MAX ROOSES

GESCHIEDENIS

DER

ANTWERPSCHE

SCHILDERSCHOOL

GESCHIEDENIS

DER

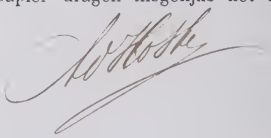
ANTWERPSCHE SCHILDERSCHOOL

Er zijn van dit werk getrokken :

30 exemplaren op geschept papier, met platen op China. Deze exemplaren zijn genummerd en geteekend door den uitgever, en dragen den naam van den inschrijver.

70 exemplaren op gewoon papier met platen op China. Deze exemplaren zijn genummerd en geteekend door den uitgever.

De exemplaren op gewoon papier dragen insgelijks het handteeken van den uitgever.



GESCHIEDENIS

DER

ANTWERPSCHE SCHILDERSCHOOL

DOOR

Max ROOSES

MET 10 ETSEN DOOR J.-B. MICHIELS EN 40 HOUTSNEDEN

Aan dit werk werd de eerste prijs toegekend in den wedstrijd door den Antwerpschen Gemeenteraad in 1876 uitgeschreven

GENT

AD. HOSTE, UITGEVER. VELDSTRAAT, 43

ANTWERPEN

LOUIS LEGROS, MEIR, 45

'S GRAVENHAGE

MARTINUS NIJHOFF, UITGEVER

1879

OPDRACHT

Aan mijnen Vriend Willem Rogghé,

LETTERKUNDIGE EN GEMEENTERAADSHEER, TE GENT.

BESTE WILLEM,

Aan wie anders zou ik dit boek kunnen opdragen dan aan U, mijnen ouden vriend, mijnen trouwen gezel op onze zwerftochten door het grootste deel van Europa, ter opsporing van wat schoons, wat nieuws, wat kunstigs?

Gij hebt het hooren en zien geboren worden, hoofdstuk voor hoofdstuk, blad voor blad, in de museums, in de kerken, in de prentenkamers, op de wandelingen en in de studeervertrekken, waar wij dag aan dag, en telkens weer op nieuw, ziftten en schiftten, en stelsels bouwden, en dweepten met de gewrochten onzer school.

Veel hoef ik U dan ook niet te zeggen over den geest, die het werk bezielt. Men vroeg een lees- en leerboek voor het volk, en wij waren het eens over den zin, aan die woorden te hechten. Voor het volk schrijven, dachten wij, wil niet zeggen, dat het werk niet te degelijk mocht zijn, maar dat het niet te goed kon wezen; voor het volk schrijven, sluit niets anders uit dan den vervelenden, ongenietbaren trant, die, overigens, met algemeene stemmen tot den eenig slechten gerekend wordt. Een boek voor het volk mag natuurlijk niet opgepropt zijn met besprekingen van betwiste of met opzoekingen naar onverklaarbare punten; wie daar zijnen tijd en zijne vlijt zou aan besteden, zou dan ook geene geschiedenis, maar eene bijdrage over betwiste, eene kritiek van

scheef voorgestelde punten leveren. De geschiedenis gaat den breeden koninklijken weg op, verhalende en onderwijzende te gelijk, in helder licht stellende wat gevonden is, als onbekend opgevende wat nog gezocht wordt, de kronkelpaden en duistere holen der ingewikkelde stelsels, de wankele gronden der onbewezen punten vermijdende.

Helderheid moet hoofdzaak zijn in elk geschrift en meer dan elders in een volksboek. Zoo het immer strafbaar is de menschen voor lichaamsvoedsel, in plaats van gezond brood, China-clay te geven, dan is het even verkeerd in eene volksgeschiedenis onverteerbaren kost voor versterkende spijs op te disschen.

Het boek, dat ik trachtte te leveren, zou een lees- en leerboek zijn; en niet beter naar wensch kon de prijsvraag de vereischten stellen, die wij beiden immer in een werk van dien aard zochten. Hoe hartelijk hebben wij niet honderdmaal uitgevaren tegen de slijmerige artikelknutselaars, van wie eene bladzij genoeg is om den wakkersten lezer te doen insluimeren, en een boekdeel voldoende om eenen hekel aan die kunstgeschiedenis zonder kunst te doen krijgen? Gij hieldt het er voor, als ik, dat men moet schrijven niet om te schrijven, maar om gelezen te worden; dat wie over kunst spreekt, moet trachten de ingenomenheid, die hij voor zijn onderwerp voelt, aan zijne lezers te doen deelen.

Dit scheen ons ook de Commissie, die de prijsvraag stelde, begrepen te hebben, wanneer zij den eisch uitsprak, dat, nevens de levensgeschiedenis der bijzonderste kunstenaars, ook beschouwingen over den bloei en het verval der kunst zouden gegeven worden; in andere woorden, dat ook de geschiedenis der kunst zou geschreven worden [1]. Zoo is het: de geschiedenis der school is niet alleen de geschiedenis der feiten, de opsomming der namen, maar ook de aanduiding van den gang der kunstbeweging, van de invloeden, waaraan zij gehoorzaamde; van de strekkingen, welke zij aan den dag legde; van den geest, die haar bezielde.

En waar is dit alles te vinden? Zekerlijk niet enkel in de levensverhalen, in

[1] Bepalingen van den wedstrijd voor het vervaardigen eener Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool:

« De mededingers zullen zich als hoofddoel voorstellen deze GESCHIEDENIS te doen verstrekken tot een *lees- en leerboek* voor het volk. Het werk, in Nederlandsche taal geschreven, zal een boekdeel van minstens 400 bladzijden in gewoon 8° moeten uitmaken. De wijze van behandeling en de verdeeling der stof wordt aan het oordeel der schrijvers overgelaten. Echter zal het werk onder andere moeten bevatten: 1° Biographische mededeelingen aangaande de *voornaamste* kunstenaars; 2° Beschouwingen over de opkomst, den bloei en het verval der kunst in de verschillende tijdperken van haar bestaan. De mededingers zullen zich vooral bevlijtigen om hunnen arbeid onder alle opzichten historisch getrouw en voor het volk genietbaar te maken. »

het doode boek ; maar veel meer in de tafereelen, in de werken der meesters. Deze getuigen luide van hunnen geest, van hun leven, en van hunne waarde als kunstenaars, deze doen zij ons kennen en beminnen, zuiveren en vestigen onzen smaak.

Evenals men er niet aan denkt de geschiedenis der letterkunde te schrijven, zonder aan de ontleding en beoordeeling der werken van dichters en prozaschrijvers eene eerste plaats in te ruimen, zoo acht ik ook eene kunstgeschiedenis ondenkbaar, die zich niet voor hoofddoel stelt de werken der kunstenaars te bestudeeren. Dan alleen zal zulke geschiedenis vruchten dragen voor het algemeen, wanneer zij, met meerder kennis van de beoefenaars der kunst, ook meer liefde voor haar verspreidt.

Kunstsmaak ontwikkelen, is voor ons dus eene eerste vereischte van eene kunstgeschiedenis voor het volk ; meer zal men gevorderd zijn met die lezers gevoelig te maken voor het schoone, dan met hun hoofd vol namen en jaartallen te proppen; meer zal de ontwikkeling van den smaak, de beschaving en de veredeling door de kunst bevorderd zijn met de groote kenmerken van de verschillende tijdperken te doen uitkomen, met enkele grondregels ter waardeering der gewrochten in het volk te doen doordringen, dan met den volledigsten catalogus te schrijven. De onmetelijke werkzaamheid, die de kunstkritiek in onze eeuw ontwikkelde, heeft drie of vier algemeene gedachten onbetwistbaar vastgesteld. Het is niet veel, het is echter genoeg. Die beginsels zijn in de schoonheidsleer en in den kunstsmaak als wegwijzers geplaatst; zij staan bij elke plaats, waar eene groote school leefde ; bij elken kruisweg, waar nieuwe mannen nieuwe wegen insloegen ; zij moeten in volle licht gesteld worden, opdat ieder wandelaar ze zie en ze niet licht vergete. De wereld is waarlijk zoo rijk niet aan gedachten over het goede en het schoone, dan dat wie slechts een paar dezer wat dieper kon doen doordringen, zich niet ruim beloond zou achten voor zijn pogen en streven.

Hoef ik U te herinneren, dat, zoo ik de aanschouwelijke beschrijving, de onverzadelijke studie van der meesters werken voor noodzakelijk houd, ik de studie van hun leven in de breede lijnen, en in de kleinste bijzonderheden niet minder hoog stel ? Gij zoudt zeker onder al de wansmakelijkheden, die men ten laste kan leggen aan sommige historieschrijvers onzer kunstschool, het mij wel als de ergste aanrekenen, zoo ik eenigermate uit de hoogte durfde nederzien op hen, die niet alleen de aanvoerders zijn der bouwstoffen, waaruit die geschiedenis opgebouwd werd, maar daarbij nog de oprichters van den tempel, waarin wij dagelijks toedoen kunnen rondwandelen ?

Wie de kunstenaars niet in hun leven, in hunnen tijd, in hun doen en laten bestudeerd heeft, kent ze niet — en onbekend is onbemind. Dat men wel degelijk eenen schilder, zooals elken mensch, moet nemen in zijnen tijd en

zijne omgeving, dat bijgevolg de openbare en bijzondere omstandigheden, waarin hij leefde en verkeerde, en die gunstig of ongunstig op zijne ontwikkeling werkten, tot zijne persoonlijke geschiedenis behooren, naamt Gij met mij aan, en in het bespreken onzer kunstenaars en onzer school, heb ik dan ook immer getracht ze van alle zijden toe te lichten, om ze in hunnen vollen en waren dag te stellen.

En hiermede draag ik U, mijnen trouwen vriend, mijn boek op. Wat jury of publiek er ook over denke, U, dat weet ik, zal het een welkom bewijs zijn van onze innige vriendschap en van onze niet minder innige liefde voor de Vlaamsche kunst; eene liefde, die ons zoovele genoeglijke uren schonk, en waaraan wij zoovele welvervulde dagen en maanden te danken hadden.

Antwerpen, 1 Mei 1877.[1]

Max ROOSES.

P. S. — Nog een woord van dank ben ik, na het drukken van mijn werk, verschuldigd aan U en aan zoovele anderen, die welwillend de hand uitstaken om hulp te leenen, waar ik die verzocht. Den heer Jan van Beers, van wien de eerste gedachte van den prijskamp uitging, die voorzitter der jury was en, evenals Gij, de proeven hielp lezen; den heer P. Génard, stadsarchivaris; den heer Alf. Goovaerts, hulp-bibliothecaris te Antwerpen; ridder Leo de Burbure, lid der koninklijke Akademie, die zich de moeite getroostten menige opzoeking voor mij te doen; den heer Theod. van Lerius, lid der jury, wiens aanteekeningen op mijn handschrift mij ten nutte kwamen; den heeren Ch. Ruelens, conservateur der handschriften, en H. Hymans, conservateur der prenten aan de koninklijke bibliotheek te Brussel, die mij met de meeste voorkomenheid de hun gevraagde inlichtingen mededeelden; den heer Franz Reber, bestuurder der koninklijke Museums te Munchen; den heer Eisenmann, bestuurder van het Kasselsche Museum; den heer Berggruen, bestuurder der Graphischen Künste te Weenen; den heer Barres, bibliothecaris te Carpentras, en den ontelbaren eigenaren van kunstschatten, die mij zoo welwillend hunne verzamelingen toonden, hun allen zij hier mijn openlijke dank gebracht.

Antwerpen, 1 Maart 1879.

M. R.

I.

Kenmerken der Nederlandsche en der Antwerpsche Schilderschool.

Twee landen zijn er in Europa, waar de schilderkunst haren dubbelen troon heeft opgeslagen : Italië, dat op het gebied der schoone kunsten heerscht over de gewesten van den Romaanschen stam ; de Nederlanden, die vooraan treden in de rei der volkeren van Germaansch bloed.

Die waarheid is onbetwist ; schrijvers en kenners van alle landen en van alle tijden hebben ze gestaafd en toegelicht, de bevoegde bestuurders en de millioenen bezoekers van alle kunstverzamelingen der wereld roepen ze nog dagelijks uit.

Een feit, dat even ontegensprekelijk mag heeten, is, dat er geene stad in onze gewesten bestaat, waar de schilderkunst zoo onafgebroken bloeide, en zoovele onovertroffen meesterstukken voortbracht, als in Antwerpen. Deelen de Nederlanden en Italië den eersten rang in de kunstwereld met elkander; staan de beide helften, waarin ons vaderland voor nagenoeg drie eeuwen gesplitst werd, op gelijke hoogte in kunstroem, dan viel aan Antwerpen dit eenige voorrecht te beurt, geene mededingster naar den naam van

de eerste kunststad in de Germaansche wereld te moeten vreezen. Er tierde binnen Brugge's muren eene vroegere school, er bloeiden te Haarlem en te Amsterdam, op een gegeven oogenblik, grooter kunstenaars en talrijker vakken; maar aan Antwerpen blijft de eer van vier eeuwen lang de geboorte- en verblijfplaats eener dichte rei uitstekende meesters geweest te zijn, en van met Quinten Massijs, Frans Floris, Rubens, van Dijck, Jordaens, Teniers, om niet eens te spreken van de volgelingen dezer meesters en van de schilders onzer eeuw, voortdurend eene schitterende plaats bekleed te hebben in de Nederlandsche kunstwereld.

Men heeft boekdeelen vol geschreven over de vragen : waarom bloeide de schilderkunst in deze stad en niet in gene, in dat land en niet in een ander; waarom was hare uiting verschillig naar gelang van tijd en plaats, van maatschappelijke ontwikkeling en luchtgesteltenis; waarom ging zij nu eens vooruit en dan weer achteruit op dezelfde plaatsen?

Sommige dier vraagpunten zullen wij noodzakelijk in den loop dezer geschiedenis te bespreken hebben; maar hier of elders zullen wij ons niet verdiepen in algemeene beschouwingen, die van aard zeer uiteenloopend zijn, dikwijls evenzeer door stelselmatigheid als door waarheidsliefde ingegeven worden, en meer op spelende verbeelding dan op vaste gronden berusten.

Wij willen enkel eenige algemeene verschijnsels aanstippen, die het Nederlandsche kunstleven in het algemeen, en het Antwerpsche in het bijzonder kenmerken, en als inleiding eenige feiten onzer geschiedenis en eenige eigenaardigheden van onzen geboortegrond doen uitkomen, die invloed gehad hebben op dit leven en op die verschijnsels.

Maar laat het ons dadelijk en duidelijk verklaren : welk uitwerksel onze luchtstreek, ons maatschappelijk en staatkundig leven op onze schilders ook mogen gehad hebben, iets is er dat, vóór die invloeden bestond, dat er wel kon door gewijzigd, maar niet

door geschapen worden : de kunstzin zelf van ons geslacht, het eigenaardig scheppingsvermogen onzer kunstenaars. Dit was het zaad, waar onze school uit ontkiemde, waar zij haar wezen en kracht en eigen vorm aan te danken had. De menschen en de elementen, de grond en de bebouwing konden de plant in haren wasdom vertragen of verhaasten, ze wat rechter of wat krommer, wat hooger de lucht in, of wat lager tegen de aarde doen groeien : de plant zelve was in haar zaad aanwezig en dit zaad lag in de diepste plooien verscholen van het Nederlandsche en van het Antwerpsche gemoed.

Engelands luchtstreek verschilt niet merkelijk van die der Nederlanden en zijne staatkundige en maatschappelijke instellingen schijnen voordeeliger aan de kunst dan de onze ; en niettemin roemt dit land op geene groote schilders, hoe weelderig er ook de letterkunde moge tieren. De Hanzesteden aan Elbe, Weser en Rijn gelegen, waren onder alle oogpunten zustersteden van de Nederlandsche havens ; zij kweekten echter geene eigen kunst, of waar deze, zooals in Keulen, zich op een gegeven tijd vertoonde, schoot zij geene wortels en verdorde na kortstondigen bloei.

Dat de uiting in het geschilderde beeld wel degelijk het meest overeenkwam met onzen eigenaardigen kunstgeest, blijkt hieruit, dat, zoo wij ons in de schilderkunst boven de meeste andere volkeren verheffen, wij in de letterkunde beneden velen hunner staan. Wat eerbied wij ook gevoelen voor onze dichters van heden en van vroeger tijd, toch moeten wij erkennen, dat de beste hunner niet wereldberoemd werden, en dat onze schrijvers van tweeden rang de middelmatigheid niet te boven gaan. Onze beste schilders daarentegen kennen wel gelijken, maar geene meerderen in gansch Europa, en menigeen onzer min aanzienlijke meesters is nog krachtig en oorspronkelijk genoeg aan vernuft, om elders als een talent van eersten rang gehuldigd te worden.

Nog dagelijks ondervinden wij, dat de geschiktheid en geneigd-

heid voor de schilderkunst bij ons geen toevallig verschijnsel, geene aangeleerde kennis, maar eene ingeboren, eene erfelijke begaafdheid is. Onze vorsten van het penseel zijn te Antwerpen beter gekend dan de koningen en keizers, die over onze landen heerschten ; ons volk heeft, door zijne sprookjes, van geslacht tot geslacht overgeleverd, op hunne namen den hechtsten stempel der onsterfelijkheid gedrukt, ze gemaakt tot zijne ware, geliefde, vereerde helden. Men leert een volk wel de geschiedenis zijner kunstenaars kennen, men leert het er geene vertelsels over verdichten : dat doet het uit eigen aard, uit eigen lust en liefhebberij.

Men moet onze burgerij zich maar zien verdringen in het Antwerpsche Museum, Zondag aan Zondag, geslacht aan geslacht, oud en jong, rijk en arm, en dat zonder opleiding, zonder aansporing ; men moet haar in onze driejaarlijksche tentoonstellingen maar hooren twisten over de werken der levende schilders, maar nagaan met wat vuur zij ze bespreekt, hoe zij ze geniet zonder zich te kunnen verzadigen, ze liefheeft zonder er toe aangezet te worden of er belang bij te hebben, alleen uit eigen aandrang, uit ingeschapen behoefte en met natuurlijken aanleg, om te begrijpen, dat de kunst hier eene inheemsche plant is, die men maar niet hoeft tegen te werken om haar rijke en gezonde vruchten te zien dragen.

Wie heeft in Antwerpen niet eenen of meer jongens gekend, die begonnen te teekenen, vóór zij nog goed konden schrijven, en die al de papieren volkrabbelden, gelijk het Fransken van « Hoe men schilder wordt », of al de muren der stallen volschetsten, gelijk de koeherder, waarvan ons de volksoverlevering en van Beers in zijn « Bestedeling » vertelt ? Die knapen gaven aldus onweerstaanbaar lucht aan hunnen kunstzin en hunne scheppingszucht, gelijk de vogels op de takken beginnen te zingen, zonder dat iemand anders dan moeder natuur hun ooit les in de muziek gegeven heeft. Uit die kinderen groeien onze groote meesters op ; in hunne

jonge vingeren jookt de voorvaderlijke liefde naar teekenkrijt en schilderpenseel; in hunne jeugdige hersenen sprankelt het heilig vuur, dat in de groote helden van het palet met de rijkste glansen blaakte; die neiging hebben zij geput uit de melk, die zij van moeder zogen; uit den grond, waarop zij hunne eerste schreden waagden; uit de lucht, die zij allereerst inademden.

Welke zijn nu de eigenaardigheden, die wij als blijvende kenteekens in de Nederlandsche schilderkunst bemerken, waar deze zich vrij en vrank mag ontwikkelen?

Twee hoofdtrekken doen zich voor bij het eerste zicht en troffen iederen kunstkenner, die de werken onzer school met die van andere landen vergeleek. Vooreerst de kleur en dan de opvatting van het leven.

Door gansch het bestaan onzer school heen verdienen onze schilders den naam van koloristen. Elk hunner wijzigt zijne kleurenladder op zijne manier: deze wat voller, gene wat bleeker, de eene wat bonter, de andere wat minder afwisselend, of wat glansender of wat stiller; maar allen hebben eene blijkbare voorliefde om het oog te streelen door het aanwenden van volle, heldere, lachende kleuren. Al de kunstenaars van verdiensten onder hen weten eene gelukkige overeenstemming en eenen zachten overgang te brengen tusschen hunne rijke tonen, zoodat eene weldoende harmonie uit hunne stukken ruischt, die niet verkregen wordt door verzwakking of demping van den toon, maar door het evenwicht tusschen de verschillende krachtvolle tinten en door het versmelten der afstekende kleuren.

Wat minder algemeen werd opgemerkt, en wat onzes dunkens echter niet minder de aandacht verdient, is, dat kleuring en verlichting onafscheidbaar zijn, en dat het licht misschien eene nog grootere rol speelt in onze Nederlandsche school dan de kleur. Zachtheid en overvloed zijn de hoofdkenmerken van dit licht. Niet met de verblindende, ontkleurende kracht, welke het in de werken

der zuidelijke schilders bezit; niet met de zware schaduwen, die het daar werpt, doet het zich bij onze kunstenaars voor; maar alles doortintelend, verwarmend, beglansend, zien wij het stralen en glijden. Het rust zacht op de voorwerpen en schijnt ze te doordringen, het omgeeft ze bovenop en rechts en links, en daar waar de schaduwe heerscht, weet het zich nog stilletjes eenen weg te banen, om met zijn schemerend spel de duisternis te milderen, en kleuren en vormen bescheiden aan te duiden.

De tweede eigenschap, die wij in onze schilders opmerken, is hun waarheidszin, dat is hunne liefde voor de wezenlijkheid en hunne trouwheid in het weergeven dezer. Van van Eyck tot Memlinc, van Memlinc tot Massijs en Lucas van Leiden, en van dezen tot Jordaens en Hals, Snijders en Potter, Rijckaert en Geeraart Dou, Teniers en Hobbema, Ommeganck en onze levende landschapschilders, zien wij eene zucht om aan de stoffelijke, ware wereld met inspanning en nauwgezetheid te vragen, wat zij schilderachtigs heeft, en het trouw te vertolken. Van Eycks beelden waren uit het leven gesneden, Massijs' gemoedsuitdrukkingen uit het gelaat en uit de ziel gelezen, Rubens stelt den mensch in al zijne kracht, van Dijck in al zijne edelheid, Jordaens en Teniers in al zijne ongekunstelde vroolijkheid voor. De landschapschildering en de zeegezichten werden ten onzent geboren, zoowel als het huiselijke tafereel; de dieren- en bloemenschildering bereikte haren hoogsten graad op onzen bodem. Onbeschroomd voor te stellen wat de wereld ons laat zien binnenshuis en buiten, in de stad en op het veld, het moge nederig of verheven, edel of onedel zijn, is eene gedurige bezorgdheid voor onze kunstenaars.

Trouw waren zij, maar niet onverschillig in het opmerken. Men taste den pols aan onze schilderschool, waar en wanneer men wil, immer zal men haar bloed opgewekt en levenslustig voelen loopen. Zij nam uit het leven het vroolijke, het lachende, het genietbare, evenals zij uit de natuur het zonnige en kleurige genomen had.

Bosch, Brouwer en Breughel, Rubens en Jordaens, Hals en van der Helst, Teniers en van Ostade, Cuyp en Wouwermans, en gij allen mannen, die uwe personages zoo jolig en zoo gezond, zoo gemoedelijk en zoo onbezorgd de wereld liet beschouwen, en die hen in den appel des levens met volle tanden liet bijten, zonder dat zij zich bekommerden of hij geschild was of niet, of hij op eene heeren- of boerenerve gegroeid was — gij allen, beter of minder goed, zijt Nederlandsche kunstenaars !

Vergelijken wij onder het oogpunt der wereldbeschouwing onze schilderschool met hare groote mededingster, de Italiaansche, dan vinden wij geen beter woord om het eigenaardige onzer kunst uit te drukken, dan ze « eene menschelijke » te noemen. De Italianen staan van aard boven de natuur : hunne beelden zijn verhevener, schooner, sterker dan menschen ; hunne bemoeiingen, hunne genietingen zijn hooger dan aardsche. Raphaëls scheppingen worden op de vleugelen der poëzie tot in hooger kringen gevoerd, waar niets ademt dan wat edel en onstoffelijk is, waar de beelden maar vleesch geworden gedachten zijn. Michaël Angelo schiep menschen, sterker en onstuimiger dan de natuur ze vertoont ; de muren schijnen te bersten onder den druk der voeten van de reuzen, die hij er op schilderde ; de lucht schijnt te dreunen en wij zelf sidderen, wanneer wij hunne bronzen gewrichten hooren kraken. Tiziano, Veronese, Correggio, Murillo, Claude Lorrain : men doorloope gansch de rei der kenmerkende zuidelijke meesters, overal vindt men die verhemeling van de aarde, die vergoding van den mensch, die zucht naar iets hoogers en schooners dan de werkelijkheid.

Onze schilders zijn in vergelijking eenvoudig en waarheidslievend. Slechts enkele malen verhieven zij zich boven de natuur. Van Eyck en Massijs in hunne hoofden van God den Vader zijn zoo edel en indrukwekkend als het onderwerp het vereischt ; eenige van Memlincs heiligenbeelden leven buiten de wereld ;

Rubens schiep eenige gestalten van meer dan menschelijke kracht, en Rembrandt verplaatste er sommige door zijn tooverachtig licht buiten onzen zonnekring. Maar die beelden zijn uitzonderingen in de werken dier meesters, en staan alleen in gansch onze school; overal elders is het de mensch, de wezenlijke, de mogelijke mensch, dien zij afbeelden, met wat hij is en doet, met wat hij geniet en lijdt, met wat hem omringt en wat hij gezien heeft, niet in droom maar in werkelijkheid, niet met de oogen van den geest maar met die van het lichaam.

Men heeft zich afgevraagd, welke strekking, die der Italianen of die der Nederlanders, de beste is. Eene ijdele vraag, die wij dan ook niet bespreken zouden, ware het niet, dat men hare beantwoording meer dan eens deed dienen om onze school te verkleinen ten gunste harer mededingster. Zeker, Italië heeft meesters voortgebracht, die al den lof verdienen, welken hunne warmste bewonderaars hun toezwaaien : dichters met het penseel, toovenaars door gedachten en vormen. Maar het kenmerk hunner school, dat, wat haar groot maakte, gaf haar ook eene zwakke zijde. De Italianen verhieven zich te gemakkelijk boven de aarde, zoodat zij deze al licht uit het oog verloren; zij leefden te zeer met de oogen naar binnen en naar boven gewend, dan dat zij nog klaar zouden zien, wat er in de buitenwereld te zien is. Zij vervielen daardoor gemakkelijk in schoolschheid en gekunsteldheid, en misten het geneesmiddel, dat hen van die kwalen kon verlossen. Zij vroegen aan de opmerking der wezenlijkheid en der waarheid de heilzame kracht niet, die versch leven aan de kunst geeft, waar het oude vervallen en vervalscht is, en die haar op den rechten weg terugvoert, wanneer zij verloren loopt. Zoo komt het, dat de Italiaansche school, hoe schitterend zij ook was, op verre na zoo lang niet gebloeid heeft als onze Nederlandsche kunst, die wel valt, maar ook weer weet op te staan.

De verdienste onzer schilderschool daarentegen bestaat hierin,

dat zij de wezenlijkheid treffend en genietbaar weergeeft. Anderen teekenen, denken, droomen; zij ziet en schildert: in de ambachtelijke vaardigheid, in het waarnemen van de kleurige waarheid, is zij ongeëvenaard. Zij stijgt met hare gedachten niet hoog, en daalt zelfs soms heel laag, maar het levendige besef van het schilderachtig schoone verlaat haar nooit, en redt haar immer.

Zijn onze schilders daarom menschen van lageren aard en zonder eenige poëzie? Wie zou ja op die vragen durven antwoorden? Het gemoedelijke van eenen dans, in de schaduw van eenen boom, vóór eene buitenherberg; het prettige van een paar boeren, die zitten te drinken en te rooken bij eene ton; het smakelijke van eene nette huiskamer; het plezierige van de eene of andere pert; het gezonde in den mensch, het kleurige in de natuur kunnen alleen goed gevoeld en weergegeven worden door fijnere en rijkere dan gewone menschennaturen. Hij, die getroffen wordt door de schoonheid van eene zonnestraal, die tusschen het geboomte rijst, en die hier het groen zachtjes grijs tint, en daar glansend doet gelen, en verder zilverachtig doet glimmen of warm verguldt, kent die geen hooger genot en moet hij, om er ons gevoelig aan te maken, niet tot de betere, edelere zijden van ons gemoed spreken? En zóó in het landschap, zóó in de zeegezichten, zóó in de huiselijke en geschiedkundige tafereelen. Het menschelijk wezen bestudeeren als spiegel der ziel, zijne handelingen in verband brengen met zijnen aard en zijne gedachten, en dit alles naar waarheid zoeken te treffen; een open oog hebben voor de eigenaardige aantrekkelijkheid van elk voorwerp, voor het licht en de kleur, die vader en moeder van schoonheid en vorm, is dit alles niet zielverheffend, niet dichterlijk?

Hoe rijk eene kunstbron er uit die wereldbeschouwing opborrelt, getuigt wel de lange bloei onzer school. Onze kunst verflauwde en verliep; maar, evenals die rens, waarvan de oude fabelleer vertelt, dat hij nieuwe krachten schepte, telkens dat hij zijne moeder, de aarde, raakte, zoo herbloeide onze kunst ook telkens, dat zij hare moeder, de natuur, met onbenevelden blik weerzag.

Bestaat er nu eene Antwerpsche school in de Nederlandsche, zooals er bijvoorbeeld eene Venetiaansche bestaat in de Italiaansche? Wij antwoorden bevestigend. De algemeene kenmerken der Nederlandsche school zijn eveneens de kenmerken der Antwerpsche, en in zooverre vermengt beider leven zich. Maar de Antwerpsche schilders hebben ook hunne eigenaardigheid. De tijden en plaatsen, waarin zij leefden; de invloeden, die zij ondergingen, hetzij van eigen school, hetzij van vreemde meesters, gaven aan een groot getal hunner zekere neiging om de werkelijkheid langs hare schoonere en hoogere zijde op te vatten, om haar te verfraaien, te verheffen. Velen onder hen waren verplicht voor kerken te arbeiden: dit en de invloed van Rubens en van de Italianen, en misschien wel de ingeboren trek om « uit te pakken », om te pronken en te schitteren, die, blijkens de getuigenis van buitensteedschen, altijd en erfelijk eene der vouwen van den Antwerpschen volksaard uitmaakte, en ons den toenaam van Sinjoren (groote heeren) verwierf, kan aan die pralerige veredeling wel een beetje schuld hebben.

Rubens, van Dijck, Corn. de Vos, Teniers, Snijers, Vloeren Breughel, Bril, Bonaventuur Peeters, van Bree, Wappers, Leys in zijne eerste manieren, geen van allen gaat mank aan verleelijking van mensch, of dier, of natuur; allen integendeel, op hunnen weg door het kunstgebied, zetten de borst wat hooger op, spannen het been wat deftiger en zwaaien de armen wat zwieriger dan natuur: allen zijn Sinjoors geboren, en als schilders Sinjoors gebleven. Allen beminnen het heldere, lachende licht, het lachende leven; allen hebben in hunne bewerking ook meer losheid en levendigheid dan hunne landgenooten; zij schijnen opgeruimder, en geneigd om het leven van den schoonsten kant te zien en te laten zien. Door hunne versierlijkende strekking maken zij eenen overgang tusschen de idealistische Italianen en de realistische Nederlanders.

En wijl wij nu spreken van den invloed, dien de innerlijke en uiterlijke wereld kunnen uitoefenen op de ontwikkeling eens kun-

stenaars, moeten wij ons ook afvragen : wat invloed hadden land en tijd en volksaard op onze Nederlandsche schilderschool?

In de natuurlijke gesteldheid van onzen grond ligt er iets, dat iedereen getroffen heeft, die, met een opmerkzaam oog reizende, onze gewesten met andere landen heeft vergeleken. Onze bodem is door en door vochtig ; onze naam getuigt er van, dat wij lager liggen tegen de zee dan eenige andere streek in Europa ; ons aangespoeld land is als eene zacht glooiende helling, langs waar drie der grootste stroomen van noordwestelijk Europa naar zee voortglijden, en waar het water zoo weinig val vindt, dat het krommend en kronkelend er over heen slentert, hier zich splitsend, daar verbreedend, ginder stilstaande, en elk plekje gronds tot oververzadiging drenkende.

Op den grond heeft die overvloed van vochtigheid tot gevolg, dat hij den arbeid, die er nergens zoo kwistig werd aan besteed als bij ons taai, werkzaam volk, rijk beloonde; dat het minste strookje akker of wei zich tooide met dichte grazingen en krachtigen plantengroei, en dat door elk graspijltje, door elk koornhalmpje en door elk blad van boom of heester het overvloedige sap mild en malsch henenstroomt. Geene naakte heuvelruggen hier, die hunne barre zandmassas kleurloos wit in de zon doen glinsteren ; geene rotswanden, die hunne sombere knoken hard tegen de lucht afteekenen ; maar lage, vlakke beemden, overal getooid met liefelijke tinten, zacht groenend in de lente, zacht gelend in den zomer, bruinachtig in den herfst ; vlakten, wier eentonigheid slechts afgebroken wordt door rijen of groepen van boomen of door het spiegelend nat van slooten en rivieren, die het heldere groen hunner boorden met frissche straling weerkaatsen. Nergens wordt het vergezicht beperkt door stoute of geweldige lijnen, nergens stuit de blik op kleurlooze plekken ; maar

> 't Oog, waarheen 't zich wende of keer',
> Poost zacht als op een glansend meer
> Van geel en groen en groen en geel.

Op onzen dampkring heeft de waterige gesteldheid van onzen bodem een gelijkslachtig uitwerksel. De lucht is voortdurend vochtig en nevelig. Dit geeft haar eene zilverige doorschijnendheid, die de omtrekken der voorwerpen mildert, de naastbijgelegen eene volle, frissche kleur geeft, de daaropvolgende stiller doet stralen, de achtergronden wasemig omsluiert, en eene groote helderheid van toon en volheid van kleur, eene rijke schakeering van tinten en eene zachte speling van licht veroorzaakt. Terwijl in de zuidelijke landen kleur op kleur, licht op schaduw ruw en scherp wordt afgesneden; terwijl de vinnige klaarheid daar verbleekend en ontkleurend werkt en harde, witte plekken, of bonte, zoeterige en krachtelooze weerschijnen doet ontstaan, komen in ons gematigd licht en vochtigen dampkring, de voorgronden in volle helderheid en volle kleurenfrischheid uit; de volgende plannen zijn zachter getint en alle schakeeringen hangen geleidelijk samen en versmelten zachtjes in de afstompende en donzige lucht.

Zie, daar rijst de zon : vóór ons wordt elk blaadje op den boom met zijne eigen verf bestreken. Het eene laat de stralen door zijn tenger weefsel dringen en wordt warm gelend gekleurd; het andere laat ze op zijne gladde oppervlakte glijden en glinstert als een spiegeltje; een ander weer, in de schaduw staande, krijgt hooger, matter tint, en allen stippen op den donkeren waterspiegel of tegen den wolligen, klaren hemel hunne fijn uitgesneden patroontjes af. Honderd stappen verder staat eene rij gewassen, die donkerder is getint en waarvan de vormen al wat afgerond zijn; weer wat verder worden de boomen groote grijsgroene vederbossen, en verder nog vormen zij mollige muren, waar het doorstralende licht grillige reten in opent.

Stijgt de zon hooger aan den hemel, dan verruimt de gezichteinder : het blauw daar boven, het groen hier beneden wordt helderder en vaster; de pluimachtige boom ginder ver, en de bladerenwand tegen de kim, worden donkerder; maar immer blijft de kleurenladder even afgewisseld en even zacht versmolten.

En wanneer eindelijk de zon daalt en over de velden haar licht, verzwakt aan kracht, maar verrijkt aan kleur, laat glijden, dan moet men zien welke tooverachtige spelingen zij in onze natuur doet ontstaan. De glinstering heeft geheel opgehouden : op het voorplan is alles mat, maar ginder ver slaat eene warmroode straal tusschen die rij boomen, en laat het oog toe den afstand te meten en met eenen de tegenoverstelling en samensmelting van licht en schaduw te genieten ; en weer een plan verder herhaalt zich dezelfde speling, maar zwakker, wasiger, met uitgeveegde vormen en uitgedoofden gloed, en de blik wordt van akker tot akker, van boomenrij tot boomenrij, van licht- tot schaduwplek meegelokt tot aan den verren achtergrond, waar de zon,

hoogrood wegzinkend in 't westen,
Gansch den schat van haar kleuren- en stralengetoover doet stroomen.

En wat verlichting en kleuring op onze velden is, dat is zij overal : de lichtbundel, die door onze vensterruiten breekt en de millioenen stofjes in onze huiskamers het sein geeft om hunnen dwarreldans te beginnen, doet de warme tegenoverstelling van licht en schaduw en de omtoovering van kleuren in onze woonsten ontstaan, die wij daar buiten bewonderden; de zonnestraal, die de donzige huid van het jonge meisje komt streelen en de rozen en leliën op haar gelaat doet ontluiken, doortintelt hare wangen en maakt ze zoo doorschijnend, dat wij er het warme bloed meenen te zien door stralen. In onze waterige, dampige streken schijnt het vleesch, zoowel als het loover, vlokkiger en malscher te zijn, en alles wat ons omgeeft frisscher en kleuriger dan elders.

Dit hielp onze schilders zeker wel om de eerste koloristen der wereld te worden; in die school leerden zij van den morgen tot den avond de kleuren en de spelingen van licht en schaduw kennen en liefhebben, daar leerden zij met de ouden de zon, Phœbus-Apollo, als den god der kunsten vereeren.

Ook onze volksaard moet van invloed geweest zijn op hunne

richting. Van nature en uit nood zijn wij een werkzaam, praktisch volk, zoekende wat zekerheid en genot in het leven bezorgt. Wij hebben onzen grond op de zee gewonnen, niet alleen omdat wij hem te verdedigen hadden tegen de aanvallen der golven, die hem bij elke hooge tij poogden te verzwelgen, maar ook omdat de bodem, dien zij ons achterlieten, bijna volslagen onvruchtbaar was. De Vlaamsche en Hollandsche gewesten bestonden oorspronkelijk voor het grootste deel uit drooggeloopen zand, waar niets dan taaie en sombere heideplanten en mastboomen in opschoten : door eeuwenlangen arbeid is haast overal die barre grond in welige akkers herschapen.

De grondstoffen voor de nijverheid ontbreken alleszins op onzen bodem; en niettemin waren de Vlaamsche provinciën eeuwen aan eeuwen de nijverigste van geheel Europa. Voor den handel was ons land door de natuur bevoordeeligd; maar die gunst deed zij ons dan ook betalen door een onverpoosd waken tegen overstroomingen of verzandingen, die gunst maakten wij ons waard door het indijken onzer stroomen en het graven onzer kanalen en havens.

Wij hebben eenen ruwen strijd te strijden gehad, niet alleen met de natuur, maar ook met de menschen. Wanneer de eerste overwonnen was, kwamen de tweeden en wilden zich meester maken van ons zuur gewonnen goed en geld. Wat is onze bodem vertrapt geworden door vijandelijke legers, wat hebben wij te lijden gehad van baatzuchtige vorsten uit eigen of uit vreemd bloed, wat invallen, wat dwingelandij en plundering treffen wij overal in onze geschiedenis aan! Wij waren klein, en zij, voor wie macht recht is, hoefden ons dus niet te ontzien; op onzen grond kwamen zij tegen ons of tegen elkander strijden, en al te dikwijls betaalden wij het rantsoen van den overwonnene. In het Noorden bekampte ons de zee en dreigde ons met verzwelging : tegen haar wisten wij ons te verdedigen; in het Zuiden, het Oosten en het Westen sloegen overmachtige naburen de hand aan ons en

trokken elk aan zijne zijde : tegen hen waren wij dikwijls te zwak, en hun moesten wij de stukken van onzen grond in de vuisten laten.

In dien eeuwenlangen strijd tegen de vijandige elementen en de vijandige menschen, werd onze zin natuurlijk gewend naar het nuttige, het doelmatige; wij leerden in die strenge school werken en kampen. De tijd werd ons niet gelaten om te droomen, om te beuzelen, om behagen te vinden in de luchtgestalten der verbeelding, of om op den wankelen grond der zuivere redeneering hoogverhevene en topzware stelsels te bouwen.

Wij vergenoegden ons met het doenlijke, het wezenlijke, het aardsche ; wij zochten ons het dringend noodzakelijke, het feitelijk genietbare aan te schaffen en te verzekeren. In den fijnen, overbeschaafden kortswijl der zuidelijke volkeren, in de hoofsche vormen van hun gezellig verkeer, in hunne ontvlambaarheid voor afgetrokken denkbeelden hadden wij geenen lust en ons klimaat met zijn veranderlijk weer, met zijne vele zure dagen, verzette zich dan ook, zoowel als onze aard, tegen dit feestelijk bestaan. Wij beschouwden meer het leven met nuchteren zin en onbeneveld oog ; wij zagen meer naar den grond dan naar den hemel ; wij genoten meer het welzijn te huis, dan op marktplaats of in feestzaal, meer de genoegens der tafel dan die der hartstochtelijke vrijages, meer de ernstige beraadslaging of den boertigen kout dan de hoogdravende redevoeringen of de fijne en hoofsche gesprekken.

Daarom ook waren onze schilders realisten : mannen der werkelijkheid ; geene idealisten : mannen der hooge gedachte, der verbeelding. Ons volk had de noodzakelijkheid geleerd van steeds te waken op de vijanden van alle slag, die het omringden ; van niets aan het toeval over te laten, maar altijd klaar uit de oogen te zien en te benuttigen wat nut kon geven : onze schilders ontwikkelden en scherpten hunne gave van opmerking, zij lazen in den geest der menschen, zij bespiedden den aard en het wezen van

al wat leeft of niet leeft in de natuur; ons volk had prijs leeren stellen op de duur gewonnen gerieflijkheden des levens : ook onze schilders toonden, dat zij ze hoogachtten; ons volk vond lust in stoffelijk genot : onze schilders gaven met evenveel voorliefde drinkgelagen en maaltijden weer, zij maakten hunne menschen eerder welgevoed en gezond dan sierlijk van ledenbouw en zwierig van gebaar ; ons land door zijne gematigde lucht en licht liet de zware droomen van het Noorden of de gloeiende driften van het Zuiden niet toe : onze schilders vergenoegden zich met eenen helderen onbevangen blik in de natuur te slaan, zij bezaten de poëzie der waarheid; hunne werken waren de weerspiegeling van onzen ingeboren kunstzin en van onze uiterlijke levenstoestanden : juist dus wat zij moesten en het best wat zij konden wezen.

II.

De oudste Nederlandsche Schilders.

Ons onderwerp brengt niet mede, dat wij, om de geschiedenis der Antwerpsche school te schrijven, opklimmen tot de eerste ontluiking der schilderkunst in onze gewesten. Het verhaal dier beginsels is overigens zeer onzeker, en even arm aan feiten en bewijzen, als rijk aan gissingen en uiteenloopende stelsels.

Ontkiemde onze kunst op onzen bodem en ontstond zij in de werkplaatsen der miniatuurschilders, die in de perkamenten boeken de fijn geteekende en hel gekleurde tafereeltjes maalden, welke in het klein zoo sprekend gelijken aan de schilderingen onzer oudste school; of wel groeide zij langzamerhand op uit de grove middeleeuwsche muurschilderingen, waarvan er enkele in ons land bewaard bleven; of wel nog kwamen er, door den handel van Brugge of door het verkeer tusschen deze stad en Constantinopelen, tijdens de kruisvaarten, beelden uit de hoofdplaats van het Grieksche rijk naar hier, die dan aan onze oudste kunstenaars tot voorbeeld strekten; of wel eindelijk sproten de van Eycks, onze eerste groote schilders, uit eene school, die toen op de boorden der Maas, in Luik en Limburg,

bloeide en zelve van eene oudere school aan den Rijn afstamde? Ziedaar al vragen, die wij niet te onderzoeken hebben, en waar overigens op dit oogenblik geen bevredigend antwoord kan op gegeven worden.

Wij zullen ons vergenoegen met in korte trekken aan te stippen, welke hoogte de schilderkunst in ons land bereikte, vóór dat zij te Antwerpen met eenigen bijval beoefend werd. Zoo doende, zullen wij zien, welke voorbeelden onze oudste meesters bij hunne groote voorgangers konden vinden, en hoe zij den gebaanden weg volgden of verlieten.

Onze steden in de middeleeuwen, men weet het, waren eene soort van kleine gemeenebesten, geschapen, versterkt, verrijkt door de vrijheidsliefde, den moed en de werkzaamheid hunner inwoners : zij hadden feitelijk een onafhankelijk bestaan, eigene wetten en instellingen, een afzonderlijk geldbeheer en eene gemeentelijke krijgsmacht. Voortdurend strevend naar meerder vrijheden en voorrechten, lagen zij ook gedurig overhoop met hunne eigene vorsten, met de kerkelijke overheid of met de naburige steden, zonder nog te spreken van de oneenigheden, die de burgers eener zelfde stad onderling verdeelden.

Een scherp afgesloten, maar krachtig opgewekt leven leidden alle; de voorspoed van vele was in de middeleeuwen recht verbazend; de val van de eene was de opkomst eener andere, en de welvaart en de bloei van wetenschap en kunst wandelden op onzen bodem van deze stad naar gene, van het eene gewest naar het andere.

West-Vlaanderen was eerst aan de beurt geweest : daar was de oudste zetel onzer Nederlandsche beschaving. In Brugge bloeide de vreemde handel vroeger dan elders, te gader met de inlandsche nijverheid; en daar stroomde dan ook samen al wat de welvaart voor genietingen aan lichaam en geest kan verschaffen.

In het begin der XIVe eeuw was die stad de eerste zeehaven van westelijk Europa; zij stond in betrekking met de gansche toenmaals

bekende wereld; in hare muren woonden kooplieden van zeventien vreemde landen; hare kanalen waren gevuld met schepen, hare pakhuizen met kostelijke waren. De pracht, die hare burgers ten toon spreidden, was geëvenredigd aan haren rijkdom. Ieder kent het woord der trotsche Joanna van Navarra, die, in 1301 hare zegepralende intrede in Brugge houdende, bij het zien der rijk uitgedoschte vrouwen, die haar verwelkomden, den spijtigen uitroep niet kon bedwingen : « Ik dacht hier alleen koningin te zijn, en ik zie er met honderden. » Ieder weet ook, dat in die stad de vaderlandsche beweging ontstond, die uitliep op den slag der Gulden Sporen en op de volledige nederlaag van Frankrijk, te land en te zee, grootendeels bevochten door het manmoedige optreden van de Bruggelingen en door de verbazend groote hulpmiddelen, waarover zij beschikten.

Lang duurde dit tijdperk van bloei. Na eeuwen van vooruitgang, bereikte Brugge, rond 1450, onder de hertogen van Burgondië, haar toppunt van glans.

Maar onmiddellijk hierop volgt een verval, dat de stad veel sneller deed afnemen dan zij vroeger vooruitgegaan was; en de West-Vlaamsche haven moest weldra aan de Brabantsche den eeretitel van eerste handelsplaats der Nederlanden afstaan.

De langdurige oorlog, welken Brugge gedurende het laatste vierdedeel der xv^e eeuw tegen Maximiliaan van Oostenrijk, voogd van zijnen zoon Philips den Schoone, hertog van Burgondië, voerde, en waarin gedurende twaalf jaar de stad en hare omstreken platgeloopen en leeggeplunderd werden, was oorzaak, dat die vorst Antwerpen bevoordeeligde boven Brugge; de verzanding van het Zwijn, de Brugsche voorhaven, en de omwenteling, die op het einde der xv^e eeuw in de scheepvaart plaats greep, ten gevolge der ontdekking van Amerika en der omzeiling van de Kaap de Goede Hoop, bespoedigden evenzeer de verhuizing van den handel naar de Scheldestad.

Eenen anderen eeretitel nog moest de oudere hoofdplaats van den Nederlandschen handel aan hare jongere mededingster prijs geven.

Zoolang Brugge de zetel van welvaart en macht was geweest, had de verstandelijke ontwikkeling in en rond haar verblijf gekozen. Het West-Vlaamsche dialect was de algemeene schrijftaal gedurende de eerste eeuwen onzer letterkunde; het grootste deel van onze oudste gedichten en dichters : Reinaert de Vos, Jacob van Maerlant, onze eerste volksliederen, behooren in Vlaanderen te huis; tot op heden toe is de naam van het oudst beschaafde gewest van ons land de naam gebleven, waarbij inboorlingen en vreemden ons, Vlamingen, plegen te noemen.

Ook de schilderkunst bereikte gedurende de xv^e^ en in de eerste helft der xvi^e^ eeuw in Brugge eenen hoogen trap van volmaking. De stad zag in hare muren wel geene uitstekende schilders geboren worden; maar onder de praalzuchtige en kunstlievende hertogen van Burgondië, in de dagen van haren hoogsten bloei, leefden daar de twee groote meesters der oudste school, van Eyck en Memlinc; daar leerde Rogier van der Weyden; daar woonde eene talrijke schaar andere kunstenaars, wier naam zonder gekende werken, of wier werken zonder naam tot ons zijn gekomen.

Terzelfder tijd als Antwerpen zich boven hare Vlaamsche zusterstad verhief op het gebied van handel en welvaart, werd zij ook hare erfgename in het rijk der kunsten. Eer wij echter nagaan wat dit kostelijk erfdeel in hare handen werd, is het noodig eenen blik te slaan op hetgeen de Nederlandsche schilderkunst was, vóór zij haren troon van Brugge naar Antwerpen verplaatste. Trachten wij er ons eene gedachte van te vormen door de kennismaking met hare drie uitstekendste beoefenaars.

Jan van Eyck of Jan en Huibrecht van Eyck, want de gewrochten van den laatste heeft de geschiedenis tot hiertoe niet onderscheiden van die zijns jongeren broeders, schilderden in statigen, ernsti-

God de Vader, Maria en de H. Joannes Baptista, uit de Aanbidding van het Lam, der gebroeders van 'Eyck, in de St-Baafskerk, te Gent.

gen trant, met een open oog voor de waarheid, eene grenzenlooze liefde voor de volle pracht der kleuren en een fijn gevoel voor hunne schitterende versmelting.

Werpen wij eenen oogslag op hun wereldberoemd meesterstuk, de Aanbidding van het Lam Gods, dat geschilderd werd voor de grafkapel van den heer Judocus Vijdt, in de Gentsche kerk, die toenmaals St-Jans hiet, en nu St-Baafs genoemd wordt (¹). De schildering is verdeeld in eene onderste en eene bovenste helft. De onderste bestaat uit vijf deelen : een middenstuk en vier zijstukken; het bovenste bestaat uit zeven afgezonderde paneelen, waarvan het middenste en de twee uiterste iets hooger zijn dan de vier overige. Gent heeft van het groote stuk niets anders behouden dan het middenpaneel der onderste en de drie middenluiken der bovenste reeks ; van het overige, dat de uitslaande deelen van het veelluik vormde, bevinden zich de twee uiterste paneelen van het bovendeel in het Museum van Brussel en de vier andere in dat van Berlijn.

Het bovendeel bevat in het midden God den Vader ; rechts volgen St. Joannes-Baptista, de H. Cecilia, die op het klavier speelt, en Eva; links ziet men Onze-Lieve-Vrouw, eene groep zingende engelen en Adam. Beneden is het visioen afgebeeld, dat Joannes in de Openbaring (hoofdstuk 7) beschreef : « Na dezen zag ik, en ziet eene groote schaar, die niemand tellen kon, uit alle natiën en geslachten, en volken, staande voor den troon en voor het Lam, bekleed zijnde met lange witte kleederen, en palmtakken waren in hunne handen. » Op den voorgrond ontspringen de levende fonteinen der wateren uit de Openbaring ; daarachter staat op een altaar, omringd met engelen, het Lam Gods ; vier scharen van

(¹) De schilderijen, in deze Geschiedenis besproken, zijn door den opsteller gezien en beschreven op de plaats, waar zij zich bevinden. Die uit de Spaansche Museums zag hij eerst na de bekroning van zijn werk. Waar de aanduidingen « rechts » en « links » voorkomen, beteekent dit ter rechter- of ter linkerzijde van den aanschouwer.

martelaars, komende uit de vier hoeken der schilderij, begeven er zich henen door eene bebloemde weide. Op den achtergrond vertoont zich het hemelsche Jerusalem; op de onderste zijpaneelen rechts de heilige eremijten en pelgrims, links de soldaten van Christus en de rechtvaardige rechters, die zich allen, hetzij te voet, hetzij te paard, door een rotsachtig berglandschap naar het Lam begeven.

In majestatische houding, vol mannenkracht, troont God de Vader in het midden van het werk, twee vingers der rechterhand opheffend, den scepter in de linkerhand dragende, de driedubbele kroon op het hoofd, den rooden mantel boven het roode onderkleed om de leden : een beeld van meer dan menschelijke verhevenheid. Uit zijne schoone, jeugdige en vaste trekken, ernstig in hunne onbeweeglijkheid, mild in hunne zachte sierlijkheid, spreekt de hoogste rechtvaardigheid, met de hoogste goedheid gepaard.

In breede, kunstig geworpen vouwen valt zijne roode draperij statig rondom hem, kostelijk en schitterend, rijk en eerbiedwekkend, een kleed waard van door eenen God gedragen te worden. In houding, in uitdrukking en in kleur heeft het geheel eene onweerstaanbare kracht en eenen diep doordringenden ernst, zonder eenig spoor van gezwollenheid noch stroefheid.

Maria is daarentegen meer menschelijk; zedig zijn hare oogen nedergeslagen op het boek, waarin zij leest; met maagdelijke reinheid en godsdienstige ingetogenheid zit zij daar in haar donkerblauw, door goud en edelsteenen omzoomde kleed, met eene zware kroon van in goud gevatte leliën en rozen op het hoofd. Haar gelaat is malscher en lichtender dan dat van God den Vader, alhoewel het nog de molligheid van het levende vleesch niet heeft.

De H. Joannes is minder. Zijne uitdrukking is wat al te zachtzinnig voor eenen prediker, het gebaar der opgeheven hand wat te krachteloos, zijn hoofd te donker.

De achtergronden der drie stukken zijn van gouden leder, waarop zwarte letters als eene rijke versiering uitkomen; de zwarte vloersteenen zijn in gouden voegen gevat.

Uit al de kleuren en uit den overvloed van edelgesteenten straalt een donker, krachtvol geflonker, dat een bovenaardschen glans aan het werk bijzet en tot ontzag en vereering stemt.

Beschouwen wij daarnevens de groepen, die het Lam gaan aanbidden, dan bemerken wij, dat dit deel, nevens hoedanigheden, die door gansch het werk dezelfde blijven, eigenaardigheden bezit, die ons dienen zullen om van Eycks trant nader te kenmerken. De beweging ontbreekt; het godsdienstig plechtige overheerscht nog het menschelijk gemoedelijke; de groepen, uit kunstig afgewerkte personages bestaande, zijn zelven niet kunstig ineengezet en loopen in rechte lijnen gelijkvormig door het paneel.

De natuur is ook behandeld, als stonde alles op zich zelf: elk plantje, elk boompje, elk bloempje is fijn afgewerkt, maar het verband tusschen dit alles, en het verband tusschen aarde en hemel, het perspectief, in een woord, is nog niet gevat. De zucht om de plannen aan te duiden, om de verdamping van het vergezicht te doen voelen, merkt men wel, maar het doel is niet bereikt: het derde plan is even uitvoerig als het eerste, en in den uitersten achtergrond gaan bergen, weiden en huizen in eenen blauwen toon over, die tegen den witten boord des hemels scherp uitkomt.

De vleugels, welke zich nu te Berlijn bevinden, stellen de zingende maagden met onbedeesde getrouwheid voor: zij zingen wel degelijk en hun mond heeft de onaangename, gapende vertrekking, die men bij zingenden bemerkt. Veel zachter en stiller is de groep der lieve, engelachtig ingetogen maagden, die op het klavier spelen. In beide deze stukken heerscht 's meesters gekende uitvoerigheid en zucht naar glansende kleuren: de haren der zingende maagden schijnen één voor één geschilderd, de mantels der spelende zijn rijk geborduurd op hunne voltonige roode en groene stoffen.

Dezelfde trouwheid en uitvoerigheid, dezelfde bedaarde uitdrukking, die het hoofddeel van het werk kenmerken, ontmoeten wij hier in de beelden van de eremijten en van den H. Christophorus.

De levensgroote portretten van Judocus Vijdt en van zijne vrouw zijn uiterst zorgvuldig geschilderd; de man heeft kort grijzend haar en eenen geschoren baard; elk vezeltje schijnt afzonderlijk gemaald, en alles toch blijft breed; vol trouwheid en juist gevoel is zijne biddende houding weergegeven.

Adam en Eva, die zich in het Brusselsche Museum bevinden, zijn in volle natuurlijkheid gepenseeld, niet schooner of niet leelijker dan een gewoon ontkleede mensch is. Hij schijnt beschaamd en bekommerd over zijne ongehoorzaamheid; want een blos bedekt zijne wangen, en tusschen zijne wenkbrauwen staan lichte rimpels gegroefd; al de bijzonderheden van het model zijn als in eenen spiegel weergegeven: de haartjes op en de adertjes onder de huid, tot zelfs de gebruinde tint van gezicht en handen, die gewoonlijk aan de lucht zijn blootgesteld.

Eva is bepaald leelijk, met haar groot voorhoofd, hare hoog opstaande wenkbrauwen, hare wezenlooze uitdrukking. De lijn van hare gestalte schijnt uit bochten te bestaan, die met den passer getrokken zijn; hare dunne armen, haar vooruitpuilende buik zijn even onsierlijk. Alles bewijst, dat Adam naar het levend model is geschilderd, en dat er voor Eva geene naakte vrouw heeft geposeerd; maar in beide figuren straalt duidelijk een streven door naar onverbloemde waarheid en naar juiste wedergeving der natuur.

De naam der van Eycks had zich verre uitgebreid, en de faam hunner werken werd na hunnen dood in ons vaderland in hooge eer gehouden. Hun invloed als uitvinders of volmakers der schildering in olieverf en als kunstenaars deed zich over het grootste deel van Europa gevoelen; zij overheerschen gansch onze oudere school,

De afdoening van het kruis, door Rogier van der Weyden, in het Escuriaal.

en in minder of meerder mate zijn onze schilders, tot in 1500, hunne volgelingen.

De tweede groote meester, dien wij in het vervolg der tijden ontmoeten, is Rogier van der Weyden. Hij werd geboren te Doornik, leerde de schilderkunst te Brugge onder de van Eycks, en vestigde zich daarna te Brussel, waar hij rond 1460 overleed. Ofschoon afkomstig van eene stad, waar de kunst vroeg schijnt gebloeid te hebben en die in herhaalde aanraking met onze Vlaamsche gewesten kwam, mag van der Weyden, én door zijne leerjaren, die hij te Brugge, én door zijne meesterjaren, die hij te Brussel doorbracht, niet anders dan tot de Vlaamsche kunstschool, tot de school der van Eycks, gerekend worden.

Kenmerkend is bij hem de scherpe helderheid zijner kleur, die de personages haast uit de lijst doet komen, ze in krachtvol licht op elkander afsnijdt en toch goed samenverbonden laat blijven. Het lijden en het medelijden; de smart, die de vrouw machteloos ineen doet zakken, en den man zwaarmoedig en met strakken blik voor zich doet staren, geeft hij meesterlijk weer. Ongelukkiglijk weet hij beter de uitingen der ziel dan de bewegingen des lichaams te vertolken; al te dikwijls zijn zijne personages, zoo heerlijk van kleur en uitdrukking, linksch of overdreven van beweging.

Bijna het eenige werk, waarin hij met volle zekerheid kan bestudeerd worden, is zijne Graflegging van Christus, in het Escuriaal. In het middenstuk van het paneel, dat boven de twee zijkanten uitsteekt, staat het kruis nog recht; Christus wordt door eenen volgeling nedergelaten en door twee andere onder de schouders en bij de beenen vastgehouden; eene vrouw weent aan zijne voeten. De linkerzij wordt ingenomen door Maria, die in bezwijming gevallen is, en door Joannes en twee vrouwen met zorgvolle deernis omringd wordt. Eenheid ontbreekt dus aan het werk, en niet zonder stijfheid zijn de houdingen. Diep is de droefheid op

aller gelaat gedrukt; scherp zijn de wezenstrekken, dicht en hoog de kleuring. Dezelfde betere en minder goede hoedanigheden vinden wij weer in de Zeven Sacramenten uit het Antwerpsch Museum, te recht aan den Doornikschen kunstenaar toegeschreven.

Rogier van der Weyden was de meester van Memlinc. Deze was geen zoo krachtig schilder als de van Eyck's, maar hij had meer gevoel; hij trachtte minder naar de waarheid des lichaams, meer naar de edelheid der ziel; hij zocht niet zoozeer de indrukwekkende plechtstatigheid van den godsdienst als de zoete ontroeringen der godvruchtigheid; hij trachtte dichter tot den hemel dan tot de aarde te naderen.

Stiller is ook zijne kleur, zachter zijne harmonie, niet overweldigend, medesleepend, maar langzaam doordringend, en volkomen geëvenredigd aan het gevoel, dat den meester bezielde en dat hij zocht weer te geven. Beschouwen wij zijn bijzonderste werk, het Huwelijk van de H. Catharina, in St-Janshospitaal te Brugge.

Op eenen troon met bruingouden rugleuning, tegen eene marmeren kolonnade geplaatst, zetelt de H. Maagd met het kind Jesus op haren schoot. Haar gelaat is zacht, maar niet schoon; zij draagt eenen hoogrooden mantel, die in hoekige plooien om haar lichaam gevouwen is; haar onderkleed is blauw en met eenen boord van edelsteenen bezoomd. Het lijfje van het naakte Christuskind is rooskleurig met donkere schaduwen; zijn hoofdje is lief, maar zijn vleesch mist malschheid. Nevens Maria staan twee engeltjes: het eene, met een glimlachend, goedig moedergezichtje, bespeelt een handorgeltje; het andere houdt een boek open, waarin Onze Lieve Vrouw leest. Rechts zit de H. Catharina neergehurkt; nevens haar liggen hare kenteekens, het rad en het zwaard; zij draagt eenen lichten hoofdband, waartusschen de haarvlechten geslingerd zijn, en eenen gazen sluier, alleen zichtbaar door de zachte lijn, die zijn boord op haar gelaat teekent. Hare kleedij bestaat uit eenen witten

boezelaar, waaronder karmozijnroode mouwen uitkomen, en uit eenen goudbruinen rok, met zwarte bloemsieraden doorweven en met wit afgezet. Zij houdt de linkerhand naar het kindeken gestrekt, dat er eenen ring aan steekt.

Achter haar staat Joannes-Baptista recht; door zijn donker kleed steekt zijn naakt been, een lammeken staat nevens hem. Rechts knielt de H. Barbara met groen onderkleed en donker-purper bovenkleed; ook zij draagt eenen lichten sluier. Zij leest aandachtig in een boek. Achter haar bevindt zich de apostel Joannes.

Beelderig zacht is de uitdrukking der figuren van het eerste tot het laatste. Met ingetogenheid zegent de apostel Joannes den kelk; met een gebaar van kalme belangstelling wijst de H. Joannes-Baptista naar de H. Catharina; stil, maar onbedeesd en met eene onuitsprekelijke fijnheid van gelaatstrekken, ziet deze naar haren goddelijken bruidegom.

Al de onderscheiding, die gelaat en lichaam en gebaar ontleenen aan eene volslagen onbewustheid van hetgeen er kwaad en laag op aarde is, aan eene adellijke opvoeding en eene edele inborst, is vereenigd in het figuur der heilige Catharina. Zij bezit in hooge mate het slanke, tengere, dat Memlincs figuren eigen is, en de lichamen zoo doorschijnend maakt, dat wij er dwars door en gemakkelijk tot in de ziel kunnen lezen; zij is een oorbeeld van maagdelijke vlekkeloosheid, van zachtmoedigheid en tevens van vrijmoedigheid, van eene ziel klaar en rein als kristal, zonder trotschheid en zonder schroomvalligheid.

De H. Barbara bezit in hare statige aandacht en in den gemoedelijken ernst, waarmede zij, onbeweeglijk van oog en lijf, in haar boek leest, meer het voorkomen van deftigheid en nauwgezette ingetogenheid, alhoewel ook heel haar wezen getuigenis aflegt van innerlijke en uiterlijke vlekkeloosheid.

Beiden zijn kinderen door den eenvoud en de oprechtheid; vrouwen door den ernst in de bovenaardsche liefde; « blanke lijfjes

zonder smet, blanke zieltjes zonder zonde. » Hunne handeling is weinig, en geeft geene kreuk aan hun kalm wezen.

Ook de andere figuren staan wél naast elkander, zijn wél bewonderenswaardig door de fijnheid van vorm en uitdrukking, maar werken weinig en werken nog minder samen. Zij vullen het tafereel, doch blijven ieder op zich zelve afgezonderd.

Iets zachts ligt er in de onverzwakte tonen, iets als een geheimzinnig waas, dat verspreid is over de personen, over hun gemoed en over hunne kleedij. De kleur is vol en rijk ; maar niets straalt of schittert. Alles vloeit samen tot eene melodie, waarin wij de rijkste tonen in een akkoord voelen versmelten, even zacht in zijn geheel als elke noot krachtig op zich zelve is.

En zóó de kleuren, zóó de vleezen, die noch doorschijnend, noch glimmend, maar als met eene satijnen huid overtrokken zijn. En wat wij van deze zeggen, geldt van het geheel : de volste, zoetluidendste harmonie ruischt u uit het gansche paneel, uit de gemoedsuitdrukkingen der personages, uit hunne handeling en hunne kleur tegen : een lied van godsdienst en eenvoud, gezongen door zachte maagdenstemmen onder de slanke bogen eener gotische kloosterkerk, vol van het geheimzinnig en gemilderd licht, dat door de gekleurde glasramen binnendringt.

Beroemder nog dan dit werk, is Memlincs relikwiekast der H. Ursula, die ons in kleine, keurige tafereeltjes de bijzonderste gebeurtenissen te zien geeft uit het leven der heilige Ursula en der elf duizend maagden, die haar volgden. Hier, als overal, blijft Memlinc een rein ingetogen kunstenaar ; maar, evenals van Eyck in zijne kleinere beelden, werpt hij in die kleurige paneeltjes eenen veel opener en onbevangener blik op de buitenwereld.

Bij van Eyck zagen wij dus godsdienstige plechtstatigheid met schitterenden kleurenglans ; bij van der Weyden, diepte van uitdrukking met stroeve bewegingen en hooge kleuren ; bij Memlinc, zachte ingetogenheid met mildere tinten.

De aankomst der H. Ursula te Roma, door Hans Memling; een der tafereeltjes op de relikwiekas der H. Ursula, in het St-Jansgasthuis te Brugge.

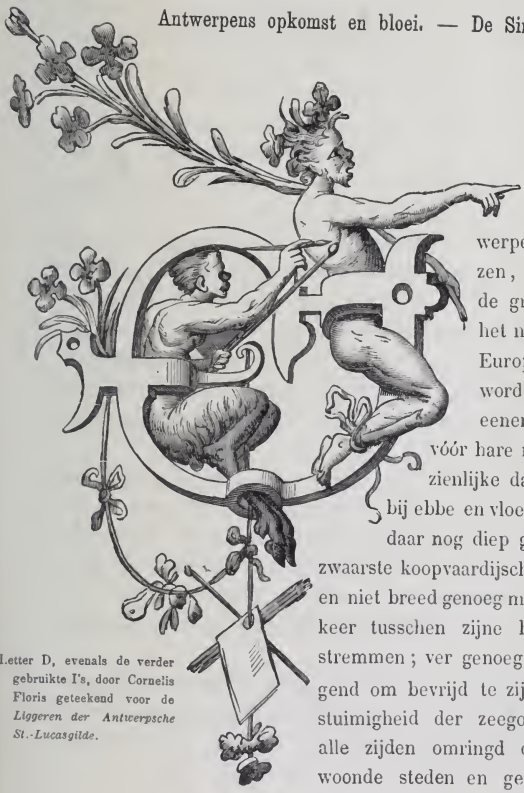
Vatten wij nu de kenmerken samen, die onze oudste school onderscheiden, zonder acht te geven op wat elken meester in het bijzonder eigen is, dan vinden wij eenen onverzwakten kleurenrijkdom, die zich vertoont in schitterende, bonte gewaden, in dichtbewerkte vleezen, in rijk gestoffeerde achtergronden en heldere vergezichten. Aller werk is zeer uitvoerig : trek voor trek wordt elke bijzonderheid in de menschen, in hunne kleederen en in hunne woningen, evenals in de natuur, opgemerkt en trouw weergegeven. Die uitvoerigheid is de natuurlijke gezellin van waarheidsliefde : de oudere schilders vatten niet samen, gaven niet den algemeenen indruk der dingen, maar de dingen zelven weer. Zij beeldden den levenden mensch niet naakt af; daarom moest gansch hunne aandacht vallen op de kleederen, die zij uitvoerig en rijk schilderden, en op de gelaatstrekken, waar zij een diep gevoel inlegden, en welke zij tot eenigen, maar dan ook helderen spiegel der ziel maakten. Zij kenden slechts onvolkomen het luchtverschiet en gebruikten het bruin-en-lichteffekt niet. Hunne werken zijn met volle klaarheid overgoten, alles komt met scherp afgesneden lijn op en tegen elkander uit : alle kleuren moeten door een kunstig opwegen, niet door verzachting of beschaduwing, met elkander in welluidende overeenstemming blijven. De scherpte der lijnen, de volkleurige en zwaarplooiende kleederen, de rijkgetooide achtergronden, het gemis aan beweging en samenwerking in de personages en aan luchtspeling er tusschen, maakt, dat de menschen niet ten volle uit elkander en uit hunne omgeving los geraken, dat zij iets stijfs en onbeweeglijks behouden, dat zij meer in- dan uitwendig leven.

Met deze rustige houding stemt volkomen de sterk uitgesproken neiging bij de oudste meesters overeen, om godsdienstige onderwerpen op zinnebeeldige, liever dan op dramatische wijze ; in streng regelmatige verdeelingen, liever dan in vrij bewogen schikkingen ; naar geijkte vormen, liever dan naar scheppenden

willekeur weer te geven. Ernstig vatten zij hunne kunst en het leven op : aangeleerde oogenverblinding, wereldsche zin, speelsche losheid, dit alles was een gruwel voor de ingetogen, nauwgezette, kinderlijk geloovige kunstenaars. Lachend en helder is hunne kleur en hun licht, zwaarmoedig en droefgeestig integendeel zijn hunne personages; deze leven nog niet ten volle en genieten nog weinig van de wereld. Aan hunne opvolgers was het voorbehouden overeenstemming te brengen tusschen de kleur en de uitdrukking, tusschen de verlichting en de handeling der personen, tusschen het lichaam en de ziel.

III.

Antwerpens opkomst en bloei. — De Sint-Lucasgilde.



Letter D, evenals de verder gebruikte I's, door Cornelis Floris geteekend voor de *Liggeren der Antwerpsche St.-Lucasgilde.*

De natuur had de plaats, waar Antwerpen moest oprijzen, aangeduid om de groote haven van het noord-westen van Europa's vasteland te worden. Gelegen aan eenen stroom, die tot vóór hare muren eene aanzienlijke daling en stijging bij ebbe en vloed ondergaat; die daar nog diep genoeg is om de zwaarste koopvaardijschepen te dragen, en niet breed genoeg meer om het verkeer tusschen zijne beide oevers te stremmen; ver genoeg in het land liggend om bevrijd te zijn tegen de onstuimigheid der zeegolven, en langs alle zijden omringd door dicht bewoonde steden en gewesten, moest,

met de klimmende welvaart der naburige landen, Antwerpen wel het middelpunt van eenen uitgebreiden handel en de markt van een goed deel van Europa worden.

Al vroeg dan ook zien wij, dat de scheepvaart eene voorname bezigheid harer inwoners uitmaakt. Reeds in 1225 vaardigde Paus Honorius III eene bulle uit, waarbij hij aan de Antwerpenaars oorlof gaf om te trouwen zonder de langdurige vertraging der kerkelijke roepen te ondergaan, « omdat, schreef hij, een groot deel der inwoners van die stad den handel op zee drijven, tusschen verscheidene landen varen, en schier nooit in de stad verblijven, tenzij des winters, wanneer het slechte weder hen belet op zee te gaan. » In de XIIIe eeuw bezat Antwerpen reeds het stapelrecht van den visch, van het zout en van de haver; zij had twee jaarmarkten: de Sinxenmarkt en de Bamismarkt, en tal van vrijheden, die den handel begunstigden. Op het einde dier eeuw, in 1291, verkreeg zij van haren hertog Jan I van Brabant eene keure, die als de kerstenbrief van haar gemeentelijk bestaan mag gelden, en die haar dezelfde burgerlijke en staatkundige vrijheden, dezelfde waarborgen van goede rechtspleging en persoonlijke zekerheid toekende als die, welke de andere groote gemeenten van Brabant en Vlaanderen genoten.

Antwerpens wasdom ging niet zoo spoedig vooruit, als men het wel zou verwachten van hare natuurlijke en verkregene voorrechten. Dit kwam hierbij, dat zij tegen machtige en oudere naburige steden te kampen had. Brugge, Gent, Ieperen, Brussel, Leuven waren rondom haar reeds bloeiend, toen zij pas als gemeente ontstond, en tegen die mededingsters was de kamp niet gemakkelijk.

In 1312 nog zien wij, dat hertog Jan II van Brabant, als hij aan zijne onderdanen bij het groote Charter van Cortenberg eene soort van volksvertegenwoordiging verleent, van de tien afgevaardigden

der steden er drie aan Leuven, drie aan Brussel en slechts éénen aan Antwerpen toekent.

Maar in de XIVe eeuw was er dan toch vooruitgang op te merken. In 1315 werd Antwerpen onder de hanzesteden opgenomen; een akt van 1333 gaf haar in de vertegenwoordiging van Cortenberg reeds twee zetels. In 1318 liepen de twee eerste Venetiaansche galeiën, en in 1324 de eerste Genueesche onze haven binnen. Over Antwerpen werd van toen af de handel in wol en laken tusschen Engeland en de neringdoende steden van Brabant gevoerd. Engelsche kooplieden vestigden zich dan ook al vroeg binnen onze muren : in 1305 verkregen zij vrijstelling der accijnsrechten, en in 1338 zien wij eenen hunner, Willem de la Pole, aan koning Eduard van Engeland, die toen voor oorlogszaken hier was, 18,500 pond sterlings leenen, eene som, die tegenwoordig met minstens 5 millioen franks zou gelijk staan. Dezelfde vorst nam nog ongeveer 400,000 gulden (wel 8,000,000 van ons geld) bij Antwerpsche kooplieden op.

Doch vooral in de XVe eeuw ging de welvaart der stad met groote stappen vooruit. In het begin dier eeuw had zij langdurige moeilijkheden met den graaf van Vlaanderen, in wiens handen zij gevallen was, en die haar stiefvaderlijk genoeg behandelde; van de onbekwame hertogen van Brabant, die hem opvolgden, had zij zich even weinig te beloven; maar, wanneer in 1430 de hertogen van Burgondië den troon van Brabant bestegen hadden, was de dageraad van haar gulden tijdperk voor goed aangebroken.

Wat haren wasdom tot dan toe noodlottig had moeten stremmen, was de verbrokkeling onzer gewesten, en de afsluiting tusschen elke stad en elk vorstendom Deze verviel van lieverlede, wanneer het bewind van gansch de groep der Nederlandsche Staten in ééne hand kwam, en wanneer wij deel maakten van een groot zelfstandig rijk.

In dien toestand kwamen wij, toen de hertogen van Burgondië

al de Nederlanden onder hunnen scepter vereenigd hadden, en meer nog toen zij koningen van Spanje werden, en de macht verkregen om onze gewesten, die immer eene gretig beloerde prooi voor de naburen geweest waren, tegen ieders hebzucht te beschermen. Antwerpen als zeehaven van een groot rijk, was bestemd om ten Zuiden van het Kanaal te worden wat Londen ten Noorden geworden is; en in de jaren, die verliepen tusschen 1430 en 1560, mocht het met gegronde hoop deze schitterende bestemming te gemoet zien. Van 1380 tot 1450 steeg het getal der inwoners van 20,000 tot 40,000; van 1450 tot 1520 was het op nieuw verdubbeld en in 1550 was het tot ongeveer 125,000 zielen gestegen.

In 1421 betaalde onze stad slechts een derde der belastingen, welke Brussel opbracht; in 1465 de helft, maar in 1540 betaalt zij meer dan anderhalve maal, en in 1558, 1564, 1571 meer dan driemaal zooveel als Brabants hoofdstad [1]. Wat toekomst stond de Scheldestad niet te wachten, indien de toen uitbrekende godsdienstoorlog haren vooruitgang niet was komen verhinderen, en weldra haren bloei niet ongenadig in zijnen wortel was komen doorhakken!

Onnoodig te zeggen, dat met den aangroei der bevolking in de xv^e en xvi^e eeuw eene geëvenredigde uitbreiding van bedrijvigheid en welvaart gepaard ging. Zooals wij reeds aanstipten, verliep rond het jaar 1500 de handel van Brugge naar Antwerpen, iets wat ten gevolge had, dat onze stad niet alleen de meest bezochte haven, maar ook nog het middelpunt der kunst in de Nederlanden werd. De uitwijking van Brugge naar hier was vooral na 1485 aangegroeid, en men mag aannemen, dat in 1516 Antwerpen voor goed hare voorgangster overvleugeld had. Van dit jaar tot op het oogenblik

[1] Mertens en Torfs : *Geschiedenis van Antwerpen*, IV, p. 145.

der onlusten klom Antwerpens welvaart echter nog voortdurend, en rond 1560 bereikte zij haren hoogsten trap.

Guicciardijn schetste ons een tafereel van hetgeen Antwerpen toen geworden was. Zij voerde handel met de meeste landen van Europa: Portugal zond haar specerijen, die het uit de verre gewesten ging halen; de bloeiende Italiaansche handelsteden brachten hier hunne kostelijke gouden en zijden lakens ter markt; Spanje zond wijn en wol; Frankrijk en Duitschland voerden hunne wijnen in; Engeland zijne lakens; het Noorden zijne granen, zijne metalen, zijnen visch; hier werden de voortbrengselen van de onderscheiden afgelegen landen tegen elkander geruild, en de gewrochten der inheemsche nijverheid, het bewerkte goud en zilver, het huisgerief en meubelen, de lakens, lijnwaden en tapijten, naar den vreemde verzonden.

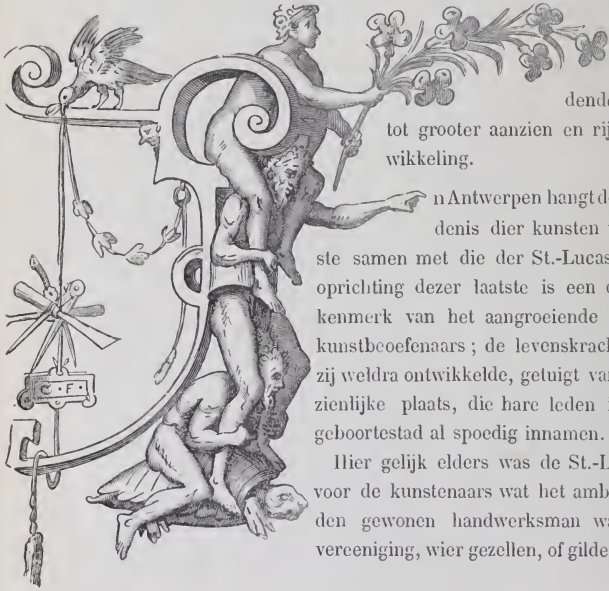
Fabelachtig klinkt het getal der schepen, die hier dagelijks aanlandden, en de rolwagens, waarmede de koopwaren van en naar Duitschland en Frankrijk vervoerd werden.

Zeventien verschillende natiën hadden te Antwerpen hunne factorijen, of gezamentlijke handelskantoren; onze beurs was eene wereldmarkt, waar de leeningen voor koningen en keizers gesloten werden. Van 1558 tot 1562 had de zaakgelastigde der koningen van Engeland te Antwerpen meer dan honderd twintig millioen franks opgenomen.

Gelijken tred met den handel hield de bloei der kunsten. De openbare gebouwen, die in dien tijd in onze stad oprezen, leggen getuigenis af van dien dubbelen vooruitgang. Met het juiste voorgevoel der hooge lotsbestemming van Antwerpen, had men reeds in 1352 de hoofdkerk aangelegd op eene grootere schaal dan die van eenigen anderen tempel in de Nederlanden, en haar stoute en slanke toren steeg hooger dan eenig gebouw in deze gewesten, als een zinnebeeld der nakende verheffing van de Scheldestad boven de naburige gemeenten. In 1500 werd de laatste hand gelegd aan

dit gebouw; in 1491 waren de grondvesten der St.-Jacobskerk gemetseld, en in de XVIe eeuw rijzen de openbare en bijzondere gebouwen als bij tooverslag op. De Vleeschhal werd begonnen in 1501, de Kamer van den Ouden Voetboog op de Groote Markt in 1513, St.-Andrieskerk in 1514, het Steen in 1520, St.-Michielskerk in 1527, de Beurs in 1531, de Predikheerenkerk in 1540, het Brouwershuis in 1553, het Stadhuis in 1561, het Oostersch Huis in 1564. Van 1540 tot 1555 herbouwde Gilbrecht van Schoonbeke geheele wijken, en terzelfder tijd bekwam de stad, door hare laatste vergrooting, den vorm, dien zij nog drie eeuwen moest behouden.

Dezelfde stoffelijke welvaart, die alsdan de bouwmeesters werk verschafte, riep ook de beeldende kunsten tot grooter aanzien en rijkere ontwikkeling.



In Antwerpen hangt de geschiedenis dier kunsten ten innigste samen met die der St.-Lucasgilde. De oprichting dezer laatste is een onfeilbaar kenmerk van het aangroeiende getal der kunstbeoefenaars; de levenskracht, welke zij weldra ontwikkelde, getuigt van de aanzienlijke plaats, die hare leden in hunne geboortestad al spoedig innamen.

Hier gelijk elders was de St.-Lucasgilde voor de kunstenaars wat het ambacht voor den gewonen handwerksman was: eene vereeniging, wier gezellen, of gildebroeders,

zooals men ze noemde, zich bij elkander aansloten in een door de wettelijke overheid erkend lichaam, ten einde de belangen van hun beroep te handhaven. Wie lid was van een ambacht, mocht in de gemeente, waar dit gevestigd was, zijn bedrijf uitoefenen en genoot er bescherming ; wie geen lid was, mocht zijn werk niet ter markt brengen.

De gelijkstelling van beeldende kunsten en handwerk lag volkomen in den geest der eeuwen, waarin onze kunst zich voor het eerst vertoonde. Er was reeds eenen heelen tijd geschilderd en gebeeldhouwd, vóór dat men huisschilders van fijnschilders, steenkappers van beeldhouwers onderscheidde. De beginselen onzer school waren dan ook nederig, en het gewone handwerk droeg in die tijden dikwijls genoeg den stempel van echten kunstsmaak, om die verwarring zoodanig vreemd niet te doen schijnen. Tot lang over de helft der xv^e eeuw zien wij, dat de bouwkundigen nog als steenhouwers aangezien worden. Meester Appelmans in 1431 en meester Everaert in 1454, beiden bouwmeesters van Onze-Lieve-Vrouwenkerk, ontvingen, buiten hunne jaarwedde, de daghuur van eersten steenhouwer, zijnde negen grooten of deniers Brabantsche munt ([1]). De vervaardigers der prachtige geschilderde glasramen van die tijden waren onder de glazenmakers geteld; dezelfde mannen werden beurtelings gebruikt tot het kleuren, vergulden of vernissen van houten of steenen beelden en loofwerk, zadels, beukelaars, banieren, wapenborden, passementwerk, kussens, kamers, weerhanen, schenkkannen, draaghemels, feestwagens, ja, kanonnen en kanonkogels ([2]).

Langzamerhand maken kunsten en ambachten zich van elkander los. Wanneer er weelde genoeg ontstaan was, om eenen bouw-

([1]) Zie Leo de Burbure : *Toestand der Beeldende Kunsten in Antwerpen omtrent 1454.* Antwerpen, gebroeders Peeters. 1854. Blz. 8.

([2]) Emmanuel Neefs : *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.* Gand, 1876. Tome I. Blz. 89-142. Ed. van Even : *L'ancienne école de peinture à Louvain.* Brux. Muquardt, 1870. Blz. 21 en volgende. Edm. de Busschere : *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles.* Gand, 1859. Blz. 10-66.

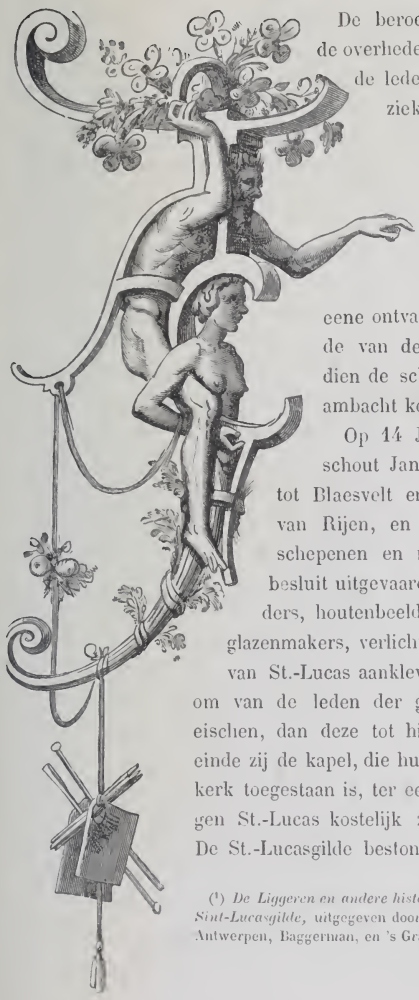
kundige voor zijne plans zooveel te betalen, dat hij zonder handwerk kon leven; wanneer hij, die menschenbeelden sneed, hooger werd gesteld dan een andere, die slechts bouwkundige sieraden beitelde; wanneer de behendigste der schilders ruimer vergoed werd voor het samenstellen en uitwerken van schilderijen dan hij, die slechts houten of steenen beelden kleurde, toen ontstonden de eigentlijke kunstenaars nevens de werklieden. Hoe traag echter die splitsing geschiedde, moge hieruit blijken, dat in 1514 aan hen, die houten metselryen oft belden maken, voorgeschreven werd in het ambacht der metsers te komen, en dat zij er mede vereenigd bleven tot in 1606 (¹).

De reglementen der St.-Lucasgilde doen ons de voorwaarden kennen, waarin de kunst en de kunstenaars te Antwerpen leefden. Reeds in het jaar 1382 vinden wij eene oorkonde, waarbij de goud- en zilversmeden, de schilders, glazenmakers, borduurwerkers en houtenbeeldsnijders gemachtigd worden een ambacht te vormen, dat, evenals alle andere gilden, zijne leden zekere rechten en verplichtingen deelachtig maakte.

De verplichtingen luidden hier als elders : dat de leden poorters der stad moesten zijn; dat zij op bepaalde tijden zekere gelden betaalden aan het ambacht en aan de kerk; dat zij een zeker getal jaren als leerling bij eenen meester werkten en daarna een proefstuk leverden om te bewijzen, dat zij « hun bedryf metter hand doen oft connen »; eindelijk dat zij in de uitoefening van hun beroep zich onderwierpen aan de voorschriften, die het ambacht geraadzaam zou oordeelen uit te vaardigen, omtrent de hoedanigheid van de gebruikte stoffen en van het geleverde werk.

De rechten waren : dat de leden alleen, en bij uitsluiting van alwie tot de nering niet behoorde, gemachtigd waren in de stad hun beroep uit te oefenen en hun werk te verkoopen, en dat dit werk goedgekeurd werd door het ambacht.

(¹) J. B. van der Straelen : *Jaarboek der vermaarde en kunstrijke gilde van St.-Lucas binnen de stad Antwerpen.* Antwerpen, J. Peeters-van Genechten, 1855. Blz. 38.



De beroepsgeschillen werden door de overheden van het ambacht beslist; de leden stichtten onder elkander ziekebussen, en kwamen van tijd tot tijd bijeen in kerkelijke diensten of feestelijke vergaderingen.

In 1434-35 vinden wij in de rekeningen van Onze-Lieve-Vrouwenkerk reeds eene ontvangst vermeld, voortkomende van den « Rijnschen Gulden », dien de schilders geven, als zij in 't ambacht komen (¹).

Op 14 Juli 1442 werd door den schout Jan van der Brugghen, heer tot Blaesvelt en markgraaf van het land van Rijen, en door de burgemeesters, schepenen en raad van Antwerpen een besluit uitgevaardigd, waarbij aan de schilders, houtenbeeldsnijders, metselrijsnijders, glazenmakers, verlichters en allen, die der gilde van St.-Lucas aankleven, oorlof verleend werd, om van de leden der gilde hooger bijdragen te eischen, dan deze tot hiertoe betaald hadden, ten einde zij de kapel, die hun in Onze-Lieve-Vrouwenkerk toegestaan is, ter eere Gods en van den heiligen St.-Lucas kostelijk zouden kunnen stoffeeren. De St.-Lucasgilde bestond dus reeds vóór dit jaar,

(¹) *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde,* uitgegeven door Ph. Rombouts en Th. van Lerius. Antwerpen, Baggerman, en 's Gravenhage, Nyhoff. 1864-1876.

waarop een officiëel stuk voor de eerste maal van haar melding maakt. Behalve de beroepen, welke wij hooger opsomden, maakten er toen of later deel van de stoffeerders, spiegelkastmakers, antieksnijders, bakmakers, tafereelmakers, goudslagers, vergulders, figuursnijders, lettergieters, geleienpotbakkers, knopmakers en de koffermakers, voor zooveel zij eenige schildering op hun werk aanbrachten. Daarbij moeten nog gevoegd worden de boekbinders, die er in 1574 bijkwamen, de boekdrukkers, de plaatsnijders, de boogmakers en kaartspelmakers, die er later in opgenomen werden.

In 1453 begon men aanteekening te houden van de gildebroeders van St.-Lucas en met dat jaar vangt dan ook het register aan, dat onder den naam van Liggere van zoo onschatbaar belang is voor de geschiedenis onzer kunst, daar het van 1453 tot 1773, met enkele onderbrekingen, van jaar tot jaar opgeeft, wie als meester in de gilde ontvangen werd, en vele andere kostelijke bescheiden over onze kunstenaars bevat.

Het blijkt klaar uit de stukken, die wij hooger aanhaalden, dat de gilde reeds vroeger dan 1453 bestond en dat zij vóór 1434 reeds bestuurders had ; hoogst waarschijnlijk is het daarbij, dat zij in 1453 eene grondige hervorming en eene strenge herinrichting onderging. In dit laatste jaar vinden wij als gildebroeders opgeschreven vijf-en-dertig leden, waarvan er veertien als schilders, zes als glazenmakers, twee als beeldsnijders, één als beeldhouwer, één als boekbinder en boekschrijver, één als borduurwerker, twee als verlichters bekend zijn, terwijl men van de acht anderen niet weet, tot welke bedrijven zij behoorden.

In 1454 werden er tien nieuwe vrijmeesters ontvangen ; in de eerste daaropvolgende jaren beloopt het getal gemiddeld een half dozijn ; rond 1500 stijgt het merkelijk : zes-en-twintig in 1493, achttien in 1502, zeventien in 1506, vijf-en-twintig in 1508. Rond de helft der XVIe eeuw verdubbelt het nogmaals: het bedraagt zes-en-veertig in 1535, twee-en-veertig in 1540, acht-en-veertig in 1556, veertig in 1560 en drie-en-vijftig in 1561.

De leerjongens, die men in 1469 begon op te schrijven, zijn gemiddeld ten getalle van acht jaarlijks; na 1500 stijgt dit cijfer tot twintig; later in de XVIe eeuw wisselt het sterk af: drie-en-twintig in 1540, negen in 1560, zestien in 1561.

Met den vooruitgang van Antwerpen en van de overige steden van Brabant was dit gewest ook deelachtig geworden aan het letterkundige leven van onzen stam; Vlaanderen telde alleen niet meer de dichters in zijnen schoot, sinds van Heelu en Boendale schreven.

De Rederijkkamers van Antwerpen werden weldra de schitterendste des lands, en korts na 1520 zal die stad de beste of liever de eenige dichteres der Nederlanden in Anna Bijns bezitten. Dicht- en schilderkunst moesten in Antwerpen niet lang vreemd aan elkander blijven.

In 1480 werd de Rederijkkamer de Violiere, onder de zinspreuk, Wt jonsten versaemt (door vriendschap samengebracht), met de St.-Lucasgilde vereenigd. (1) Deze vereeniging maakt in het kunstleven van Antwerpen een eigenaardig en gelukkig voorval uit. De gedachte, die er aan ten gronde lag, en die later zoo herhaaldelijk door de Violieren werd uitgedrukt, was dat Pictura en Poësis (schilder- en dichtkunst) moesten samengaan; het gevolg was, dat de St.-Lucasgilde zich voor goed aan het hoofd stelde van al wat in de stad tot het wezen der kunst behoorde; dat zij het groote middelpunt der openbare feestelijkheden en de schitterende vertegenwoordigster der openbare weelde werd.

Innig was het verbond tusschen de kamer en de gilde. De laatste nam de spreuk, wt jonsten versaemt, aan, en gebruikte soms zelfs den naam van Violier als gelijkluidend met den haren: « de gilde van Sint-Lucas, die men noemt de Violier-Blomme, » zegt een akt van 1574. De dekens van St.-Lucas waren ook dekens van de « Blomme » en deden haar den eed; de opperdeken stond aan het

(1) Zie J.-B. Van der Straelen. *Geschiedenis der Rederijkkamer de Violieren of Violette bloem onder de zinspreuk « Wt jonsten versaemt » te Antwerpen* In het *Taelverbond*. Antw. jaargang 1853, bl. 205 (afdeeling geschiedenis, oudheden en taalkunde).

hoofd der beide broederkringen. De gilde was het verbond der werkers ; de kamer, de kring der gezellige bijeenkomsten, der letterkundige uitspanningen. Gene was de boom ; deze was wel degelijk de bloem, die ontlook, wanneer Antwerpen opkwam, en die over de dagen van stoffelijke welvaart en ongemeenen rijkdom hare schitterende kleuren en hare zachtere geuren verspreidde.

De Violieren namen het belangrijkste deel aan de triomfen, de Rethorijke spelen, de inkomsten van prinsen, de vieringen en andere openbare feesten. Zij hielden twee maaltijden 's jaars, waarop in later dagen het beste deel hunner gelden werd verteerd : op het feest van St.-Lucas en op Vastenavond gaven zij tooneelvertooningen. Elke prins was gehouden « syn prinsdom te verheffen door een eerlyk blasoen of referein feest », « tot welcke hy sal gehouden syn prysen op te stellen, ten minst weerdich wesende vyftich guldens oft meer naer syn geliefte, » zegt de akt der vereeniging van 1480.

En niet alleen in hunne kamers en voor hunne leden gaven de Violieren letterkundige feesten, maar ook in andere plaatsen gingen zij er deel aan nemen en voor andere steden richtten zij op hunne beurt feestelijke wedstrijden in. In 1510 trokken de Violieren en de Goudbloem, eene andere Antwerpsche Rederijkkamer, naar Herenthals met meer dan 400 leden en overtroffen al de andere steden door de pracht hunner intrede.

In 1549 werd Philips, zoon van Keizer Karel, ingehaald als toekomende heer dezer Nederlanden : 879 burgers te paard en 4,000 te voet, allen krijgshaftig uitgedoscht, gingen hem te gemoet, drie-en-twintig eerebogen en stellages waren door de stad en vijf door de vreemde natiën der kooplieden opgericht. Aan bogen en stellages betaalde de stad wel 260,000 gulden. Er waren, volgens Grapheus, 895 timmerlieden, 233 schilders en 498 beeldsnijders aan gebezigd, allen hier woonachtig [1].

[1] Mertens en Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen*, IV, 126.

Op den vooravond van het jammervolle tijdperk, dat voor onze stad ging aanbreken, vertoont het jaar 1561 het heerlijke schouwspel van eenen zonnenondergang vol van den warmsten gloed en van het rijkste kleurenspel; een schouwspel, dat men zich met weemoed herinnert in de dagen van nood, maar met vreugde herdenkt, wanneer de donkere nachten en de lange, bange stormen voorbij zijn. In dat jaar werd in Antwerpen een feest gevierd, waarin, als in een brandpunt, al de lichtstralen samenvallen, die handel en nijverheid, kunsten en wetenschappen over haar hadden doen glansen. Het landjuweel van 1561 diene dan, als een bewijs tusschen vele, van Antwerpens weelde, en van den hoogen rang, dien de schilders onder de Violier innamen, waar het gold den goeden naam der stad op te houden en vrienden en vreemden te toonen, wat er hier voor kunst en weelde huisde.

Melchior Schets, schepene en heer van Rumpst, was dit jaar prins, en Anthonis van Straelen, heer van Merxem en burgemeester van Antwerpen, hoofdman der Kamer. Toen de Violieren de veertien mededingende maatschappijen onthaalden, waren zij met hun vijf-en-zestig te paard, allen kostelijk gekleed in violetten rijtabbaards, hoeden en sluiers van dezelfde kleur, witte wambuizen, kousen en laarsjes, violette, roode en witte pluimen.

De mededingers wedijverden onder elkander in pracht, en ongehoord is dan ook de rijkdom, dien zij ten toon spreidden. Een der twee Mechelsche Kamers, die opkwamen, de Pioene, had 326 man te paard in den stoet der plechtige inhaling, welke den 3n Augustus plaats had. Zij waren gekleed in rokken van fijn inkarnaat stamet, geboord met gouden passement, roode hoeden, wambuizen, kousen en pluimen, gouden kransen, zwarte laarzen; zij hadden daarenboven zeven anticke wagens met personages en zestien kleinere wagens; zij reden twee aan twee, de twee eerste hadden brandende toortsen in de hand, de twee volgende eene bloem en zoo beurtelings voort; onder hen waren er 112 edellieden,

die eene groote gouden ketting rond den hals droegen, en wier wambuis met fijn goud bezet was. Ruiters en voetgangers waren samen ten minste 600 in getal.

Het Mariën-kransken van Brussel had 340 man te paard, nog rijker gekleed dan de Mechelaars. Zij droegen lange karmozijnen tabbaarden, geboord met gouden en zilveren passement, roode hoeden in vorm van antieke helmen, witte wambuizen, pluimen, laarzen en gordels van gouden tocque met vierderlei kleuren, geel, rood, blauw en wit, doorwerkt. Zij hadden zeven antieke speelwagens met personages en nog acht-en-zeventig schoone versierde wagens, en waren allen te samen te voet, te paard en in de wagens wel met hun 1000 man (¹).

De intrede van dit feestvierende leger duurde van één uur des namiddags tot drie uren des nachts.

Het landjuweel, dat is de wedstrijd tusschen de rederijkkamers der steden, duurde van den 3ⁿ Augustus tot den 23ⁿ, de prijzen beliepen tot 114 en een half ons zilver, en op den zestienden dag van het feest rekende een ooggetuige, dat men reeds honderd duizend Engelsche ponden, gelijkstaande met minstens vijftien millioen franks van heden, verteerd had.

Na het landjuweel begon het haagspel, zoo noemde men den wedstrijd tusschen de rederijkkamers der dorpen, en dit laatste sloot niet voor den 2ⁿ September 1561, zoodat men eene volle maand feest gevierd had.

De schrijvers, zoo inlandsche als uitheemsche, die het landjuweel bijwoonden, geraken niet uitverteld over al de pracht, die zij daar zagen, en met even uitbundigen lof spreken zij van Antwerpens weelde in het algemeen.

« Ik wilde bij God, schreef de Engelschman Clough, dat sommige » onzer edellieden, die denken, dat de wereld van havergort ge-

(¹) Brief van Clough, bij Mertens en Torfs : *Geschiedenis van Antwerpen*. V, 621.

» maakt is, dit gezien hadden ; dan zouden zij begrijpen, dat er
» andere mannen zijn dan zij, en denken aan de tijden, die komen
» moeten : want zij, die dit kunnen, kunnen wat anders ook. »

De Italiaan Guicciardijn schreef, dat hier in 1566 drieënhonderd meesters schilders, graveurs op hout en koper en beeldhouwers waren, terwijl hij er maar 169 bakkers en 78 vleeschhouwers telde. En zijne beschrijving van Antwerpen eindigt hij met deze woorden : « Derhalven, hoewel dit volk meestendeels naar gewin
» staat van den koophandel, nochtans hangen zij veel gelds aan
» huizen, aan land en zand, en vermeerdering van hunnen staat :
» zoodat de stad dagelijks wonderbaarlijk groeit en vermenigvuldigt.
» ten leste, alhoewel de gemeene man meestendeels, en sommige
» vroede lieden de oude manieren houden van spaarlijk te leven,
» nochtans worden hier groote onkosten gedaan, misschien meer
» dan wel betaamt. Mans en vrouwen van allen ouderdom kleeden
» zich zeer wel naar staat en macht, altijd op 't nieuw en fraai
» maaksel, maar sommigen veel kostelijker dan zedigheid en eer-
» baarheid eischen. Ook ziet men tallen tijden bruiloften, maaltij-
» den, dansen : overal hoort men lustig gezang en geklank : in
» het kort gezegd, tallen kanten en wegen blijkt dezer stad rijk-
» dom, macht, pomperij en heerlijkheid (1) ».

Dit was Antwerpen geworden, honderd jaar nadat de St.-Lucasgilde ingesteld was ; stad van bedrijvigheid, van weelde en van kunst, waar alles bloeide wat rijkdom baarde, maar waar ook alles aangemoedigd werd wat de verworven schatten op edele wijze kon doen aanwenden. Laat ons zien welken rang de schilderkunst in de eerste tijden, waarop zij zich vertoonde, tusschen de andere kunsten inneemt, en wat zij volbracht gedurende de opkomst en den bloeitijd van Antwerpens handel.

(1) Guicciardyn vertaald door Kilianus : *Beschryvinghe van allen de Nederlanden*. Amsterdam. Willem Janz. 1612. bl. 92.

IV.

De oudste Antwerpsche Schilders. Quinten Massijs.

Vooraleer de eigentlijke geschiedenis der Antwerpsche school te beginnen, hebben wij ons nog al breedvoerig bezig gehouden met hare algemeene kentrekken, met de geschiedenis der Nederlandsche meesters, die haar voorafgingen, en eindelijk met de beschouwing van hetgeen onze stad was gedurende den tijd, waarop hare eerste schilders opkwamen, en de zetel der kunst in Zuid-Nederland binnen hare muren gevestigd werd. Wij hebben gedaan, zooals iemand doet, die vooraleer u in eene kerk of een ander groot gebouw binnen te leiden, u vertelt, wanneer dit werk begonnen werd, wie er de grondsteenen van legde, om welke reden het gemaakt werd, en in welken stijl het werd opgetrokken.

Gelijk die inlichtingen noodig zijn om een gebouw wel te doen kennen, zoo was het ook noodig zich rekenschap te geven van de omstandigheden, waarin de schilderkunst binnen onze muren ontkiemde en opschoot, om haar ontstaan en hare opkomst niet alleen te leeren kennen, maar ook te leeren begrijpen.

En in het algemeen gesproken, een verschijnsel in de geschiedenis, een tijdperk uit het bestaan van een volk, zelfs het leven van eenen mensch zijn niet te begrijpen, wanneer men ze losmaakt uit hunne omgeving. De lotgevallen vertellen van eenen Chinees ge-

lijk die van eenen Nederlander ; spreken van iemand, die leefde in het jaar 1000 of in het jaar 1500, alsof hij van onze eeuw ware ; den lezer niet zeggen, wat er in den geboortetijd of in de geboorteplaats van den man, waarover men spreekt, voordeelig of ongunstig was tot de ontwikkeling van zijn talent, wat anderen vóór hem gevonden of gedaan hadden om hem zijn werk te vergemakkelijken of te bemoeilijken, zou raadsels opgeven zijn, en de geschiedenis niet klaarder noch belangrijker maken dan een blad te midden van een dik boek uitgescheurd, en voorgelezen zonder mededeeling van hetgene behandeld is in de voorgaande bladen.

Uit hetgeen wij zagen, blijkt het, dat in de eerste helft der xv^e eeuw de schilderkunst eenen hoogen graad van ontwikkeling te Brugge en in andere Vlaamsche steden bereikte ; en dat rond 1450 ook te Antwerpen een kunstleven ontstaan was, hetwelk zich met de steeds toenemende weelde der stad bloeiender en bloeiender voordeed.

Wat rang bekleedden nu de schilders in de rei der kunstenaars, die onder de banier der St.-Lucasgilde vereenigd waren ? Die rang was onbetwistbaar en van heel vroeg de eerste. Van de vijf-en-dertig meesters, die in 1453 aangenomen werden, zagen wij, dat er veertien als schilders bekend waren, terwijl de kunst, die er de meeste na haar telde, slechts door 6 namen vertegenwoordigd is. Dit feit herhaalt zich gedurende de gansche eerste eeuw der St.-Lucasgilde : van de drie-en-vijftig meesters, die er in 1561 aangenomen werden, staan er 21 als schilders geboekt. In de Violieren waren zij nog in grooter evenredigheid, en niets was gebruikelijker dan deze kamer in haar geheel te hooren aanduiden als : « de Violieren, die men noemt de schilders der St.-Lucasgilde ». Volgens Guicciardijn waren er onder de rederijkers haast geene andere leden dan schilders. De Engelsche briefschrijver, die ons zulke kostelijke inlichtingen mededeelt over het Landjuweel van 1561, noemt de uitschrijvende kamer nooit anders dan eenvoudig : « de schilders van

Antwerpen. » Somtijds zelfs wordt geheel de St.-Lucasgilde de gilde der schilders genoemd. De schilderkunst was dus van hare eerste opkomst, wat zij gedurig en tot heden toe in Antwerpen gebleven is, de kunst bij uitmuntendheid; een kunstenaar was altijd, en is nog bij ons een schilder.

Hoe groot het aanzien der schilderkunst te Antwerpen was in het eerste vierendeel der xvi^e eeuw, kunnen wij verder opmaken uit sommige trekken van het dagboek van Albrecht Dürer, die onze stad in de jaren 1520 en 1521 bewoonde. Korts nadat hij er was aangekomen, noodigden hem de schilders tot eene maaltijd op hunne gildekamer; op tafel was alles zilverwerk en kostelijk eten. Toen de Nurembergsche kunstenaar binnengeleid werd, stond het volk op twee rijen, als ware hij een groot heer geweest. Onder de aanwezigen waren ook voorname personen, die allen diep voor hem bogen, zich allerbeleefdst jegens hem gedroegen, en zegden, dat zij alles wilden doen wat hem aangenaam was. En, toen hij het jaar daarna zou vertrekken, bood het magistraat hem een jaargeld van 300 philipsguldens en vrijstelling van alle lasten aan, mitsgaders een welgebouwd huis en afzonderlijke betaling van hetgeen hij voor de stad zou maken, indien hij te Antwerpen wilde blijven wonen. Doch Dürer had liever in zijne moederstad een nederig burgerlijk bestaan te leiden dan in eene vreemde stad weelde te genieten; maar zoo deze gehechtheid aan zijn Nuremberg hem eere doet, dan verdient de liefde voor de kunst der Antwerpsche raadsleden zeker niet minder lof.

De eerste schilders hebben ons slechts doffe herinneringen achtergelaten, en geen van hunne met zekerheid bekende werken is tot ons gekomen; de namen van enkelen hunner met eenige magere feiten, ziedaar alles wat wij geboekt vinden. Men spreekt er van als van werklieden, en wat zij verrichtten was dikwijls niets anders dan handwerk.

De eerste naam, dien wij op de lijst der leden van de St.-Lucasgilde ontmoeten, in het eerste jaar, dat men de namen der meesters begon

aan te teekenen, is die van WILLEM DE CUPERE of DE CUYPERE, zooals wij nu zouden zeggen. Van hem zelven weten wij weinig; maar hij moet behoord hebben tot eene familie, die zich al vroeg met schilderen bezig hield.

Inderdaad, over eenen naamgenoot van hem, wellicht zijn vader, bewaarden ons de rekeningen der stad van 1398 en van 1404, de eenige, die van dien tijd tot ons gekomen zijn, enkele inlichtingen (1).

Deze de Cuypere wordt daar opgegeven als heetende ANDRIES STEVENS, bijgenaamd DE CUYPERE. Hij werd geboren rond 1360, en was zoon van JAN STEVENS, die insgelijks het ambacht van schilder uitoefende. Andries de Cuypere wordt in de stadsrekeningen pingerer of pingeerder genoemd, een naam, dien men toen te Antwerpen aan schilders gaf, en die, evenals het Latijnsche woord pingere (schilderen), in de plaats van de latere Nederlandsche benaming gebruikt werd.

In 1398 betaalde de stad 21 schellingen grooten Vlaamsch aan Andries de Cuypere voor het samenstellen en schilderen der ornamenten van de ommegangen of processiën, die jaarlijks de straten doortrokken tijdens de twee jaarmarkten, Sinxenmarkt en Bamismarkt. Die ornamenten bestonden in wagens en in kleederen der personen, die op of rond de wagens het een of ander tooneel verbeeldden. De schilder moest de sieraden teekenen; hij moest daarbij de orde van den optocht regelen, en zorgen, dat alles weer goed terug te huis kwam en geborgen werd. De tooneelen, die te dezer gelegenheid vertoond werden, waren meestendeels ontleend aan de heilige Schriftuur; vijf aan het Oude Testament: Mozes en Abraham, de twaalf profeten, God en de evangelisten, de droom van Jacob, David en Bethsabe, Mozes op den berg Thabor; tien aan het Nieuwe Testament: de twaalf apostelen en de H. Christophorus, de maagden

(1) Zie in de *Biographie nationale*, op den naam DE CUYPERE, het artikel van ridder LEO DE BURBURE.

en St.-Michiel, de keizer Augustus, de heiligen te paard, de besnijdenis, de stal van Bethleëm, de drie Koningen en hun stoet, het H. graf en de drie Maria's, de vermenigvuldiging der brooden, het laatste oordeel; daarbij kwamen nog: de hertogen van Brabant en St.-Joris met den draak.

In hetzelfde jaar 1398 werd er eene processie van Onze-Lieve-Vrouw ingesteld en schilderde Andries de Cuypere, op last van de schepenen, op twee standaards van fluweel, het afbeeldsel van de H. Maagd en de wapens van Burgondië met die van Antwerpen.

In 1404 werd hij met Michiel Lodewijckx gelast de wapens der gilde van den handboog op verzilverd perkament te schilderen, om ze te hechten op de kaproenen der 326 leden dezer gilde, die te Mechelen eene prijsschieting gingen bijwonen. Hij schilderde ook de banieren met het wapen van Antwerpen, die geheschen werden op de schepen met grof geschut, welke de stad dit jaar naar Brugge zond, om twee vaartuigen, die van daar naar Antwerpen kwamen, tegen de aanvallen der Middelburgers te beschermen. Andries de Cuypere moet in 1431 gestorven zijn, want de uitvoerders van zijnen laatsten wil verkochten het jaar nadien een huis, palende aan dat, welk hij op het Zand bewoond en bezeten had. Verscheidene andere huizen op de Oude Koornmarkt, en in de St.-Jacobsstraat hoorden hem insgelijks toe.

De tweede naam, dien wij ontmoeten op de lijst van de meesters der St.-Lucasgilde in 1453, is die van Lucas Codde, Codden of Coddeman[1]. In eene schepenakte van 1426, wordt Coddeman reeds als beeldverwer aangeduid. Wij vinden melding gemaakt van het portret des hertogen van Burgondië, Philips den Goede, dat hij schilderde, en waaronder hij tot opschrift stelde « oud

[1] Ibid. ad Codde.

42 jaren. » Beduidt dit, dat de hertog zoo oud was, dan werd het stuk geschilderd in 1438 ; beduidt het daarentegen, dat de schilder zoo oud was, dan krijgen wij waarschijnlijk ongeveer hetzelfde jaartal. Inderdaad wij vinden hem vermeld als werkende in 1426, en weten, dat hij in 1469 stierf ; hij moet dus rond het jaar 1400 geboren zijn.

In 1450 versierde hij de orgelkasten in Onze-Lieve-Vrouwenkerk, waarvan zijn broeder Jan het voororgel gebeeldhouwd had. De Coddemans waren eene gansche familie van kunstenaars. Lucas was schilder, zijne broeders, Jan en Willem, waren beeldhouwers, Willem Coeman, zijn schoonbroeder, was een schilder, en Jan van der Clocken, een beeldhouwer, was zijn naastbestaande.

Wat wij later herhaaldelijk zullen zien, merken wij in deze vroegste tijden reeds op, dat namelijk de kunst erfelijk was in sommige huizen, en de kunstenaars zich gedurig onder elkander vermaagschapten.

Lucas Coddeman schilderde nog de patronen der gekleurde glasramen van de St.-Catharina-kerk te Breda. Hij was viermaal deken van St.-Lucas : in 1455, 1457, 1460 en 1464. Hij stierf te Antwerpen in 1469 en werd op het Onze-Lieve-Vrouwen-kerkhof begraven.

De namen der eerste dekens van de Antwerpsche St.-Lucasgilde, in 1454 vermeld, zijn die van Jan Scuermoke, glazemaker, welke nog viermaal naderhand de Gilde bestuurde, en Jan Snellaert, schilder, wien die waardigheid later nog driemaal werd opgedragen. Over het algemeen merken wij op, dat de dekens, die vóór 1470 benoemd zijn, op eene enkele uitzondering na, met tusschenruimte van twee, drie of meer jaren, herkozen worden, terwijl na 1470 de herkiezingen veel minder talrijk zijn, een bewijs, dunkt ons, dat het getal der kunstenaars middelerwijl sterk aangegroeid was.

Jan Snellaert, dien wij den laatste noemden, was, volgens het

schildersregister van Doornik, een Antwerpenaar van geboorte. Volgens eene nota op de Liggeren werd hij poorter den 7n Juli 1424; hij werd als vrijmeester ontvangen te Doornik den 11n Augustus 1453, en bracht het overige zijns levens gedeeltelijk in de Waalsche, gedeeltelijk in onze stad door; in beide zijne woonplaatsen ontving hij leerlingen. Merkt men aan, dat er te dien tijde eene schilderschool te Doornik bloeide, die Rogier van der Weyden onder hare leden telde, en dat wij Antwerpenaars vermeld vinden, die te Doornik bij Snellaert in de leer gingen, dan is het buiten kijf, dat er zekere betrekkingen tusschen de Antwerpsche en de Doorniksche kunstenaars bestonden, ofschoon dit nu juist niet bewijst, dat onze schilderschool van de Doorniksche afstamt [1]. Jan Snellaert werd door Maria van Burgondië tot haren hofschilder benoemd en moet belangrijke werken voltooid hebben, waarvan ons echter, eilaas! niets bekend is. Op 26 Januari 1480 was hij overleden.

Nog lang zouden wij de lijst kunnen voortzetten van de eerste schilders, die dekens en leden der St.-Lucasgilde genoemd werden; maar weinig meer dan droge namen en jaartallen zouden wij hierbij te vermelden hebben. Geene kenmerkende gebeurtenis of tot ons gekomen werk zou ons de persoonlijkheid der kunstenaars levendig genoeg voor het oog brengen.

Wat ons nog het juistste denkbeeld geeft van hetgeen onze schilders toen waren en deden, zijn de verordeningen der St.-Lucasgilde. Hierin zien wij, dat tot laat in de XVe eeuw de schilders nog immer als eene soort van werklieden werden beschouwd, van wie men in de eerste plaats moest eischen, dat zij goede werkstoffen gebruikten. De voorschriften der schepenbrieven van 9 November 1470 bepaalden, bij voorbeeld, dat de schilders geene beelden of gebeeldhouwde altaartafelen mochten stoffeeren, vóór dat zij droog van hout waren; dat zij dit insgelijks niet doen mochten, wanneer

[1] Zie hierover GENARD: *Luister der St.-Lucasgilde.*

het vroos, tenzij dat zij eene kamer hadden, waar de vorst hen niet deerde ; dat zij geenen grond mochten leggen, of het moest met verf zijn « deuchdelick op eenen steen gewreven, alsoe dat behoort. » Zij mochten bij fijn goud geen grof verwerken, geene aanzichten of handen kleuren, zonder dat zij gegrondverfd waren, en vele andere voorschriften hadden zij na te leven.

Zooals men ziet, hebben al deze schikkingen betrekking tot het kleuren van beelden of beeldhouwwerk, iets wat tot dan toe hoofdzaak in het beroep der schilders gebleven was. Dat echter reeds vroeger de schilderijen in niet onaanzienlijk getal hier vervaardigd werden, blijkt uit het feit, dat in 1460 door de kerkmeesters van Onze-Lieve-Vrouwen-kerk een pand gemaakt werd om boeken, schilderijen, gesneden beelden en schrijnwerk te koop te stellen. (1) Deze pand was gelegen nabij het kerkhof van Onze-Lieve-Vrouwen-parochie, daar waar tegenwoordig de lange en de korte Pandstraat gebouwd zijn.

In het jaar 1481 werd er eene overeenkomst getroffen tusschen de schilders van Brussel en Antwerpen aan de eene zijde, en de kerkmeesters van Onze-Lieve-Vrouwen-kerk met de gedeputeerden der stad Antwerpen aan de andere zijde, waarbij aan de Brusselaars werd toegelaten in dien pand hun schilderwerk te koop te stellen. Vijf jaar later wordt verboden op de jaarmarkten altaartafelen, tafereelen, beelden, tabernakelen, koren en dergelijke, gestoffeerd of ongestoffeerd, van hout of steen, te koop te stellen, elders dan bij de schilders van Brussel of Antwerpen in Onze-Lieve-Vrouwen-pand. De altaartafelen waren de uitgesneden houten tafereelen, die, vóór de grootere verspreiding der schilderkunst, in plaats van schilderijen boven de altaren werden geplaatst. Het kleuren van deze beelden was, zooals wij zegden, eene der bijzonderste bezigheden onzer eerste schilders.

(1) Van der Straelen : *Jaerboek der gilde van St.-Lucas*, bl. 26.

Wij ontmoeten dus hier voor de eerste maal echte schilderijen, tafereelen, ofschoon het niet te betwijfelen is, dat zij reeds sedert vijftig jaar hier gekend waren en ook wel gemaakt werden. Jan van Eyck was in 1440 gestorven en men kan niet aannemen, dat vóór zijnen dood nog niemand zich te Antwerpen op het schilderen, zooals de Brugsche meester het verstond, zou toegelegd hebben. Alleen, bij die innige overtuiging moeten wij het laten : uiterlijke bewijzen, kunstscheppingen van die dagen, door Antwerpsche schilders voortgebracht, zijn ons onbekend gebleven.

De xv^e eeuw moest echter niet eindigen, zonder dat de nevelen, die over onze oudste schilderschool hangen, voor goed en voor immer optrokken. Eene kunstzon rees aan de kim, wier gloed nooit meer zou dooven, wier glans Antwerpens trots zou blijven.

Wij spreken van Quinten Massijs, den oudsten en eenen der grootste van de Antwerpsche schilders, wier werken ons bekend zijn (¹). Maar, van hem sprekende, doet zich in de eerste plaats de vraag voor : is Quinten Massijs wel een Antwerpenaar ? Het schijnt ons onmogelijk die vraag hier onbeantwoord te laten, omdat van hare oplossing afhangt, of de groote schilder al of niet met volle recht zijne plaats inneemt in onze geschiedenis, en omdat sommige schrijvers van gezag tot in de laatste jaren hardnekkig hebben houden staan, dat Quinten Massijs te Leuven geboren werd.

De heer van Even, de voorvechter dezer laatste meening, neemt onzen meester op in zijne geschiedenis der Leuvensche schilders, in

(¹) Bronnen : Van Even : *L'ancienne école de peinture de Louvain*. Bruxelles. Muquardt. 1870. — P. Génard : *Quinten Massijs*, Vlaamsche school 1855 en 1856; *Nasporingen over de geboorteplaats en de familie van Quinten Massijs*. Antwerpen, Fontaines. 1870. — Alex. van Fornenbergh : *den Antwerpschen Proteus*. Antwerpen, H. van Soest. 1658. — *Catalogue du Musée d'Anvers*. troisième édition, 1874. — Ph. Rombouts en Th. Van Lerius : *Liggeren der St.-Lucasgilde van Antwerpen*. — Om nutteloze herhalingen te vermijden zij eens en voor altijd gezegd, dat de twee werken, *le Catalogue du Musée d'Anvers*, uitgave van 1874, en de gedrukte *Liggeren der St.-Lucasgilde*, hoofdbronnen der geschiedenis onzer Schilderschool, voor al de kunstenaars, wier namen er in voorkomen, en die door ons besproken worden, geraadpleegd zijn.

1870 verschenen, en ruimt hem daar niet minder dan 75 groote bladzijden in, eene plaats, die nog al breed mag heeten voor eenen Antwerpschen schilder. De heer Michiels, schrijver eener uitvoerige Fransche geschiedenis van de Vlaamsche schilderschool, acht de zaak van Massijs' geboorte zoo klaar uitgemaakt ten voordeele van Leuven, dat hij ze in 1867 zelfs het bespreken niet meer waard achtte. Waar is het, dat de uitgave van den Catalogus van het Antwerpsche Museum van 1863 den heer van Even ook volkomen gelijk gaf, en het geschil ten gunste van Leuven beslist achtte.

Daar verscheen echter in 1870 het merkwaardige boek van den heer Gérard, archivaris van Antwerpen, dat met eenen overvloed van bewijsstukken en onweerstaanbare redeneeringen heel het kaartenhuis van den Leuvenschen geschiedschrijver omblies. Laat ons, om als rechters in het geding tusschen de twee geleerden te kunnen optreden, met zorg kennis nemen van de gewichtigste punten hunner pleidooien.

Ziehier vooreerst wat de heer van Even voor bewijzen geeft, om zijne meening te staven, en wat gevolgen hij daaruit afleidt.

Guicciardijn, een Italiaansche schrijver, in 1521 te Florencië geboren, kwam zich rond 1550 te Antwerpen vestigen, en stelde daar een werk op, dat hij noemde « De beschrijving der Nederlanden. » Dit werk was voltrokken in 1561, een-en-dertig jaar dus na den dood van Quinten Massijs, die, zooals wij zien zullen, in 1530 overleed.

Guicciardijn sprak in dit boek met voorliefde over Antwerpen, en bij de beschrijving dezer stad laschte hij een kort overzicht in van de geschiedenis der voornaamste Vlaamsche schilders. Daarin nu zegt hij, na van sommige kunstenaars gesproken te hebben : « Bij deze zullen wij, ondereen gemengd, vele andere » overledene beroemde schilders noemen, die verdienen herdacht » te worden, en in de eerste plaats Dirk (Bout) van Leuven, » eenen zeer grooten kunstenaar, en Quinten Massijs, van hetzelfde

» land (of stad—*terra*), eenen grooten meester in het figuurschil-
» deren, van wien men, onder anderen, het heerlijke tafereel van
» onzen lieven Heer geplaatst ziet, in Onze-Lieve-Vrouwen-kerk
» van deze stad. » Later van Jan Massijs sprekende, noemt hij hem uitdrukkelijk « Jan Quinten, zoon van Quinten van Leuven. »

Molanus, die rond 1575 de geschiedenis van Leuven schreef, zegt niet alleen, dat Massijs aldaar geboren werd, maar voegt er nog bij, dat hij, vooraleer schilder te worden, smid was, en de galg maakte, waarmede het deksel der doopvont in St-Pieterskerk te Leuven weggeschoven wordt.

Opmeer, die rond denzelfden tijd eene beschrijving der wereld maakte, welke door eenen Antwerpenaar, in 1611, te Antwerpen werd uitgegeven, zegt insgelijks, dat Massijs een Leuvenaar was, die zich te Antwerpen kwam vestigen.

Ziedaar een drietal zeer achtbare getuigenissen, die nog versterkt worden door echte stukken uit de archieven van Leuven.

Er bestond daar in de XVe eeuw, en zelfs van in 1404, eene familie, den naam van Massijs of Metsijs voerende. In 1459 ontmoet men er eenen Joost Massijs, die gehuwd was met Catharina van Kinckem, en vier kinderen bij haar won : Joost, Quinten, Jan en Catharina. De tweede der zonen, Quinten genaamd, verklaarde op 10 September 1494 voor de schepenen van Leuven, dat hij toen 28 jaar oud was. Deze Quinten nu was, volgens den heer van Even, onze schilder, die dus in het jaar 1466 moest geboren zijn.

Heel de vraag is, of die Quinten Massijs, van wiens hoedanigheid van schilder geen officieël stuk een enkel woord rept, dezelfde persoon is als de Antwerpsche schilder van denzelfden naam. Laat ons daarom verder de geschiedenis der Leuvensche familie nagaan.

Joost Massijs, vader, genoot eenen zekeren welstand en een zeker aanzien in zijn ambacht. Door de stad werd hij voor keurig smidswerk gebruikt en om zijne kunst beloond. Hij stierf rond

1481, want het jaar nadien vinden wij zijne vrouw als weduwe opgegeven. Quinten was dus 15 jaar bij zijn vaders dood.

Joost, de oudste zoon, zette eerst met zijne moeder het ambacht des vaders voort, en nam later eenen vennoot, Hendrik van Culemont, genoemd, bij wien hij ging wonen. Hij trouwde in 1489.

Na het vertrek van zijnen ouderen broeder bleef Quinten Massijs bij zijne moeder om de smis te besturen. Het zou alsdan geweest zijn, dat hij het werk in de St.-Pieterskerk maakte, waarvan Molanus gewaagt.

Op 4 April 1491 verschijnt Catharina van Kinckem, Quintens moeder, voor de schepenen van Leuven, om hare drie jongste kinderen, Quinten, Jan en Catharina te ontvoogden, en ze dus vóór den wettigen ouderdom meerderjarig te maken.

In 1494 verkocht de familie Massijs haar huis aan eenen jongeren bloedverwant; deze verkoop werd in 1499 goedgekeurd door Jan Massijs, Quintens jongeren broeder, en na dit tijdstip hoort men van geen der leden van het gezin in Leuven meer. Zij had er geene eigendommen behouden, of was misschien naar elders verhuisd.

Tot zooverre de echte, onbetwistbare bescheiden aangaande den Leuvenschen Quinten Massijs. Hierbij komt, dat de volksoverlevering altijd van Quinten Massijs verhaald heeft, dat hij smid was, vooraleer hij uit liefde schilder werd. Verder weten wij uit de Antwerpsche Liggeren, dat Quinten Massijs, de schilder, zich in 1491, het jaar, waarop zijn naamgenoot van Leuven meerderjarig werd verklaard, als lid in de St.-Lucasgilde van Antwerpen liet inschrijven. Wij weten ook, dat hij eene zijner voornaamste schilderijen voor de hoofdkerk van Leuven maakte.

Ziedaar een geheel van feiten en overleveringen, dat inderdaad als stevig en onomstootbaar voorkomt, en dat den beslisten toon van de schrijvers, die voor Leuven pleiten, wel schijnt te wettigen.

Jammer voor hen, dat dit alles maar schijn is, en andere feiten

tot heel andere gevolgen leiden. Laat ons nu die andere feiten zien, welke de heer Génard ten voordeele van Antwerpens aanspraak op den titel van geboorteplaats van Quinten Massijs doet gelden.

Guicciardijn, die de eerste Massijs voor eenen Leuvenaar deed doorgaan, en op wiens gezegden al de andere schrijvers zich steunden, had zelf zijne inlichtingen, haast woord voor woord, overgenomen uit « de Levens der uitmuntendste schilders, » een zeer gekend boek van zijnen landgenoot Vasari. Deze had, van Quinten Massijs sprekende, gezegd : « Maar vóór deze onder- » scheidden zich Dirk van Leuven, een goed meester in dit vak, » en Quinten van hetzelfde land, die altijd in zijne figuren » zooveel mogelijk de natuur volgt. »

Zooals Guicciardijn het hem nazegde, noemt hij dus Massijs niet als Dirk Bout eenen Leuvenaar, maar eenen man van hetzelfde land, dus een Nederlander. Die woorden hetzelfde land, bij Vasari gedurig gebruikt in eenen anderen zin dan in dien van dezelfde stad, werden misverstaan door Guicciardijn, en dit misverstand was de wortel, waar Quintens Leuvensche stamboom weldra uit opgroeide.

Iets wat wel bewijst, dat Vasari Massijs niet tot eenen Leuvenaar wilde maken, is het volgende feit. De Italiaansche geschiedschrijver ontving zijne inlichtingen van Dominicus Lampsonius, eenen Bruggeling van geboorte, die, na in Italië verbleven te hebben, sedert 1558 de bediening van secretaris der prinsen-bisschoppen van Luik waarnam. Welnu, deze zelfde Lampsonius maakte Latijnsche opschriften voor eene verzameling van portretten, door Hieronymus Cock in 1572 te Antwerpen uitgegeven, en dat van Quinten Massijs betitelt hij met : Quinten Massijs, Antwerpsche schilder.

Ook van Mander, die in 1603 de levens der Nederlandsche schilders schreef, noemt Quinten Massijs een schilder van Antwerpen, zonder met een enkel woord van zijne Leuvensche afkomst te gewagen.

De getuigenissen der geschiedschrijvers wegen dus, op zich zelven beschouwd, eerder naar Antwerpens dan naar Leuvens zijde over. Maar wat zeggen nu de echte oorkonden der archieven? Onbetwistbaar is het, dat er van 1466 tot 1491 en misschien later te Leuven een Quinten Massijs woonde, wiens vader een smid was; maar dat die Quinten Massijs onze schilder was blijkt nergens uit. De oorkonden, te Antwerpen door den heer Génard gevonden, bewijzen, dat hetgeen van den Leuvenschen Quinten Massijs gezegd wordt hoegenaamd op den Antwerpschen niet toepasselijk is. Ziehier waarom. Wij weten met volle zekerheid, dat onze schilder in 1491 te Antwerpen als meester werd aangenomen ; zou het nu niet vreemd zijn, dat iemand, die als de Leuvensche Quinten een heelen tijd het beroep van smid had uitgeoefend, en die in 1491 nog moest meerderjarig verklaard worden, dit zelfde jaar bij zijne aankomst in Antwerpen, als meester in de schilderkunst werd aangenomen? Strijdt dit niet met de overlevering, die zegt, dat Massijs verliefd geraakte op eene Antwerpsche schoone, het schilderen leerde en zich aldus harer hand waardig maakte?

Maar er zijn meer afdoende bewijzen, dat de Quinten Massijs, die in 1491 in de St.-Lucasgilde werd aangenomen, niet de Leuvenaar was, die in 1466 werd geboren. Onze Quinten, de schilder, riep in 1508, na den dood zijner eerste vrouw, Aleidis van Tuylt, die hem vier kinderen schonk, zijne naaste bloedverwanten en die zijner vrouw samen. Onder deze bevonden zich de voogden der twee jongste kinderen van Quinten, Pauwel en Catharina Massijs. Vermits alleen de twee jongste kinderen voogden hadden, waren de twee oudste meerderjarig, dus boven de vijf-en-twintig jaar. Zoo de oudste hunner in 1508 slechts 26 jaar was, dan werd hij geboren in 1482 en dan trouwde Massijs ten laatste in 1481. Maar zoo hij, als de Leuvensche Quinten Massijs, in 1466 geboren werd kon hij in 1481 nog niet getrouwd zijn. Onze Quinten Massijs, de schilder, was dus verscheidene jaren ouder dan zijn Leuvensche naamgenoot.

Jan, de oudste zoon van Quinten, was schilder, en werd in de St.-Lucasgilde in 1501 aangenomen ; hij moest toen wel 20 jaar zijn, en was dus ten laatste in 1481 geboren. Neemt men aan, dat zijn vader in 1486 maar huwbaar was, dan kon de zoon in 1481 niet geboren zijn, en in 1501 den ouderdom der meesters van St.-Lucas niet bereikt hebben.

En verder zijn er twintig omstandigheden, die elk eenen hoogeren graad van waarschijnlijkheid bij deze stellige bewijzen komen voegen. Was er in de XVe eeuw eene familie van smidsbazen, Metsijs genoemd, in Leuven, zoo vinden wij in 1453-1454 te Antwerpen eenen Jan Metsijs, smid, die voor Onze-Lieve-Vrouwen-kerk werkt, en in 1467-1468 eene vrouw Metsijs, insgelijks het beroep van smid uitoefenende, benevens andere geestelijke en wereldlijke leden eener familie, die Metsijs heette, en in de tweede helft van de XVe eeuw in Antwerpen woonde.

Ontmoet men te Leuven, in het jaar 1500, in eene schepenakte, den naam van zekeren Aart van Tuylt, zoo vindt men daarentegen vele bewijzen, dat de van Tuylt's, waaruit Quinten Massijs zijne vrouw koos, in Antwerpen gevestigd waren.

En dan, in geen der talrijke stukken, die wij over Massijs en zijne familie in de Antwerpsche archieven ontmoeten, wordt melding gemaakt van hunne buitensteedsche afkomst, iets wat anders gedurig aan in die oorkonden gebeurt.

Wanneer Quinten Massijs, de schilder, eenen familieraad bijeenroept na den dood zijner eerste vrouw, verschijnt daarop een Jan Massijs als zijn naaste bloedverwant, hoogst waarschijnlijk zijn broeder, die Jan heette ; deze laatste moest dus insgelijks van Leuven zijn : welnu de Jan, naaste verwant van Quinten, den schilder, is geen Leuvenaar, maar een zoon van Jan Massijs, een smid, en van Margaretha Van den Eynde, beiden te Antwerpen gevestigd.

Nog andere bewijzen zouden wij, na den heer Génard, kunnen aanhalen ; maar wij denken met deze te kunnen volstaan, en achten

het pleit dan ook voldongen en eenen schoonen uitslag te meer verkregen door ijverige en welberedeneerde uitpluizing der archieven.

Wat weten wij nu van Quintens leven? De naam zijner ouders is ons niet bekend; alleenlijk bestaat er, zooals wij hooger zegden, reden om te vermoeden, dat hij eenen broeder had, die Jan hiet en bontwerker was. Deze Jan nu had voor ouders Jan Massijs, smid van beroep, en Margaretha van den Eynde. Jan Massijs, de smid, die in 1453 te Antwerpen leefde, was een zoon van Hendrik Massijs, insgelijks een smid, die zich in 1425 te Antwerpen als poorter liet opschrijven, en van Putte, een dorp uit de Kempen, kwam. Waarschijnlijk waren dit de grootvader en de vader van onzen schilder.

In dit geval zou de familie Massijs naar hier gekomen zijn uit de Kempen, de natuurlijke voorraadschuur, waar Antwerpen zich van burgers gaat voorzien, en waar ieder onzer allicht een dierbaar familielid aan verschuldigd is. De Massijsen van Leuven kwamen insgelijks uit de Kempen voort, en er ligt niets gewaagds in de veronderstelling, dat de Jans en de Quintens, die wij terzelfder tijd in Leuven en in Antwerpen als smeden gevestigd vinden, twee takken zijn van denzelfden boom en beiden afstammen van eenen voorvader, die zijne nederige dorpsmis in de omstreken van Herenthals stookte.

Iets wat dit nader schijnt te bevestigen, is het volgende feit: Catharina Metsijs, een der leden van de Leuvensche familie, werd in 1543 beschuldigd van ketterij, aangehouden en op de pijnbank gebracht. Eerst loochende zij, maar bij eene tweede foltering bekende zij « kettersche vergaderingen te hebben bijgewoond. » De ongelukkige werd, naar het gebruik dier dagen, levendig begraven. In den loop van haar verhoor verklaarde zij, dat zij vrienden, een naam, dien men toen dikwijls voor bloedverwanten bezigde, te Antwerpen had wonen.

Quinten Massijs moet geboren zijn vóór het jaar 1460. Inder-

daad, vermits zijn oudste zoon in 1501 tot meester der St.-Lucasgilde werd aangenomen, moet men veronderstellen, dat deze rond het jaar 1480 geboren werd, en zijn vader in dit jaar dus boven de twintig jaar oud was. Veel vroeger dan 1460 kan men echter niet aannemen, dat Quintens geboortejaar valt, vermits hij in 15' 8, dus nagenoeg op vijftigjarigen leeftijd, voor de tweede maal trouwde en dan nog tien kinderen won.

De overlevering leert ons, dat Massijs smid was, vóór dat hij schilder werd, en meer dan één feit zijns levens is van aard om het volksverhaal te bevestigen. Inderdaad, hij werd eerst als meester der St.-Lucasgilde aangenomen in het jaar 1491, toen hij dus ruim dertig jaar oud was. Wat deed hij nu vóór dien tijd ? Men gist, dat hij Italië bezocht. Maar die gissing is niet zeer waarschijnlijk, aangezien hij reeds sedert 1480 moet getrouwd zijn. Tusschen het jaar zijns huwelijks en dat zijner aanneming in de St.-Lucasgilde is er ruimte genoeg, om hem toe te laten zijn eerste bedrijf tegen eene roemrijkere loopbaan te ruilen. Indien men aanneemt, zooals men verplicht is het te doen, dat Massijs slechts vele jaren na zijn huwelijk begon te schilderen, wordt het sprookje, dat over hem in omloop is bij het volk, onmogelijk. Dit sprookje vertelt, dat Massijs, nog smid zijnde, verliefd geraakte op eene jonge dochter, die meer hield van eenen schilder, die ook naar hare hand dong, dan van den nederigen ijzerwerker. Massijs, om haar te behagen, liet zijne hamers en aanbeeld varen, nam penseel en palet ter hand, en gelukte er in het hart en de hand zijner geliefde te winnen. Dit sprookje draagt zelf alle mogelijke kenmerken van een verdichtsel, en er bestaat dus geen bezwaar om het eenvoudig weg te laten vallen. Geene steviger gronden zijn er om een ander vertelsel aan te nemen, dat ons door den oudsten Nederlandschen geschiedschrijver onzer school, Karel van Mander, wordt medegedeeld, en waardoor deze uitlegt, hoe Massijs van beroep veranderde. Volgens dit verhaal zou de jonge smid, toen hij

twintig jaar oud was, in eene zware ziekte gevallen zijn, en bitter geklaagd hebben, dat hij nu den kost voor zijne oude moeder niet meer kon winnen. Dan zou er iemand hem den raad gegeven hebben, papieren beeldekens te kleuren. Massijs zou beproefd en gelukt hebben, en zoo schilder geworden zijn. Hier ook vragen wij, vermits hij vóór 1480 begonnen was met schilderen, waarom wachtte hij dan tot in 1491 om zich in de St.-Lucasgilde te laten inschrijven ?

Het zekerste zal zijn ons bij de echte bescheiden te houden. Deze geven ons, wel is waar, weinig omstandigheden omtrent zijnen levensloop, maar het leven eens kunstenaars wordt voornamelijk verhaald door zijne kunstwerken, en voor Massijs zijn deze getuigen welsprekend.

Wij zagen reeds, dat hij rond of liever korts vóór het jaar 1460 moet geboren, en rond 1480 moet getrouwd zijn met Aleidis van Tuylt, die tot eene Antwerpsche familie behoorde. Hij won bij deze vrouw vier kinderen : Jan, Quinten, Paulus en Catharina [1]. Zijn oudste zoon Jan werd als vrijmeester ontvangen in de St.-Lucasgilde in 1501, Quinten was meerderjarig in 1508, Paulus stierf in 1532, en Catharina was meerderjarig in 1511. Alle vier de kinderen werden dus geboren van 1480 tot 1486.

In 1491 werd Quinten als vrijmeester ontvangen in de St.-Lucasgilde. In de dertig jaren oud en vader van vier kinderen, had hij dus waarschijnlijk vroeger een ander ambacht, namelijk dat van smid, uitgeoefend. De Liggeren melden ons, dat hij als leerling ontving: in 1495 zekeren Ariaen, in 1501 Willem Muelenbroec, in 1504 Eduard Portugalois, en in 1510 Hendrik Boeckmakers of Boeckmans. Opmerkelijk is het, dat Quinten in zijne lange loopbaan geenen enkelen keer het ambt van deken vervulde.

[1] De heer van Even telt er zes : Quinten, Jan, Cornelis, Paulus, Catharina en Maria. Wij hechten meer geloof aan de opgaven van den Antwerpschen archivaris, die zelf opzoekingen deed, dan aan die van den Leuvenschen, die ze door anderen liet doen.

Op 15 Maart 1508, na den dood zijner eerste vrouw, legde hij rekening van zijne goederen af voor de voogden zijner twee jongste, toen nog minderjarige kinderen. Hij kende daarbij aan die kinderen van hun moeders deel eene som van 96 ponden grooten Brabantsch toe. Als voogden der minderjarigen traden op Jan Massijs, bontwerker; Jan Massijs, schilder; Peter Moys, kunstschilder en Cornelis Petercelis, schrijnwerker, naaste vrienden en magen van Quinten.

Wij zegden reeds, dat Jan Massijs, de bontwerker, waarschijnlijk Quintens broeder was : de tweede getuigen was Quintens oudste zoon Jan, de eerste van dien naam, niet te verwarren, zooals men gedurig doet, met den anderen Jan, dien Quinten van zijne tweede vrouw had, en die zich als schilder nog al naam maakte.

In 1508 of in de eerste dagen van 1509 trouwde Quinten met Catharina Heyns, eene natuurlijke dochter van Jan Heyns, die tot eene der beste huizen van Antwerpen behoorde. Van de tien kinderen, welke hij bij haar won, waren de twee oudste, Jan en Cornelis, schilders.

Massijs' portret toont hem ons als een eenvoudig burgerman : op het hoofd draagt hij eene muts, waarvan de boorden aan de achterzijde opgeslagen zijn; zijne kleedij bestaat uit eenen rok met mouwen, waarover een losse tabbaard met halve mouwen. Zijn haar is lang, zijn gelaat beenderig, zijne oogen eenigszins droomerig, gansch zijne uitdrukking haast kinderlijk eenvoudig; maar er staat in de achteruit getrokken hoeken van zijnen mond vastberadenheid te lezen. Zijn aangezicht is dat van iemand, die een droomer en een werker, een dichter en een denker terzelfdertijd is.

Hij was een welstellend man en woonde eerst in de Huidevetterstraat, die toen op verre na de breede, rijke straat niet was, die zij nu geworden is. In 1519 kocht hij daar een huis met ruimen tuin. Hij bezat daarenboven twee schoone huizen met tuinen in de Schuttershofstraat, naar den kant van het Hopland. Naar een

Portret van Quinten Massijs. — Naar eene gravuur van Jan Wiebicx.

dezer twee woonsten verhuisde hij in de laatste jaren zijns levens. Hij noemde zijne nieuwe woning Sinte Quinten, en plaatste in den gevel het beeld van zijnen patroon, uit ijzer gesmeed, verguld en met geschaduwde wezenstrekken. Honderd en dertig jaar na zijnen dood kon men het nog op die plaats zien prijken.

Eene der kamers van zijn huis in de Schuttershofstraat versierde hij met eene grauwe waterschildering. « Dit werk, » zegt van Fornenbergh, die het daar nog zag, « bestaet uyt ronde en ovale Compartementen, Grotissen (grotesken, grillige figuren), Festonnen ende versierighe krollen, met eenighe blader-ranckskens doorsteken : hier en daar swieren eenige kinderkens tusschen henen, alles van waterveruw, wit en zwart. T'en rechter hoeck als-men t'er camer incomt, heeft hy ghemaeckt de Keyzerlijcke Columnen, met het om-slingerende Rolleken van Plus Oultre ; t'er syden twee Genii ofte kinderkens, die de Pilaren vast houden. Inden hoeck teghen over, neven de schouw, boven de Tafelplaats, heeft hij ghemaeckt een uyt-springhende Gaelderijken, waer op vier Figuerkens sitten, neven een, van coleur gheschildert, spelende te-samen op een accoordt van Fluyten. » (1)

Massijs genoot te Antwerpen en in den vreemde het aanzien, waarop zijn talent hem recht gaf. Hij was bijzonder bevriend met Peeter Gillis, of Petrus Ægidius, secretaris der schepenen van Antwerpen, een zeer geacht man, rechtsgeleerde en beoefenaar der letteren. Gillis was een leerling van Erasmus en werd later de boezemvriend van zijnen voormaligen meester. (2)

Erasmus zelf was toen de beroemdste geleerde van Europa, alom gekend en alom gevierd, de hoogste rechter in zaken van wetenschap en goeden smaak. Door Gillis kwam hij in betrekking met Massijs, die hem minstens tweemaal afbeeldde.

(1) *Den Antwerpschen Proteus*, bl. 30.
(2) Foppens : *Bibliotheca Belgica*, II. 948. — Erasmus : Brieven, *passim*.

Onder al de aanzienlijke kennissen, die Erasmus heel Europa door bezat, bekleedde Thomas Morus, de welbekende kanselier van Engeland, eene eerste plaats. Door Erasmus knoopte Gillis vriendschap aan met Thomas Morus, en door Gillis leerde Massijs den gevierden Engelschman kennen. Massijs schilderde de portretten van Gillis en Erasmus op één panneel. De brief is ons bewaard, waarbij Morus, voor wien deze portretten bestemd waren, zijne hooge ingenomenheid met dit werk doet kennen. Hij noemt Massijs zijn vriend, en spreekt van zijne kunst met de warmste loftuigingen.

Een der portretten, dat van Erasmus, wordt in Hampton-Court door eene beschadigde kopie herinnerd; het andere bewondert men in al zijnen oorspronkelijken glans, te Longford-Castle. Men houdt het er voor, dat de zoogenaamde Thomas Morus, in den catalogus van Antwerpen aan Holbein toegeschreven, eene oude kopie van het portret van Ægidius door Massijs is. (1)

Toen Albrecht Durer in 1520 onze stad bezocht, bracht de uitstekende Nurembergsche schilder een bezoek aan Massijs in zijn huis « den Aap », in de Huidevettersstraat. Holbein, in 1526 over Antwerpen naar Engeland reizende, was drager van eenen brief, door Erasmus aan zijn vriend Gillis te Antwerpen gericht, waarbij hij dezen verzocht den grooten Duitschen kunstenaar bij Massijs in te leiden.

De wijze, waarop Erasmus en Morus over Massijs spreken, zegt genoeg, dat hij niet alleen een groot schilder, maar ook een ontwikkeld mensch was. Wij weten daarbij, dat hij zich als kunstenaar niet met de beoefening van zijn hoofdvak vergenoegde.

Wij lezen in Erasmus' brieven, dat hij de trekken van dezen geleerde in brons goot (2); van Mander en van Fornenbergh, alsook

(1) H. Hymans : *Quentin Metsys et son portrait d'Erasme.* Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie. 16e année, 616. — Woltmann : Zeitschrift für bildende Kunst. 1866. Blz. 198. — Woltmann : *Holbein.* II, 9.

(2) Aere fudit (Erasmus : Henrico Botteo. 29 Martii 1528).

de versiering zijner eetkamer, leeren ons, dat hij een beoefenaar der muziek was.

Eene oude overlevering schrijft hem ook de ijzeren sieraden toe, welke de pomp bij den hoofdingang der Onze-Lieve-Vrouwen-kerk te Antwerpen bekronen. Die overlevering rust op geene historische gronden; maar haar hooge ouderdom en de waarschijnlijkheid, dat Quinten als smid kunstenaarswerk moest voortbrengen, pleiten voor hare aanneembaarheid. Wel is waar, zijn het loofwerk en de fabelachtige beeldjes, waaruit die pomphemel bestaat, iets jonger dan Quintens trant, maar daartegen is dan weer het feit in te brengen, dat de versieringen zijner huiskamer, door van Fornenbergh beschreven, uit dezelfde nieuwerwetsche loofranken en grotesken schijnen bestaan te hebben. Als sieraadteekenaar zou Quinten dus meer naar de jongere, als historieschilder zou hij meer naar de oudere school overgeheld hebben.

Quinten Massijs stierf tusschen den 13n Juli en den 16n September 1530. Op den eersten dezer beide datums verscheen hij nog voor de schepenen; op den tweeden vinden wij, dat zijne vrouw in eene akte der Rekenkamer van Brabant « huisvrouw van wijlen Quintenen Metsys » genoemd wordt. Zijne weduwe hertrouwde met zekeren Jacob Pauwels.

Massijs werd begraven op het klein kerkhof van Onze-Lieve-Vrouwen-kerk, de tegenwoordige Handschoenmarkt. Ongeveer 100 jaar na zijnen dood was zijn zerk uitgesleten en weggenomen om « verhouwen » te worden. Maar Cornelis van der Geest, een kunstminnaar, verzocht toelating om eenen grafsteen van « den fameusen » schilder, gelijk hij hem noemde, tegen den muur van den toren met ijzeren doken vast te maken. (1) De toelating werd vergund en de steen geplaatst aan den voet van den grooten toren. Hij bleef daar tot in 1825, wanneer hij naar het Museum overgebracht en door eenen nieuwen zerk, dien men heden nog op de

(1) Zie VERACHTER. *A. Dürer in de Nederlanden.* Antw. Wed. Delacroix. 1840. Bl. 38.

plaats van den eersten ziet, vervangen werd. Verkeerdelijk wordt op den grafsteen, door Cornelis van der Geest bekostigd, het jaar 1529 als dat van schilders dood opgegeven.

Tijdgenooten en nakomelingen spreken allen met even veel lof van onzen meester. De eeuwen hebben dien lof bevestigd, de volksoverlevering heeft er haren eigenaardigen stempel op gedrukt, en, in stee van te verbleeken door de jaren en door de wisselvalligheden van den smaak, is de roem van Massijs gedurig gestegen.

Laten wij zien, waarin zijne verdiensten bestonden, en welke werken hij ons naliet.

Het meesterstuk van Quinten Massijs hangt in het Antwerpsche Museum : het is een drieluik, waarvan de vleugels aan beide zijden beschilderd zijn. Het draagt de nummers 245 tot 249, en heeft eene hoogte van 2.60 meters, op eene breedte van 2.07 meters in het middenpaneel, en van 1.17 in de luiken. (1)

Zien wij vooreerst het middenblad, dat de Graflegging van Christus, of den Nood Gods voorstelt, en trachten wij het goed te zien.

In den achtergrond staan nog drie kruisen overeind op den top eener steile rots, wier grijze punten tegen den wit bewolkten hemel scherp getand uitkomen. De twee moordenaars hangen nog aan het schandhout ; Christus' lijk is er daar zoo even afgedaan, en op den voorgrond gaat men het balsemen, vooraleer het te begraven. Links stijgen de grijsgroene huizen en tempels van Jeru-

(1) Wij geven bij elke schilderij het nummer op, dat zij draagt in het Museum, waar zij zich bevindt ; alleen bij die van het Belvedere te Weenen is dit te lastig, omdat de telling der stukken daar voor elke zaal, en de telling der zalen voor elke verdieping herbegint. De nummers worden opgegeven, zooals zij in de laatste uitgaven der Catalogussen voorkomen : Antwerpen, 1874 ; Mechelen, 1864 ; Brussel, 1875 ; den Haag, 1874 ; Amsterdam, 1872 ; Londen, (Nat. Galery) 1875 ; Berlijn, 1876 ; Brunswijk, 1868 ; Kassel, zonder datum ; Darmstadt, 1875 ; Dresden, 1872 ; Francfort, 1873 ; Hannover, (Hausmann) 1857 ; Keulen, 1875 ; Munchen, 1876 ; Weenen : Lichtenstein, 1873 ; Belvedere, 1873 ; Budapest, 1876 ; Parijs : Louvre, 1866 ; Lacaze, 1874 ; Rijsel, 1875 ; Valencijn, 1876 ; Stockholm, 1867 ; St.-Petersburg, 1870 ; Florentie : Koninklijke Galerij, 1876 ; Pitti, 1867 ; Madrid, 1876.

De nood Gods, door Quinten Massijs. — Museum van Antwerpen.

salem den rug van eenen tweeden heuvel op, en vormen een uitzicht in het verre verschiet, dat bij de schilders der XVe eeuw nimmer ontbrak.

Een helder, wit en gelijkmatig licht bestraalt het hoofdtooneel, dat beneden tegen den rotswand van Golgotha plaats grijpt. Daar ligt de naakte Christus, met de beenen stokstijf uitgestrekt en het bovenlijf boogvormig omhoog getild, op eenen lijkdoek. Het lijden heeft het lichaam uitgemergeld ; de ribben hobbelen door de borst ; de buik is uitgehold ; op de huid van armen en beenen, dor als perkament, teekenen zich de bloedelooze aderen af ; het schoone hoofd is ontvleesd.

Achter het lijk zijn negen levensgroote personages geschaard : vier mannen aan de zijde van het hoofd, vijf vrouwen aan de beenen en aan het voeteneinde. Allen zijn Christus' vrienden, allen zijn gekomen om aan het stoffelijk overblijfsel van den Godmensch, dien zij van den dood niet konden redden, eene laatste, treurige hulde te bewijzen. Zij gaan hem begraven. Rechts ziet men reeds eene regelmatige holte in de rots gekapt, waar een man en eene vrouw, bij het licht eener kaars, den grafkuil aan 't gereed maken zijn. De eerste der mannen, die rond Christus geschaard zijn, is een bejaard en voornaam persoon ; hij houdt het hoofd van het lijk vast, hij staat er met het bovenlijf over gebogen, en maakt de haren los van het bloed, dat er in geronnen is ; de bedruktheid is op zijn gelaat geschreven. Nevens hem knielt een ander aanzienlijk man met grooten baard, hij steunt het lijk onder de armen en ziet met kalm, doch gevoelvol oog naar het treurig tooneel. De derde staat recht, hij houdt de doornenkroon vast en blikt met raadselachtige uitdrukking naar den toeschouwer de lijst uit. Dan volgt Joannes, Maria steunende, die, weeklagend om den dood van haren zoon, ineen dreigt te zakken.

Hierna komen drie jonge vrouwen, die het lijk gaan zalven. De eerste neemt eene spons, met welriekende olie doortrokken, uit

een kostelijk gouden vat; eene tweede, die Christus' hand vasthoudt, gaat de spons aannemen; de derde balsemt Christus' voeten. Achter haar staat, in jammerende houding, eene bejaarde vrouw.

Eenvoudig is geheel de schikking en even gelukkig als eenvoudig. Christus' lijk moet hier hoofdzaak zijn en is het dan ook; allen moeten in één liefdewerk rondom hem vereenigd zijn en allen zijn het. Er is zeker iets al te argeloos in de opvatting, waarbij Christus in zijne volle lengte op het voorplan uitgestrekt ligt, en zijne vrienden achter hem op twee lijnen geschaard zijn: de eene, die knielen of gebogen zijn, ter halver, de andere, die rechtstaan, ter heeler manshoogte; maar die eenvoudigheid kenmerkt den kunstenaar en zijnen tijd; en, vergeleken met de meetkundige regelmatigheid, die er heerscht in de groote werken van van Eyck, Memlinc, ja zelfs in de Legende van St.-Anna van Massijs, is die groepeering een overgang tot de vrijere beweging van lateren tijd.

Liefdevolle bezorgdheid en diepgevoelde treurnis, is klaar, onbewimpeld en tevens afgewisseld uitgedrukt door aller houding, door hunne gebaren en gelaatstrekken. De twee statige mannen ter linkerhand zijn treffend. De eerste is oud: hem gaat de dood diep ter harte, en diep moet hij het beklagen, dat een zoo jong lijk wordt ten grave gedragen. In de kalme nadenking van den tweede ligt meer overmeestering van zijne aandoeningen, gelijk men dan ook van zijn krachtiger gestel mocht verwachten. De zorg van den H. Joannes is verdeeld tusschen Christus en Maria: zijn aangezicht is naar den zoon gewend, zijne armen steunen de moeder. Hij barst niet in tranen los, om de smart der bezwijmende niet te verhoogen; maar men ziet het, hoe zijn mond, hoe gansch zijn gelaat door eenen ingehouden snik is samengetrokken, hoe de droefheid hem de keel toekropt. Tusschen al de gevoelvolle figuren, die het doek vervullen, is dit nog wel het meesterlijkste. De drie jonge vrouwen weenen; zij, die de hand des lijks vasthoudt en minder dan de twee andere met het werk der zalving bezig is, geeft luider

lucht aan hare droefheid; de andere zijn stiller. De oude vrouw is de verpersoonlijking van stomme en diepgevoelde deernis. Zoovele hoofden, zoovele smarten. De weeklagende en liefderijke moeder; de betraande jonge en de diepbedrukte vrouw, die van droefheid de handen ineenslaat; Joannes, die zijn leed verkropt; de grijaard, wien de tranen uit gansch het gelaat schijnen te bersten; de bedaard overpeinzende man: ziedaar al de tonen van lijden en medelijden, al de sporten van de ladder der klachten, nevens elkander geplaatst.

Allen zijn verbonden door een gevoel van liefde en jammer, allen zijn ook verbonden door hunne handeling; meesterlijk is daarom de eenheid in het werk te noemen : het oog ziet het met éénen oogslag, de geest begrijpt het bij de eerste kennisneming; het is klaar in zijne kunstigheid, en welsprekend in zijne diepte. In eenen dubbelen kring sluiten zij Christus : kring van bedrukte zielen, van bezorgde lichamen.

Verbazend is de kleurenladder van het meesterstuk. De achtergrond is stil, maar zeer helder van toon, in de grauwende tinten der rotsen en der stad en in de blauwe en witte tonen des hemels. Het lijk van Christus is licht bruinachtig, zonder doorschijnendheid, en heeft eerder het gladde en harde van het hout, dan het plooibare en veerkrachtige van het nog niet stijf geworden vleesch. Maar tusschen de stille tonen van het bovendeel en de hardere tinten van het lijk, heerscht er eene breede streep van onovertroffen kleurenrijkdom : daar wordt een waar feest gevierd voor de oogen.

Alle personages hebben blijkbaar gewedijverd om hun schitterendst gewaad aan te trekken : Maria, in het midden, draagt eenen helderblauwen mantel en kleed, haar gelaat is omsloten door een warm wit hoofddeksel, dat zonder overgang afsnijdt tegen het volle roode kleed van Joannes; bronsgroen is het gewaad van de vrouw, die nu rechts volgt, en van die, welke op de uiterste rechterzij staat; en tusschenin liggen donker- en lichtpurperen tinten, en een

paar mouwen van glimmend rood fluweel op een licht vioolkleurig kleed. Links volgt op den rooden Joannes een donkergroen, dan een chocolaadkleurig satijn van uiterste malschheid en glansrijkheid, en aan het uiteinde komt een gewaad, met gouden borduursel op het lijf en op de mouwen.

Bijna al de personages dragen stoffen van meer dan ééne kleur : het onderkleed is anders geverfd dan het bovenkleed, de sluiers, de mouwen, de hoofddeksels, de rokken, de mantels, alles is verschillend van tint.

En let wel op, dat die kleuren allen even sterk uitkomen en haast geene schaduw en geenen verzachten overgang hebben. Op de ronding der plooien wordt de verw wel wat bleeker en in de vouwen wat donkerder; maar zij vergaat of verzwakt niet, en links en rechts en in het midden, overal is kleur en licht gelijkvormig helder, zoodat geen figuur schade doet aan een ander, of stiller wordt gehouden om de nevenstaande te doen uitkomen, maar dat allen gelijke rechten en gelijke kracht behouden. Harmonie wordt in die wijd uiteenloopende kleuren gebracht door een paar tonen, die overheerschen. Joannes is van het hoofd tot de voeten in effen rood gewaad, Maria is geheel in het blauw, behalve haar helder witte hoofddoek ; deze twee tonen liggen vol en zuiver tusschen de rijke en bonte mengeling en verbrokkeling der andere kleuren.

Vraag nu niet : hoe is het denkelijk, dat al die personen in deze treurige omstandigheid zulke schitterend gekleurde, zulke rijke kleederen aantrokken? De schilder zal geweten hebben, dat die uitstalling van prachtgewaden niet heel waarschijnlijk was : maar hij wilde den rijkdom van zijn palet, zijne stoute meesterschap over de kleuren doen kennen en doen bewonderen ; hij wilde zich zelven en ons vergasten en verbazen door de oogen des lichaams, terzelfder tijd als hij ons zielsgenot door de oogen des geestes deed smaken.

In de vleezen is Massijs minder gelukkig dan in het overige van

zijn werk. Hij weet wel, dat levend vleesch niet het harde en gladde heeft, dat hij aan zijnen dooden Christus geeft, en zijne voorgangers min of meer aan al hunne personages gaven; maar hij weet nog niet recht goed, hoe de malschheid en de doorschijnendheid van het vleesch uit te drukken. Zijne hoofden zijn zacht getint, zonder scherpe plooien; in twee van de jonge vrouwen brengt die verzachting der gelaatstrekken uitgeveegdheid en wezenloosheid te weeg; bij Joannes en de oude vrouw veroorzaakt de toetsing der vleezen eene onnatuurlijke, rosachtige tint. De krachtigere manshoofden zijn wel beter, maar blijven ook nog verre van de natuurlijke kleur des levens.

Wij herhalen echter bij de aanstipping dezer zwakke zijde, dat dit gebrek aan handigheid in het weergeven van den uiterlijken mensch den grooten meester niet belette, zijne figuren het diepste gevoel met alle innigheid en waarheid te doen uitdrukken.

Een ander gebrek aan kunstvaardigheid in Massijs' meesterwerk is de mangel aan doorzicht, aan voldoende luchtspeling en juiste evenredigheid tusschen de verschillende plannen van het doek.

In de hoofdgroep treft ons dit gebrek niet, omdat de personages op ééne lijn staan, alhoewel men ook daar reeds bij nadere overweging zou kunnen opmerken, dat de achterste rij te zeer tegen de voorste plakt; maar, wanneer men de hoofdgroep met de personages en de stoffeering van den achtergrond vergelijkt, komt die zwakkere zijde eerst goed uit. Het tooneel grijpt plaats tegen den rotsigen berg, ten minste ziet men geenen afstand tusschen den voet van den Golgotha en Christus' vrienden: welnu, deze zijn haast zoo hoog als de berg en hooger dan de boomen, die er op wassen; de werklieden op den heuvel zijn nauwelijks zoo groot als de hand van eenen der beneden staanden, en dit altijd zonder dat men tusschen beiden eenen afstand bemerkt, die deze evenredigheid zou verklaren. Alles is daarbij met dezelfde uitvoerigheid gemaald: het bloempje van den bremstruik op de hoogte, het fijnste loofwerk op den top van den toren zien wij duidelijk.

Dit gebrek aan perspectief heeft Massijs gemeen met zijne voorgangers, gelijk hij onder vele andere oogpunten ook met hen samenhangt. Door vele zijner eigenschappen echter wist hij zich van hen los te maken, zooals wij verder zullen zien.

De rechterluik verbeeldt St.-Jan in de olie. In het midden bevindt zich een groot koperen vat, waaronder gestookt wordt, en waarin de gemartelde rechtstaat. Twee meesterlijk gepenseelde werkers zijn op den voorgrond bezig het vuur te voeden, achter den ketel verdringt zich eene dichte schaar volk en overheidspersonen, te voet en te paard; op het tweede plan rijst een boom, uit wiens takken een jongen toeschouwt; de achtergrond wordt gevormd door de muren eener versterkte stad, door het groen der boomen en het blauw des hemels.

Het gebrek aan doorzicht hindert hier erger dan in het hoofdpaneel: al de toeschouwende personages zitten verward ineen, er is geene plaats voor hen, en nog minder voor hunne paarden. Maar het koloriet, de penseeling, de hoofden zijn verbazend schoon.

Wij noemden reeds de twee stokers meesterlijk en wij herhalen het: geene linkschheid is hier meer te bespeuren, geene bedeesdheid in de gebaren, niets afgesprokens in geheel de beelden. Zij werken met eene inspanning, die de schilder blijkbaar heeft verhoogd om figuren te kunnen voortbrengen, die boven het gewone staan in kracht en in stoutheid van gebaar. Die menschen zijn ongevoelig aan de marteling, aan de smart, die geleden, aan de gedachte, waarvoor gestreden wordt: voor hen bestaat er niets dan hun arbeid, daarmede zijn zij alleen, maar dan ook geheel bezig.

Bij den oudsten der twee is er geen lid, geene spier, geene vezel, die niet werkt en werkt met overspanning. Zijn lijf is ineengevouwen om den takkenbos des te steviger op zijnen vork te kunnen vatten; de vork wordt nijdig met de twee handen voortgestooten, en rust op de knie, die straks tot steunpunt zal dienen, wanneer

de last wordt omhoog getild. De onderlip is tusschen de tanden geklemd en heeft het vleesch der kin met geweld tegen den kinnebak opgetrokken; de oogen zijn half toegenepen; de nek is tusschen de schouders gezonken; alles zwoegt, stoot, drukt; het geheele figuur is een levende, zelfbewegende, koortsig werkende hefboom.

De andere stoker, krachtiger van bouw, stouter van houding, drukt in niet minder hooge mate dan de eerste, in elk lid, van het hoofd tot den voet, de inspanning uit.

De kleur der gelaatstrekken op dit paneel is geene vleeschkleur, zij gaat van het grauwgeel tot het grauwbruin over; maar zij heeft in die onwaarschijnlijke tinten eene ongeëvenaarde fijnheid van korrel en gesmijdigheid van toets. Ook hier is de uitdrukking der personages meesterlijk opgevat. De heilige is mager, afgeteerd door de pijn, maar gelaten in zijne smart; met een gebaar van kinderlijken eenvoud heft hij de armen ten heme!; met wegzwijmenden oogappel, waar uitputting, onderwerping en hoop in te lezen staan, keert de arme afgetobde lijder, een vertrapte, een verstooteling hier op aarde, maar een uitverkoren voor daarboven, oog en hoofd en hand naar dat betere verblijf, dat hem wacht, wanneer de menschelijke moedwil op hem zal uitgewoed hebben.

Nevens zijn hoofd staat in het schrilste contrast een kop zonder lijf, eerder aan eenen aap dan aan eenen mensch toehoorende, boosaardig te grijnzen; rechts staat een hansworstenkop te spotten. Dan volgen aan weerszijde sterk uitgesproken Jodenhoofden; links vooral treft ons het schoone, maar onmeedoogende en boosaardige gelaat van eenen Israëlietschen overste, eenen lichtblauwen tulband dragende, rijk met kroon en edelgesteente gesierd.

Dat de schilder hier met opzet afzichtelijke hoofden wilde geven aan de personages, die als medehelpers of als toeschouwers aan de marteling deel nemen, blijkt uit het allerliefst jongenshoofdje, dat uit den boom kijkt, en dat in zijne eenvoudige nieuwsgierigheid

de zachte, jeugdige levenslustigheid, aanminnigheid en schoonheid zelve is.

Het linkerpaneel is minder. Herodes zit daar met Herodias achter eene tafel, waarop Joannes' hoofd op eene schotel ligt. 's Konings beminde steekt met kiesch gebaar den punt van het mes in het bleeke voorhoofd des dooden. Vóór de tafel staat de dochter van Herodias en een page; op den achtergrond, in eene tribune, ziet men vier muzikanten spelen; door eene boogopening ontwaart men in het verschiet, hoe de beul het hoofd van Joannes aan Herodias' dochter geeft.

Veel linkschheid is er in de figuren; allen mogen eerder ledepoppen met stijve scharnieren dan werkende menschen heeten; maar merkwaardig is penseeling en kleuring van het doek. Herodias' zachte hoofd is meesterwerk. Een overvloed van rijke versieringen en kostbaarheden is in het tafereel aangebracht: gouden vaatwerk, gouden kleinodiën, goud en edelgesteente op de kleederen, gulden sieraden op de tapijtwerken, op de boorden der bogen, op het kapiteel der kolommen, alles verspreidt een getemperd geflonker over het doek. En hoe kon het anders of Massijs, met zijne voorliefde voor rijke gewaden, moest hier gretig de gelegenheid aangrijpen om zijne vorstelijke personages eens recht koninklijk uit te dosschen? Dit deed hij en zoo werd dit paneel, dat het armste aan teekening is, het rijkste aan hooge, volle, harmonische tonen.

De buitenzijden der luiken zijn in grauwschildering en verbeelden: links den H. Joannes Baptista, met de rechterhand het Lam Gods toonende, dat op een gesloten boek ligt, welk hij in de handen houdt; rechts St. Joannes den Evangelist, met de rechterhand den vergiftigden kelk zegenende, waar een draak uit opstijgt.

Een woord nog over de geschiedenis van het meesterstuk van Massijs (¹). Het werd in 1508 aan den schilder door het ambacht

(¹) A. van Fornenbergh: *den Antwerpschen Proteus*, en P. Genard: *Bescheiden raakende de schilderij « De nood Gods » door Quinten Massijs*. Antwerpen. Fontaine. 1868.

ders chrijnwerkers van Antwerpen besteld, voor hun altaar van Onze-Lieve-Vrouwen-kerk, tegen den prijs van 300 gulden, in driemaal te betalen. In 1511 werd dit kapitaal verkeerd in eene jaarlijksche rente van 30 schellingen groot Brabantsch, ten voordeele van Quinten en Katelijn, Quinten Massijs' kinderen. De schilderij ontsnapte aan de woede der beeldstormers van de XVIe eeuw. Ook Philips II, die er groote sommen voor bood, gelukte er niet in ze uit onze stad te verwijderen. Koningin Elisabeth bood er 8000 rozenobels, of meer dan 64000 gulden voor, eene overgroote som voor dien tijd. De schrijnwerkers gingen den koop toeslaan, wanneer Marten de Vos, de schilder, gezegend moge hij zijn voor zijne tusschenkomst, het Magistraat overhaalde, om zich tegen de veiling te verzetten en de schilderij zelf van het ambacht te koopen. De koop werd gesloten in 1589 tegen eene jaarlijksche rente van 50 gulden. Het Magistraat schonk aan hetzelfde ambacht de kapel van den Ouden Voetboog met de schilderij van Onze-Lieve-Vrouw-Boodschap, die op het altaar stond.

In hetzelfde jaar aanvaardde de stedelijke overheid het beschermrecht van het altaar der H. Besnijdenis en liet er de schilderij van Massijs op plaatsen. Zij bleef daar tot in 1798, toen zij eene tweede maal van eenen rampzaligen verkoop gered werd, door den schilder G. J. Herreyns, die ze naar de departementeele teekenschool liet brengen. De Fransche republikeinen hadden het onwaardeerbaar kunststuk met het marmeren altaar, waar het opstond, en twee koperen deuren op 600 frs. geschat!

Onder de als echt erkende werken van Quinten Massijs staat de Graflegging op het hoogste, ja op een eenig punt. De schilder doet er zich in voor als de verkondiger eener nieuwe leer, als een vinder dus, als een schepper.

Wat vond, wat schiep Massijs? In twee woorden gezegd : hij maakte den mensch als mensch en als groep tot hoofddoel van zijn werk. Er komen zekerlijk vele menschen, en schoone menschen

voor in de werken der vroegere schilders; maar nu eens zijn het hemelbewoners in meer dan aardsche statigheid en pracht, zooals in de Aanbidding van het Lam der gebroeders van Eyck; of wel droomachtige personages, die met het lichaam op de aarde zijn en met den geest daarboven, zooals bij Memlinc; of wel hunne bewegingen zijn te linksch en te stroef om het leven te vertolken, zooals bij van der Weyden; of wel de menschen zijn niet streng genoeg door eene gezamentlijke behandeling verbonden, zooals bij Dirk Bout; of eindelijk nog dienen zij slechts om afgetrokken, wijsgeerige gedachten uit te werken, om een mysterie te verbeelden, eene godsdienstige waarheid te leeren: het zijn zinnebeelden, of zinnekens, nog geene menschen, zooals bij alle vroegere schilders en tot zelfs bij Quinten Massijs in het tweede werk, dat wij van hem zien zullen. In die rol kon er geene sprake zijn van vrije ontvouwing der menschelijke natuur en der menschelijke handeling; de personages, als bijzaak behandeld, werden in benden of groepen ingedeeld, scherp tegen elkander opwegend, met cijfer- en meetkundige regelmatigheid en gewrongenheid.

Massijs kwam, en in de personages herkende hij de menschen en liet ze er in herkennen; meer nog, hij maakte ze tot groepen, kunstig aaneengesloten, saamgebonden, samenwerkend, lijdend, zorgend, weenend. Het menschelijk gevoel overheerschte in elk zijner beelden, de menschelijke handeling overheerschte in zijne groepen.

Zijne Grafleggingis het werk van eenen dramatischen dichter, die in der menschen ziel heeft gelezen, en terzelfder tijd de bewegingen hunner lichamen heeft gadegeslagen; die, wat hij aldus bemerkte, in zijn tafereel overbracht, niet broksgewijze maar in zijn geheel; die het samengaan van ziel en lichaam, het samenwerken van eene gansche menschenschaar, met eene machtige, aangrijpende eenheid wist te vertolken.

Met dit krachtig opkomen van den mensch, in alleenstaande perso-

nen of samenwerkende, moesten de bijzaken op het achterplan schuiven. In de Graflegging zien wij dan ook de handelende groep onverdeeld heerschen; het verre verschiet met zijne heldere tinten is nog daar, maar het is reeds sterk gekrompen; de kleederen zijn nog rijk, maar de zwaar bewerkte behangsels, de volkleurige tapijten, de schitterende gebouwen, het keurige huisgerief, dit alles is verdwenen, om plaats te maken voor den mensch, den heer der schepping, het hoogste voorwerp der studie van den kunstenaar

De Godsdienst en de verhalen uit het Evangelie bleven voor hem geene bovennatuurlijke zaken, die vreemd waren aan de menschen, en hun met macht van diepzinnige en geheimzinnige verklaringen moesten aan het verstand gebracht worden. Hij vatte eene gebeurtenis uit de Schriftuur op, zooals het volk het doet, gemoedelijk, eenvoudig, menschelijk.

Ons volk zong in zijne kerstliederen :

Maria, die zoude naar Bethlehem gaan,
Kersavond voor den noene :
Sint Joseph zoud' al met haar gaan,
Om haar gezelschap te hoene (te houden).
Het hagelde, het sneeuwde, het maakte kwaad weer ;
De rijm lag op de daken;
Sint Joseph tegen Maria sprak :
Maria wat zullen wij maken ?

Is dit bidden of vertellen? Zijn dit goden en heiligen, of menschen? Is dit de hemel of de aarde? En, zoo ons volk in zijne poëzie alles zoo aanschouwelijk maakte, moesten onze schilders, om aan den volksaard getrouw te blijven, het dan nog niet meer doen? Wij weten, dat er in de kloosters eene andere, eene mystieke letterkunde gekweekt werd, maar dit was eene celplant, geene bloem uit den vollen tuin, gezond en kleurig en krachtig.

Het moge zijn, dat die opvatting van den godsdienst niet zoo grootsch was als die van van Eyck ; kan men echter houden staan,

dat zij minder Vlaamsch is, gelijk men het wel eens beweerd heeft? Was zij minder geschikt om goede gedachten te wekken; stemde zij minder overeen met de leer- en de levenswijze van Christus, die mensch werd om met de menschen om te gaan?

Het is niet te betwijfelen, of Massijs heeft wetens of onwetens in zekere mate den invloed ondergaan der nieuwe richting, welke de kunst in die dagen buitenslands genomen had. Hij schijnt wel Italië niet bezocht en niets aan de Italiaansche meesters ontleend te hebben; maar in het Zuiden klonk in zijnen tijd reeds onbetwist de leus : het menschelijke lichaam is het schoonste, dat de kunst kan nabootsen. Massijs schilderde geene naakte, geene beelderige lichaamsvormen, zooals de Italiaansche kunstenaars; maar hij, de vriend van Erasmus en van Morus, die aanvoerders der nieuwere school in de letteren en in het leven, moest aan het vrije denken en doen van den mensch, aan den mensch zelven, even veel belang als zijne geletterde vrienden hechten, en hem in zijne werken de hoofdplaats laten innemen.

Zijn kunsttrant zal ook bij ons niet zoo op eens, onvoorbereid, uit de lucht gevallen zijn. In de verzameling van den heer René de la Faille, te Antwerpen, bemerkten wij een zeer verdienstelijk tafereel : de Vinding van het H. Kruis verbeeldende en aan Joost van Gent toegeschreven. Het werk is stellig ouder dan Massijs, en maakt klaarblijkelijk eenen overgang tusschen van Eyck en den Antwerpschen meester uit. De draperijen zijn met de uiterste keurigheid en glansrijkheid geschilderd, de houding der personages heeft iets stijfs, maar zij zijn uit de ware wereld genomen : edel, waar het betaamt, boersch, waar het te pas komt. De achtergrond en de voorgrond zijn beiden volslagen kleurloos. De eerste, uit een kerkportaal bestaande, is eenvoudig grijs, de tweede lichtend bruin; beiden zonder de minste opsmukking. Het stuk levert het bewijs dat vóór Massijs reeds een stap gewaagd werd op de baan, die hij zoo vastberaden bewandelde.

Quinten Massijs maakte daarbij ook niet eene gansche onwenteling in eens; hij bereidde eenen zachten overgang voor; en, ziet men eene nieuwe strekking in zijne werken, dan hebben deze, alles te zamen genomen, evenveel nog van de vroegere als van de latere school.

De personages, die bij hem hoofdzaak geworden zijn, hebben op verre na al hunne lichamelijke losheid nog niet bereikt; hunne ledematen zijn nog van onversierde, wij zegden haast ouderwetsche magerheid; heel de penseeling heeft iets straks, dat eene tint van roerloosheid of gedwongenheid medebrengt.

Gaan wij nu over tot het tweede hoofdwerk van Massijs, dat in 1509 voor het Broederschap van Ste.-Anna in de St.-Pieterskerk te Leuven geschilderd werd. Van het altaar, waar het eerst stond, verhuisde het ongeveer eene eeuw later, met het Broederschap, naar eene andere, kleinere kapel in dezelfde kerk. Het was toen reeds beschadigd, en werd hersteld in 1633 door Jan Baptist Bruno, van Antwerpen. Op hare nieuwe plaats stond de schilderij bloot aan de zonnestralen en leed er veel door. Den 18n Juli 1794 werd zij van haar altaar weggenomen op last der Fransche Republiek, en naar Parijs gezonden, waar zij bleef tot in het jaar 1815. Eerst in Augustus 1816 werd zij aan de St.-Pieterskerk teruggegeven; nu hing zij tegen eenen muur, onder een venster, in zeer slechte voorwaarden. Dit, en de reis van 1815, hadden haar in eenen treurigen toestand gebracht. Van 1860 tot 1864 werd zij voor de laatste maal hersteld; in 1865 had zij hare plaats tegen den muur der Ste.-Anna-kapel weer ingenomen.

Zij bevat op het middenpaneel en de binnen- en buitenluiken de Legende van Ste.-Anna. Op de twee vleugels ziet men langs de buitenzijde, rechts, de Offerande van Joachim weigeren, links, die aanvaarden; de binnenzijde verbeeldt links de Geboorte van Maria aan Joachim aangekondigd, rechts de Dood van Ste.-Anna. Op het hoofdtooneel ziet men Ste.-Anna, omringd door hare bloedverwanten en vrienden.

Op eene marmeren rustbank zit, in dit laatste stuk, Onze-Lieve-Vrouw met het kindeken Jesus op den schoot, en Ste.-Anna nevens haar. Iets lager zit, rechts van Onze-Lieve-Vrouw, Maria Cleophas met hare vier kinderen, en links Maria Salome met hare twee zonen. Achter den rug der bank, met handen en armen op de leuning rustende, knielen St.-Joseph; Alpheus, de man van Maria Cleophas; Joachim, de man van Ste.-Anna; en Zebedeus, de man van Maria Salome. Boven de rustbank heerscht eene soort van zuilengang met eenen koepel in het midden. Door de bogen ziet men een miniatuurvormig landschap, uit een groen pleintje en blauwe rotsen bestaande, den gewonen achtergrond der schilderijen van dien tijd.

De eerste en blijvende indruk, dien het stuk op ons maakt, is die van zachtheid, bevalligheid en ingetogenheid. Al die gezichten getuigen van de zuiverste, teederste aandoeningen; moederliefde, kindergeluk, godsdienstige eerbied spreken uit elken trek, uit elk gebaar; reinheid, onschuld, eenvoudigheid des gemoeds staan op ieders gelaat te lezen.

De bewerking stemt volkomen met die uitdrukking overeen; iets zachts en aanminnigs kenmerkt ze; keurig verzorgd zijn alle deelen en onderdeelen, haren en baarden inzonderheid zijn wonderfijn gemaald. De houding en de handeling, in zoo ver men spreken mag van handeling in een stuk, waarvan al de personages rustig, haast roerloos nederzitten, zijn even stil en bevallig. Onze-Lieve-Vrouw is een droomachtig ingetogen figuur : haar groot en sterk gewelfd voorhoofd, haar rond gelaat en hare tengere gestalte geven ons de ideale vrouwenschoonheid te zien, zooals die in onze vroegste kunstschool algemeen werd opgevat. Haar blank, blauw en los geplooid gewaad, en

« 't Hangend haar, een gouden nis van stralen,
» Die schoon gewaterd van den hoofde nederdalen
» En vloeien om den rug »

De Legende van Ste.-Anna, door Quinten Massijs. Middenpaneel der drieluik in de St.-Pieters-kerk te Leuven.

geven haar iets recht teeders en reins, met iets edels en heiligs in hare roerloosheid. In hare fijne hand houdt zij een draadje, waar een vogeltje aan vast is, dat op de hand van haar kindje rust. De H. Anna biedt liefdevol en lieftallig haar kleinzoontje eenen druiventros aan. Het kindeken brengt met de eene hand het vogeltje aan den mond, om het van zijne lippen te azen; de andere wendt het naar den druiventros, om hem te grijpen. Eene bevalligheid en ingetogenheid, die u meer en meer doordringt, hoe langer gij het werk aanstaart, ligt in gansch die groep en houdt ze innig samen.

Niet alleen van deze bijzonderste, maar ook van al de overige figuren kan men zeggen, dat zij meer leven met de ziel dan met het lichaam, dat zij meer in het rijk der droomen dan in dat der werkelijkheid te huis zijn, dat zij meer den hemel dan der aarde toebehooren. Meest allen hebben neergeslagen oogen, flauwe vleeschtinten, uitgeveegde wezenstrekken, die hun het aanzien geven van lichamelijk en verstandelijk in eenen staat van dommeling te verkeeren. Alleen de hoofden der knielende mannen, van welke er twee de oogen houden opgeslagen, zijn in krachtiger trant opgevat; zij leven meer oprecht, meer lichamelijk; zij zijn klaarblijkelijk naar het leven geschilderd, alhoewel zij door hunne ingetogen houding en uitdrukking ook tot de wereld der biddende en beschouwende zielen blijven behooren.

Zoo ook heeft de groepeering van het geheel en van elk der onderdeelen iets stils en eenvoudigs. De schilderij is in drie vakken gescheiden door de drie bogen en de kolommen, waarop deze rusten. In elk vak zijn drie hoofdpersonen : links en rechts twee mannen en eene vrouw; in het midden Maria, Anna en het kindeken. Elke dezer groepen maakt eenen gelijkzijdigen driehoek uit, met den punt naar beneden gekeerd; zoodat de negen personen in drie regelmatige groepen verdeeld, en hunne hoofden op twee rechte lijnen geschaard zijn : zes hooger op, en drie lager. Ieder

der drie groepen heeft eene bijna gelijke waarde ; en toch ligt er niets stijfs of afgemetens in die schikking, die ons veel levendiger dan de Graflegging de meetkundige verdeeling der ouderen herinnert.

Ook de kleurenladder is in denzelfden zachten, teederen toon gehouden, die als een geheimzinnige wasem over heel het werk hangt. Afgewisseld zijn die kleuren; vrank, maar zonder hardheid, snijden groen op blauw, zwart op wit, de verschillende tinten eener kleur op elkander af, maar allen zijn zonder schittering, gemilderd, gedempt. Zij vervallen niet in bleekheid, maar zij hebben toch hier en daar, vooral in de draperijen, iets krachteloos, alsof zij verschoten waren. Het is dan ook wel mogelijk, dat de schilderij, die een zeer ongelukkig levenslot had, gaandeweg een deel van haren kleurenrijkdom verloren heeft.

Op de luiken ziet men links St.-Joachim, in een woest landschap neergeknield, de handen met verbazing naar den engel opheffende, die hem de verrassende tijding brengt, dat zijne vrouw in haren ouden dag hem nog een kind zal schenken. Het gebaar van Joachim is van eene verregaande linkschheid. In het verschiet rijst een berg, tegen wiens rug eene stad opklimt. Op de rechterluik ziet men Ste.-Anna op haar sterfbed. Ruim drie vierden van het doek zijn ingenomen door roode behangsels, roode gordijnen en een rood beddekleed. De droefheid is op afgewisselde en recht innige wijze op het gelaat der omstanders uitgedrukt.

De buitenluiken zijn van grooter beteekenis dan gewoonte is in dergelijke stukken, en overtreffen zelfs de binnenluiken door een rijker koloriet. Vooral het paneel rechts, waar de priester het geld wegwerpt en Joachim zich verwijdert, treft door sommige hoofden vol uitdrukking, malsch en toch krachtig geschilderd.

Wij zegden, dat deze schilderij in 1509 gemaakt werd; op eene fries van het middenpaneel leest men : « Quinten Metsys screef dit A° 1509. » De schilderij van Antwerpen werd aanbesteed in 1508.

Hieruit zou men allicht kunnen opmaken, dat de Leuvensche de jongste is. Maar men mag niet uit het oog verliezen, dat aanbesteed werk nog geen afgeleverd is, en dat niets belet te veronderstellen, dat Massijs de Graflegging aannam, toen hij nog aan de Legende van Ste.-Anna werkte. Hij zou dan dit laatste stuk voortgezet hebben, en in 1509 eerst begonnen zijn aan het andere. Iets wat deze gissing schijnt te bevestigen is, dat in 1511 tusschen Massijs en het schrijnwerkers-ambacht eene overeenkomst gesloten werd, waarbij men den vroeger vastgestelden prijs veranderde in eene jaarlijksche rente van 30 schellingen ten voordeele van Quinten en Catharina, kinderen van Quinten Massijs en Aleidis van Tuylt. Niet vermetel is het, het jaar der betaling als dat der levering aan te zien, en te rekenen, dat aan het keurig verzorgde werk ongeveer twee jaren werden besteed.

Neemt men met ons aan, dat de H. Anna na de Graflegging werd geschilderd, dan kan men te recht in het tweede werk den meester eenen stap vooruit zien stellen op zijne kunstenaarsbaan, terwijl men, in eene tegenovergestelde gissing, zou moeten aannemen, dat hij den nieuweren stijl van het Antwerpsche stuk verliet, om in het Leuvensche tot eenen ouderen trant terug te keeren.

Vergelijkt men toch de Graflegging met de Legende van Ste.-Anna, dan vindt men, dat de opvatting der beide hoofdwerken geheel verschilt; ginds was het werken en zorgen, hier is het bidden en droomen; ginds gevoelden en leden allen om het diepst, hier zitten de figuren in kalme bespiegeling, of houden zich met kinderlijk tijdverdrijf onledig; ginds hoorden wij bange zuchten en moeilijk gesmoorde snikken, hier het stille gesnap der huiskamer of het geprevel der bidkapel.

Wil dat nu zeggen, dat de twee werken op dezelfde hoogte staan? Men heeft ze wel eens aan elkander vergeleken en getracht ze onder het oogpunt der kunst op dezelfde lijn te plaatsen. Ons dunkt die poging vermetel. Wij houden het er voor, dat het stuk

van Leuven de vergelijking met dat van Antwerpen niet kan doorstaan. Er is in de Legende van Ste.-Anna eenheid; maar zij is van minder gehalte, meer uiterlijk dan innerlijk, meer in lijn en kleur dan in gevoel en handeling; er is uitdrukking in de hoofden, maar zij is minder diep; er is kleur, maar deze is minder schitterend; en, in plaats van in de vouwen uit de heldere volheid naar dieper tonen over te gaan, gaat zij van bleeke naar helle tinten over. Ook het handwerk is minder keurig, de schoone, geborduurde gewaden zijn minder talrijk, goud en edelgesteenten min overvloedig.

En meer dan dit alles : de Graflegging is een werk van groote oorspronkelijkheid, van eigen vinding, waarmede Massijs den voet op eene nieuwe baan stelde en zijne eigen opvatting van wereld en kunst op verrassende wijze uitsprak; de Legende van Ste.-Anna is een werk, dat in het oude spoor loopt; en, ware het niet de zachtere, malschere schildering, het grooter gewicht, aan den mensch verleend, en de waarheid in de manshoofden, men zou als opvatting, als geest, dit werk even goed aan Memlinc als aan Massijs kunnen toeschrijven. Dezelfde ingetogenheid en droomerigheid in de menschen, dezelfde roerloosheid en nauwgezette indeeling der personages, hetzelfde angstig opwegen van deel tegen deel, dezelfde voorliefde voor het zinnebeeld en voor den bovennatuurlijken zin, die Memlincs beelden onderscheiden, kenmerken dit stuk van Massijs. De groepen worden angstvallig uiteengehouden, in plaats van te versmelten als in de Graflegging; het bijwerk van kolonade en bank komt, als in vroegere dagen, zijne plaats tusschen de menschen eischen; de bloempjes, de vogeltjes, de vruchten, de boeken in de handen der personages, zoowel als dezer uitdrukking alles spreekt van ingetogenheid en bespiegeling, niets van de werkelijke bezigheden en menschelijke bemoeiingen, die het onderwerp van de Graflegging uitmaken.

Een derde werk van Massijs, dat ik niet aarzel zijn derde hoofd-

werk en een wezentlijk meesterstuk te noemen, is zijne Onze-Lieve-Vrouw met het kindeken Jesus, dat nu in het museum van Berlijn (561) hangt.

Onze-Lieve-Vrouw zit op eene bont-marmeren rustbank met doorzichtige rugleuning, waardoor en waarnevens men het bleekblauwende en miniatuurachtige landschap ziet. Aan hare zijde staat een laag tafeltje, waarop een broodje en eenige roode radijsjes liggen ; op eenen tinnen schotel staat een gebak. Zij zelve zit eenigszins ter zijde gewend en houdt haar naakt kindeken in haren rechterarm ; met hare linkerhand brengt zij op echt aanvallige wijze zijn hoofdje bij haren mond en drukt op zijne lippen eenen langen, innigen kus : hare oogen staren in de zijne, gansch haar lichaam, gansch hare ziel sluit zich bij de zijne aan. Zij is wel degelijk eene moeder, en de edelste en teederste der liefdevolle vrouwen, die dezen heiligen naam dragen.

Het kindeken Jesus heeft zijn een handje aan hare keel gebracht, en steekt de toppen zijner vingers tusschen haar blank hemd ; zijn ander handje heeft hij rond haren hals geslagen en houdt er haar licht gazen hoofddeksel mede vast. Dit gebaar en de aanvallige manier, waarop het kindje zijne moeder kust, toonen, dat het hare liefde begrijpt en deelt, en haar beantwoordt met gevoel en besef, niet onbewust en werktuigelijk als een gewoon menschenkind.

Door gansch deze voorstelling veropenbaart Massijs zich nogmaals aan ons als een vertolker van innige aandoeningen, als een kenner der menschelijke ziel. Maar hierin verschilt dit werk van zijne andere en van die zijner voorgangers, dat wij, in plaats van de verhevene of smartelijke gewaarwordingen, die tot nu toe afgebeeld werden, voor de eerste maal een zoo zacht, zoo teeder, zoo echt menschelijk gevoel als de moederliefde zien weergeven.

Treffend ook van uitvoering is dit stuk. Het kindeken is allerliefst van vormen, en heeft niet meer het oûmannekensachtige van van Eycks Jesuskinderen ; het is mollig en poezelig, alleen wat zwart van

schaduw. Onze-Lieve-Vrouw heeft in haar gelaat het kenmerkende, ongemodeleerde en uitgeveegde van Massijs' wezenstrekken; maar hare houding is even natuurlijk als bevallig; hare kleederen zijn buitengewoon rijk van kleur : op een blank hemd draagt zij een blauw borstkleed en licht violetkleurige mouwen met blauwende weerschijnen; rond hare leden is een vurig roode mantel geslagen met donkere schaduwen in de plooien.

Door de roerende eenvoudigheid van het huisraad, dat haar omringt, door de bevalligheid der daad, die zij verricht, is zij eene ware vrouw; door hare kleur en haar kleed, eene koningin.

Het Mariabeeld uit Berlijn is niet Massijs' eenige arbeid in dien trant. Het Amsterdamsch museum (204) bezit van hem eene Onze-Lieve-Vrouw, die haar kindeken omhelst, op kleine schaal, maar even prachtig van kleur en uitdrukking. Dit merkwaardig paneeltje werd reeds in 1615 door Albertus en Isabella bewonderd, toen het in het bezit was van den Antwerpschen liefhebber van der Gheest; het werd in 1658 door van Fornenbergh uitvoerig beschreven, nadat het in handen van den heer Stevens was overgegaan (¹).

Waar Massijs het dichtst tot van Eyck nadert, is in de Hoofden van Christus en Maria, uit het Antwerpsch Museum (241-242). Ziehier vooreerst het Christusbeeld : de catalogus noemt het eenen Christus, die zegent; ik denk, dat het een rechtende Christus is. De houding, die hij hier aanneemt, met de rechterhand opgeheven en de twee voorste vingers opgestoken, is die, waarin hij voorkomt op honderd beeldhouwwerken der middeleeuwen, die het Laatste Oordeel verbeelden. Zijn hoofd heeft dan ook eene klare en welsprekende uitdrukking. De oogen zijn strak vooruit gericht; vast is de onderlip tegen de bovenlip opgetrokken; heel het wezen heeft de strengheid van eenen rechter, en de kalmte van eenen God. Iets

(¹) A. van Fornenbergh : *Antwerpsche Protheus*. Bl. 25.

van de statigheid van het groote Godsbeeld van van Eyck vinden wij hier terug, en haast iets van zijne bewerking. Haar en baard zijn uiterst fijn gedaan, het vleesch is rozig en met bruine schaduwen en heeft dus meer kracht dan Massijs gewoonlijk in zijne gelaatstrekken legt.

Het Onze-Lieve-Vrouwen-beeld, dat de tegenhanger van het voorgaande is, draagt duidelijk Massijs' stempel. Maria is biddende; haar hoofd is met eenen gazen sluier bedekt, waarop eene kroon rust. Zachtheid van uitdrukking, zachtheid van penseeling, zachtheid van rozen vleeschtinten, alles werkt hier mede om iets zoets, bijna al te zoet en uitgevoegd aan de wezenstrekken te geven. In de scherpste tegenoverstelling staat dus dit hoofd met het statige, gestrenge wezen van Christus.

Wij zullen niet al de schilderijen opsommen en beschrijven, die wij in de geschiedenis of in de museums van Europa onder den naam van Quinten Massijs aantreffen. Een oogenblik slechts willen wij nog stilstaan bij eene reeks stukken, die nagenoeg immer hetzelfde voorstellen, en aan welke men op verschillige plaatsen verschillige namen heeft gegeven.

Ik bedoel de groep der geldtellers, die men nu eens wisselaars, dan eens ontvangers, dan weer vrekken of goudwegers, of zaakwaarnemers, of advokaten heeft geheeten, en die inderdaad beurtelings iets van dit alles schijnen te zijn.

Het stuk, dat ons het best en zekerst over dit vak van Massijs' kunst laat oordeelen, is het paneel, dat in het museum van den Louvre te Parijs het nummer 279 en den naam van den Bankier en zijne vrouw draagt, en dat ik liever den Goudsmid en zijne vrouw zou noemen. Het is geteekend : « Quinten Matsijs, schilder, 1518 » (of 1519). De heer Alfons della Faille, van Antwerpen, bezit er eene herhaling van, geteekend « Quinten Massijs, schilder, 1519, inventor » ; even keurig, en ruim zoo goed bewaard als het stuk uit den Louvre.

Achter eene tafel, met groen laken overtrokken, zit een man, bezig met goudstukken te wegen. Zijne kleeding is van donker schalie-blauwe kleur met pelzen omslag aan handen en hals, zijne muts is zwart; nevens hem zit zijne vrouw, in het rood gekleed, in een handschriftelijk kerkboek te lezen. De man is geheel in zijn werk verslonden, geheel aandacht en nauwgezetheid, zooals het zijn arbeid en beroep vereischt; de vrouw ziet over haar boek heen naar hetgeen haar man doet. Beiden zijn burgerlieden, naar het leven gezien, en geschilderd zonder vernederende of veredelende bedoeling van 's kunstenaarswege. Op de tafel bij eenen hoop goudstukken, bevindt zich nog een kostelijk met goud beslagen glas, ringen, paarlen, en een spiegeltje, dat eenen lezenden man en eene brok landschap weerkaatst. In den achtergrond bemerken wij twee schabben, waarop goudwegersgerief, eene flesch, eenen oranjeappel, papier, registers en brieven liggen. Werkelijke menschen zien wij dus, genomen in hunne dagelijksche omgeving, met nauwgezetheid bestudeerd en in hunne minste bijzonderheden weergegeven.

In de effen, eentonige kleur, in de kreukelooze vormen hunner gelaatstrekken, en in de uitvoerigheid aller bijzaken, zoowel als in de volle tonen der draperijen, en in de gladde, fijne schildering herkennen wij geheel Massijs' penseel. In de keus van zijn onderwerp, dat hem wel menschen uit het burgerlijke leven, maar daarbij tal van schitterende, kleurige kostbaarheden te maken gaf, herkennen wij niet minder duidelijk den geest van den schilder der Graflegging.

In het Antwerpsche Museum (277) zien wij eenen ontvanger aan het werk; in een register schrijft hij de inkomsten van den accijns op, terwijl een klant, die nevens hem staat, hem de hand op den schouder legt. Het figuur van den ontvanger is bedaard en aandachtig op zijn werk; dat van den klant heeft eene uitdrukking van boosaardige arglistigheid. Nevens den burgerlijken ontvanger, eenigszins verschrompeld door zijn dor werk, zien wij hier eene

Goudwegers, door Quinten Massijs. — Louvre te Parijs en verzameling Alph. della Faille, te Antwerpen.

andere soort van menschen, op wier geest en gelaat lagere hartstochten gebrandmerkt zijn. Niet voor de eerste maal schilderde Massijs zulke trekken in dit klein tafereel; op een der luiken van de Graflegging maakten wij reeds kennis met de zielsverwanten van den katachtigen klant.

Te Windsor, te Munchen, te St.-Petersburg en op vele andere plaatsen, vindt men herhalingen van soortgelijke tooneelen. Schilderde Massijs ze allen? Ziedaar iets wat wij verder onderzoeken zullen. Voldoende zij het voor het oogenblik vast te stellen, dat sommige onbetwistbaar van zijne hand gemaakt en van zijnen geest doortrokken zijn, en er de gevolgtrekking uit af te leiden, dat hij in zich het talent vereenigde van nevens de hartroerendste gewaarwordingen van het menschelijk hart, nevens de innigste en reinste gevoelens, ook de eenvoudigste en meest alledaagsche zedeschetsen met hunnen eigen aard en hunne eigen kleur voor te stellen.

Op die wijze dan volbracht hij zijne taak op den akker der kunst, en deed hij de Nederlandsche school eenen stap vooruitgaan, die haar bracht op de plaats, welke zij als de hare in de geschiedenis behouden zou.

Hij had achting voor zijne groote voorgangers, en huldigde hunne overleveringen in een zijner bijzonderste en waarschijnlijk in meer dan een zijner vroegste werken. Later ontstond in hem eene nieuwe en breedere opvatting der kunst, die hij in zijne jongere stukken verkondde. De meesters, die vóór hem kwamen, hadden de uitvoering, de penseeling tot eene hoogte gebracht, die niet meer overschreden werd; zij hadden ziel en lichaam met angstige nauwgezetheid afgebeeld; wat hun ontbrak was de beweging, het handelende leven naast het bespiegelende, het aardsche naast het hemelsche.

Dat gaf Massijs ons te zien: hij stelde den mensch in elke daad van hand en hart voor; en, edel of onedel van lichaam en ziel,

maakte hij hem tot hoofddoel zijner studie, en tot hoofdpersoon zijner tafereelen.

Met zijne Graflegging treedt hij op als een machtige treurspeldichter en is de eerste voorlooper van den grooten dramatischen kunstenaar, P. P. Rubens; met zijne Geldmannen breekt hij de baan, die door onze kleine meesters uit Noord en Zuid zal bewandeld worden. Dezen allen zullen als hij het onderwerp hunner tafereelen zoeken in de waarneming van den gewonen mensch, in zijne dagelijksche handelingen.

Aan onze historische, zoowel als aan onze burgerlijke schilders, toonde hij aldus wat een oceaan van aandoeningen en hartstochten er golft door het menschelijk gemoed, en welk eene onuitputtelijke stof het menschelijk leven verschaft aan elken kunstenaar, die het in zijne grootheid of in zijne kleinheid wil waarnemen. Zoo ontstak hij voor de Nederlandsche kunst eene fakkel, die niet meer zou uitdooven, en die haar licht tot op onze dagen over elk werk onzer school zou doen schijnen.

V.

Quinten Massijs' volgelingen. — De burgerlijke school der XVIe eeuw.

De beteekenis van Quinten Massijs, op zich zelven genomen, is onmetelijk ; de rol, die hij in de ontwikkeling der kunst vervult, op afstand gezien, is niet minder gewichtig ; maar zijn invloed op zijne naaste omgeving en onmiddellijke opvolgers bleef verbazend gering en haast onmerkbaar.

Gaarne gelooven wij Woltmann, wanneer hij bevestigt, dat Holbein, de grootste der Duitsche schilders, in zijne latere gewrochten Quintens invloed verraadt ; en Thausing, wanneer hij in de werken, die Dürer na zijn verblijf in Antwerpen schilderde, den indruk wedervindt, dien Massijs' schildering op den genialen Nuremberger te weeg bracht (¹).

Maar op onze Antwerpsche schilderschool was de onmiddellijke inwerking van den schilder der Grafleggingh nauwelijks zichtbaar, en er moest meer dan eene halve eeuw na zijn afsterven verloopen, eer uit het zaad, dat hij gestrooid had, rijpe vruchten zouden wassen.

(¹) A. Woltmann : *Holbein*. Leipzig, 1874. I. 367. M. Thausing : *Dürer*. Leipzig, 1876. Blz. 415.

De schuld van dit tegenstrijdige verschijnsel ligt niet in hem, maar in zijnen tijd. Hij kwam op een oogenblik, dat eene nieuwe school met eene oudere den strijd om het bestaan ging strijden; zooals immer, schoot de oude er het leven bij in, en Massijs, die wel geen slaafsche navolger der vroegere meesters, maar toch hun rechtstreeksche zielsverwant was, deelde ook hun lot. Zijn spoor werd verlaten voor andere wegen, zijne leer vergeten voor andere stelsels.

Hij schitterde aan den hemel der kunst als de avondzon in het westen : heerlijk is haar gloed, verrukkelijk hare kleuren; maar gloed en kleuren zijn bestemd om na korte schittering in de duisternis te verdwijnen, en om door eenen nieuwen dageraad en een herboren licht opgevolgd te worden.

Tot de weinige kunstenaars, die wij als volgelingen van Massijs kunnen noemen, behoort ten eerste zijn zoon Jan Massijs, de oudere. Ik meen de eerste te zijn, die in de geschiedenis der kunst deze benaming bezig; en doe het echter zonder de minste aarzeling. Massijs heeft twee zonen gehad, die den naam van Jan droegen; de oudste was hem geschonken door zijne eerste vrouw Alijt van Tuylt, de jongere door zijne tweede vrouw, Catharina Heyns. De eerste werd meester in de St.-Lucasgilde in 1501, de tweede in 1531. Van dezen laatste hebben wij schilderingen geteekend van 1558, 1562, 1564, 1565, wier stijl en onderwerp geheel verschillend van die zijns vaders zijn.

Waar men tot nu toe sprak over Jan Massijs, verwarde men immer de twee broeders; de anders zoo nauwgezette catalogus van het Antwerpsche Museum zelf noemt den jongeren Jan zoon van Alijt van Tuylt, en verwart hem dus met zijnen halfbroeder. Van Mander en Waagen noemen ook slechts éénen Jan Massijs, alhoewel zij klaarblijkelijk van den ouderen spreken. De werken van den jongeren Jan Massijs zijn zeer wel gekend, die van zijnen broeder zijn het minder.

Waarom noemen wij dezen laatsten dan den volgeling zijns vaders. Zielier de reden. Van Mander zegt van Quinten Massijs : « Hij hadde oock eenen soon, zijn leer-jongher, geheeten Jan » Messijs, dat oock een goet schilder is geweest : van wiens » handt te sien is t' Amsterdam in de Warmoes-straat in 't » Lavoir, een stucxken van wisselaers, die doende zijn met gelt » tellen en wisselen : oock zijn t' Antwerpen en in ander plaet- » sen noch van hem verscheyden stucken. »

Wij kennen van die stukken, die, in navolging van Quinten Massijs, geldwisselaars voorstellen en nochtans van dezes hand niet zijn : in het Antwerpsche Museum hangt er een (567), Munchen bezit er een (80), Berlijn een ander, St. Petersburg bezit er twee. Waagen zag er in 1857 verscheidene te Manchester, en hield ze voor het werk van eenen Jan Massijs, dien hij echter met den jongeren drager van dien naam verwart. Te Berlijn en te St. Petersburg schrijft men heel eenvoudig die stukken niet aan Quinten, maar aan Jan Massijs toe.

Er was dus een Jan Massijs, die geldwisselaars en andere stukken in navolging zijns vaders schilderde; maar deze was niet de Jan Massijs, die in 1565 nog werkzaam was, en die, zooals wij verder zien zullen, in navolging der Italianen, eenen heel anderen trant aannam. Wat anders schiet er ons over dan er zijnen ouderen halfbroeder, leerling zijns vaders en nabootser zijner werken, in te zien?

Bij den eersten blik, op sommige dier nabootsingen geworpen, erkent men eene hand, die minder bedreven is dan die van Quinten. De schildering is veel minder uitvoerig, de tonen veel minder harmonisch, het geheel alhoewel 's meesters trant getrouw blijvende, getuigt meer van lust, dan van macht om hem na te volgen.

Van Jan Massijs', des ouderen, leven, weten wij alleen, dat hij in 1501 tot vrijmeester in de St.-Lucasgilde aangenomen werd, dat hij in 1504 eenen leerling, Stoffele van de Putte genaamd, aan-

vaardde, dat hij in 1508 meerderjarig en in 1526 overleden was. Zijn geboortejaar kunnen wij rond 1480 stellen.

Een ander volgeling van Quinten was MARINUS VAN ROYMERSWALE [1], bij Guicciardijn Marinus van Zierikzee, bij van Mander Marinus de Zeeuw, schilder, van Romerswalen, genoemd.

In Dresden, Munchen en Madrid vinden wij van hem gedagteekende stukken : nu eens noemt hij zich daarop eenvoudig Marinus (Dresden, 1722; Munchen, 1744), dan weder Marinus van Roymerswale (Madrid, Akademie van St. Fernando; Munchen, 3). De jaartallen gaan van 1521 (Museum van Madrid, 1421) tot 1558 (Ibid., 1422).

Marinus van Roymerswale is zoo goed als onbekend gebleven in de geschiedenis onzer kunst. Hij was verre nochtans van die miskenning te verdienen en zeker wel de trouwste volgeling van Quinten Massijs. Het lijdt voor ons geenen twijfel, dat meer dan een der kleinere stukken, aan Quinten Massijs toegeschreven, inderdaad aan Marinus van Roymerswale toebehooren. Een treffend voorbeeld hebben wij er in Dresden van, waar het nr 1721 aan Massijs en het nr 1722 aan onzen Marinus worden toegekend. Het is waar, dat het laatste zijnen naam draagt, maar op het eerste staat de eerste letter van dien naam, en beide zijn niet alleen gelijkslachtig van onderwerp, maar ook van bewerking. Zoo komen hem ook zeer waarschijnlijk de H. Hieronymussen te Berlijn en te Weenen met meer recht dan aan zijnen meester toe.

Dit laatste onderwerp schilderde Marinus van Roymerswale met groote voorliefde. Madrid alleen bezit er drie exemplaren van, waarvan er twee onderteekend zijn. In datgene, wat aan de Akademie van San Fernando toebehoort, ziet men den heilige voor eene tafel zitten, waarop een afgezet perkamenten boek ligt. Hij plaatst den vinger op een doodshoofd ; op de tafel ziet men schrijfge-

[1] *Journal des Beaux-Arts*, V. 127.

rief, achter hem staat eene bruine houten kast. Het stuk is zeer dicht geschilderd, zeer uitvoerig van bewerking en hoog van kleur. De heilige draagt een schitterend rood kleed, zijn hoofd is uitgemergeld en zijne gerimpelde huid als perkament over zijn beenderig hoofd gespannen. Al den kleurenglans der oude school en al hare uitvoerigheid vinden wij hier weder, maar, gelijk het in de dagen van verval immer gebeurt, heeft de gekunsteldheid en de overdrijving de plaats der vroegere goede trouw ingenomen : opzettelijk is de huid gerimpeld, het kleed verfrommeld, alles verhard en verscherpt.

In den Zaakwaarnemer te Dresden (1721) ziet men eene zeer trouwe afbeelding van een tafereel uit het dagelijksch leven : de boerenmenschen met hun halsstarig en baatzuchtig wantrouwen, den doortrapten en plooibaren rechtsgeleerde, en daarbij als contrast eene eenvoudige jonge boerin en een argeloos jongentje. Uitvoerig als immer, en niet min stroef dan gewoonlijk, is het stuk, heldere kleur en scherpe opmerking van de werkelijkheid zijn er in te prijzen.

Wij kunnen haast met volle zekerheid uit Marinus' werken de gevolgtrekking opmaken, dat hij Massijs' lessen ontving, alhoewel geen geschiedkundig feit ons inlicht nopens zijn verblijf te Antwerpen. Hij volgde klaarblijkelijk in zijnen meester de onbevangen weergeving van het ware burgerlijk leven; hij maakte die zijde van Quintens wereldbeschouwing tot eene uitsluitende, en, dus doende, handelde hij als een ware zoon van de Noordelijke gewesten, waar immer eene terugwerking opgemerkt kan worden tegen de neiging der Antwerpsche school, om zich boven de alledaagsche en de onverbloemde wezenlijkheid te verheffen.

Tot de school van Massijs denken wij ook Jan Gossaert te mogen tellen.

Hij werd rond 1470 geboren te Maubeuge, eene stad, die toen deel maakte van Henegauwen en nu aan Frankrijk toebehoort, en waar-

naar hij den naam kreeg van MABUSE, dien hij gewoonlijk draagt. Waarschijnlijk kwam hij zijne studiën als schilder te Antwerpen doen ; want in 1503 werd hij aldaar in de St.-Lucasgilde, onder den naam van Jennijn van Henegauwen, als vrijmeester ingeschreven ; in 1505 en in 1507 aanvaardde hij er eenen leerling.

In dit laatste jaar vinden wij hem in het gevolg van Philips van Burgondië, bastaardzoon van Philips den Goede. Dezen vergezelde hij tijdens zijn verblijf in de verschillende steden van Italië en Holland. In 1528, na den dood van zijnen eersten beschermer, ging Gossaert in het gevolg van Anthoon van Burgondië, Heer van Veere, over. Den 1ⁿ October 1532 stierf hij te Antwerpen.

Het feit alleen, dat zijne beenderen hier rusten, zou zijnen naam geene plaats in eene geschiedenis der Antwerpsche schilderschool doen inruimen ; maar, dat hij hier waarschijnlijk zijne kunst bestudeerde, en dat hij zich in het begin zijner loopbaan hier verscheidene jaren ophield, is ons eene ernstigere en voldoende reden, om hem niet onvermeld te laten. Daarbij strekt hij ons tot voorbeeld van hetgeen Massijs' volgelingen werden, en van de wijze, waarop zij zijnen trant voor eenen vreemden verlieten.

Wanneer wij twee van Gossaerts tafereelen nemen : het eene, waar nog klaar en onverdeeld de opvatting van Massijs en van de vroegere Vlaamsche meesters uit spreekt en een ander, dat breed van dien ouderen trant afwijkt en duidelijk van Italiaanschen invloed getuigt, dan zullen wij zien, welk een uitwerksel de reis over de Alpen op de penseeling van onzen meester en op die van zoo velen na hem te weeg bracht.

Ziehier een klein paneeltje in het Antwerpsche Museum (179), door den catalogus de Vier Maria's van Christus' graf terugkeerende genoemd, een titel, die juist niet de meest gepaste schijnt. Maria ontmoet eene vrouw, die, weenende en een balsemvat dragende, terugkomt van de rotsholte, waar Christus in begraven werd. Deze deelt aan de moeder van den gekrui-

sigde mede, dat het lijk van haren zoon verdwenen is; verwondering en droefheid vermengen zich bij het hooren van die tijding op het gelaat van Maria, van Joannes en van de vrouwen, die beiden vergezellen.

Elk der kleine figuren, op zich zelf genomen, is met goed en juist gevoel opgevat : de vrouw, die Maria ontmoet en den mantel aan de oogen brengt; Onze-Lieve-Vrouw, die in gebogen houding, en weeklagende, de handen samenvoegt; Joannes, die haar steunt, en de twee oude vrouwen, die elkander over het verbazend nieuws onderhouden : dit alles is wel gezien. Alleen is de wijze, waarop het is weergegeven, niet zonder overdrijving. Het gejammer van Maria, de hulpvaardigheid van Joannes en de verslagenheid der vrouwen overschrijden wel eenigszins het juiste peil. Daarbij komt nog, als zwakke zijde van de schildering, de eentonigheid in de plaatsing der personages : niet alleen zijn allen vervuld met dezelfde smartelijke aandoening, die hun de keel schijnt toe te nijpen, maar aller hoofden loopen op dezelfde lijn, tusschen eenen gelijkvormig blauwen hemel en eenen gelijkvormig lichtbruinen grond.

In de kleuring is sedert de Grafleggıng van Massijs ook verandering gekomen. De tonen hebben nog hunne volle helderheid, de draperijen behouden eene groote waarde ; maar de zucht naar het schitterende, het flonkerende is afgenomen, de vrankheid der kleur sterk verminderd. Een blauw kleed krijgt witte weerschijnen op de ronding der plooien ; donkeroranje mouwen gaan in lichtgeel over; rood en blauw houden, wel is waar, beter stand ; maar groot is toch ook hier het verschil tusschen de uiterste tinten eener zelfde kleur.

En ook nog onder andere oogpunten is er afwijking van vroegeren trant te bemerken : de plooien der lange slepende kleeren breken nog altijd scherphoekig op den grond, maar zijn vloeiiger op het lichaam ; de vleezen krijgen meer waarheid in hunne lichte, geelrozige tinten ; de vormen worden behaaglijker ; eene zucht en een

zoeken naar het schoone nevens het ware begint zich te veropenbaren; de achtergronden worden ledig en uitgeveegd.

En echter, niettegenstaande die afwijkingen, is de stempel van Massijs' school onloochenbaar op dit jongelingswerk van Gossaert te zien; de personages leven nog immer meer door de ziel en het gelaat dan door het lichaam en het gebaar; de waarheid staat boven de schoonheid; de kleur overheerscht de lijn.

Zien wij nu een ander beeld uit eenen anderen tijd van Gossaert, dat namelijk, welk het Brusselsche museum (15) van onzen meester bezit. Het is eene schilderij met twee vleugels, waarvan het middenpaneel Christus bij Simon den Phariseër, verbeeldt.

Christus zit aan de bijzonderste tafel, aan zijne rechterzijde zit Simon de Phariseër, ter linkerhand een ander rijk gekleed persoon. Op het voorplan knielt Maria Magdalena; zij zalft en kust de voeten van Christus. Op de tweede plannen bemerkt men nog een paar tafels, en de achtergrond wordt ingenomen door een rijk bouwkundig versiersel. De linkervleugel heeft voor onderwerp de Verrijzenis van Lazarus en verbeeldt Christus, die, omringd van zijne apostels, van Lazarus' zuster en andere personen, het wonderdadige woord uitspreekt, dat den doode doet opstaan.

Ook hier is alle oude overlevering niet losgelaten : de Christus, in het middenpaneel en op den linkervleugel, en de abt, op het rechterluik, zien er nog stroef en ouderwetsch uit; de kleuren zijn nog hoog van toon, zooals de italiaanschgezinde school ze niet meer zal kennen; het landschap is nog kinderlijk eenvoudig, met zijne kapelletjes, tusschen het gebladerte geplakt; de engeltjes met hunne draperijen, in zwaluwstaarten uitloopende, wijzen op andere tijden terug ; maar daarnevens wat ommekeer!

Het figuur van den rossen Phariseër, met zijnen haviksneus, uitgestoken hand en opgetrokken voet, schijnt uit een van Raphaëls schilderijen gesneden te zijn; de H. Petrus, met zijn eerbiedwaardig

figuur, dat wij hier voor de eerste maal zien, verraadt dezelfde afkomst; de H. Maria Magdalena is een schoon beeld, nog wat hard afgeteekend, maar vleezig van vormen, behagelijk van omtrek; de plooien der draperijen vallen malscher en sierlijker; het is alsof de adem van een nieuwen tijd ze uit hunne stijve hoekigheid hadde losgeschud.

De figuren hier, als in de Ontmoeting der vrouwen van Christus' graf terugkeerende zijn ernstig, gevoelig, haast lijdend; zij vatten het leven nog niet op als eenen tijd van geluk en genot, zooals later gedaan wordt, maar eerder van beproeving en ontbering, zooals Massijs het deed.

De kleur verliest de heldere vinnigheid, die zij vroeger had; zij blijft nog wel vol, maar versombert in de diepten, verbleekt op de brekende plooien, en kondigt aldus het krieken der eeuw van het licht-en-bruin aan. De achtergrond is niet ledig; maar in de vleugels wordt hij ingenomen door landschappen, die kleurloos genoeg zijn om aan de personages niet te schaden; in het middenpaneel bestaat hij uit eene kunstig bewerkte maar kunstmatig aangebrachte architectuur, heel rijk van teekening maar toonloos van kleur, die in haar kenmerkend mengsel daar staat als een zinnebeeld der tijden. Half is zij nog gothisch, half is zij renaissance; en beide stijlen versmelten in elkander. Wat tijd en bouwstijl in Gossaerts eeuw deden, deed hij in de schilderkunst: zijne eerste werken zijn nog zuiver Vlaamsch, zijne tweede zijn half Italiaansch. De voorbeelden hiervan zouden wij kunnen vermenigvulden; maar wij namen den reislustigen kunstenaar eerder als een kind zijner eeuw, dan als eenen Antwerpschen schilder, en denken er dus niet langer te mogen bij stilstaan.

De kunstenaar, dien wij na Gossaert te bespreken hebben, heeft menig punt van overeenkomst met dezen laatste. Vooreerst werd hij niet in Antwerpen geboren en bracht hij een goed deel zijns levens in Holland door; tweedens verliet hij ook op een zeker

oogenblik van zijn kunstenaarsleven de baan, die hij in navolging der ouderen opgewandeld was, om eenen nieuwen weg in te slaan.

Maar, haasten wij ons het te zeggen : Jan van Hemissen, of Jan Sanders, zooals zijn eigenlijke naam was, heeft meer recht op den titel van Antwerpschen schilder dan Gossaert van Maubeuge. Zooals de aanduiding der geboorteplaats, die in het gebruik zijnen familienaam vervangen heeft, het laat gissen, was hij van Hemixem, een dorp, gelegen op een paar uren afstand van Antwerpen.

In 1519 was hij leerling bij Hendrik van Cleve; in 1524 ontving hij zelf eenen leerling; intusschentijd was hij dus meester geworden ; in 1548 was hij deken der St.-Lucasgilde ; na dit jaar komt zijn naam in de Liggeren niet meer voor. Van Mander verhaalt in 1604 van hem, dat hij in vroeger tijden burger van Haarlem was, en dat zijne manier meer naar het ouderwetsche dan naar den nieuwen trant overging. Guicciardijn telt hem in 1566 onder de gestorven meesters. Volgens deze jaartallen zou men dus mogen besluiten, dat de schilder van 1500 tot 1560 moet geleefd hebben.

Hij had eene dochter, Catharina genaamd, die eene schilderes van verdienste werd en zich met haren man, Christiaan, eenen muzikant, in Spanje nederzette.

Van Hemissen kwam een geslacht later dan Massijs, toen langs alle zijden rondom hem de Italiaansche school haren bedwelmenden invloed reeds deed gevoelen; hij hield zich echter aan de oude overlevering. Hij staat wel verre beneden Massijs, maar, dat hij den grooten meester gezien heeft en zijn spoor trachtte te volgen, valt niet te betwijfelen.

Hierom, meer dan om zijne persoonlijke waarde, mogen wij hem niet onvermeld laten.

Wie heeft het stuk van hem in het Antwerpsche Museum (425) kunnen zien, zonder een gewettigd gevoel van weerzin en van verbazing, over zooveel onhandigheid en zoo ver gezochte leelijkheid, te kunnen bedwingen?

En dit staaltje van afzichtelijkheid was voor hem een lievelingswerk. Even talrijk als de Geldtellers van Massijs, zijn de Roepingen van St.-Matheus door van Hemissen; wij hebben er eene te Antwerpen in het Museum, eene andere bij den heer T. van Lerius, eene te Gent (86), eene in Munchen en drie in den Belvedere te Weenen.

Het stuk van Antwerpen is zeker heel weinig aantrekkelijk : die Christus, met zijn beenderig gezicht, zijne kleine oogen, zijnen smallen neus en smallen baard, doet denken aan iemand, die het kunstje heeft bestudeerd van door het oog eener naald te kruipen ; en echter is het, alles te zamen genomen, nog behagelijk, wanneer men het vergelijkt bij het Gentsche exemplaar, dat hetzelfde onderwerp met nog al merkelijke wijzigingen voorstelt.

Te Antwerpen zien wij niets anders dan Christus, die, door zijne discipels gevolgd, in het voorbijgaan, den tollenaar Matheus aanspreekt, en door zijne woorden diepen indruk maakt op het gemoed van den man van geld en cijfers. Te Gent is het tafereel uitvoeriger : Christus staat daar afgebeeld te midden eener groep mannen, waarvan de eene met elkander spreken, en de andere geld tellen. Een hunner geeft een papier aan Matheus ; nevens dezen laatsten zit nog een klerk te werken, en op den voorgrond staat een man te wachten.

Het tafereel is dus meer uitgewerkt, de samenstelling rijker ; maar, wij merkten het reeds op, leelijker nog dan het Antwerpsche stuk, iets wat waarlijk niet weinig zegt. Hoe onoogelijk Christus is voorgesteld, valt niet te beschrijven. Hij heeft drie pijltjes haar aan baard en knevel, eenen neus als een lange platte graat, en oogen als die van eenen schelvisch ; zijn haar is tegen zijne slapen geplakt ; zijn ooren zijn onmetelijk en zijn hoofd zoo smal, als ware het door eenen onhandigen liefhebber op eenen wandelstok gesneden ; handen en armen zijn door hunne dunheid natuurlijk in evenredigheid met heel den houterigen persoon.

De kleur der draperijen wisselt af tusschen donkergroen en roodbruin, die der vleezen gaat van de tint van verschen tot die van gerookten zalm over. Al de gezichten zijn lomp of versuft, hier en daar vindt men er een enkel, dat goed opgemerkt is : zoo zijn de klerk van Matheus, een apostel, die luistert naar wat een makker hem zegt, en een oud man, die zijn geld telt.

Naar verschiet of luchtspeling zou men te vergeefs zoeken, alles plakt opeen; de schaduwen, die de schilder zocht te leggen, zijn zwaar en zwart. Men stelt zich in één woord niets onhandigers, onsierlijkers, kinderlijk barbaarschers voor dan dit stuk. Het schijnt als een moedwillig protest tegen al wat men, in navolging van de Italianen, begon hoog te schatten : de fraaie vleezige gestalten, de sierlijke bewegingen, het spel van licht en donker. De Antwerpsche schilderij, waarmede de Gentsche het meest overeenkomt, draagt 's meesters onbetwist handteeken. Nooit hebben wij dit werk hooren betwijfelen, en echter staan al de overige stukken, die wij van Jan van Hemissen zagen, oneindig hooger dan deze twee.

Daar hebt gij zijne Roeping van Matheus te Munchen (74), geteekend : 1528, Joannes de Hemessen pinxit, die ons gansch wat anders te zien geeft. Achter eene tafel, overdekt met schrijfgerief en geldstukken, zitten vijf mannen : Matheus en vier andere van zeer verschillenden ouderdom; vóór de tafel staat Christus met twee burgerlieden. De Heiland roept den tollenaar, deze laat zijn werk staan en beantwoordt den roep.

Van linkschheid in de handeling is hier geen spoor meer. Christus is beeldhouwachtig van vorm en gebaar, met de eene hand houdt hij zijnen tabbaard vast, de andere heft hij wenkend op. Matheus heeft een roodbruin gelaat, met ronden kroezelbol, iets wat hem ook te Antwerpen kenmerkt; maar gelaat en houding zijn waardig en doen terstond aan Italiaansche meesters denken. De dichtbezette achtergrond, de volle en afwisselende kleuren, de eentonig rozige of bruine gelaatstrekken, het gebrek aan perspectief, dit

alles heeft het werk met die van Massijs gemeen ; maar het bruin overheerscht het licht, zoodat de schitterende helderheid en de fijne bewerking van meester Quinten, evenals zijne ouderwetsche figuren, hier te vergeefs gezocht worden.

Van de drie Roepingen van Matheus te Weenen zijn er twee (Belvedere, 2e verdieping, 2e zaal, ns 28 en 55), die geheel met die van Munchen overstemmen : beelderig schoone figuren, bevallige en krachtige gebaren; bij de mannen Italiaansche hoofden met zwart gekroezeld haar, en bij de vrouwen die rossig gulden lokken, waarop de Venetiaansche dames zoo hoogen prijs stelden.

De derde (no 52 derzelfde zaal) is iets ouderwetscher van trant en helderder van kleur, maar verschilt niet merkelijk van de twee vorige. Twee dier schilderijen (28 en 55) zijn gedagteekend van 1537, de andere van 1548.

Klaarder sporen van afwijking dragen nog de Genezing van den blinden Tobias in den Louvre (200), gedagteekend van 1555, en de Onze-Lieve-Vrouw met haar Kind in het Museum te Madrid. Deze laatste verraadt, zoowel door de bevalligheid harer houding en de gezondheid harer vormen, als door de sombere kracht harer kleuren, eenen klaar uitgesproken Italiaanschen invloed.

En zelfs daar, waar Sanders, in navolging van Massijs, burgerlijke stukken uit het alledaagsche leven tot onderwerp kiest, vinden wij ten minste in één zijner stukken eene treffende afwijking ten goede van zijne eerste manier.

Het stuk heet de Heelmeester van het dorp en bevindt zich in het Museum van Madrid (1396). Een jongen heeft eenen steen in het voorhoofd gekregen, de heelmeester snijdt hem er uit, terwijl de moeder dit jammerend aanziet. De kleur is hoog, de schaduw donker ; maar wat vooral treft is 's kunstenaars zucht naar waarheid en de scherpte zijner opmerkingsgave. De lijdende jongen, de moeder, die deernisvol de handen samenslaat, en

de heelmeester, die, ongevoelig aan het bloeden en weeklagen, met gezochten zwier zijn bedrijf uitoefent, maken eene allernatuurlijkste groep van gezonde menschen en ware lichamen uit: geene familie bijgevolg van den Christus en Matheus van Gent en Antwerpen.

Van Mander schreef, dat van Hemissen zich nog bij het antiek hield; wij rangschikken hem onder de volgelingen van Massijs. En inderdaad, hoe zeer hij ook door zijne toenadering tot den Italiaanschen trant zich van den ouderen Vlaamschen verwijderde, toch bleef hij nog te antiek en te weinig nieuwerwetsch, om niet eerder nevens Massijs dan in de jongere school genoemd te worden.

Hij, zooals de groote vertegenwoordigers der oudere strekking, behoudt nog de kleurige achtergronden, die aan het onbezielde eene aanzienlijke rol in het tafereel toekennen. Hij merkt de menschen in hun dagelijksch leven op, en slaat hunnen werkelijken aard gade. Zijne bewegingen verkregen nooit geheel de losheid der zestiende-eeuwsche Italianen, evenals dezer ingenomenheid met de ontleedkundige studiën en hunne minachting voor de kleurenpracht, nooit door hem gedeeld werden. Hij ging eenen stap verder dan Massijs van de oude Vlaamsche opvatting af, maar deed den grooten sprong niet, die hem in eene andere eeuw en eene andere kunstwereld zou overbrengen.

In Gossaert en Van Hemissen zagen wij twee schilders, die den invloed van het Zuiden ondergingen en in mannelijken ouderdom onze streken verlieten om zich in Holland te vestigen; zij zijn de eerste, maar op verre na de eenige niet, die van uit Antwerpen zich met woon en trant naar het Noorden zullen begeven.

En, in tegenovergestelde richting, zullen wij herhaaldelijk mannen uit Noordelijk Nederland naar Antwerpen zien afgezakt komen, om zich daar voor korteren of langeren tijd neer te zetten en er hunnen invloed uit te oefenen. De trant, dien de Zuiderlijken naar het

Noorden medenemen, getuigt immer van eene neiging om zaken en menschen schooner en sierlijker op te vatten dan natuur. De trant, dien de Noorderlijken naar het Zuiden medebrengen, is meermaals een realistische, dat is, een die de zaken tracht te zien zooals zij zijn, en niet achteruit deinst voor het alledaagsche, het gemeene, zelfs niet voor het leelijke.

Die tegenovergestelde strooming komt dan ook volkomen overeen met de richting, die in elke der beide helften van Nederland de bovenhand kreeg : hier overheerschte de godsdienstige schildering met hare zucht om hooger op, om boven de aarde te stijgen; ginds hield men zich aan het waarneembare, het aardsche, het wezentlijke ; hier leefden Floris, Rubens, van Dyck, Corn. de Vos, Er. Quellin, Diepenbeek ; ginder leefden van Ostade, Rembrandt, van der Helst, Hals, Willem van de Velde, Jan Steen. En zelfs in de vakken, die in beide gewesten werden beoefend, vindt men immer meer onverbloemde natuur in het Noorden, meer opgesmukte afbeelding in het Zuiden : Paulus Potter sluit zich dichter bij de werkelijkheid aan dan Snijders, Hobbema geeft trouwer de natuur weer dan van Uden, van de Velde's zeeën zijn eenvoudiger dan die van Peeters, de boeren van van Ostade en Brouwer zijn boerscher dan die van Teniers.

De eerste Noord-Nederlander, dien wij ten onzent zien aankomen en daar eenen trant volgen, die den Over-Moerdijkschen stempel draagt, is Peter Aertszen, bijgenaamd Lange Peer. Hij was geboren te Amsterdam in 1507 en volgde daar de lessen van Allaert Claessen. Van zijne geboortestad begaf hij zich naar Antwerpen, waar hij in 1535 als vrijmeester der St.-Lucasgilde aangenomen werd. Vele jaren verbleef hij hier, vermits hij in 1552 burger van Antwerpen werd, en de moei van zijnen leerling Joachim Beuckelaer huwde. Op lateren leeftijd keerde hij weder terug naar zijne geboortestad, waar hij in 1573 overleed.

Lange Peer schilderde godsdienstige stukken en tafereelen uit

het burgerlijk leven. Van Mander getuigt van hem, dat hij keukens maakte « met allerley goet en cost nae tleven, so eygentlijck alle de verwen treffende, dat het natuerlijck geleeck te wesen. » Eens had hij eene keuken gemaakt, waarin zijn tweede zoon naar 't leven voorkwam. « In dees keucken, vertelt ons verder van Mander, comt onder ander een Ossenhooft, soo ghevilt, ghelijck in 't slachten geschiet. Dit wesende gesien, was oorsaeck dat hem werdt aenbesteet t'hoogh Altaer van d'oude Kerc t'Amsterdam. » Uit eenen gevilden ossenkop afleiden, dat iemand een altaarstuk kan schilderen, mag eene nog al stoute gevolgtrekking heeten; maar, dit nu daargelaten, kunnen wij uit van Manders woorden den trant leeren kennen van onzen meester, die alles, zelfs de meest alledaagsche dingen, met de kracht der waarheid naar het leven weergaf.

Laat ons een paar stukken van hem van naderbij beschouwen. Ziehier vooreerst in het Antwerpsche Museum (2) eenen kleinen Kalvariënberg. Op den top van Golgotha staan drie hooge kruisen, aan wier voet vele Romeinsche soldaten en mannen in Oostersche kleeding geschaard zijn. Voorop bevinden zich de vrienden van Christus en zijne moeder. Zij zijn in volle droefheid, afwisselend van uitdrukking, doch eenvoudig en natuurlijk.

Eene der vrouwen zit met het hoofd voorover gebogen en op de eene hand geleund, terwijl de andere hand haar moedeloos in den schoot hangt. Maria is als eene burgervrouw gekleed en op eene rots gezeten. Zij legt vertrouwelijk hare hand in die van eene vriendin en neigt haar hoofd tot haar. Joannes richt zich in volle lengte op en maakt het gebaar van iemand, die zijne tranen afdroogt. Een apostel zit met gevouwen armen over de knie tegen eene vrouw te klagen. Allen zijn beelden uit het werkelijk leven genomen en onbedeesd weergegeven.

Ook het koloriet heeft eene kenmerkende kracht: het volle rood overheerscht en is gemengd met getemperd wit, met verkleurend oranje en groen. Houdingen, gebaren, gelaatstrekken, alles is vol

waarheid. De lichamen hebben de linkschheid van vroeger afgelegd, zonder hun karakter van waarheid te verliezen; de kleur is donker van toon geworden, zonder te verzwakken. Er is in één woord beweging, hervorming in den trant; maar de grondtrekken zijn behouden gebleven.

Onder een ander, niet minder merkwaardig oogpunt, leert ons het stuk, dat het Brusselsche Museum (409) van Aertszen bezit, den meester kennen.

Het stelt eene Hollandsche keukenmeid voor, eene flinke krachtvolle vrouw met een bruinachtig gelaat. Zij draagt eenen witten boezelaer, eenen rooden rok, eene witte muts, waarvan de vleugels op hare slapen drukken en het midden in vorm van waaier zich boven haar donker haar uitzet; kleeding, ledenbouw en uitdrukking, alles is even streng en ongemilderd, even ware en volle natuur. In eenen harer door het werk gestaalde armen draagt zij eene witte kool, de andere steunt op een draaispit; nevens haar zit een bruine jongen op den grond het spit te draaien, en zet eene andere meid eenen rooden pot op eene kast. Al het keukengerief is uitvoerig en met liefde behandeld, in krachtige en bruinachtige kleur, maar in helder licht.

Die ongemilderde, eenigszins ruwe tonen en vormen, die stevige, natuurlijke houding; die alledaagsche omgeving en handeling duiden hier een beeld aan, genomen uit het werkelijke leven en onbeschroomd in zijn eigen karakter weergegeven.

Treffender nog is zijn Eierdans uit het Amsterdamsche Museum (2), een stuk, dat schitterend van koloriet en van levenslust is. Wij zien hier een tooneel, aan de volkszeden ontleend, met personages vol karakter, die in hunne uitdrukking en handeling diep den stempel der waarheid dragen.

Als leerling van Peter Aertszen noemden wij reeds Joachim Beuckelaer.

Karel van Mander, die hier onze groote zegsman is, vertelt van

hem, dat hij te Antwerpen werd geboren, en van jongs af veel genegenheid en aanleg voor de kunst had, maar dat zijne kleuring zwak was. Pieter Aertszen, die zijne moei getrouwd had, werd zijn meester, en liet hem alle dingen naar het leven schilderen, als markten, vleesch, vogelen, visschen en dergelijke. Onder deze bekwame leiding, groeide Beuckelaer op tot eenen vaardigen en verdienstelijken kunstenaar. Hij schilderde doode naturen en keukens, zooals zijn meester, en markten of tooneelen uit Christus' leven, waar groote toeloopen van volk bij te pas kwamen.

Van Mander eindigt zijn verhaal met de woorden : « Joachim is ghestorven t'Antwerpen, op den tijt dat hy wrocht voor een Krijghoversten, Vitello, ten tijde dat Duc d'Alba lest in de Nederlanden was. Hij beclaeghde (soo men seght) in zijn overlyden, dat hy al zijn leven soo goeden coop hadde ghewrocht : hij was maer oudt ontrent veertigh Jaeren. »

Zooals men weet, verliet de hertog van Alva ons land op het einde van het jaar 1573. Beuckelaer zou dus rond dien tijd gestorven zijn. De jaartallen, welke de Liggeren en zijne werken nopens hem opgeven, komen genoegzaam met van Manders gezegden overeen. In 1559 werd hij, als meesterszoon, tot vrijmeester in St.-Lucas aangenomen, in 1573 aanvaardde hij eenen leerling met name Jacques Comperis. Zijn naam wordt slechts deze beide keeren gemeld. Alleenlijk moet het jaartal zijner dood ten minste twee jaar later dan van Manders opgave gesteld worden, indien het werk Christus de zieken genezende, in l'Ermitage te Sint-Petersburg (512) aanwezig, en van 1575 gedagteekend, waarlijk van hem is, zooals de catalogus het opgeeft.

De trant van Beuckelaer is, evenals die van zijnen meester, een ware volkstrant ; de gewone mensch aan zijn gewoon werk, op het veld, op de markt of in de keuken ; het volk met zijne eigenaardigheid als menigte, met zijne zeden, zijne handelingen, dit trok hem aan, daar zocht hij kleur en geest in.

Ziehier, op een stuk uit het Museum van Munchen (73), gedagteekend met het jaar 1561, een groot plein. De achtergrond is ingenomen door paleizen, in Italiaanschen renaissance-stijl, met open zuilengangen van marmer. Vóór het paleis wordt Christus door Pilatus aan het volk ten toon gesteld; maar zoo klein en kleurloos is de omgeving van den Ecce Homo, dat, riep de catalogus er onze aandacht niet op, wij hem niet eens zouden bemerkt hebben. Wat ons treft, en wat den kunstenaar trof, is de markt op het groote plein. Op het voorplan zitten koopvrouwen met groenten, fruit en andere eetwaren; koopers slenteren tusschen de uitstallingen door. Om Christus en Pilatus bekreunt zich niemand van die bedrijvige volksmenigte; zij hebben slechts oog voor hunne appels en koolen.

De toon is bruinachtig, maar de kleuren zijn nog vol en de krachtige rooden zijn overvloedig; warm bruin is het licht, maar zwart de schaduwen.

De opmerking der werkelijkheid, de krachtige kleur van Massijs vinden wij dus bij den volgeling van den Noord-Nederlandschen meester weer, maar gewijzigd. Wat helder was is donker geworden, wat bijzaak was, de trouwe afbeelding van elken stand, ook van den werkenden, is hoofdzaak geworden; de achtergronden, die bij hem zoo kleurig zijn, zijn hier wel verbleekt, maar niet verloren. De Italiaansche architectuur, die bij Beuckelaer, evenals bij Gossaert den achtergrond uitmaakt, vinden wij reeds in Massijs' Legende der H. Anna.

De tentoonstelling van Christus voor Pilatus' paleis moet Beuckelaer den volksschilder sterk aangetrokken hebben. Dit onderwerp was hem waarschijnlijk welkom, als eene versmelting van de godsdienstige tooneelen, door het gebruik opgelegd, met de volkstafereelen, die hij uit eigen neiging verkoos.

Van Mander verhaalt ons van eenen Ecce Homo, eerst door Jacob Raeuwaert, van Amsterdam, bezeten en door hem aan den

keizer verkocht. In Nuremberg vinden wij nog eens hetzelfde onderwerp weer; Christus voor Pilatus' paleis aan het volk vertoond, en de groentevrouwen op het voorplan. Het noemenswaardigste verschil tusschen dit stuk en dat van Munchen is, dat het Nurembergsche, alhoewel ook bruinachtig van toon, merkelijk helderder van licht is.

Nog een stuk teekenen wij van Beuckelaer aan : een Vischkraam, gedagteekend 1561, in de Pinacotheek van Munchen (57). Op eene tafel staat een groote tob, een houten schotel, eene mand en een koperen ketel, allen met visch gevuld ; daarachter staan twee vrouwen en een man. Deze legt over de schouder van eene der vrouwen de hand op hare borst, terwijl de andere vrouw deze onbescheidene handeling naziet. Bruingrijs en bruinrood overheerschen in de draperijen, bruinachtig zijn ook de vleezen, krachtig het licht en hoog de kleurenladder zonder helder te zijn.

Met nauwgezetheid, haast met voorliefde, zijn de visschen en het winkelgerief weergegeven. In alles, en in de eerste plaats in de figuren der vrouwen, wier mutsen op de slapen drukken en op het bovenste van hun hoofd waaiervormig opstaan, herkent men den trant van Beuckelaers meester tot in zijne minste bijzonderheden.

Een nieuw element hebben wij daarbij opgemerkt. Het volksleven kan dikwijls onbeduidend of lastig zijn ; dor of vervelend is het minder dan elk ander. Wie van het volk spreekt, kan van zijn lijden en zwoegen verhalen ; maar, wil men trouwe schilder zijns levens zijn, dan zal men ook gewagen van zijne ingeboren zucht tot scherts, tot pret. Dikwijls zijn die scherts en pret redelijk grof en onkiesch; maar het is de luide lach, het ruw genot in het ruwe leven, en volkschilder en luimige schilder moet al licht gelijkluidend worden.

De vischverkooper, die met de vrouw bij het kraam aan het jokken is, toonde ons dit bij Beuckelaer ; vele anderen na hem gaan het ons nog klaarder bewijzen.

In de eerste plaats doet dit PIETER BREUGHEL, de oude, die als hekelende en luimige schilder onder het Antwerpsche volk beroemd is gebleven, en gedoopt is met den naam van Boeren Breughel of Viezen Breughel (1).

Dat zijn naam, driehonderd jaar na zijnen dood, ten onzent nog de beteekenis heeft van koddigen, luimigen man, bewijst genoeg wat faam hij in zijnen tijd wist te verwerven, en hoe zeer zijn trant bij ons volk gesmaakt werd.

De Vieze Breughel was geen Antwerpenaar. Hij werd geboren bij Breda in het dorp Breughel. Het jaartal zijner geboorte is ons onbekend gebleven; sommigen zeggen 1510, anderen 1530, en misschien ligt het ware nog wel tusschen beide datums in. Hij kwam al vroeg naar Antwerpen, waar hij een leerling werd van PIETER COECKE van Aalst, en daarna van HIERONYMUS COCK. Toen zijn leertijd geëindigd was, maakte hij eene reis door Italië en Frankrijk, en vestigde zich bij zijne terugkomst te Antwerpen, waar hij in 1551 als vrijmeester in de St.-Lucasgilde ontvangen werd.

In 1563 verliet hij onze stad om de dochter van zijnen eersten meester Pieter Coecke, die hij, toen zij nog een kind was, zoo dikwijls op den arm had gedragen, te trouwen. Hij vestigde zich dan te Brussel, waar zijne jonge bruid verbleef, en stierf er in 1569, twee zonen nalatende, die met hem aan den naam van de Breughels eene eervolle plaats in de geschiedenis onzer kunst inruimden.

Pieter Breughel was wel een leerling van Pieter Coecke, maar volgde zijn meesters spoor niet. Coecke toch verraadt door al

(1) De oude en de echte schrijfwijze is *Brueghel:* wij verkiezen echter den vorm van *Breughel:* eerstens, omdat het volk zoo uitspreekt; tweedens, omdat in 's meesters leven zijn naam ook zoo werd uitgesproken. De *ue* staat hier voor onze *eu*, zooals in *duer* voor *deur* (door), *scueren* voor *scheuren*, *buekelaer* voor *beukelaer* enz. *Brueghel* schrijven is juister naar de letter, maar onjuister naar den klank, en zou eerder tot eene verkeerde dan tot de echte uitspraak leiden.

hetgeen wij van hem kennen, zijne gravuren en het beeld van den Antwerpschen Kermisreus onder anderen, strekkingen, die geheel buiten Breughels trant liggen.

De kunstenaar, dien onze schilder zich tot voorbeeld koos, was zijn landgenoot, de Noord-Brabander JERONIMO BOSCH. Deze had eenen meer eigenaardigen trant: hel en duivels, en monsters, en gruwelen van allen aard spookten hem door het brein, en die wanstaltige scheppingen zijner verbeelding zocht hij weer te geven.

In de verzameling van schildersportretten, door Jan Wiericx gegraveerd en door Theodoor Galle uitgegeven, zien wij een treffend beeld van den zonderlingen kunstenaar. Zijne wangen zijn ingevallen, zijne haren worden door den wind achteruit gedreven, en met vergeopend oog en onbeweeglijk strakken blik ziet hij voor zich, alsof hij in zijne vreemde visioenen ongevoelig was geworden aan al wat rondom hem voorvalt. Lampsonius reeds was getroffen door dit verwilderd gelaat, en de verbazing gaf hem de eenige gelukkige verzen in, die wij in zijnen bundel ontmoeten:

« Wat zoekt toch, Hieronymus Bosch, uw strakke blik? Wat beteekent de bleekheid uwer trekken? Zijn het spoken, die gij ziet, of fladderen de bewoners van het schimmenrijk rondom u? Ik zou haast meenen, dat de toegang tot het geheimzinnige doodenrijk u werd geopend, zoo goed weet gij te schilderen al wat de hel in haren schoot verbergt. »

Hoe zijne wilde fantazij hem die hel en hare bewoners schetst, zien wij in een tafereel uit het Berlijnsche Museum (563), eene Hel en een Laatste Oordeel voorstellende. Zijne duivels hebben allerlei onmogelijke monstergedaanten: menschen en dieren saamgekoppeld; dieren, die aan allerlei dingen geregen en met alle soorten van voorwerpen samengesmeed, door tonnen, door schilden, door manden gestoken, door elkander geboord, in elkander gevat zijn; schepselen der wildste en buitensporigste verbeelding, die doen denken, dat hun maker, in vollen lichten dag, onverpoosd door de nachtmerrie bereden werd.

Ook de penseeling houdt gelijken tred met die spookachtige onderwerpen; groote plekken geel, bruin, groen, rood liggen in schelle tonen, met scherp afsnijdende omtrekken, over het doek verspreid. Zulke schildering noemen wij ziekelijk, en het geestige, dat de kunstenaar er meent in te leggen, kan den weerzin niet overwinnen, dien al die wangestalten en wangedrochten, van zooverre bij elkander gezocht, op ons maken.

Men zou echter verkeerd over Bosch oordeelen, indien men meende, dat hij aan zijne spokerijen alleen zijnen goeden kunstenaarsnaam verschuldigd is. Het Museum van Madrid bezit van hem eene reeks onbetwistbaar echte werken (1172-1181), die hem ons geheel anders leeren kennen. Tusschen duivelarijen, met al hunne buitensporigheden, treft men daar stukken aan, die veel wijselijker samengesteld zijn, zooals de Aanbidding der koningen, waar alleen de grillige verbeelding van den schilder weer te vinden is in den luimigen inval, die hem eenige herders op het dak en voor de deur van den stal deed plaatsen, om door de reten te bespieden, wat er daar binnen voorvalt.

De meerdere bezadigdheid dezer scheppingen zou hem juist nog tot geenen grooten kunstenaar doen uitroepen; maar wat bij Bosch in zijne beste werken verbazend mag heeten, is de ongeëvenaarde schittering zijner kleur, de onovertroffen fijnheid zijner penseeling. Zijn Moor met het witte kleed, in de Drie koningen, is misschien wel het sterkste wat ooit in sober en pittig koloriet werd voortgebracht, en van meer dan één beeld zou men hetzelfde mogen zeggen.

Breughel erfde van Bosch die fijnheid van bewerking, dit glanzende koloriet, dat wij in zijne beste stukken, zoowel als in die van zijnen meester, bewonderen; hij verving wijselijk de spokerijen door meer menschelijke grappigheden, en evenzeer als zijn voorganger aan het gewone volksleven vreemd bleef, even vlijtig zocht Breughel er zijne onderwerpen en zijne modellen in.

Breughel schilderde door den band tooneelen, aan het volksleven ontleend, nu eens uit de geschiedenis, dan uit zijne omgeving geput, dan weer spreekwoorden of zedelessen aanschouwelijk makende. Zijne werken, aan de geschiedenis ontleend, bevatten gewoonlijk een groot getal personages.

In het Belvedere te Weenen is een gansche groep zijner bijzonderste stukken. Keizer Rudolf II (1552-1611) was een groot liefhebber van onzen meester en verzamelde te Praag een aanzienlijk getal zijner beste werken, die van de hoofdstad van Bohemen naar die van Oostenrijk overgingen. Wij merken voornamelijk op : den Strijd tusschen den vastenavond en den vasten, eene maskerade der XVIe eeuw op eene openbare plaats voorstellende, en gedagteekend 1559 ; eene Bethlehemsche kindermoord in een Nederlandsch dorp bij wintertijd ; eenen Toren van Babel en eene Kruisdraging, beiden geteekend 1563.

Zien wij het laatste stuk, dat ons ook het kenmerkendst voorkomt. Ter rechterzij verheft zich een berg uit grijsbruinen steen gevormd, met groene grasplekken afgewisseld. Eenige dunne boomen ziet men op den top, en ter halver hoogte eene puntige rots met eenen windmolen, waarachter de stad zich vertoont. Tegen den rug van den berg stijgen honderden personen op. Een deel hunner is reeds boven aangeland en maakt eenen kring op de kruin ; andere komen afzonderlijk te voet, te paard of in wagens aan ; Christus en zij, die hem opleiden, maken eene kleine onaanzienlijke groep uit ; de moordenaars eveneens ; alles is verbrokkeld, verstrooid over het groote landschap, dat met menschenfiguren bespikkeld is.

Die bonte menigte, die daar zoo ordeloos en zorgeloos en gevoelloos voorttrekt, doet eerder denken aan eenen kermistocht dan aan eene kruisdraging en eene terechtstelling ; en Multatuli schijnt dit tooneel van harteloosheid eene stem te verleenen, wanneer hij zijn geniaal gedicht over zijne eigen kruisdraging aanvangt met den roep :

De Goudmaker, door Pieter Breughel, den oude. — Verzameling van Victor Lagye, te Antwerpen.

Komt meê, komt meê, daar wordt een man gekruist!
Daar is wat schoons te zien op Golgotha,
Werpt beitel neer en spade, ô burgerluî,
En roept uw dochters en uw knapen van hun spel...
En laat uw werk, uw werk maar voor vandaag!
Werpt hamer, truffel, schaaf en weefspoel neer,
Komt allen meê.... daar is wat fraais te zien!
Komt allen meê!.. Hoerah voor Golgotha!
Hoerah! hoerah! voor Golgotha!

Op het plein zijgt Maria, die den laatsten gang van haren zoon heeft willen medegaan, van droefheid ineen, en wordt bijgestaan door Joannes en twee vrouwen. De bewegingen en houdingen van deze, en ook eenigermate van de andere figuren, is volslagen houterig; groepeering ontbreekt of is kinderlijk eenvoudig; maar zeer afwisselend van vinding zijn de personages, en alles is dicht van schildering, glinsterend van kleur; figuurtjes in volle rood, geel, wit, blauw, violet, maken op den bruin- en groengemarmerden grond kleurige, heldere plekken.

Een der schoonste werken, aan de schildering der volkszeden gewijd, bezit de heer Victor Lagye van Antwerpen. De volledige Geschiedenis van den goudmaker is er op afgebeeld. Rechts ziet men den man aan zijne leestafel zitten, die met macht van boeken overdekt is. Hij zoekt naar den steen der wijzen, die het waardelooze metaal in goud moet veranderen. Te midden van het tooneel ziet men hem, met de zotskap op het hoofd, het vuur stoken onder de smeltkroezen, waarin de wonderdadige omschepping moet gebeuren, en waarin vooreerst zijn fortuin en zijn levensgeluk als rook zullen vergaan. Nevens hem staat zijne vrouw en toont haren zak, waar de laatste stuivers reeds uit verdwenen zijn. Links ziet men den man zijn werk met inspanning voortzetten tusschen kroezen en forneizen, pannen en bokalen, met verwilderde haren en verhakkelde kleederen. Boven op den schouwmantel is eene plakkaart gehecht, waarop het woord al-ghemist (voor: alchemist)

te lezen staat. In het hoogere deel speelt het vierde en het vijfde bedrijf van de treurig-eindende komedie: de kinderen zijn in de ledige schapraai gekropen, en aan zijn zustertje, dat om brood gevraagd had, antwoordt een der kleinen, die den nutteloos geworden ketel op het hoofd heeft gezet, dat er geen meer te vinden is. In den hoek ziet men door het venster, hoe de waanzinnige goudmaker, met vrouw en kinderen, zijn leven in een armenhuis gaat eindigen. Zoo hekelde Breughel eene der menschelijke dwaasheden, die in zijnen tijd nog slachtoffers maakte; zoo vatte hij in ééne lijst, het begin, het midden en het einde eener zelfde daad.

Als bewerking is de schilderij een meesterstuk: de kleur heeft eene warmte, de penseeling eene fijnheid, die aan Hieronymus Bosch doen denken. De grondtoon is bruinachtig; maar de innige, warme tinten, vooral de geelbruine, zijn heerlijk. Niets heeft dit stuk van de harde schildering, die men dikwijls op echte of onechte Breughels vindt; het schittert, maar is terzelfdertijd harmonisch in zijne kracht. Dat de lijnen wat hoekig, de bewegingen te stijf, en het perspectief minder verzorgd is, is bij onzen schilder een kenmerkend gebrek.

Niet minder schoon is het stuk, dat Baron Leys te Antwerpen bezit. Het verbeeldt de Evangelische spreuk van de Blinden, die elkander naar den afgrond leiden. In een landschap trekt eene rij blinden voort, die malkander bij den gaanstok of den schouder vasthouden. De voorste der rij is in den put gevallen, de andere gaan hem volgen. Het stuk is merkwaardig onder meer dan één oogpunt. Vooreerst is alles in eenen somber grijzen toon met weinig uitkomende kleuren geschilderd, maar met eene fijnheid van tint, eene dichtheid van penseeling, die eene stille en toch diep doordringende harmonie verwekken. Dan is in de keus der figuren eenen middenweg gehouden tusschen het spookachtig misvormde en het natuurlijk ware. De blinden zijn wel mogelijke menschen, maar hebben terzelfder tijd iets in hunne trekken en kleederen, dat aan de fantastieke personages van

Bosch doet denken. En eindelijk, zoo de figuren overhellen naar onschoone waarheid, dan spreekt uit het wel verzorgde, uitvoerig bewerkte en oprecht aanvallige landschap de zucht des schilders om de natuur in hare schoonste vormen te doen uitkomen.

Het derde meesterstuk van Breughel, dat ik in dien aard ken, is zijn Boerengevecht, te Dresden (722), hetwelk immer als een van 's meesters fraaiste stukken gold, en dien naam dan ook wel verdient. Op de straat, vóór eene herberg, waren een viertal boeren aan het kaartspelen, toen er krakeel en, na den woordentwist, eene vechtpartij ontstond.

Reeds is de bank, waarop men speelde, omgeworpen, en liggen kaarten en kannen verspreid over den grond; reeds slaat men er dapper op los. Drie boeren staan aan den eenen kant en de vierde staat alleen tegenover hen; van de drie leggen er twee aan de tegenpartij eenen dorschvlegel zoo onzacht op schouder en hoofd, dat den boer het bloed uit het aangezicht springt; een van hen dient hem daarbij nog eenen stamp toe, de derde gaat hem eene kruik naar het hoofd slingeren. De arme overmande neemt zijnen toevlucht tot scherpe wapens. Hij houdt eenen vork in de hand geklemd en zou er de aanvallers mede te lijf gaan, ware het niet, dat eene vrouw, beducht voor erger, hare armen om den steel van den vork klemt en zoo verder bloedvergieten wil voorkomen. Ook bij de andere partij tracht eene vrouw de vechters tot kalmte te brengen. Achter de strijdenden vertoont zich een dicht bezet landschap, met huizen en boomen, op eenen grond, die naar ouderwetschen trant in de hoogte gaat. De kleuren zijn in volle schittering: karmozijn rood, helder wit, krachtig groen; maar de ongemilderde tonen en de rijk gevulde achtergrond versmelten bijzonder malsch.

Men ziet allicht, waar het den schilder om te doen was: boeren wilde hij, ja, voorstellen in al hunne boerschheid, maar terzelfder tijd wilde hij de aanschouwers de les lezen over de nadeelige gevolgen van het spel.

Breughel had, gelijk een echte Nederlander, die hij was, eenen sterk uitgesproken zin tot moraliseeren, en tot het verkondigen eener levenswijsheid, die het onmiddellijke nut voor oogen heeft, en zich gaarne van geijkte spreuken en overleverde waarheden als van voorouderlijke en proefhoudende leermiddeltjes bedient. Niet alleen uit de tafereelen, die wij van hem kennen, spreekt deze trek duidelijk; maar de gravuren naar zijne teekeningen of schilderingen vertoonen hem nog onbewimpelder.

Buitengewoon talrijk zijn de stukken, die naar hem in zijn leven en na zijnen dood op plaat gebracht werden; een bewijs te meer, hoe het luimige en zedepreekende vak in den aard van ons volk valt. Dikwijls gaan die platen vergezeld met verzen, die er de beteekenis klaarder doen van uitkomen.

Hier zijn het volksspelen of volksfeesten, die vertoond, daar volkspreuken of spreekwoorden, die toegelicht, of volksachtige tafereelen uit de Schrift, die afgebeeld worden. Immer zoekt de kunstenaar de luimige zijde van zijn onderwerp te doen uitkomen, dikwijls op weinig kiesche, soms op aanstootelijke wijze.

Het publiek, dat zoo nauw niet zag in die dagen, vergaf het hem gaarne en verhief hem tot zijnen lieveling, tot den volksdichter bij uitmuntendheid.

Ziehier een staaltje van zijne aardigheden. Het geldt de Kijvende vrouwen. Twee vrouwen bevinden zich tegenover elkander; de eene staat recht en kijft tegen de andere, die, bedrukt, maar gelaten, met de handen in den schoot toeluistert; een aap zit aan den haard, eene hen kakelt op den voorgrond. Het zedeleerende opschrift luidt:

Een leeckende dack ende een roockende schouwe,
Ja, daer de simme (aap) aen den heijrt sit en siet,
Een crayende henne, een kijfachtige vrouwe,
Is ongheluck in huijs, ja quellinghe en verdriet.

Dikwijls had Breughel het op de vrouwen gemunt, en wij zouden

wel geneigd zijn het vertelseltje te gelooven, dat van Mander over hem mededeelt.

Toen Breughel nog in Antwerpen woonde, verhaalt de geschiedschrijver, had hij eene meid, met wie hij zou getrouwd zijn, indien zij zoo erg niet onderhevig ware geweest aan het liegen. Om haar echter gelegenheid te geven zich van hare kwade gewoonte te ontdoen, kwam hij met haar overeen, dat hij hare leugens op eenen kerfstok zou aanteekenen, en dat, bijaldien deze vóór een zeker tijdstip vol geraakte, het huwelijk niet zou doorgaan; dat hij haar integendeel zou trouwen, indien de stok tegen den bepaalden dag niet vol gekerfd was. Ongelukkiglijk was de gewoonte bij de meid eene tweede natuur geworden: de kerf was vóór den bestemden tijd vol, en de meid bleef alleen zitten.

De Vieze Breughel, zoo vertelt ons nog van Mander, liet zijne vrouw bij testament eene schilderij achter met eene ekster op de galg, bedoelende hierdoor, dat de klappijen de galg verdienen. En, als tot staving van het weinig vrouwsgezinde karakter van Breughel, is ons dit schilderijtje bewaard. Het hangt tegenwoordig in het Museum van Darmstadt (271). Het zou volgens des schilders getuigenis het beste zijn, wat hij gemaakt heeft, en inderdaad het heeft bijzondere verdiensten. Het verbeeldt een landschap, waardoor een stroom tusschen scherpe heuvels kronkelt. Het verschiet is van bleek blauwe tint; meer naar voren staat eene strook boomen met zeer fijn geschilderde bladeren van blauwachtige, gele en groene tinten; geheel op den voorgrond staat een huisje met eenen watermolen, en op eene rots staat eene galg, waarop eene ekster zit; links is eene partij boeren aan het dansen. Gansch de voorgrond is zeer keurig gedaan en doet sterk denken aan den Vloeren Breughel. De dansende figuurtjes in volle heldere tonen uit rood, wit, groen, grijs, maken nog altijd plekken, maar er is beweging in hun gebaar en levendigheid in de schildering. De omtrekken worden malsch, en de uitvoering heeft de fijnheid van 's meesters beste stukken.

Wij weten door van Mander, dat Breughel van zijne Italiaansche reis eenen ruimen voorraad schetsen van land- en berggezichten had meegebracht, en deze in later jaren op zijne doeken te pas wist te brengen. Met welke zorg en kunst hij dit deed, zagen wij herhaaldelijk.

Wij hebben nog slechts, om zijn beeld te volledigen, aan te stippen, dat op zijnen naam honderden van stukken gesteld worden, die weinig beduiden van onderwerp en nog minder van uitvoering, en verre beneden de tafereelen staan, die wij van hem beschreven.

In Breughel bemerken wij dus eenen dubbelen kunstenaar : daar, waar hij figuren af te beelden heeft, neigt hij over naar ruwe waarheid; daar, waar hij de natuur voorstelt, zoekt hij ze zoo lief, zoo sierlijk, zoo zorgvuldig mogelijk te schilderen.

Een zijner zonen, de Vloeren Breughel, volgde zijnen vader in den trant zijner landschappen op, terwijl de andere, de Helsche Breughel, meer rechtstreeks zijne voetstappen als figuurschilder drukte.

Deze laatste, Pieter Breughel genaamd, als zijn vader, werd geboren tusschen 1564 en 1567, en stierf in 1637-1638. Hij volgde de lessen van Gillis van Coninxloo en liet zich in 1585 opschrijven in de St.-Lucasgilde van Antwerpen. Hij huwde op 5 November 1588, in de Onze-Lieve-Vrouwen-kerk derzelfde stad, Elisabeth Goddelet. Uit dit huwelijk werd op 6 Juli 1589 een zoon geboren, Pieter Breughel de derde, schilder als zijn vader en grootvader, en op 12 Augustus 1591 eene dochter, Maria.

Onder de vier leerlingen van Pieter Breughel, den jonge, welke de Liggeren noemen, merken wij den beroemden Frans Snijders op.

De Helsche Breughel, zooals zijn naam het aanduidt, volgde meer dan zijn vader den duivelachtigen en spookachtigen trant van Hieronimus Bosch. De oude Pieter had slechts bij uitzondering zulke wangedrochtelijkheden voortgebracht, en zich met voorliefde op het weergeven van wezentlijkere tooneelen toegelegd; zijn zoon schilderde bij uitzondering tooneelen uit het volksleven en gewoonlijk onderwerpen van fantastischen aard.

In het Museum van Brussel (3) zien wij van hem den Val der wederspannige Engelen, een tooneel, dat voor zijnen werktrant geschapen scheen.

Het paneel geeft, op eenigen afstand, het bontste geharrewar te aanschouwen, dat men droomen kan : men ziet niets dan eene groote eentonige oppervlakte, waarop lichtvlekken van warmen toon, bruinachtig, groen en wit, met allerlei tinten verspreid zijn. Men komt naderbij, en men bemerkt in het midden van het stuk eenen engel, wiens leden even stijf en hoekig gescharnierd zijn als die van eenen sprinkhaan. In de opgeheven hand houdt hij een zwaard, om de leden draagt hij een gouden harnas. Aan zijne rechter- en linkerzijde staan twee andere hemelbewoners in vlottend wit gewaad ; van boven blazen er een half dozijn andere op trompen, die er uitzien als krullende voelhorens. Onder hen dalen de duivels ter hel. Het grootste deel schijnt niets anders dan afwisselingen op den vorm van eenen kikvorsch. Hier een vorsch met pluimen en met eenen bek, met de pooten en de vleugels van eenen vogel ; daar een andere vorsch met eenen helm op den kop en een zwaard in de hand, eene maliënmouw om den arm en eenen zonnewijzer op den rug ; ginder een derde, die op den rug ligt en in zijnen poot bijt ; een vierde, wiens hals opengespleten is ; groene vorschen, bruine vorschen, witte vorschen, hagedissen en visschen, en onmogelijke fruit- en groentesoorten, die vleesch geworden zijn ; een gansche oûkleerkooperswinkel, in menschen omgeschapen, en vechtende en vallende, en tuimelende, en bijtende, en dooreenwarrelende, en niets tot het oog en nog minder tot den geest zeggende. Spijt van al de schoone kleur, en van het keurige handwerk, dat aan die kinderachtige spokerijen verbeuzeld is !

Het was Breughel klaarblijkelijk in die tafereelen niet te doen om eenen machtigen indruk van ontzag, of afgrijzen, of schrik te verwekken ; hij wilde slechts zijne luim, zijnen zin voor het koddige, het ongemeene, het ongehoorde bot vieren.

In onderwerpen zelfs, waar vroegere en latere schilders zulke diep aangrijpende tafereelen wisten uit te putten, is het nog het vreemde, het bespottelijke, dat hem aantrekt. In de verzameling van prins Lichtenstein te Weenen (1134) zien wij van hem de Zegepraal des Doods. In plaats van aan dit onderwerp zijnen eigen aard te laten en het noodlottige, het onvermijdelijke en ontzettende van het bezoek van hem, die komt als een dief in den nacht, te doen uitschijnen, schept hij er genoegen in de verwarring te schilderen, die de dood op aarde te weeg brengt.

Eene kar, met doodshoofden geladen, wordt door geraamten gevoerd; de dood sleept eenen koning en zijne schatten, eenen kardinaal met eene doodkist, en eenen monnik mede; verder zwaait hij de zeisen tusschen de levenden, haalt ze van tafel, van bij de muziek en de minnares. Op een paardengeraamte gezeten rent hij met vollen draf door het volk, met de noodlottige zeisen in de hand. Overal vlucht men, en overal wordt men achterhaald; het is een tooneel van onbeschrijfelijke verwarring. Het is niet meer het sluipende, zwijgende bezoek van den ongenooden gast, maar de woedende strijd tegen eenen gevreesden vijand. Om het fantastische nog te verhoogen, stijgen in de verte de roode vlammen en de zwarte smook van eenen vuuroven op, en zijn de bergen in het verschiet met galgen beplant.

Dichter bij zijn vaders trant blijft hij in stukken als de Kruisdraging van het Antwerpsche Museum (31), gedagteekend 1607. De meeste overeenkomst heeft dit werk met dat van den ouderen Breughel uit het Weener Museum, welk wij hooger beschreven.

Hier als ginder, treft men den langen stoet aan met zijne straatbengels, voor wie het spektakel een feest is, met zijne koud nieuwsgierige burgers, met zijne kramers en bedelaars; hier als daar, ziet men de houterige groep van Maria en hare vrienden, met hunne kleederen van gekreukt blik, op het voorplan; hier als daar,

zijn de menschen stroef en ruw geteekend; hunne leden schijnen met twee bijlslagen uit eenen boomstam gehakt, hunne trekken met een uitgedoofd solferstekje op het gelaat gestipt.

Het doorzicht is nog immer onvolmaakt; boomen, die zesmaal zoo hoog zijn als huizen, en huizen, die niet hooger zijn dan menschen, komt men er gedurig in tegen. Ook, als bij den vader, is de kleur vinnig en van ongetemperde en onbeschaduwde kracht; de grondtoon is bruin, en daarop komen de bonte figuurtjes helder uit. En weder als bij den vader zouden wij tafereelen van den zoon kunnen opnoemen, waarin hij, bij het schilderen van landschappen of dorpsgezichten, zijne toetsen en zijne kleuren fijner en keuriger maakt.

Met den ouden Pieter Breughel verschilt hij hierin, dat hij het zedepreeken geheel heeft achterwege gelaten. Hij geeft slechts in het werkelijk leven de alledaagsche waarheid zonder bijbedoeling weder; en in de waarheid, zoekt hij bij voorkeur het eigenaardige karakter van den minderen man, van de mindere dingen; in het bovennatuurlijke, zoekt hij het wanstaltige, het potsierlijke.

Wij zijn met den jongeren Breughel ruim eene eeuw na Massijs' dood voortgeschreden, toen men in de kunst over het algemeen heel andere idealen koesterde dan Massijs en de Breughels. Het is tijd, dat wij die jongere beweging nagaan; maar, vóór wij dit doen, mogen wij toch niet nalaten, eenen blik achter ons te werpen om te zien, welken weg de school van Massijs en de volgelingen der Noord-Nederlandsche meesters, ten onzent, van 1530 tot 1637, hadden afgelegd.

Verre zijn wij verwijderd van den tijd, toen onze eerste Vlaamsche schilders met ingetogenheid, met vreesachtigen eerbied hunne godsdienstige tafereelen maalden en, trekje voor trekje, stipje voor stipje, hunne beelden uit de bovenaardsche kringen penseelden; toen zij al den rijkdom, al de schittering, al de kleurigheid van wat de natuur het schoonst bezit, over hunne bovennatuurlijke scheppingen met volle handen strooiden.

Verre zijn wij zelfs van den tijd, toen Massijs met dezelfde voorliefde voor kleurenstraling dezelfde zorgvuldigheid van bewerking verbond, en het werkelijk leven, in zijne volle kracht, ofschoon niet zonder stroefheid, wedergaf.

Wij zijn nu gekomen tot eene kunst, die allen zin en alle begrip voor hoogere opvatting heeft verworpen; die in de werkelijkheid het sterk treffende, in plaats van het innig roerende heeft gesteld; die het alledaagsche, het gemeene aantrekkelijker is gaan vinden dan het schoone; die boven de ingetogenheid en rustigheid der oude school, boven de zorgvuldig afgemeten schikkingen der van Eycks en de krachtig saamgevatte groepeering van Massijs, de sterk bewogen verbrokkeling en het verwarde gewoel verkoos.

Wij hebben in den laatsten vertegenwoordiger der school, de lompheid der penseeling zien beantwoorden aan de lompheid der opvatting en de kunst op de doeken van den jongeren Pieter Breughel den stroom der tijden zien heropvaren, en barbaarscher worden, dan zij het tweehonderd jaren vroeger was.

Wat belang kunnen die werken voor de kunst hebben, en hoe kan men ze aan Massijs' school vastknoopen? Dat de burgerlijke school der XVIe eeuw van dezen laatsten, rechtstreeks of onrechtstreeks, afstamt, hebben wij trachten te toonen; de onbeschroomdheid om de menschennatuur, al ware zij nog zoo leelijk, even trouw weder te geven als ware zij beelderig schoon, was voor hem een grondregel; de aandacht, die hij wijdde aan personen en tafereelen uit het meest alledaagsche leven, moedigde zijne volgelingen aan om het volksleven in zijne meest uiteenloopende uitingen na te gaan; de kracht van zijn koloriet zochten zij ook te behouden, alhoewel zij het door hunne scherpe tegenstellingen en schitterende bontheid hard en schel in plaats van zacht en helder lieten worden.

Uit de gave van opmerking, die zij met den grooten meester gemeen hadden, vloeide de neiging voort, om de gebruiken en de gebreken hunner personages na te sporen, en hieruit de zucht tot

zedepreeken en hekelen; met haar kwam natuurlijk de voorliefde om het hekelbare, het wanstaltige, het duivelachtige en spookachtige uit te voeren.

Wat die strekking voor de geschiedenis der kunst beteekent? Vooreerst valt er op te merken, dat aan elke richting, of zij stijge of dale op het gebied van het schoone en het volmaakte, eene plaats moet ingeruimd worden in de jaarboeken der kunst, omdat het eene uiting, al zij het eene mindere of verkeerde, van den volksgeest is. De tijden zijn voorbij, dat men eene school of een deel der school in den ban deed, omdat zij niet werkte naar voorschriften of grondbeginsels, die latere tijden tot wet en onwrikbaren regel maakten. Wij hebben leeren onderzoeken, welke beteekenis elke kunstvorm kan hebben, en, met algemeener kennis, is in ons algemeener belangstelling voor die uiteenloopende strekkingen wakker geworden.

Wij zullen hier geene vergelijking gaan maken tusschen de verdiensten van de school der waarheid en diegene welke schoonheid voor leus voert; wij toonden reeds, dat beide richtingen door groote meesters gevolgd werden. Schoon en waar moeten, om goed te doen, gelijkluidende woorden zijn, en er is in elk kunstwerk een deel schoonheid en een deel waarheid. Het verschil is alleen, dat in het een er wat meer verbeelding, en in het ander wat meer opmerking is. Maar beide vereischten van den volledigen kunstzin moeten, of mogen, of kunnen elkander niet uitsluiten. Waar eene richting te veel het eene aan het andere opoffert, wordt zij eenzijdig en dus valsch.

In eene school, die levensvatbaarheid genoeg bezit, weegt de eene strekking tegen de andere op, en dient, bij het overslaan der schaal naar eene der twee zijden, tot herstelling van het evenwicht.

De school van Bosch en van Breughel verliep tot het wanstaltige; maar vergeten wij niet, dat in haar de kiem voortleefde, waaruit de boerenschilders, de conversatieschilders, de komedieschilders op-

groeiden : de Teniersen, de Rijckaerts en Craesbeeck ten onzent; Brouwer, van Ostade, Steen, Hals in Noord-Nederland. Deze allen zullen in later dagen die wereldbeschouwing in den vorm wijzigen, maar in den grond behouden, en aldus eene der eigenaardigste en rijkste zijden van ons kunstleven vertegenwoordigen.

Terwijl de school der boersche en helsche schilders den weg opwandelde, dien wij met hen aflegden, stonden zij in schrille tegenoverstelling met het gros hunner kunst- en tijdgenooten. Dezer strekking was geheel anders : niet minder eenzijdig, en niet minder tegenwerking behoevende en uitlokkende. Laat ons zien welke richting de idealisten, de godsdienstige schilders, na Massijs volgden.

VI.

De eerste navolgers der Italianen.

Onmiddellijk na Quinten Massijs leerden onze kunstenaars den weg naar Italië opwandelen, en begonnen zij dien uittocht, die eeuwen lang, ja tot op onze dagen toe, voortduurde. Maar, zoo men tegenwoordig algemeen begrijpt, dat de studie der vreemde meesters met onderscheid, haast met wantrouwen, moet begonnen worden, dan dacht men in het begin der XVIe eeuw allerminst aan omzichtigheid en beteugeling. Italië had aller harten veroverd; en, zooals eens door onze streken de kreet : « naar Jerusalem! God wil het! » weergalmde, en de kruisvaarders onweerstaanbaar naar Palestina voortdreef, zoo weerklonk nu de roep : « naar Italië, naar Italië, de Kunst wil het! » en even algemeen gehoorzaamde men aan dit ordewoord.

Het was als een ongeneesbaar heimwee, dat onze schilders van in het begin der XVIe eeuw aangreep en hun noch rust noch duur liet, vooraleer zij het land hunner droomen bereikt hadden. Geene opofferingen kostten hun : de eene gingen te voet, werkend onderwege om hun brood te verdienen; andere verteerden hunne gespaarde penningen of die hunner ouders, om de kosten te dragen;

vele bereikten nooit het land van belofte, en sommige wilden het niet meer verlaten, wanneer zij er eens waren aangekomen.

Men heeft dikwijls getreurd over die ingenomenheid met de kunst van het Zuiden; maar, of men ze wettige of niet, men begrijpt ze zeer gemakkelijk.

In het laatste vierendeel der xv^e eeuw en in de eerste helft der xvi^e, was er in Italië eene reeks onsterfelijke kunstwerken geschapen, die alles ver achter zich lieten, wat vroeger gezien was, en die later nog wel eens geëvenaard, maar nimmer overtroffen werden.

Leonardo da Vinci leefde van 1452 tot 1519, Michaël Angelo Buonarotti van 1475 tot 1564, Rafaël Sanzio van 1483 tot 1520, Antonio Allegri (il Correggio) van 1494 tot 1534, Tiziano Vecellio van 1477 tot 1576. In het jaar, toen Massijs zijne Graflegging aannam (1508), begon Michaël Angelo het gewelf der Sixtijnsche kapel te schilderen, en werd Rafaël door Julius II naar Rome ontboden, om de zalen van het Vatikaan te versieren.

De kunst, die daar bloeide, verschilde merkelijk van de onze, en dit verschil zelf was een prikkel te meer voor onze schilders. In plaats van de kalme en ingetogen, kuisch gedekte menschen, die met volle kracht, maar niet zonder stroefheid, met schitterende kleuren, maar zonder beweging, in de werken der oudere scholen voorkwamen, was er bij de groote Italiaansche meesters eene nieuwe opvatting ontstaan, die de naakte menschelijke gestalte boven de rijke draperijen, de sierlijke golving der groote lijnen en groepen boven de afwerking der kleine bijzonderheden, en het kunstig spel van licht en bruin boven de harmonie der gelijkmatig helle en volle kleuren stelde. De schoonheidsmin was getreden in de plaats van de waarheidsliefde, de verbeelding in de plaats van het gevoel.

Liefde, poëzie, ontheffing van den geest, schooner droomen dan de aardsche, schooner vormen dan de menschelijke sleepten het hart en de hand der Italiaansche schilders mede.

En niet op zich zelve stond die beweging in de schilderkunst, en van de schilders ging zij zelfs niet uit. Deze groote meesters leefden in eene eeuw, die men de eeuw der hergeboorte noemt, omdat zij de kunsten en de letteren der oude Grieken en Romeinen zag herleven. Na de uitvinding der boekdrukkunst, rond 1450, was men al spoedig in Italië begonnen de groote, oude dichters, redenaars, wijsgeeren en historieschrijvers te drukken ; jaar op jaar verscheen er, sedert 1570, het een of ander meesterstuk in de letterkunde, dat gelezen, verklaard, vertaald en algemeen bewonderd werd.

Terzelfder tijd legde men zich niet minder ijverig toe op het ontdekken der overblijfsels van de oudheid. Pausen, vorsten en edellieden verzamelden beeldhouwwerken, gesneden steenen, medailles en alles wat maar den stempel droeg der hooge kunstontwikkeling van de oude wereld.

Wat hen vooreerst trof in de werken van Griekenland en Rome was de schoonheid der vormen. In de verzen der dichters uit de klassieke eeuwen, in de redevoeringen der sprekers en in de verhalen der geschiedschrijvers, overal wordt het woord gebruikt als een fijn bewerkt en kunstig geplooid kleed der gedachte. In de scheppingen der beeldhouwers zijn zoowel de machtige spieren van den Hercules als de lenige plooiing der ledematen van de Venus, zoowel de heerlijke naaktheid als de smaakvolle draperijen, eene hulde gebracht aan de sierlijke vormen, een eeredienst van het schoone lichaam. De fiere bogen der strijdperken, de ontzagwekkende koepels of de slanke zuilen der tempels en paleizen geven eene bevallige statigheid en regelmatigheid te bewonderen. En al die verzorgdheid en sierlijkheid en regelmatigheid stelde men met begeestering boven hetgeen men de grilligheid, de stroefheid of de barbaarschheid der middeleeuwen noemde.

En toen ging in Italië de kunst weer den weg op, dien de menschelijke smaak, zoover wij de wereld kennen, gedurig aan gevolgd

heeft : na het ernstige komt het mildere, na het statige het bevallige, na het stroeve het lenige. Na den somberen Aischylos, de zonnige Sophocles ; na den strengen Phidias, de aanvallige Praxiteles; na den droomerigen en ontzagwekkenden Dante, de ridderlijke Tasso; na Giovanni da Fiesole, il Perugino, en na dezen, zijn leerling Rafaël.

Nu eens ten goede, dan eens ten kwade verfraait aldus de kunst, totdat eene omwenteling haar uit haar oud spoor werpt, om haar denzelfden kringloop in jongere tijden te doen herbeginnen.

Niet alleen het gemeenebest van kunsten en letteren was in Italië eene wereld, waar aanminnigheid overheerschte ; maar het gansche land had den invloed eener verfijnde beschaving ondergaan. De luchtstreek zelve laat er een leven toe, dat meer de fraaiheid van vormen op prijs stelt dan het onze. Het verkeer in de open lucht, de wandelingen en de vele kringen, waar de menschen elkander ontmoeten en feestelijk te zamen zijn, dit alles doet hen meer acht geven op bevallige woorden en manieren. Hunne warmere, lichter prikkelbare verbeelding doet hen gezelschap, uiterlijk vertoon, schitterende of vernuftige gezegden najagen.

Er heerschte daarbij toen weelde in al de groote en kleine gemeenebesten van Italië. Het Rome der Pausen, het Florencië der Medici's, Venetië, Genua, Bolonje, Mantua en zoovele steden, als daar liggen aan den voet van Alpen en Appennijnen, genoten eene welvaart, die zij vroeger of later nooit in zoo hooge mate gekend hebben. De handel was daar, als bij ons, de weelderige boom, waar de kunst als eene sierlijke bloem op ontlook.

In elke dier steden vond men geestelijken, kloosteroversten, vorsten, edellieden en kooplieden, die de kunstenaars aanmoedigden, beschermden, tot hunnen gezelligen kring toelieten en met milde hand beloonden.

De schilders waren er hooger geteld dan ten onzent. Men denke slechts aan de rol, die de grootste hunner in de xv^e eeuw

er speelden, vergeleken met het leven, dat de onzen toen hier nog leidden. Da Vinci was schilder, beeldhouwer, bouwkundige en ingenieur aan het hof van Ludovico Sforza te Milanen, vóór hij door koning Frans den eerste naar Frankrijk geroepen werd. Rafaël werd vertroeteld door Julius den IIe en Leo den Xe, vereerd door gansch de wereld, omstuwd van een leger leerlingen. Michaël Angelo dorst de pauzen als gelijken behandelen, en sprak ze trotscher aan « dan een koning van Frankrijk het zou gedaan hebben. » Tiziano was de schilder der keizers en koningen; voor hem raapte Keizer Karel het penseel op. Allen leidden een leven van edellieden; fortuin, eer, roem in overvloed behalende, zich verheffende in de samenleving hooger dan kunstenaars het ooit vermochten.

Daarbij men was er vrijer van omgang, de zeden waren er losser, men hield er van lach en pret, en de geschiedenis heeft de herinnering bewaard van de kostelijke wijze, waarop de schildersbent zich te Rome vermaakte.

Italië scheen dus niet alleen het land, waar heerlijke meesterstukken te bewonderen en te bestudeeren waren, maar ook een gewest, waar de kunst geacht en beschermd werd; en wezentlijk vond, in later dagen, menigeen onzer schilders er, zooals wij zien zullen, onbekrompen ondersteuning. De kunstenaars werden er goed onthaald, de zon scheen er mild, en menige Nederlander zal, als Albrecht Durer, wel eens uitgeroepen hebben : « Wat zal ik koude hebben na dezen zonneschijn; hier ben ik een heer, te huis een hongerlijder. »

Verklaart dit alles niet genoeg, waarom die hartstochtelijke zucht, die in Goethes Wilhelm Meister de dichterlijke Mignon steeds het oog naar het Zuiden doet wenden, zich ook van onze schilders meester maakte; hoe ook zij smachtend uitzagen naar dit land van belofte en, zoo niet in woorden, dan toch in daden elkander van vader tot zoon, van meester tot leerling, van jaar tot jaar en eeuw tot eeuw het liedje van verlangen toezongen, dat bij Goethes heldin onwillekeurig altijd weder opwelt :

Kent gij het land, waar de citroenen bloeien,
In 't donker loof als goud de oranjes gloeien;
Door blauwer lucht, een zoeler windje gaat,
De myrthe stil, en hoog de lauwer staat?
Kent gij het land? Daarheen! Daarheen!
Wil ik met u, o mijn beminde, heen!

Welk was de invloed, dien deze ingenomenheid met de zuidelijke beschaving op onze kunst uitoefende? Hij was velerlei en kenmerkte zich in alle bemoeiingen van den menschelijken geest. In de bouwkunde werd de Gothische stijl voor goed verlaten en een trant aangenomen, die eene eigenaardige vermenging uitmaakte van Grieksch-Romeinsche regelmaat met Germaansche vrijheid: de renaissance-stijl met zijne Grieksche kolommen, zijne Romeinsche bogen, zijne eigene en fraaie sieraden van dieren en saterskoppen, van loofwerk en linten, van kringen en lijsten, grillig, maar in het geheel niet onsierlijk bijeengebracht.

In de wetenschap had die beweging ten gevolge, dat men zich ernstiger dan vroeger op natuurstudie toelegde. Vezaal, Dodoens, Ortelius, Mercator, Simon Stevijn en zoovele anderen maakten zich ten onzent, in dien tijd der hergeboorte van de wetenschappen, eenen onsterfelijken naam.

Ieder man van opvoeding leerde Latijn, en men schreef in die taal, niet meer als vroeger, zoo goed en zoo kwaad het ging, om zijne gedachten uit te drukken; maar men zocht naar sierlijkheid; men volgde de groote prozaschrijvers en dichters der oudheid na, in het samenstellen van geschiedenissen, gedichten en redevoeringen; men hield zich oneindig meer met Latijnsche en Grieksche dan met Nederlandsche taalkunde bezig.

Dit had nog voor gevolg, dat onze eigen letterkunde, en met haar onze zeden doortrokken werden van de lucht, die uit de oudheid naar Italië en van daar naar het Noorden overgewaaid was. Grieksche en Latijnsche fabelen, aanhalingen uit oude dichters, herinneringen aan beroemde mannen van Athene en Rome, dit alles had

zich nog al nuchter, en dikwijls volkomen wansmakelijk neergeplakt op onze eigene manier van denken en zeggen, en verstikte, in zijne weidsche, weelderige ranken, bloei en leven van onze eigen taal en letterkunde.

In de beeldhouwkunst, waarvan de beeldstormerij ons ongelukkiglijk al te weinig gespaard heeft, moet natuurlijk de herleving, die grootendeels ontstaan was uit de bewondering der Grieksche standbeelden, oppermachtig geheerscht hebben.

Maar wat was haar uitwerksel op het kunstvak, dat ons onderwerp uitmaakt, op de schilderkunst van dit tijdperk?

De personages der Italiaansche schilders zijn rechtstreeksche afstammelingen van de Grieken, die tot modellen van de meesterlijke standbeelden der oudheid dienden: van menschen dus, die zich gymnastisch ontwikkeld hadden, veel in de open lucht leefden en zich weinig kleedden.

De schoone vormen der ledematen, de sierlijkheid der gebaren, de bevalligheid der groepen, dit alles zochten de Italiaansche meesters der groote eeuw, en dit zochten op hun spoor hunne Nederlandsche navolgers. Daaraan offerden zij onbezonnen met beide handen op al wat hoofdzaak bij onze vroegere meesters geweest was: de studie van den innerlijken mensch, de innige uitdrukking van het zieleleven, de innemende waarheidsliefde.

De oude Vlaamsche school hield van volle, onverzwakte kleuren, fijn, lakachtig van korrel, licht van tint, zonder noemenswaarde schaduwwerking, in machtige vakken tegen elkander opwegende. Haar licht was gelijkvormig en zacht zonder tegenstelling. De Italiaanschgezinden begonnen met de kleur te verloochenen, om zich in navolging hunner voorbeelden, vooral toe te leggen op de schoonheid der lijnen. Wanneer de kleur in hunne werken weer hare oude aanspraak laat hooren, dan komt zij bedeesd en verwaterd voor den dag, met allerlei vervalschende weerschijnen. In de plaats der verloren kleur, zochten zij hunne effecten in het spel van licht en

schaduw ; maar als nabootsers zijn zij hier krachteloos en meest altijd valsch.

Met Massijs was de Nederlandsche school tot een voller bewustzijn harer roeping gekomen : zij zou de menschelijke waarheid in hare duizendvoudige uiting weergeven. De navolgers der Italianen begaven zich op een dwaalspoor, ter bereiking van ongekende en ongevoelde idealen. Het was geene hervorming, die zij pleegden aan onze kunst, maar eene zelfmoord.

In de eerste tijden was de studie der zuidelijke meesters dus eene onmetelijke ramp voor onze schilders : zij, de beoefenaars eener vrije kunst, de zonen van een rijk begaafd en edel ras, maakten zich tot slaafsche navolgers van vreemde meesters. Al hunne eigenaardigheid, al hunne scheppingskracht, al wat eenen kunstenaar boven eenen handwerkman verheft, schoten zij er bij in.

Later, wanneer de groote meesters van het einde der XVIe en van de eerste helft der XVIIe eeuw opstaan, herleeft weer het nationale kunstgevoel en strekt den vreemden invloed tot tegenwicht. Dan komt de studie der meesters van gene zijde der Alpen den onzen ten goede, dan onstaat uit de vermenging der verschillende overleveringen de groote Antwerpsche school.

Nergens was het heimwee naar het Zuiden zoo algemeen en zoo ongeneesbaar als te Antwerpen, nergens liet het verblijf in Italië zulke diepe sporen op de kunstenaars achter. Wanneer onze schilders, met Rubens en zijne volgelingen, van slaafsche navolgers heerschende meesters zullen geworden zijn, zullen zij, als alle Nederlanders, een open oog voor de waarheid hebber, en de rijke kleuren huldigen ; maar met de eenvoudige waarheid zullen zij zich niet tevreden stellen, zij zullen haar verheffen en veredelen, zij zullen hunne wezentlijke menschen een hooger dramatisch leven inblazen, en nevens den kleurenglans het licht en bruin zijn tooverachtig spel laten spelen.

Maar, vooraleer deze tijd bereikt werd, was er eene eeuw

schoolgaans noodig, en honderde leden onzer St.-Lucasgilde moesten scholierswerk leveren, vóór dat er weer een meesterstuk geschapen werd, dat de vergelijking met de voortbrengsels onzer oude Vlaamsche school kon doorstaan.

Wij zegden, dat, onmiddellijk na Quinten Massijs, onze schilders den invloed van het Zuiden ondergingen. In zijn leven zelf kon men bij menigeen zijner tijdgenooten duidelijke sporen van den Italiaanschen stijl ontwaren. Wij zagen reeds, dat Gossaert, slechts vier jaar jonger dan Massijs, langen tijd in Italië verbleef, en dat zijn trant daar eene merkelijke wijziging onderging ; wij zagen, dat van Hemissen evenmin vrij bleef van dien invloed.

Na deze beiden doet zich de inwerking der zuidelijke kunst meer en meer gevoelen. Schoorl of Schooreel, in 1495 in Holland geboren, verbleef geruimen tijd te Rome en werd door van Mander geroemd, als zijnde hij het, die uit Italië het licht medebracht, waarbij onze kunstenaars, die tot dan toe in het donker zaten, en zich vergenoegden met het gemeen leven te volgen, leerden onderscheiden wat de ware kunst, wat leelijk en schoon, en wat het allerschoonste in menschen en dieren is.

Ware onze geschiedschrijver beter bekend geweest met de levensbijzonderheden van Barend van Orley van Brussel, hij hadde wel geaarzeld Schooreel zoo stout weg voor « den Lantarendrager en straatmaker der nieuwe kunst » uit te roepen. Barend van Orley toch, geboren tusschen 1488 en 1490, was verscheiden jaren ouder dan Schooreel ; en, zoo het tijdstip, waarop hij Italië bezocht, niet zeer nauwkeurig is gekend, dan was het toch stellig niet na het verblijf van den Hollandschen schilder aldaar. Van Orley ging door voor eenen leerling en vriend van Rafaël ; en, al zij dit nu ook aan twijfel onderhevig, toch wettigt zijn streven om het spoor van den grooten Italiaanschen meester te volgen, die bewering wel eenigszins.

Michiel van Coxcijen, van Mechelen, was een tiental jaren jonger

dan Barend van Orley en volgde dezes lessen, vooraleer naar Italië te gaan. De overlevering laat hem eveneens in betrekking komen met Rafaël, hoe weinig waarschijnlijk dit ook zij, vermits van Coxcijen slechts 21 jaar oud was, toen de Romeinsche meester stierf.

Lambrecht Susterman of Lambert Lombard was in 1506 te Luik geboren; hij volgde eerst de lessen van Gossaert en leerde aldus den zuidelijken trant hoogachten, dien hij weldra in Italië zelf zich nog meer eigen ging maken.

Al deze mannen : Gossaert, Schooreel, van Orley, van Coxcijen, Susterman, waren in gelijke mate en haast in denzelfden tijd de predikers ten onzent van de nieuwe kunstleer. Allen waren ook vreemd aan onze stad, en het waren eerder hunne leerlingen dan zij zelven, die den Italiaanschen trant in Antwerpen zouden doen zegepralen. Dit wil echter niet zeggen, dat reeds onder de eersten, die de Alpen overstegen, er zich geene onzer stadgenooten bevonden.

Toen Schooreel korts vóór 1520 in Venetië aanlandde, trof hij er verscheidene Antwerpsche schilders aan, onder andere zekeren Daniël van Bomberghen (1). Maar deze eerste Antwerpsche uitwijkelingen der XVIe eeuw lieten geene verdere sporen na, noch van hunnen naam, noch van hunne werken.

De oudste kunstenaar, bij wien zich de invloed van het Zuiden duidelijk laat gevoelen is, — wonder genoeg, — Quinten Massijs' eigen zoon : Jan Massijs, de jongste van dien naam. Deze schilder, die, zooals wij vroeger reeds zagen, gedurig verward wordt met zijnen ouderen halfbroeder, moet geboren zijn in 1510 of 1511.

Inderdaad, zijn vader huwde, in 1508 of in de eerste dagen van 1509, Catharina Heyns, bij wie hij tien kinderen won. Zes dezer waren in 1544 nog minderjarig; vier hadden er dus den ouderdom van 25 jaren bereikt, en waren bijgevolg van 1509 tot 1516 ter

(1) van Mander (1618), f° 155a.

wereld gekomen. De oudste dezer zal dan wel in 1510, of ten laatste in 1511, geboren zijn.

Jan Massijs, de jongere, huwde Anna van Tuylt, waarschijnlijk eene verwante van Quinten Massijs' eerste vrouw, Alijt van Tuylt. Hij won vijf kinderen bij haar, waaronder vier dochters en eenen zoon, eenen QUINTEN MASSIJS DEN JONGERE, schilder, te Frankfort gestorven.

Zijne oudste dochter Catharina Massijs was in 1580 veertig jaar oud; zijne tweede, Elisabeth, was er toen acht en dertig. Hij was dus waarschijnlijk getrouwd in 1538 of 1539.

Onze schilder werd in 1531 als vrijmeester van St.-Lucas aanvaard. Hij nam in 1536 eenen leerling, FRANS VAN TUYLT, aan, en in 1543 eenen anderen, FRANS DE WITTE genaamd.

Jan Massijs werd den 10n November 1544 door den Gouverneur Generaal van Brabant gebannen uit hoofde van ketterij; het stuk, waarbij hij in 1551 kopij vroeg van het vonnis, tegen hem bij verstek uitgesproken, is ons bewaard geworden (1). Zijne vraag werd hem toegestaan, maar niettemin was hij twee jaren nadien nog immer voortvluchtig en gebannen, en moest zijne vrouw hare rechten doen gelden door tusschenkomst van eenen voogd, haar gegeven door de schepenen (2). Later keerde hij in Antwerpen terug, en vinden wij zijnen naam in de Liggeren vermeld als Jan Quintens, die in 1567 en in 1569 nog eenen leerling aanvaardde.

Het Museum van Antwerpen bezit eene schilderij van hem, geteekend Joannes Massijs 1558, en eene andere, gedagteekend 1565. Te Weenen (Belvedere) zijn er twee, gedagteekend 1563 en 1564. In den Louvre is er eene van 1562.

Van den tijd, die zijne verbanning voorafging, kennen wij geen zijner werken; evenmin van de jaren, die hij verplicht was buiten Antwerpen door te brengen. Waarschijnlijk is het, dat hij in zijne

(1) *Messager des sciences historiques*. Gand, 1871. Bl. 250.
(2) GÉNARD : *Nasporingen over Quinten Massijs*, bl. 82.

uitlandigheid kennis maakte met Italiaanschgezinde schilders; wellicht bezocht hij zelf Italië. Zeker is het altoos, dat hij, bij zijne terugkomst in Antwerpen, den zuidelijken trant had aangenomen.

Het jaar des overlijdens van Jan Massijs is ons niet nauwkeurig bekend. Alleen weten wij, dat zijne vrouw in 1575 weduwe was.

De stukken, welke Jan Massijs met zijnen naam teekende, dragen allen zonder onderscheid en duidelijk den stempel van eene andere school dan die zijns vaders. Al terstond treft het ons bij hun gezicht, dat de kleur hare kracht, en de vormen hunne strengheid verloren hebben, en dat de figuren en hunne omgeving aan bleekzucht en ontzenuwing lijden.

Het nummer 252 van het Antwerpsche Museum geeft er ons eene voldoende gedachte van. Het stuk stelt de Genezing van Tobias voor. Er zijn vijf personen van driekwart levensgrootte op het paneel. Een hunner, de vrouw van Tobias, draagt een rood verschoten bovenkleed, met een onderkleed van eene onnoembare tint, die naar purper zweemt; de oude Tobias zit in een gewaad, dat iets heeft van vergrauwd geel koper; zijn zoon heeft een bruin rood bovenkleed, waarover een roode mantel hangt; de tweede vrouw is in verschoten nanking-toon, en de engel in vervuild oranje gedrapeerd. De vleezen zijn vaalbruin, de lucht heeft witgrauwe vlekken, de schaduwen zijn zwaar en donker.

Zoo bekomt men een staalboek van kleuren, die geenen naam hebben, die onopenhartig, verwaterd, verloopen en verrekeld zijn, en die men niet kan pogen aan te duiden zonder schimpnamen te bezigen.

Niet minder opvallend zijn de figuren. Alle hebben een uitzicht van verteedering, waaruit blijde verwachting en vertrouwen in de belofte des Engels te lezen is, maar dat hun terzelfder tijd iets onaangenaam zoeterigs geeft. Bij alle is opzettelijke verfraaiing en afronding te bemerken. De popperige, porseleinachtige hoofdjes, glad geslepen van vorm, geblanket en gepoederd van kleur, gesui-

kerd van uitdrukking, komen wij hier voor de eerste maal tegen. De gemaaktheid in gebaren en houding, die bevallig wil zijn en slechts onwaar en verwijfd wordt, treedt op, in de plaats van de vranke Vlaamsche figuren en draperijen, die, wel is waar, hoeken hadden, maar die wij dan ook konden en durfden vatten, verzekerd, dat zij niet zouden smelten in onze hand. De liflafferij met de lijnen van gelaat en draperijen, de halfslachtigheid, de wezenloosheid neemt de plaats in der vroegere scherpte van uitdrukking, der gemeendheid van gevoelens, der persoonlijkheid van wezenstrekken. En dit gebeurde aan den zoon van Massijs, van dien schilder, dien wij ingetogen zagen als eene maagd, die bidt; teeder als eene moeder, die haren zuigeling kust; gevoelig als een man, die weent!

Bij Jan Massijs vervalt de zucht naar lieftalligheid nog wat in linkschheid; zijne personages gelijken aan burgersdochters, die in de groote wereld komen met de manieren en de houdingen, die hun dansmeester op hunne winkeliersnatuur geplakt heeft. De kinderen doen wat zij kunnen, om de gekregen lessen stipt na te leven; maar hoe weinig weten zij nog, waar met armen en beenen te blijven, hoe vreeselijk onnatuurlijk ziet er hunne kunst uit! Die linkschheid zouden Massijs' opvolgers wel afleeren; zij zullen beter dan hij zich ontburgeren, zonder er juist geheel natuurlijk om te worden.

De twee stukken, die het Brusselsche Museum bezit, zijn, wel is waar, fraaier dan het Antwerpsche, maar zij hebben niettemin al dezes eigenaardigheden en gebreken. Zij schijnen een paar te maken, en wat men van het eene zegt kan men ook op het andere toepassen.

Het nummer 426 stelt ons Suzanna en de twee Ouden voor. Het verschiet is gevormd uit eenen bewolkten hemel, waartegen eene bergketen, tempels en paleizen zich afteekenen. Geheel de achtergrond is klaar van toon; de voorgrond daarentegen, inge-

nomen door eenen hof, met groote boomen beplant, is donkergroen en komt hard uit tegen den helderen achtergrond. Suzanna is een allerliefst beeld, met vleesch van eene bleeke rozige tint, zooals er nooit mensch eene bezeten heeft. Zij heeft zich bereid om in het bad te gaan, en aldus den schilder de vlijtig gezochte en gretig aangegrepen gelegenheid verschaft om een naakt vrouwenbeeld te schilderen. Zij is, als alle kinderen van het penseel van Jan Massijs, even linksch als bevallig; en met al hare zusters heeft zij het kenmerkend gebrek, dat wel bij hare linkschheid past, van scheel te zien. De oude boeven houden zich verborgen achter de marmeren bank, waarop Suzanna zit, en luisteren met vreemd kronkelende gebaren naar de woorden, waarmede de schoone baadster hare twee meiden doorzendt. Zonderling verkleurd zijn al die beelden, maar goed komen zij uit op het donkere loof. De plooien hunner draperijen zijn zacht gevouwen; er is klaarblijkelijk inspanning om liefelijkheid te bekomen; en waarlijk, die poging is ditmaal niet zonder goeden uitslag geweest, al zij het dan ook, dat de waarheid van kleur en vorm, en de diepte des gemoeds er aan opgeofferd zijn.

Zoo was dan in Antwerpen eene nieuwe mode gehuldigd. Oude ernst en zorgvuldige bewerking was niet langer meer van tel; men bekreunde zich niet om de wansmakelijkheid en de onvruchtbaarheid van het overplanten eener vreemde kunst op eigen bodem, als men er maar in gelukte weer eens, al was het voor de tiende maal, Vlaamsche Rafaël genoemd te worden.

Want Rafaël, de goddelijke! was het, die al deze zwakke hoofden op den hol had gebracht.

De beelden, die uit het ontroerde hart en de verheven verbeelding van den jongeling van Urbino met machtige stroomen oprezen, schoon als hemelgezichten, meesleepend van dichterlijkheid, roerend van rein gevoel, dachten onze nabootsers te herscheppen met de uiterlijke vormen van den grooten meester na te apen!

De keering op de tot dan toe gevolgde baan was waarlijk te plotseling, te volstrekt. Hadde men in het Zuiden gaan zien, wat daar navolgens- en behartigenswaardig was ; hadde men wijselijk op den ouden stam geënt wat er in de nieuwe plant was, dat hem frissche kracht en verjongd leven kon bijzetten ; hadde men dit met beleid, met open oogen, en niet blind en onberedeneerd gedaan : dan hadde de strekking, om, wat er hoekigs en stroefs in de oude kunst lag, milder en bevalliger te maken, ten goede kunnen gedijen ; dan hadde de leer van doorzicht en licht-en-bruin heilzaam op de kleuring en teekening van vroeger dagen kunnen werken ; maar alles verwerpen, wat men zelf bezat, om te gaan teren op wat men elders had gebedeld, was erger dan roekeloosheid, het was uitzinnigheid.

Een schilder, die toonde, dat eene wijze hervorming heilzaam en mogelijk ware geweest, was Anthonius Moor of Moro, dien wij, alhoewel hij geen Antwerpenaar was, en het kleinste deel zijns levens in onze stad doorbracht, niet onvermeld mogen laten. Hij werd geboren te Utrecht in 1512 en was een leerling van Schooreel. Hij reisde naar Italië, en bij zijne terugkomst werd hij door Granvelle bij Keizer Karel aanbevolen. Deze nam hem in zijnen dienst en liet hem binnen- en buitenslands talrijke portretten schilderen. Even gunstig werd hij door Philips II behandeld ; en, na voor dien koning te Madrid gewerkt te hebben, werd hij, bij zijne terugkomst in de Nederlanden, de beschermeling van den hertog van Alva.

Moro liet zich in 1547 in de St.-Lucasgilde te Antwerpen inschrijven, en stierf in dezelfde stad in 1575. Dit laatste cijfer denken wij te mogen aannemen ; immers, het blijkt uit de rekeningen van Onze-Lieve-Vrouwen-Kerk, dat hij in de jaren 1576-1578 reeds overleden was, een stuk onvoltooid latende, dat hij begonnen was [1].

[1] *Liggeren*, I. 159.

Van Mander verzekert, dat hij een jaar vóór de Fransche furie (1583) stierf; wij denken Spaansche furie te moeten lezen, en krijgen dus het jaartal 1575.

Moro was een meesterlijk portretschilder : zijn nar uit het Museum van Madrid (1483) en die uit den Louvre zijn van de schoonste werken in hun vak, die door eenigen meester, van welke school ook, geleverd werden. Elders vindt men, wel is waar, eenige stroefheid in zijne figuren; maar waarheidsliefde spreekt immer uit hunne trekken, en onverzwakt is hun kleurenglans.

Hij bleef dus tot in het laatste vierendeel der XVIe eeuw de vroegere school getrouw, alhoewel hij in de uitdrukking van het lichamelijke leven met den tijd was medegaan. Laat ons hier maar al terstond opmerken, dat de portretten, door onze schilders dier eeuw vervaardigd, verreweg hunne beste werken zijn, en dat zij daar in ten minste de overleveringen der oude school niet verzaakten.

De kunstenaar, die als de eerste en voornaamste vertegenwoordiger der Italiaansche strekking meer algemeen bij ons bekend is, en zijnen naam van meester dier school dan ook wel verdient, is Frans de Vriendt, gewoonlijk Frans Floris genaamd. Zijn naam heeft den goedkeurenden stempel der legende verworven, en is op echte tijdverwarrende volkswijze met dien van Quinten Massijs samengeknoopt. Massijs, zegt bedoelde legende, was een smidsgast en dong naar de hand der dochter van den rijken en vermaarden schilder Floris. Zooals het gewoonlijk in liefdesprookjes, en ook wel eens in de ware wereld gaat, had de jufvrouw meer zin in den nederigen burgersjongen dan de vader. Floris had dan ook rondweg verklaard, dat zijne dochter geenen anderen man zou huwen dan eenen schilder. En daarom, gaat het vertelsel voort, legde Quinten den hamer voor het penseel neer, leerde in 't geheim schilderen, en penseelde op zekeren dag zoo behendig eene bij op een door Floris geschilderd figuur, dat dezes eerste beweging, toen hij zijne werkplaats binnentrad, was van zijnen zakdoek te nemen om het diertje

weg te jagen. En, toen hij bemerkte, dat de bij geene levende, maar eene gekleurde was, riep hij uit : « dat moet een knappe schilder gedaan hebben ! » Quinten, die slechts dit woord afwachtte, trad nu met zijne beminde te voorschijn, en grondde zich op den uitroep des vaders, om de hand der dochter te vragen. Floris kon niet langer weigeren, en de twee geliefden werden een gelukkig paar.

Zoo vertelt het sprookje ; de grond is natuurlijk onwaar en onmogelijk in den hoogsten graad. Maar iets waars is er toch in. Massijs was een smid, Floris een weelderige heer, en op eene der schilderijen van den laatste is er inderdaad een figuur, waar eene bij op zit. Meer had het volk niet noodig om zijn romannetje te maken. Waarachtiger dan al deze bijzaken en de wezentlijke grond van het volksverhaal is, dat Massijs en Floris de hoofdmannen zijn van twee op elkander volgende, ofschoon van elkander verschillende tijdperken onzer school. Ons volk herdacht dit in zijn vertelsel, en aan de werkelijke verdiensten bracht het hulde door zijne verzonnen liefdegeschiedenis.

Frans Floris is te Antwerpen waarschijnlijk rond 1516 geboren. Zijn vader droeg reeds den bijnaam van Floris, dien hij zelf had geërfd van zijnen vader, eenen gezworene van het ambacht der vier gekroonden. Zijne moeder hiet Margaretha Goos. Onze Frans had drie broeders, die allen kunstenaars van verdiensten waren : Cornelis was een uitmuntend bouwmeester, die het Stadhuis van Antwerpen, het Oostersch Huis, en vele andere gebouwen maakte ; Jacob was een glasschrijver en schilder ; Jan een vermaard gleizenpotbakker, die door den koning van Spanje in dienst genomen werd en jong in dat land stierf.

Frans de Vriendt was eerst op het beeldhouwen ; maar, toen hij twintig jaar oud was, ging hij naar Lambert Lombard, en oefende zich bij dezen vermaarden Luikenaar in de schilderkunst. In 1540 werd hij als vrijmeester in St.-Lucas aanvaard.

Aangezien nu Lambert Lombard in 1538 naar Italië vertrokken

was, is het te veronderstellen, dat de Vriendt vóór dit jaar bij hem studeerde; en, vermits Floris twintig jaar was, toen hij te Luik in de leer ging, is het ook waarschijnlijk, dat hij rond 1516 moet geboren zijn.

Hij vertrok daarna, volgens de meer en meer in zwang komende mode, naar Italië, en keerde er van terug met eenen hoogen roep van talent. Groote werken werden hem van wege kerkbesturen, prinsen en voorname heeren opgedragen, en het geld kwam hem overvloedig toegevloeid.

Frans, die niet alleen een kunstenaar van talent, maar ook een man van geest was, zou, volgens van Mander, zooveel genot gevonden hebben in vroolijke partijen en slemperijen, dat zijn naam van nathals en zwierbol nog grooter was dan die van zijne kunstgave. Van Mander geraakt niet uitverteld, waar hij staaltjes aanhaalt van Floris' losbandigheid. Onder die bewijzen zijn er enkele van ernstigen aard. Zoo wordt ons bijvoorbeeld medegedeeld, dat de Hollandsche dichter Coornhert hem in een stuk verzen duchtig de les spelde over zijn ongebonden leven, en dat onze schilder, na veel geld gewonnen te hebben, op het einde nog diep in de schulden stak. Dit laatste krijgt wel eenige waarschijnlijkheid, aangezien zijn lijkdienst aan den verminderden prijs van 11 schellingen en 9 deniers gevierd werd, terwijl de gewone rechten 17 schellingen en 6 deniers beliepen (¹).

Wat is er nu echt in deze beschuldiging, tegen Floris' zeden uitgebracht? Vooraleer hier op te antwoorden, moeten wij de opmerking maken, dat, te beginnen van het jaar 1604, tot aan deze eeuw toe, dit verwijt van dronkenschap en liederlijken levenswandel door al de geschiedschrijvers tegen een goed deel onzer kunstenaars, te recht of ten onrecht, werd uitgebracht. Volgens van Mander placht men iemand, die al te erg misbruik maakte

(¹) *Liggeren*. I. 137.

van den drank, eenen « dronkaard als een schilder » te noemen.

Wij hebben bewijzen genoeg, om met volle vertrouwen te kunnen bevestigen, dat deze beschuldiging voor sommigen, wien zij werd aangewreven, geheel ongegrond of erg overdreven was. Wij willen echter zoover niet gaan al onze kunstenaars van vroeger eeuwen als eene soort van belasterde engelen voor te stellen.

Van Mander begint zijn « Grondt der Edel vrij Schilder-const » met eene preek over de goede zeden aan de jonge penseelers van zijnen tijd, en vermaant hen, dat zij « 't gemeyn volcx spreeckwoord : hoe schilder hoe wilder, » zouden verkeeren in « hoe schilder hoe stilder. »

Niet minder waarschuwt hij hen tegen de gevaren der reis naar Italië, « de rechte plaats, waar de verloren zonen hun goed doorbrengen, » en van waar « er menig vandaan komt berooid en pover. »

Samuël van Hoogstraeten acht de Nederlandsche schildersbent te Rome niet minder gevaarlijk, en roemt hen gelukkig, « die uit den Bendketel ontspringen, daar zoo menigeen in versmoord blijft. » (¹)

De schilder Goubau toont ons zijne kunstgenooten te Rome aan den gang in een stuk, dat het Antwerpsche Museum (185) bezit. Aan den eenen kant ziet men een aantal kunstenaars zich oefenen in het teekenen of schilderen naar de natuur en het antiek, aan den anderen kant een gezelschap van anderen aard. Daar zit een dozijn leden van de schildersbent voor eene buitenherberg zich dapper te vermaken ; de eene zingt en speelt op de guitaar, anderen drinken, een giet het vocht eener wijnkan in den mond van eenen achteroverhellenden makker : het is eene vroolijk gestemde schaar, uitgelaten in het gejoel en woest in de pret. Zoo vond ze van Dijck, die in zijne voornaamheid niet met hen in aanraking wilde komen, en zoo zullen zij wel meer buitenslands geweest zijn. Te huis zelfs liep alles ook niet immer heel bezadigd af. De rekeningen van

(¹) Samuel van Hoogstraeten. *Inleydingh tot de Hoogeschool der Schilderkunst*. Bl. 207.

de Violier leeren ons, dat de vrijmeesters aan het jaarlijksch Lucasbanket de helft, en meer dan de helft, van het inkomen der gilde uitgaven : als er maar 1000 gulden, misschien 8 of 10,000 francs van ons geld, op dien dag verteerd werd, ging het er nog al gematigd toe. De kerstenbrief van het oudste kind van menigeen onzer schilders getuigt al evenmin van strenge zeden bij de ouders. Dit alles zijn feiten, maar zij laten juist nog niet toe te besluiten, dat onze schilders gemeene, dartele of liederlijke kwanten waren. Het zal er toen wel gegaan zijn als nu; onze oudere leerlingen der akademie zijn nu ook geene seminaristen, en aan de tafels der kunstkringen gaat alles evenmin heel bezadigd ; onze studenten, wanneer zij het ouderlijke huis ontvlogen zijn, leiden aan de hoogeschool het leven, dat onze kunstenaars in den vreemde plachten te leiden. Bewijst dit, dat onze tegenwoordige schilders en onze doktors in rechten of geneeskunst zulke schromelijke wildvangen zijn ? Wie zou het beweren ? Ook vroeger zal het bij de jongen wat wilder en bij de ouden niet immer burgerlijk kalm toegegaan zijn, zonder dat toen, zoomin als nu, de schilders, in het algemeen genomen, losser van levenswandel dan eenige andere klas van menschen waren.

Laat ons, om te oordeelen over de mindere of meerdere gegrondheid der beschuldiging, door van Mander uitgebracht tegen Frans Floris, eens zien, wat dezelfde schrijver ons vertelt over zijn huishoudelijk en bijzonder leven.

Floris dan was een schilder, gezocht door prinsen en groote heeren; maar, door sommigen hiertoe verleid, is hij begonnen in « tijdkwisting en in onze gemeene Nederlandsche ziekte van drankliefdigheid te vervallen. » Dit belette niet, altijd volgens van Mander, dat hij in groote achting stond bij de voornaamsten des lands, te weten bij de ridders van het Gulden Vlies, den prins van Oranje, de graven van Egmond en Hoorne, die dikwijls te zijnent kwamen en heel gemeenzaam met hem waren.

Hij woonde eerst « in een groot schoon vrij eigen huis op de Meir ; » maar zijne vrouw Clara Boudewijns, die ons afgebeeld wordt als van een lastig en knorrig karakter, was hier niet mede tevreden, en bracht het zoover, dat Frans een stuk weide kocht in de Gasthuisbeemden, en daar door zijnen broeder een huis liet bouwen in de tegenwoordige Arembergstraat.

Pater Papebrochius heeft zorg gedragen, dat dit merkwaardig gebouw voor de nakomelingen niet geheel verloren ging, en in zijn handschrift der Annales Antverpienses plaatste hij eene afbeelding van Floris' gevel, in 1696 door van Croes geteekend. Toen Papebrochius' boek door Mertens en Buschmann in onze eeuw werd gedrukt, werd die teekening gegraveerd en in het werk geplaatst. Zoo maakten wij kennis met die veel besproken woning, die eerder zonderling en kostelijk dan schoon mag heeten. Zij had eenen beneden met twee groote en twee kleine deuren en vier kleine raampjes, die zeker geen licht genoeg in de voorkamers konden geven ; op de tweede verdieping telde men twee heele en drie halve vensters, die in schachten van wanstaltige Ionische kolommen geopend zijn. Tusschen beide verdiepingen liep eene Dorische fries en kornis. De poorten en pilaren waren van grauwen arduin. Tusschen de vensters der eerste verdieping waren zeven zinnebeeldige figuren geschilderd, alsof 't van koper ware geweest ; zij verbeeldden : de Vlijt, de Oefening, de Poëzie, de Bouwkunde, het Werk, de Ervarenheid en de Behendigheid. Boven de deur was een prachtig schilderwerk aangebracht, de Vrije Kunsten voorstellende.

De prijs van zijn eerste huis, met vijf duizend gulden, die hij bij den bankier Schetz had uitstaan, al zijn gereed geld en nog ander, dat hij borgde, werd in dezen kostelijken bouw verslonden, zoodanig dat hij in schulden geraakte. Hij was al te goed of te zeer onachtzaam, bemerkt van Mander, en had te veel tafelschuimers.

Floris klaagde er over, dat zijn leven zoo ongeregeld was geworden : hij herdacht weemoedig zijnen jongen tijd, toen hij heel anders

was, en vermaande zijne leerlingen, die teeder aan hem gehecht waren, beter toe te zien op hunnen levenswandel.

Frans Floris, zoo vertelt ons zijn geschiedschrijver verder, had altijd groote werken onder de hand, en eene lange lijst wordt hiervan opgesomd. Zijne schilderijen zijn in vele landen verspreid, in Spanje en elders, en veropenbaren overal de uitmuntendheid zijner kunst.

« Hij was een man, die altijd grooten lust had om te schilderen; ook dikwijls, t'huis komende, half of meer beschonken wezende, sloeg hij de hand aan de penseelen en maakte nog eenen grooten hoop werks; want hij had voor gewoon spreekwoord : als ik werk, dan leef ik; als ik spelen ga, dan sterf ik. »

Van Mander verzekert ons verder, dat Frans Floris een ongeloofelijk groot getal leerlingen had, waarvan vele groote meesters werden. Volgens getuigenis dier leerlingen zelven, waren zij wel honderd twintig in getal. Onder hen telt men Crispijn van den Broeck, Marten en Hendrik van Cleef, Lucas de Heere van Gent, Hieronymus en Frans Francken van Herenthals, Frans Pourbus van Brugge.

Frans Floris stierf den 1ª October 1570 en werd op het kerkhof der Minderbroeders begraven.

Niet ten volle, maar toch eenigermate kunnen wij oordeelen uit dit beeld, welk geloof wij moeten hechten aan van Manders beschuldigingen. Van den eenen kant wil hij ons bewijzen, dat Floris de grootste drinkebroer was, die er leefde; van den anderen stelt hij ons eenen onvermoeibaren werker voor, die kunstrijke stukken in overgroot getal voorbracht, die meer leerlingen vormde dan van eenig ander kunstenaar getuigd wordt, en die door al deze leerlingen aanbeden werd; eenen man, die met de grootsten van zijnen tijd omging, die de eerzucht had om het schoonste huis zijner stad te bezitten en daar alles, wat hij liggende en roerende had, en meer nog aan opofferde.

Wij zouden met ons gewoon menschenverstand denken, dat een ongeneesbaar dronkaard wel andere dingen met zijn geld pleegt te doen dan paleizen te bouwen; dat hij noch tijd, noch lust heeft, om groote ernstige werken te scheppen, en aan zijne omgeving heel andere gevoelens inboezemt dan eerbied en hoogachting.

Wij kunnen ons niet voorstellen, dat dit zoo geheel verschillend in van Manders en Floris' tijd was. Wat wij wel begrijpen kunnen is, dat onze erbarmelijke kunstgeschiedschrijvers gevoelden, dat zij hunne vervelende opmerkingen over de grillen der natuur in het voortbrengen der kunstenaars, of hunne langdradige preeken over de eischen der kunst, en hunne dorre opsomming, van de werken en leerlingen der schilders moesten zoeken af te wisselen door iets, dat wat sterker gekruid was. Geen beter middel vond van Mander, de verdienstelijkste hunner, en vonden zijne opvolgers na hem, om kleur en uitsprong te geven aan hunne verhalen, dan op hunnen eentonigen grond zware schaduwen te leggen : eene tegenoverstelling, wij kunnen het in het dagelijksch leven opmerken, die immer bij het groote publiek de belangstelling prikkelt.

Floris, en menig ander schilder, beschuldigd van dezelfde kwaal, zal wel geweest zijn wat kunstenaars nog al eens zijn; menschen, die meer lust en zorg hebben voor de eischen der kunst, dan voor de belangen van hun huishouden en van hunne geldkast; die sterker zijn van verbeelding dan van redeneering en zelfbeheersching; die moeilijk weerstaan aan het genot van een gezellig praatje en van eenen opwekkenden beker, en die te weinig aan het geld houden om telkens te overwegen, hoeveel het gelag zal kosten, dat zij zich zelven of anderen doen opdienen. Het is alsof Guicciardijn Floris' eerroovers op voorhand hadde willen logenstraffen, toen hij onzen schilder « een rustigh ende beleeft man van natueren » noemde.

Men bezie zijn portret maar, zooals hij zich in het nr 114 van het Antwerpsche Museum schilderde onder de gedaante van den verfvrijver van Ryckaert-Aertsz. Zijn krachtig hoofd met kort haar

en grooten bruinen baard, zijne schoone wezenstrekken, met de aanvalligste levenslustigheid op het beelderige, mannelijke gelaat, duiden eenen vriend aan van het gezellige leven, die het bestaan langs de lichtzijde ziet, en evenmin een gemeene kroeggast als een droge suffer is.

Als kunstenaar verschilt Floris merkelijk van Jan Massijs en andere zijner voorgangers. Zooals van Mander reeds opmerkt, zocht hij, op het spoor van Michaël Angelo Buonarotti en dezes school, de schoonheid der ledematen vooral in rijkgespierde lichamen en ontleedkundig bestudeerde vormen.

Het aangenaam gezicht, dat een wel verlichte en gezonde rug, eene goed gewelfde borst, een stevige hals, een schoon plooiend been of arm aan het oog oplevert, trok hem aan, en die lichamelijke schoonheden wilde hij in al hunnen glans wedergeven.

Hij en zijne school voerden daarbij in de historische schildering eenen grondtrek in, die ons niet mag ontsnappen. Van Eyck en de zijnen, en ook Massijs, hadden weinig beweging, weinig handeling in hunne stukken; bij de Breughels was die handeling ordeloos; sedert Floris, wordt in onze kunst de beweging der personages gezocht en verbonden met de sierlijkheid van houding en groepeering. Niet slechts schoone menschen wilde men voorstellen, maar ook lichamen, die op krachtige en behagelijke wijze werken en samenwerken.

Het stuk, dat Floris in 1554 maakte voor de Schermers, en dat tot in 1794 in Onze-Lieve-Vrouwen-kerk op het altaar dezer gilde hing, is altijd aangezien geweest als een zijner hoofdwerken. Het heeft voor onderwerp den Val der Engelen en had vroeger drie luiken. Op eenen der vleugels kwam het portret van den hoofdman, met een slagzwaard in de hand, voor. Het middenpaneel is behouden gebleven en draagt in het Antwerpsch Museum het nummer 112.

Dicht meengestrengeld zit de schaar der engelen en der duivels.

De eersten bovenaan, gewapend met speren, zwaarden en hamers, hebben zich op de afvallige geesten geworpen, en stuwen, en steken, en slaan ze naar beneden uit het hemelsch verblijf, waarvan men in het hoogste deel nog de vurig warme schemering ziet. De veroordeelden trachten tegen te worstelen; maar het is alsof eene onzichtbare macht, meer nog dan het geweld der engelen, ze doet vallen en kronkelen en tuimelen.

De engelen zijn de liefelijkheid zelve; eene liefelijkheid, die met ware schoonheid niet mag verward worden. Hun vleesch schijnt uit rozig marmer gehouwen; hunne hoofden doen denken aan wassen beelden, die geblanket zijn; hunne vormen doen twijfelen, of men ze voor mannelijke of vrouwelijke wezens moet houden. De schilder wilde hen tot toonbeelden van lichamelijke schoonheid en gelijkmatig ontwikkelden ledenbouw maken. Daar hebt gij, bij voorbeeld, de bloote knie van den middelsten engel : zie, hoe de schijf zich zacht en blank verheft tusschen twee lichte spiergolvingen, vast als marmer, en toch malsch door het mollige schaduwspel. Is het niet, alsof de studie van vleesch en been hier poëzie wordt, en die fijne huid over dit welgevormde gewricht een gedicht is, met het penseel geschreven, en luid verkondigende, hoe het rijk van het lichaam dat van den geest heeft vervangen? En niet die brok alleen, maar elk deel en onderdeel van het stuk verkondigt dezelfde waarheid. Bij de engelen is elke plooing of intrekking van armen en beenen, hals en handen met zorg bestudeerd; bij de duivels vindt men die ontleedkundige bezorgdheid in niet mindere mate.

Bij deze laatsten is alles opzettelijk verleelijkt, gelijk bij genen alles opzettelijk is verfraaid. Het zijn monsters met menschenlijven en hoofden van zwijnen, apen of geiten met haarlokken van slangen, met staarten en klauwen. Hun vleesch is bleek grauw of bruin, sterk afstekend tegen de poezele lijnen der engelen, tegen hunne blozende wangen en hun krullend haar. En toch ook bij de duivels ziet men klaar de zucht om het lichaam te ontleden. Het droge,

harde vleesch der verdoemden, dat hobbelt en bult, laat de spieren als koorden zien; hunne beenderen welven onder de huid, hunne hoekige gebaren doen het spel hunner ledematen scherp uitkomen. Het verwondert mij, dat van Mander, die zoo hoog oploopt met de navolging der groote Italianen, niet reeds deed uitschijnen, hoe Floris benevens de ontleedkunde van Michaël Angelo, ook de aanvalligheid van Rafaël zocht na te bootsen, en aldus beproefde, wat latere Italianen tot leus aannamen, van de hoogste kenmerken der twee grootste meesters te vereenigen, om eene nieuwe en volmaaktere kunst te scheppen.

Iets wat Floris zeker niet zocht, was de kleur of eenige andere eigenschap der oude Vlamingen te behouden. Als zijne lichamen maar goed geplooid waren, gaf hij weinig om het overige, en om de kleur wel het minst. De eenige afwisseling zijner tinten bestaat in de bleekere, grauwere of donkerdere vleezen der personages. De weinige draperijen, die hij bezigde, zijn opzettelijk ontkleurd, om toch maar aan het kunstige naakte niet te schaden.

In het Brusselsche Museum (196) zien wij een stuk van Floris, dat levendig den Val der Engelen herinnert. Het is een drieluik, het laatste Oordeel verbeeldende, en in 1566 geschilderd.

Als de hooger besproken werken des schilders, is het eene studie van naakte lichamen, die in allerlei vormen en houdingen hunne akademische ledematen te bewonderen geven. Het is daarbij eene stoute verloochening van de kleur, die tot dan toe het bijzonderste element in de schilderkunst was, en de ophemeling van eenen nieuwen stijl, die eerder bij den beeldhouwer dan bij den schilder schijnt geleerd. Floris, die den beitel had gehanteerd vóór het penseel, die hoog ingenomen was met Michaël Angelo, den grooten schilder en den nog grooteren beeldhouwer, was wel de man om die strekking zonder eenige verbloeming te verkondigen.

In het Museum van Antwerpen zien wij nog een stuk van Floris, dat hem ons onder een eenigszins ander opzicht leert kennen. Het

Hercules, het Lernasche wangedrocht doodende, door Frans Floris. — Naar eene gravuur, een der werken van Hercules voorstellende, die Floris voor Nikolaas Jonghelinck schilderde.

is het nr 113 en draagt voor titel : de Aanbidding der herders. Rond het kindeken Jesus en zijne moeder zijn verscheidene herders en eene herderin vergaderd; op den grond ligt een lam met saamgebonden pooten, alsook een ezel. Het tooneel grijpt plaats in een verlaten en tot puin vallend gebouw.

Wat ons vooreerst treft, is de afwezigheid van alle schitterende kleuren; de eenige in het oog loopende tonen zijn die van een citroengeel kleed links, en van een oranjegeel kleed rechts. Geheel de bovenste helft der schildering is ingenomen door grauw rosse bouwvallen; al de tinten van de hoofdpersonen zijn verwaterd en verschoten en hebben eene sterk uitgesproken neiging om in het bleek witte over te gaan. Dat doen ook de vleezen, waarvan sommige, die van Onze-Lieve-Vrouw bijvoorbeeld, er wit als krijt uitzien, terwijl andere licht gebruind zijn. De volle tinten der oude school zijn hier geheel verlaten en worden vervangen door de tegenoverstelling van licht en bruin. En, wonder genoeg, de harmonie, ontstaan uit die ontkleurende tonen, en het licht, dat er uit straalt, is de beste eigenschap van het werk. De hoofdgroep is eenvoudig, haast kunsteloos ineengezet, met klaar uitgesproken, niet altijd voldane zucht naar bevalligheid. De schildering heeft iets korreligs, dat men vroeger niet kende en later weer vergat.

Onder de historische stukken van Floris mogen wij niet onvermeld laten zijn Oordeel van Salomo, het schouwstuk van de Antwerpsche gemeenteraadszaal, dat zeker een zijner fraaiste werken is, maar ongelukkiglijk in te slecht licht hangt om goed uit te komen.

Een zijner voornaamste gewrochten is ons alleenlijk in gravuur bewaard gebleven: de Fraaie kunsten en de Werken van Hercules, die hij in twee zalen van het lusthof van Nikolaas Jonghelingh, dicht bij Antwerpen, schilderde, en waarvan de eerste reeks uit zeven en de tweede uit tien stukken bestond. In den Hercules, die de aarde van wangedrochten zuivert, vond hij eene

gretig aangegrepen gelegenheid om zijne liefde voor krachtigen ledenbouw en forsche bewegingen vrijen toom te vieren.

Stippen wij ten slotte van hem nog een stuk uit het Museum van Brunswijk (101) aan, het Portret van eenen Valkenjager, gedagteekend 1558.

Dit laatste is wel het werk van Frans Floris, dat mij het meest heeft getroffen, en het duidelijkst toont, wat onze schilder zou vermocht hebben, hadde hij den moed gehad meer de natuur dan de heerschende mode te rade te gaan. De man is geheel in het zwart gekleed ; op het hoofd draagt hij eenen zwarten, ronden hoed, over den schouder eene weitasch, op de vuist eenen valk. Het gelaat is klaarblijkelijk trouw van gelijkenis. Het is sober geschilderd, maar met eene waarheid en stoutheid, die het doen leven en spreken. De schilder heeft hier op eens al zijne aangenomen liflafferij verloochend, en ons een stuk geschonken, dat verrast door zijne ongemilderde en ongekunstelde kracht. Een stempel van vastberadenheid ligt klaar uitgesproken in de uitdrukking ; de rosse kroezelbaard is breed, alhoewel in schijn zorgvuldig gedaan ; het kleurlooze, dat elders hindert, schaadt hier niet. De eenige levendige tint is die van eenen witten halsband, die vrank weergegeven is en aan de stemmige zwarte kleeding, evenals aan het eenigszins geharde vleesch des jagers al hunne natuurlijke strengheid laat. Floris, en hij niet alleen, wordt waar en krachtig en kundig, wanneer hij naar de natuur, dien grooten en goeden engelbewaarder onzer school, luisterde.

De kunstenaar, die, in de rei der groote Romanisten, na Frans Floris de eerste verdient genoemd te worden, is Marten de Vos.

Hij werd geboren te Antwerpen in 1531 en was zoon van den schilder Pieter de Vos, die zich uit Leiden naar Antwerpen begeven had, en daar in 1519 onder de vrijmeesters der St.-Lucasgilde was aangenomen. Marten de Vos ontving de eerste lessen van zijnen vader en stelde zich dan onder de leiding van Frans Floris. Hij

begaf zich nog zeer jong zijnde, naar Italië, waar hij de leerling en de vriend van Tintoretto werd.

In 1559 trad hij als meester in de St.-Lucasgilde. Van 1564 tot 1599 teekenen de Liggeren tien jonge schilders aan, die bij hem in de leer gingen; de eenige naam van bekendheid, dien wij onder hen aantreffen, is die van Wenzel Cobergher.

In 1561 huwde Marten de Vos Joanna Boucy, bij welke hij vijf kinderen verwekte, waarvan het jongste een zoon was, Marten geheeten als zijn vader, en schilder als deze. Marten de Vos stierf den 4n December 1603, in den ouderdom van 72 jaar, en werd binnen de St.-Lucaskapel in Onze-Lieve-Vrouwenkerk begraven. Zijn zerk was bekroond met zijne wapens : een rood veld met zilveren balk en drie rozen van hetzelfde metaal. Dit toont ons, dat hij van adel was.

Wij vinden, dat hij in 1596 en in 1610 de Schuttershofstraat bewoonde; in 1616 was zijne weduwe daar ook nog woonachtig (1).

Buiten dit weinige, wat over zijne levensbijzonderheden bekend is, verdient alleen nog vermeld te worden, dat het dank aan zijne tusschenkomst was, dat Massijs' Graflegging door de Stad werd aangekocht in 1580 en aldus aan ons land werd behouden.

Marten de Vos was een der vruchtbaarste kunstenaars, die onze school geteld heeft. Buiten zijne talrijke schilderijen teekende hij verscheidene honderden platen voor de graveurs van zijnen tijd. Crispijn van de Passe, Pieter van der Borcht, Anthoon en Hieronymus Wiercx, Egidius Sadeler de oude en de jonge, Rafaël en Jan Sadeler, Adriaan en Jan Collaert, Dirk Galle, Jacob de Bye, in een woord, al de bijzonderste plaatsnijders onzer oude graveerschool werkten voor hem.

Hij behandelde in zijne teekeningen vooral onderwerpen uit de gewijde Geschiedenis, ook soms Zinnebeelden, en zelfs waagde de

(1) Archief van het *Museum Plantin-Moretus*.

anders zoo deftige kunstenaar het wel eens, op het spoor van den ouden Breughel, een volkswoord toe te lichten.

Dat hij een vlug teekenaar was, bewijst reeds het overgroot getal der naar hem gesneden stukken; dat hij eerder gemakkelijk dan treffend en diep doordacht werk leverde, toonen ons diezelfde stukken. Gemakkelijk van groepeering, aanvallig van houding zijn zijne personages; van zulken aard, dat de meester er een gansch blad mee kon vullen op éénen avond, en dat hij bij het honderdste niet veel meer vermoeienis in den geest dan bij het eerste moet gevoeld hebben.

Zijne schildering is van denzelfden aard. Met zijne fraaie, maar koude personages bedekt hij overgroote doeken, zonder dat hij zelf eenige ontroering gevoelde of ons doet gevoelen. Alles is netjes en met zorg geschikt, netjes en met zorg gekleurd; alle figuren zijn schoon van gelaat, goed gewasschen en gekamd; zij zitten goed in het vleesch en goed in de verf; het eenige gebrek dat zij hebben is, dat zij niet leven en ons doen vragen, of het menschen zijn, of wel gekleurde wassen beelden.

Haast ongeloofelijk schijnt het te hooren, dat Marten de Vos een scholier en een vriend van Tintoretto was, dat hij bij hem leerde teekenen en samenstellen en zelfs landschappen in zijne schilderijen maakte [1].

Zoo men nu toch tusschen al de schilders van Italië diengene moest zoeken, waar Marten de Vos het verst van verwijderd is, dan zou men moeilijk anders kunnen denken dan aan dien Venetiaanschen meester, den stoutsten kleurder, den wildsten teekenaar, de ontembaarste kunstenaarsnatuur, die ooit aan gene zijde der Alpen leefde. Het eenige, waarin de Vos eenigszins zijnen meester herinnert, is zijne ongemeene vruchtbaarheid. Van Tintoretto's oorspronkelijkheid, zijne vurige verbeelding, zijne onstuimige

[1] Orlandi : *Abecedario pittorico*, ad Nomen.

scheppingskracht heeft hij niets, geene de flauwste herinnering, geene schaduwe behouden.

Wat deden onze schilders dan toch wel in Italië, om aldus de tegenvoeters hunner meesters te worden? Want men merke wel op, niet de Vos alleen, maar de meeste zijner schoolgenooten, hebben voor kenmerk slechts heel weinig aan de groote mannen te doen denken, wier stappen zij voorgaven te volgen, en wier namen men hun soms wel als eeretitel schonk. De eersten hunner, die de Alpen bezochten, brachten een tamelijk zuiver beeld der vreemde school mede. Van Orley herinnert treffend aan Rafaël, Floris doet in sommige beelden aan Michaël Angelo denken; maar na hen zou men wel verlegen zijn te zeggen, welke meester door onze schilders gevolgd werd. Dit kwam waarschijnlijk hierbij, dat zij, vooraleer in Italië de meesters van aanschijn tot aanschijn te gaan zien, en de zuidelijke kunst aan de bron zelve te gaan bestudeeren, reeds de lessen hadden ontvangen van hen, die vroeger over de Alpen waren geweest. Dit kunstonderricht uit de tweede hand bracht noodzakelijk eene dubbele verbastering te weeg; en, wanneer de bedorven scholieren in de werkplaatsen of voor de meesterstukken der groote schilders kwamen, was hun gemoed niet ontvankelijk en hunne hand niet plooibaar genoeg meer, om de indrukken frisch op te vangen en onverbasterd te vertolken.

Zonder zich rekenschap van hunnen eigen aanleg te geven, zonder den moed te bezitten van eene eigen keus te doen, vergaapten zij zich aan de werken van verschillende scholen en tijden, en er ontstond in hunnen geest een mengelmoes, waarin alle eigenaardigheid en alle kracht versmoorde. Van alles wilden zij wat behouden, en behielden zij inderdaad ook wel iets, behalve van zich zelven; en in hunne werken kon men gedurig een hoofd van Rafaël op een lichaam van Michaël Angelo, met een kleed van Veronese nagevolgd zien.

Antwerpen is rijk genoeg aan werken van Marten de Vos, om ons

toe te laten zijnen trant te bestudeeren zonder de stad te verlaten. Het Museum alleen telt 33 nummers van den vruchtbaren meester.

Ziehier het nummer 83, een drieluik, waarvan het middenpaneel den Penning van Cesar, en beide luiken den Tolpenning en den Penning der Weduwe voorstellen. Zooals men uit het onderwerp reeds zou kunnen gissen, werd de schilderij gemaakt voor het altaar der Munters, aan St.-Eligius, gewijd in de St.-Andrieskerk. Zij is gedagteekend : 1601. Christus bevindt zich in het middendeel, omringd door eene menigte schriftgeleerden, die hem op de proef stellen; zij staan allen op ééne rij, in eene rechte lijn, waarvan de eentonigheid alleen gebroken wordt door een zittend figuur aan elken uitkant.

Een overvloed van kleuren, allen om het glimmendst, maar zonder iets vranks of vols, wordt gebroken door weerschijnen zonder einde en zonder reden. Dit gebrek aan vastheid van kleur heeft het zonderling uitwerksel, dat het geheel, niettegenstaande al zijne helder afwisselende tonen, op eenigen afstand er uit ziet, alsof de grondtoon bleek blauw was en al de andere tinten zich rond die flauwe kleur bewogen. Zelfs de hoofden, die zoo keurig netjes geteekend en gekleurd zijn, hebben dezelfde zonderlinge blauwe tinten in hunne vleezen.

Marten de Vos schijnt twee verschillige opvattingen in de kunst te hebben willen versmelten; de dichte, heldere kleuring der voorgaande eeuw, en de sierlijkheid der Italianen; de vaste penseeling van Massijs en de fraaie vormen van Floris.

Is hij er in gelukt? Neen, hij had den moed of de kracht niet om het vranke koloriet zijner voorgangers te bezigen; hij milderde, hij mengde en versmolt zoodanig, dat alles valsch werd.

Floris had weinige grondtonen, maar hij hield er harmonie in en overgoot ze met stralend licht. Zijne personnages hebben waarlijk de bevalligheid en de beweging, die de meester hun wilde geven. Bij de Vos hebben zij eene ontzenuwde fraaiheid zonder

afwisseling en zonder beweging : hunne handeling is, evenzeer als hunne uitdrukking, onbeduidend en laat ons koud.

Beschouwen wij nog een tafereel, dat sedert eeuwen voor zijn meesterstuk werd gehouden : de Bruiloft van Cana, in Onze-Lieve-Vrouwenkerk te Antwerpen. Blijkbaar heeft er de schilder veel zorg en zijne beste krachten aan besteed.

In eene zaal met marmeren muren en vloer, zit het feestelijk gezelschap aan tafel ; zij kunnen een twintigtal mannen en vrouwen zijn. Allen zien er jong en bevallig uit ; de meeste vrouwen schijnen de kinderjaren haast niet ontwassen, zoo tenger schilderde de Vos ze. Christus zit aan het voorste hoofd der tafel, ten halve van het overige gezelschap afgewend en naar den toeschouwer gekeerd. Met gebiedend gebaar zegt hij aan een paar knechten de wijnkannen, die op het voorplan staan, te vullen. Een der bedienden is er reeds mede bezig, en Maria, die nevens haren zoon zit, deelt hetzelfde bevel aan eenen derden knecht mede. Verderop aan tafel schenkt en praat men ; op eene gaanderij, die in de zaal opent, spelen drie muzikanten.

De achtergronden zijn dicht beschilderd ; de kleuren schitterend als gewoonlijk, maar ditmaal vaster ; de vleezen zijn bleek en hard ; de houding en gebaren meer afgewisseld dan zij plegen, maar nog niet zonder stijfheid. Christus vooral en Maria zondigen door dit laatste gebrek. Beter gelukt zijn andere personages : de knechten, bij voorbeeld, die inderdaad sierlijk van houding zijn. Uit gansch het stuk spreekt eene zucht naar bevalligheid en opsmukking ; de heldere, glimmende kleuren der draperijen, de bleeke tinten der vleezen, de scherpte van omtrek en de dichtheid der penseeling dragen bij om dien indruk te verwekken ; de gezochte liefelijkheid der vormen en gebaren, de keurigheid der kleederen en kapsels versterken hem.

Het is wel het bontste, meest opgesmukte werk, dat men zien kan ; maar de beelden gelijken te zeer aan poppen, hunne schoon-

heid is te onnatuurlijk, hunne schitterende kleur is te onwaar, hunne dichte penseeling te gelikt, dan dat men ook over het beste van 's meesters werken een gunstig oordeel zoude kunnen vellen.

Tot dezelfde school behooren verscheidene andere schilders van minderen naam, maar daarom juist niet van geringer verdiensten.

Denijs Calvart [1] vooreerst, die rond 1540 te Antwerpen geboren werd en leerling was van Christiaan Queckborne, eenen landschapschilder. Calvart ging van zijn twintigste jaar naar Italië en bleef er tot aan zijnen dood. Hij werd zoo geheel veritaliaansch, dat men zijnen echten naam zuiver vergeten was, en het slechts aan eenen gelukkigen inval van den heer de Burbure te danken is, dat wij te weten kwamen, dat hij eigentlijk Caluwaert hiet. Voor onze school is deze schilder zonder beteekenis gebleven; in de geschiedenis maakt hij echter een merkwaardig verschijnsel, daar hij de eerste Vlaming was, die zich in Italië ging nederzetten en er eenen grooten invloed uitoefende. Van hem mag men zeggen, dat hij naar het Zuiden ging om les te nemen, maar dat hij er eigentlijk les gegeven heeft.

Hij was voornemens naar Rome te reizen, maar hij bleef stil te Bolonje, studeerde daar onder Lorenzo Sabattini en vond er bescherming bij de Bolognini. Met zijnen meester ging hij later naar Rome, om in het Vatikaan te werken; en, toen hij zich ver genoeg gevorderd achtte, keerde hij naar Bolonje, zijne lievelingsstad, terug en opende daar eene school in het paleis zijner beschermheeren. De geschiedschrijver der Italiaansche kunst, Lanzi, leert ons, dat er uit die school niet minder dan 137 professors van schilderkunst voortkwamen, en onder hen telt men mannen als Guido Reni, Zampieri (il Domenichino), en Albani. Calvart droeg ontzaglijk veel bij om de Italiaansche school, die een tijdperk van verval beleefde, een tijdperk van herleving te doen intreden.

[1] Éd. Fetis: *Les artistes belges à l'étranger*. Bruxelles. Arnold. 1865. II, 151; Lanzi: *Storia pittorica (Scrittori de Belle Arti*. Milano. Bettoni. 1831. P. 404).

Ziehier wat Lanzi, onder andere, van hem getuigt : « Denis Calvart of Dionisio Fiammingo, zooals de Italianen hem ook noemen, begreep wel de doorzichtkunde, die hij bij Fontana geleerd had, en was een goed en bevallig teekenaar in den aard van Sabbatini. Hij bezat daarbij de kunst van het koloriet, naar den smaak van zijne landgenooten. Om al deze hoedanigheden, aanzien de Bolonneezen hem voor den hersteller hunner school, die onder het opzicht der kleur in verval was geraakt. Indien er eenige gemaaktheid in zijne schildering is, indien eenige bewegingen zijner figuren niet schoon genoeg, of al te hevig zijn, dan was het eene gebrek aan zijne school, het andere aan zijn karakter te wijten, dat de geschiedenis beschrijft als buitengewoon onrustig en vurig. Niettegenstaande dit gebrek onderrichtte hij de jongelingen met eene onvermoeibare vlijt, en gaf hun lessen in de kunst naar de teekeningen der beroemdste meesters. De verzamelingen zijn vol van zijne schilderijtjes op koper geschilderd, en evangelische onderwerpen behandelende. Zij bevallen door den overvloed der figuren en door de levendigheid en de zachtheid der tinten. Dergelijke bestellingen waren toen zeer overvloedig in Bolonje, en kwamen gewoonlijk van jonge nonnen, die zulke schilderijen plachten mede te nemen naar het klooster, om er hunne cellen mede te versieren. Calvart deed ze dan naschilderen door zijne leerlingen en hertoetste ze. Hij vond er overvloedigen aftrek van in Italië en in Vlaanderen. Bovenal bevielen diegene, welke door zijne leerlingen Albani en Guido gemaakt werden, en zich onderscheiden door meerdere stoutheid, kennis en gemak. Onder zijne schilderijen zijn de meest vermaarde de St-Michiel der San-Petroniokerk, en het Vagevuur der kerk van de Gratiën. Van deze, alsook van andere van Calvarts werken, getuigden de beste volgelingen der Carracci, dat zij veel nut getrokken hadden. »

Zijn invloed, de Vlaamsche invloed in het algemeen, is onzes dunkens dan ook gemakkelijk te bemerken in de schilders van zijne

school. Is het toch niet, alsof Guido Reni, Albani, Berrettini (Pietro da Cortona), Barbieri (il Guercino), en zoovele andere Italianen van het einde der XVIe en uit de XVIIe eeuwen, in hunne schildering iets aanminnigers, iets zachters, iets vertrouwelijkers hebben, dan hunne landgenooten van vroeger dagen ; dat hunne kleur lachender en vriendelijker is ; al kenteekens, welke wij juist voor eigenaardigheden aanzien, die de Vlaamsche school van de Italiaansche onderscheiden ? En zou de groote leeraar niet den eersten stoot tot die hervorming gegeven hebben ?

Calvart stierf in 1619 te Bolonje. Hij is niet de eenige, die zijne moederstad verliet, om zich in den vreemde neder te zetten ; wat hij deed uit vrije verkiezing en door het toeval geholpen, deden anderen, genoodzaakt door de slechte tijden.

Gillis Congnet werd geboren te Antwerpen in 1535 (¹) ; hij was bijgenaamd Gillis met de Vlek, omdat hij eene geboortevlek op de wang had. Jong zijnde, ging hij bij Antonius Palermo in de leer; hij volgde ook de lessen van Lambert Wenslijns, begaf zich dan naar Italië, waar hij geruimen tijd moet gebleven zijn, als wij het groot getal werken nagaan, die hij, volgens van Mander, daar op verscheidene plaatsen volvoerde.

Na de inneming van Antwerpen week hij uit naar Amsterdam, waarschijnlijk uit gehechtheid aan den hervormden godsdienst. Van Amsterdam trok hij naar Hamburg, waar hij den 24^n December 1599 overleed, en in de St-Jacobskerk werd begraven. Volgens van Mander was hij een « cortwijligh en vrolijck man ; » volgens zijn grafschrift mocht hij vergeleken worden met de beste Vlaamsche, Duitsche, Fransche en Italiaansche schilders van zijnen tijd.

Zeer gunstig is inderdaad het denkbeeld, dat een der twee stukken, welke het Antwerpsche Museum van hem bezit (n^r 35), ons van zijn talent geeft. Het verbeeldt den trommelslager van den ouden handboog, Pierson la Hues, een levendig figuur met in-

(¹) Van Mander : *Catalogue du Musée d'Anvers ; Biographie Nationale.*

nemende uitdrukking, die met even zwierig als natuurlijk gebaar den toeschouwer schijnt te groeten, terwijl hij met de eene hand den gepluimden hoed afneemt en met de andere den trommelstek houdt. Zijne sobere, maar voltonige kleedij, zijn malsch geboetseerd hoofd en het lichtende vel der groote trommel komen vol kracht en harmonie op den donkeren achtergrond uit.

Een derde uitwijkeling was Joris Hoefnagel (1). Hij werd te Antwerpen geboren in 1545, en was de zoon van eenen rijken koopman in diamant, die in de Spaansche furie van 1576 zijn fortuin verloor. Deze ramp noodzaakte onzen schilder zijne geboortestad te verlaten, en met Ortelius, den beroemden aardrijkskundige, stelde hij zich op weg over Duitschland naar Italië. Vele jaren zwierf Hoefnagel de wereld door, overal studiën naar landen en menschen, zeden en kleederdrachten vergaderende, en die in kunstige graveer- of schilderwerken benuttigende.

Lang verbleef hij in Duitschland, waar hij veel voor den hertog van Beieren en voor keizer Rudolf schilderde. Een aardrijkskundig werk, in 6 foliodeelen, van Joris Bruin van Keulen, luisterde hij met een groot getal kunstig geteekende platen op. Vroeger reeds had hij Italië doorreisd; hij bezocht nog Spanje, Frankrijk en Engeland, en bereikte eenen zeer gevorderden ouderdom, daar hij in 1618 nog werkte. De bibliotheek van Burgondië te Brussel bezit van hem eene miniatuurachtige schildering, verbeeldende een gezicht van Sevilla, rijk omlijst met allerlei zinnebeeldige figuren van ongeëvenaarde keurigheid en liefelijkheid, bewijzende, dat onze schilder hoogeren naam verdient dan hij tegenwoordig bezit.

Joris Hoefnagel had eenen zoon, Jacobus genaamd, die zijn spoor op de kunstbaan volgde en in 1582 als leerling bij Abraham Lesart aangenomen werd. Hij vergezelde zijnen vader op reis, graveerde vele der gezichten en studiën, door Joris geteekend, en schilderde ook in zijnen keurigen, miniatuurachtigen aard.

(1) Van Mander, bl. 179. Fétis, *Les artistes Belges à l'étranger*, I, 87.

In het Museum van Valencië in Spanje ontdekten wij eenen Samson, die de Filistijnen verslaat met het ezelsbeen, in waterverf gekleurd, en door allerliefste renaissance-sieraden omringd. Het opschrift luidt : « Albrecht Durer van Nurenberg heeft dit gemaakt het jaar na Christus' geboorte 1510. Jacobus Hoefnagel van Antwerpen heeft het aldus gekleurd in het jaar 1600 (1) ».

Een van Hoefnagels tijdgenooten, die zich met hem in Duitschland moet bevonden hebben, is Bartholomeüs Spranger (2), geboren te Antwerpen in 1546. Hij trad in 1557 in de werkplaats van Jan Mandyn, eenen Haarlemmer, te Antwerpen gevestigd, die in den trant van Jeronimo Bosch werkte. Hij leerde nog bij vele andere meesters, en verliet in jeugdigen ouderdom zijne geboorteplaats om zich naar Frankrijk en Italië te begeven; daarna trad hij in dienst van keizer Maximiliaan, van Duitschland, en later van zijnen opvolger Rodolf II, den kunstminnenden keizer, die zijn verblijf te Praag hield. In deze stad woonde hij langen tijd, en stierf er in gevorderden ouderdom. Het Museum van Brussel (446) bezit een zijner werken : Suzanna, verrechtvaardigd door Daniël, een stuk vol levendigheid en beweging. De vleezen zijn wat bont, het doorzicht gebrekkig, kleur en licht wat dof; maar de gebaren zijn natuurlijk en sierlijk en de personages hebben veel waarheid van uitdrukking.

Ontmoeten wij in dien tijd verscheidene schilders, die hunne geboortestad voor den vreemde verlieten, zoo vinden wij er een nog grooter getal, die zich uit hunne geboortestad te Antwerpen kwamen vestigen.

Frans Pourbus (3) komt vooraan. Hij was zoon van Peter Pourbus, eenen schilder te Brugge gevestigd, en werd daar in 1540

(1) Albertus Durer Norenbergensis faciebat post virginis partum 1510. Coloribus sic illustrabat Jacobus Hovenaglius Antverp. 1600.

(2) Fétis : *Les artistes belges à l'étranger*, I. 389.

(3) Kervyn de Volkaersbeke : *Les Pourbus*. Gand. 1870. Bl. 25.

geboren. Hij leerde eerst bij zijnen vader en kwam dan naar Antwerpen, waar wij hem reeds in Frans Floris' werkplaats ontmoetten. Hij was, volgens van Mander, Floris' beste leerling. In 1569, zeggen de Liggeren, trad hij als vrijmeester in de Antwerpsche St.-Lucasgilde. Hij deed zich als eenen zeer verdienstelijken historie- en dierenschilder kennen en onderscheidde zich nog meer als portretschilder. Pourbus was in 1566 van meening naar Italië te gaan; maar de liefde tot de nicht zijns meesters weerhield hem, en, eens getrouwd, was voor hem de tijd van reizen vervlogen.

Hij was vaandrager bij de burgerlijke wacht van Antwerpen : op zekeren dag had hij zich zeer verhit in het zwieren van het vaandel, en, zich daarna in het wachthuis te slapen gelegd hebbende bij eene vuile goot, werd hij ziek en stierf schielijk, rond het begin van 1579.

Zijne weduwe huwde Hans Jordaens, die fraaie landschappen, historie- en conversatiestukken schilderde, en die zich korts na zijn huwelijk te Delft ging vestigen, waar hij in 1599 overleed.

Pourbus' portretten onderscheiden zich door eene krachtvolle uitdrukking, en zijn gewoonlijk in warmbruinen toon gehouden, dicht geschilderd en helder verlicht. Zij hebben soms iets hards en ondoorschijnends, het eenige, wat ze doet achterstaan bij de beste werken onzer school.

Zijne historieschildering is gewoonlijk milder dan zijne portretten, en bezit eveneens hooge waarde. De H. Matheüs door den Engel ingegeven, zoo luidt de titel eener schilderij, die het Brusselsch Museum (269) van hem bezit. De Evangelist zit te schrijven, en keert zich plotselings met vragende uitdrukking om, naar den Engel, die hem de hand op den schouder legt. De heilige is een zeer waardig mannenfiguur met krachtig vleesch, schoone armen, schoone beenen ; zijne roode en blauwe draperij is helder gekleurd, wat te vinnig misschien. De engel is niet zoo wel gelukt, zijn beeld is gekunsteld en de kleur zijner draperijen verschoten.

De schildering is goed verzorgden, en zonder gelijktheid, de beelden zijn vol leven en vol natuurlijke beweging.

Zijn meesterstuk is de drieluik der grafkapel van Viglius Aytta van Zuichem in de St.-Baafskerk, te Gent. Het middenpaneel verbeeldt Christus onder de Doctoren. In eenen tempel van Romeinsche architectuur zijn de schriftgeleerden in dichte schaar vergaderd, Jesus zit in het midden van den kring; op het voorplan staan verscheidene figuren recht, waaronder men gemakkelijk Keizer Karel en Viglius erkent. De linkerluik stelt de Besnijdenis van Christus, de rechterluik den Doop van Christus voor.

De schildering doet denken aan Floris door haren warmen toon en hare verwaterde kleuren; zij heeft daarbij iets van de keurige bewerking der oude school. Ook het gebrek aan perspectief schijnt Pourbus van eene vroegere kunst geërfd te hebben. Waar zijne eigen manier zich vooral doet gevoelen, is in de fijne bewerking der hoofden. De vleezen zijn wat te eentonig geel, maar al de personages zijn uitvoerig geteekend, en geen twijfel, of zij zijn van het eerste tot het laatste naar het leven geschilderd.

Vooral in het portret van Viglius, Christus aanbiddende, op de buitenluiken, zoo vol warmte en zoo uitvoerig gedaan, treft ons de overheersching van den portretschilder in Pourbus. De Christus is koud en stijf in vergelijking van zijnen aanbidder.

Van Leuven kwam ons een van Pourbus' leerlingen, Gualdrop Gortzius (1), die daar in 1558 geboren werd, en, zeventien of achttien jaar oud zijnde, naar Antwerpen toog, waar hij eerst bij Frans Francken, den oude, in de leer ging. Hij had van zijnen tweeden meester vooral het portretschilderen afgezien, en maakte zich zoo verdienstelijk in dit vak, dat de hertog van Terra-Nova hem tot zijnen schilder benoemde. Met dezen edelman begaf hij zich naar Keulen, tijdens de onderhandelingen over den vrede, die

(1) Van Mander. 195b.

daar in 1579 gevoerd werden. Hij vond zooveel bijval in de Rijnstad, dat hij er bleef wonen tot aan zijnen dood, die in 1616 of 1618 voorviel.

Het Museum van Keulen (451-464) bezit van hem een aantal portretten, die waarlijk niet moeten onderdoen voor het werk van zijnen of van eenigen anderen meester uit dien tijd.

Van Mechelen kwam tot ons Jan Snellinck, de oude. Hij was daar geboren in 1544 en trouwde te Antwerpen, den 10n Juli 1574 met Helena de Jode. Ofschoon hij zich toen reeds in onze stad gevestigd had, liet hij zich niet vóór 1597 als poorter opschrijven. In dit laatste jaar ging hij een tweede huwelijk aan met Paulina Cuypers. Zijne eerste vrouw schonk hem drie zonen: Jan geboren in 1575, Daniël in 1576 en Geeraard in 1577. Alle drie volgden de vaderlijke loopbaan en zijn als schilders in onze Liggeren vermeld, alhoewel ons van hunne werken niets bekend bleef. Zijne tweede vrouw schonk hem tien kinderen, vier dochters en zes zonen; twee dezer laatsten, Andreas de oudste, en Abraham de zesde der tien, staan ook als schilders geboekt.

Jan Snellinck was, evenals verscheidene kunstgenooten, schilder van de aartshertogen Albrecht en Isabella; Pieter Ernest, graaf van Mansfeldt en gouverneur der provincie Luxemburg, schonk hem denzelfden titel: een bewijs, dat hij zich aanzien in zijne kunst verwierf.

Hij schilderde portretten, godsdienstige en historische stukken, en maakte patronen voor de tapijtwevers van Audenaarde. Van Mander roemt de wijze, waarop hij veldslagen wist af te beelden.

Even gezegend van dagen als van kinderen, stierf hij den 1n October 1638, in den ouderdom van 94 jaar. Hij werd in St-Joriskerk begraven, waar hem een grafteeken werd opgericht, versierd met zijn portret door van Dijck. Dit gedenkstuk droeg Snellincks wapens, een teeken, dat hij van adellijke geboorte was, of, wat veel waarschijnlijker is, door zijne hooge beschermers tot den adelstand werd verheven.

Van hem hangt er in het Museum van Antwerpen (334) een fraai stuk, Christus tusschen de twee moordenaars voorstellende. Onder de personages zijn er, die waarlijk wel getroffen zijn van gevoel en houding. De H. Joannes met de handen op de borst, naar Christus opziende; Onze-Lieve-Vrouw met de handen saamgevouwen, onbeweeglijk voor zich starende, en de jonge vrouw links, in diepe droefheid verslonden, zijn schoone beelden, gezond van uitdrukking en houding. Ook de Christus is een waardig hoofdfiguur. Andere personages zijn overdreven van gebaar: Magdalena, die zich aan den voet van Christus' kruis, en de moordenaars, die zich op het schandhout in bochten wringen, lijden aan dit gebrek. De kleur is helder genoeg, maar wat koud, vooral in de bleeke of bruinachtige vleezen; evenredigheid ontbreekt tusschen de figuren van den voorgrond en die van den achtergrond. Al die zwakke zijden, die het werk gemeen heeft met de gansche school, beletten niet, dat het wezentlijke verdiensten van teekening en vooral van uitdrukking heeft; dat het met leven en gevoel bezield is. De St-Romboutskerk van Mechelen bezit van hem eene Verrijzenis van Christus, even helder en dicht geschilderd als het stuk uit het Antwerpsche Museum.

Adriaan Key, van wien wij niets weten, dan dat zijn vader Thomas hiet; dat hij in 1558 leerjongen was bij Jan Hack, in 1568 in de Gilde trad, en in 1582 en 1588 eenen leerling aanvaardde, kwam misschien ook wel van elders naar hier, namelijk van Breda, waar zijn oom Willem Key, volgens Lampsonius een goed portretschilder, die in 1568 te Antwerpen stierf, geboren was. Te oordeelen naar het stuk, dat het Antwerpsche Museum van Adriaan bezit (228-231), was ook hij een knap portretschilder. Bedoeld werk stelt ons in de eene helft Gillis Desmedt en zijne zeven zonen, en in de andere Maria Dedecker zijne tweede vrouw en eene hunner dochters voor. Zij zijn biddende geconterfeit, maar hebben geen biddend uitzicht. Wat zij wel hebben, is eene hooge uitdrukking

van leven en waarheid. Zij zijn juist opgemerkt en sober weergegeven, allen in zwart gewaad, de mannen met witte, gepijpte kragen, de vrouwen met witte mutsen. Kenmerkend is hunne bleeke vleeschkleur, die wel wat koud is, maar toch malsch blijft, en de sprekende levendigheid der beelden niet wegneemt.

Wij zagen, dat verscheidene der meesters van die school een groot aantal leerlingen bezaten. Wat wij in hunnen trant ook af te keuren vinden, wij mogen niet vergeten, dat zij het waren, die Antwerpen tot den hoofdzetel der Vlaamsche en eenen tijd lang der Nederlandsche school maakten.

Onder de leerlingen van Frans Floris vinden wij twee gebroeders VAN CLEEF vermeld. Deze naam werd door een groot getal kunstenaars der XVe en XVIe eeuwen te Antwerpen gedragen. Om ons niet te verwarren in eenen doolhof van jaartallen en namen van schilders, wier werken ons onbekend bleven, bepalen wij ons tot het aanduiden van die leden dezer familie, over welke ons door van Mander eenige bijzonderheden zijn medegedeeld. De voornaamste van het geslacht schijnt Joost van Cleef geweest te zijn, de zotte van Cleef bijgenaamd, die « een seer constich schilder » was, maar door overdreven hoogmoed het verstand verloor.

Van Mander en Guicciardijn loven om het meest zijne schoone portretten. De laatste verhaalt, dat hij door den koning van Frankrijk, Frans I, tusschen al de schilders van ons land gekozen werd om zijn portret, dat der koningin en der prinsen te schilderen, en er rijkelijk in geld en lof om beloond werd.

Van Mander schrijft, dat Joost van Cleef naar Engeland gegaan was, ter gelegenheid van het huwelijk van Philips II met koningin Maria, om er van zijn werk aan den koning te verkoopen, maar dat er juist terzelfder tijd schilderijen van Titiaan te koop werden geboden en deze boven die van den Antwerpschen schilder verkozen werden. Die tegenslag beroofde den hoogmoedigen kunstenaar van zijn verstand en zoo kwam hij aan zijnen toenaam.

Waagen getuigt van zijn portret, door hem zelven geschilderd en in graaf Spencers verzameling aanwezig, dat het keurig geteekend, en meesterlijk geschilderd is, in eenen warmen klaren toon, die de beste Venetianen nabij komt. In vorm en uitvoering stond hij tusschen Holbein en Anthoon Moro en niet beneden dezen laatste (1) Een gegraveerd portret van hem zegt, dat hij in 1554 in zijne moederstad Antwerpen leefde (2).

Volgens van Mander was hij een zoon van Willem van Cleef, die in 1518 in de Gilde trad; hij moest dus de tijdgenoot zijn der gebroeders van Cleef, die bij Frans Floris leerden. Deze waren drie in getal, HENDRIK, die in 1534 als meester werd aangenomen, een behendig landschapschilder was en de achtergronden op Floris' stukken schilderde; MARTEN, die in 1550 meester werd, kleine figuren in de landschappen van zijnen broeder, van Gillis van Coninxloo en van anderen schilderde, en WILLEM, die insgelijks in 1550 in de Gilde trad, een goed schilder van groote figuren werd en jong stierf. Van dezen laatste wordt ons niet gezegd, of hij ook Floris tot meester had.

Nog talrijker dan de van Cleefs zijn de FRANCKENS (3), die wij in de Antwerpsche Schilderschool ontmoeten. Drie hunner, de oude Ambroos, de oude Frans en de oude Hieronymus, waren, evenals de gebroeders van Cleef, leerlingen van Frans Floris. Zij kwamen alle drie van Herenthals, waar zij tusschen 1540 en 1550 geboren werden, en waar toen hun vader woonde, die zich ook te Antwerpen kwam vestigen en er op 17 Maart 1596 overleed.

AMBROOS FRANCKEN werd meester in de St.-Lucasgilde in 1573; hij werd poorter in 1577 en stierf op 16 October 1618. Wij weten, dat hij in zijne jeugd naar het Zuiden trok; want in 1570 was hij

(1) *Art Treasures in Great Britain*, III, 456.
(2) LAMPSONIUS : *Illustrium pictorum effigies.*
(3) *Catalogue du Musée d'Anvers.*

te Fontainebleau, in Frankrijk, en later vond van Mander hem te Doornik bij den bisschop gelogeerd.

Frans Francken kwam in de Gilde in 1567, en liet zich dit zelfde jaar als poorter van Antwerpen opschrijven. Rond 1575 huwde hij Elisabeth Mertens, die hem zes kinderen schonk, waaronder vier zonen, die allen 's vaders kunstvak beoefenden. Drie hunner zijn in de geschiedenis onzer school bekend onder de namen van Frans, Ambroos en Hieronymus de jongeren. Frans Francken, de vader, stierf den 5n October 1616, en werd in Sint Andrieskerk begraven.

Van Ambroos Francken bezit het Antwerpsche Museum een overgroot getal schilderijen. Eene dezer (135) toont ons de Vermenigvuldiging der brooden. Christus zit op het voorplan, de brooden zegenende, die een kind hem aanbiedt; achter hem staan de apostels in eenen kring geschaard; kleine groepen, die zich spijzen aan het wonderdadig voedsel, zijn op de achterplans verspreid. De hoofdgroep is eenvoudig, maar schoon ineengezet; de andere zijn ongeëvenredigd verkleind; de draperijen zijn kleurig, niet meer zoo schitterend echter als bij Marten de Vos; de vleezen zijn nog altijd onmalsch, maar eene strekking naar versmelting is goed zichtbaar.

Een ander stuk (145) toont ons de Martelie van St.-Crispijn en St.-Crispiniaan. De heiligen liggen uitgestrekt op eene bank, en uit hun naakt lichaam vliegen de elsen naar de beulen, die met de hevigste gebaren van verbazing en schrik er zich trachten tegen te beschutten. De levendigheid der bewegingen en der gevoelens steken nog al ongelukkig af bij het rozige vleesch der personages en bij de gekunstelde helderheid der kleur van hunne draperijen.

Alles te zamen genomen echter, vindt men hier en elders bij Ambroos Francken, noch de afwezigheid van kleur van Floris, noch de glimmende tinten van Marten de Vos, maar een stiller,

meer getemperd en beter versmolten koloriet. Zijne samenstellingen hangen goed aaneen en hebben veel beweging; de bleeke tonen zijn iets warmer, zonder nochtans doorschijnend te worden. Ongelukkiglijk bezit de schilder eene neiging om zijne personages gemaakte houdingen en overdrevene gebaren te geven, en de tinten en schaduwen op hun vleesch, evenals de weerschijnen op hunne kleederen, zijn dikwijls niet minder gekunsteld dan hunne handeling.

In de Aanbidding der H. Drievuldigheid in St.-Jacobskerk, leeren wij hem nog als levendigeren kolorist kennen; de honderden personages zijn er klein maar fijn gedaan, de kleur is bont en schitterend en doet reeds de lakachtige schilderingen van Frans Francken, den jonge, voorzien.

Frans Francken, de oude, is daarentegen minder kolorist dan zijn broeder Ambroos Zijne kleur is, vooral in zijne vleezen, schemerachtig grijs, of bleek, of bruin; zijne samenstellingen zijn weinig treffend, maar de gebaren en gestalten der personages hebben iets breeds en sierlijks.

Hieronymus Francken, de derde broeder, was, volgens van Mander, een leerling van Frans Floris; hij woonde in 1604 nog te Parijs, in de voorstad St-Germain, en was « een seer goet meester, die veel fraey werken en goede conterfeytselen nae 't leven ghedaen heeft. »

Hij moet reeds jong naar Frankrijk vertrokken zijn; want zijn naam komt in de Liggeren der St-Lucasgilde niet voor, en de eerste melding, die men van hem gemaakt vindt, is die van van Mander, waaruit wij vernemen, dat hij in 1566 te Fontainebleau in het koninklijk kasteel voor Hendrik III werkzaam was.

Indien hij, als zijne broeders, na 1540 geboren is, kon hij dus niet boven de vijf en twintig jaar oud zijn, toen hij in den vreemde reeds aan het werken was. Twintig jaar later was hij te Parijs en

schilderde daar een altaarstuk, verbeeldende Christus' geboorte voor de kerk der Cordeliers.

Onder de regeeringen van Hendrik IV en van Lodewijk XIII, verbleef onze meester nog aan het Fransche hof en werd er hoog geschat. Het getal der schilderijen, welke van hem bewaard bleven, is niet groot, maar enkele onderscheiden zich door wezentlijke verdiensten en eenen oorspronkelijken trant.

Zoo, bij voorbeeld, zijn Afstand van Keizer Karel in het Museum van Amsterdam (95), een zeer merkwaardig stuk, waarin men den keizer en zijne omgeving te midden van allegorische figuren ziet. De hoofdpersoon is vol majesteit de zinnebeelden zijn zeer bevallig en helder van kleur, zonder schitterend te zijn.

Dezelfde verdiensten onderscheiden een ander stuk van hem, dat zich in het Museum van Rijsel (223) bevindt, ook aan Keizer Karels geschiedenis ontleend is, en zijne intrede in het klooster van St.-Joost voorstelt.

Door de heldere kleurigheid zijner schildering komt ook Hieronymus Francken, de oude, dichter bij zijne neven, van wie wij elders gewagen zullen.

Als behoorende tot de school van Floris, moeten wij ten slotte nog vermelden Jacob de Backer, die slechts dertig jaar oud werd en in de tweede helft der XVIe eeuw leefde; voorts Crispijn van den Broeck, die, te Mechelen geboren, in 1555 vrijmeester werd in St.-Lucas, en in 1593 nog werkte. Beiden legden zich toe op het schilderen van schoone, krachtige lichamen, zooals men zien kan in de Laatste Oordeelen, die de Museums van Brussel en Antwerpen van den laatste bezitten, en zooals men zou kunnen zien in datgene, wat in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk van Antwerpen Plantijns grafteeken versiert, indien het paneel niet immer zorgvuldig met eene gordijn bekleed was. In beide werken overheerscht de studie van het naakte, en hierin waren zij bij de school, waaraan zij toebehooren, wel wat ten achter gebleven.

Wat den gang dier school betreft, er is, alles bijeengenomen, verschuiving op te merken sedert haar bestaan. Uitgaande van uitsluitelijke vormenstudie, komt allengs de oude ingeboren Vlaamsche zucht naar hooger kleur weer boven; het lichaam blijft het hoogste voorwerp der studie; maar het gevoel vindt ook zijne vertolkers, en eindelijk worden er pogingen beproefd om van al die strekkingen een harmonisch geheel te vormen. Deze pogingen moesten in dien tijd nog niet gedijen; een later geslacht zal ze voortzetten en tot een goed einde brengen.

Eer wij dit aan het werk zien, moeten wij echter, de tijdsorde volgende, nagaan wat er op een afzonderlijk gebied, dat van het landschap, beproefd werd in de XVIe eeuw.

VII.

De oudste Landschapschilders.

Reeds in de eerste tijden der Nederlandsche schilderschool treft ons de zorg, waarmede de landschappen uitgevoerd zijn. De gebroeders van Eyck, in hunne Aanbidding van het Lam, geven ons in de onderste reeks der paneelen van dit werk niet alleen de aanbidders te zien, maar ook het landschap, door hetwelk zij naar het Lam trekken. De belangrijkheid van beide deelen is haast dezelfde, en de zorg, waarmede de natuur gepenseeld wordt, is niet minder dan die, welke aan de menschen is besteed.

Als eigenaardig kenmerk van dit landschap, zien wij op den voorgrond het gras en de bloempjes, die er tusschen groeien, pijltje voor pijltje, blaadje voor blaadje gemaald, in helderen toon en scherpen omtrek. Verder door, tot op grooten afstand van het dichtst bij ons gelegen deel, houden de bloempjes in het veld hunne scherpte en hunne helderheid, en in het verste verschiet zijn de boomen, met hunne takken en bladeren, nog zorgvuldig en nauwgezet uitgevoerd ; daar nog onderscheidt men zeer wel eenen populier van eenen palm- en van eenen oranjeboom; daar nog kan men de blaadjes tellen en zien of zij smaller of ronder, harder of molliger zijn.

De bezorgheid om de personages voor te stellen in rijk gewaad, om hunne kleederen met perels en goud te bezoomen en met bloemen te doorweven, vinden wij in het landschap weer. Op den voorgrond rijzen frissche kruidjes met kleurige bloempjes bij elken stap uit de aarde op; verder zijn het planten met hoogeren stengel, en boomen, en boschjes, en weder verder, op de kruin der bergen of in de glooiing der valleien, rijzen gansche steden of sierlijke torens in de hoogte.

En evenals in de beelden, is ook de kleurenladder en het doorzicht opgevat. Overgang van het eene plan tot het andere bestaat noch in tint, noch in toon; de achtergronden zijn even helder, en scherp gekleurd, en geteekend, als de voorgrond; de voorwerpen verkleinen wel, maar verdooven niet. Eene eigenaardigheid ontdekken wij reeds bij de van Eyck's, die wij nog twee eeuwen lang bij onze landschapschilders zullen weervinden. De gronden, waarop de personages staan, hebben eene heldergroene, natuurlijke tint; maar daar, waar het verschiet achter hen vlucht, neemt alles eenen blauwen toon aan. Bergen, weiden, huizen krijgen niet eene blauwende tint, die zachtjes met het groen versmelt, maar eene helderblauwe kleur, die scherp tegen den groenen voorgrond afnijdt. Tegen den uitersten gezichteinder vergrijst dit blauw en versmelt daar met den hemel. Deze heeft tegen de kim eene witte tint, wordt hoogerop bleek blauw en verandert eindelijk in hoogazuur. De schilder verstaat daarbij nog de kunst niet om een overzicht te geven van eenen uitgestrekten grond : in plaats van hem in plat perspectief te laten zien, met vluchtend, verflauwend verschiet, doet hij de verschillende plans boven elkander stijgen, zoodat men de velden over de huizen, en het water over de bergen te zien krijgt.

Bij de onmiddellijke opvolgers der van Eyck's vinden wij dezelfde opvatting van het landschap, alhoewel het in hunne werken eene

veel ondergeschiktere rol bekleedt dan in de Aanbidding des Lams.

Ook bij Massijs doet zich de oude overlevering nog in hare volle kracht gelden. In de Graflegging vindt men, als bij de van Eyck's, het rotsige landschap met zijne steile wanden, met zijne boomen en gebouwen op den rug der heuvelen, met zijne scherpe ongemilderde tinten, en met zijne miniatuurachtige uitvoerigheid.

Tot dan toe, dat is tot in 1510, was het landschap niet gescheiden van de historieschildering.

Greep het tooneel binnenshuis plaats, dan werd de achtergrond ingenomen door het huisraad, de tapijten, de kolommen en wat dies meer; greep het integendeel plaats onder de lucht, dan beeldde de schilder met dezelfde uitvoerigheid en waarheidsliefde gras en bloemen, boomen en rotsen, kasteelen en steden af.

Rond dien tijd kwam er echter verandering. Van den eenen kant begon men het landschap voor zich zelf te schilderen, van den anderen maakte men de personages onafhankelijk van hunne omgeving en tot uitsluitend voorwerp der tafereelen.

Twee schilders van de boorden der Maas, en uit de tegenwoordige provincie van Namen afkomstig : Henri met de Bles, geboren te Bouvignes in 1480, en Joachim de Patinir, een tiental jaren later te Dinant ter wereld gekomen, waren de eerste, die de aanzienlijkste plaats in hun werk aan het landschap inruimden.

Henri met de Bles werd aldus genoemd, omdat hij eene bles wit haar vóór op het hoofd had ; de Italianen noemden hem Civetta (Uil), omdat hij in zijne stukken de gewoonte had eenen uil als zijn kenmerk te schilderen.

Henri met de Bles moet, om zijnen bijnaam te verkrijgen, geruimen tijd in de Vlaamsche gewesten doorgebracht hebben. Nu eens wordt dan ook van hem gezegd, dat hij te Antwerpen, dan weder, dat hij te Mechelen verbleef.

Een goed denkbeeld van zijnen trant geeft het tafereel, dat het

Antwerpsch Museum (47) van hem bezit. Het heet de Rust in Egypte en verbeeldt Onze-Lieve-Vrouw, die in een landschap haar kind laaft. Achter haar rechts ziet men een dicht, somber woud, waar de zon met hare stralen niet in doordringt; links bemerkt men een landschap, dat als met regelmatig afgemeten trappen in de hoogte stijgt; daar achter ontwaart men eene stad met kerken en wallen. Het woud is zwartgroen; zwaar opeengepakt, maar met zorg geteekend zijn de boomen. De rotsen op het voorplan zijn violetgrijs, met donkerbruin fluweelachtig mos bedekt; op den lichten voorgrond teekent het donkere gras eene scherpe, haast zwarte streep af. Het trapvormig landschap in den achtergrond heeft eene blauwgroene tint.

De ware kleur der natuur is dus op verrena niet getroffen en evenmin het spel van licht en doorzicht. Het geheel ziet er onwaar, kunstmatig en stijf uit, en verraadt meer zucht om werk te maken van de natuur voor haar zelve, dan geluk in het verwezentlijken dier poging. Dan was het fijne, keurige landschap der ouderen, hoeveel onwaarheid er daar ook in lage, toch veel kunstiger en genietbaarder.

Joachim de Patinir bracht, evenals de Bles, zijne eerste jeugd door op de schilderachtige boorden der Maas, in eene streek, waar de kronkelende stroom tusschen beboschte bergen, naakte rotsen en frissche valleien voortloopt, nu eens lachende en zonnige plekjes, dan weer eens stoute en sombere hoeken vertoonende; nu eens eng ingesloten, dan weer slenterend door eene vlakte, die zich uitstrekt, zoover de oogen dragen.

Dit bekoorlijk land schijnt op beider geest bezielend gewerkt te hebben, om wat zij schoons zagen in de natuur op hun paneel over te brengen, en aan anderen te bewonderen en te genieten te geven.

Hunne landschappen toch dragen diep den stempel van de plaatsen hunner afkomst. Golvende gronden, waters, tusschen ber-

gen gelegen, beboschte heuvels, spitse rotsen, immer verschillende liggingen en onmetelijke uitzichten ontmoet men bij hen, evenals bij de van Eyck's, die ook zonen der Maasoevers waren.

Joachim de Patinir werd geboren te Dinant, en in 1515 te Antwerpen als vrijmeester van de St.-Lucasgilde aanvaard. Hij trouwde in die stad eene eerste maal met Francisca Buyst en kocht gezamentlijk met haar, op 31 Meert 1520, een huis in de korte Gasthuisstraat. Op 5 Mei 1521 hertrouwde hij met Joanna Noyts. Van zijne eerste vrouw had hij twee dochters, en zijne tweede schonk er hem nog eene. In het jaar 1524 is Joanna Noyts weduwe.

Als zoovele andere onzer kunstenaars, ging de Patinir door in de saamgeraapte sprookjes, die schering en inslag van de levensbeschrijvingen onzer schilders uitmaakten, voor eenen baldadigen dronkaard en zorgeloozen geldverkwister. De geschiedenis levert ons van hem heel andere getuigenissen. Hij was een man, die zich in eene deftige straat een huis kocht. Wanneer Albrecht Dürer in 1520-1521 onze stad bezocht, had hij met geenen anderen kunstenaar zoo gezelligen omgang als met de Patinir. Hij at met hem en met zijnen knecht; hij maakte zijn conterfeitsel, schonk hem van zijne gravuren, woonde zijne tweede bruiloft bij en spreekt overal met vriendschap en hoogachting van hem. Wanneer de Patinir gestorven is, treedt tusschen de vrienden en voogden zijner minderjarige kinderen Quinten Massijs op. Begrijpt men nu, dat de ernstige en zuinige Albrecht Dürer zijnen gezel van eenen dronkeman zou gaan maken, en dat de deftige en ontwikkelde Massijs hem zijnen vriend zou genoemd hebben? Het is waar, weinig weten wij van de Patinirs levensbijzonderheden, maar genoeg toch om hem van die lichtzinnige lastertaal vrij te pleiten.

De Patinir gaf de eerste aan het landschap eene overwegende, haast uitsluitende belangrijkheid. In de beste zijner stukken, zooals zijne Vlucht in Egypte uit het Museum van Madrid (1519 en 1520) is het landschap zeer rotsig; de boomen en andere stoffeering

zijn met de meeste zorg gedaan; de schaduwen vallen over het algemeen te zwaar. Uit zijn geboorteland had hij eene voorliefde voor sterk bewogen natuurgezichten medegebracht; het eenvoudige vlakke land, het bebouwde en bewoonde veld scheen hem niet schilderachtig genoeg; er moest iets buitengewoons en grilligs in de streek zijn, eer hij ze het voorstellen waardig achtte.

De Patinir was aldus de eerste, die aan het landschap zijne plaats in de schilderkunst inruimde; hij gaf ook het voorbeeld van die stoute en opgesmukte gezichten, die langen tijd in onze school overheerschend waren. De Antwerpsche schilders, die op hem volgden, zullen niet meer aan rotsen en woestijnen de voorkeur geven; het helder groen, de boomen met hunne dichte kruinen zullen hen veel meer aantrekken; maar er zal heel veel tijd verloopen, eer zij in hunne landschappen den bergachtigen en opgetimmerden trant van de Patinirs stukken zullen verzaken.

Somtijds schilderde de Patinir slechts de achtergronden, en werd in zijn landschap het hoofdtooneel door andere kunstenaars aangebracht, zooals wij zien in het stuk, dat het Brusselsch Museum (28) van hem bezit.

Het stelt ons Onze-Lieve-Vrouw voor, met Christus' lijk op den schoot, gezeten in een landschap, dat bestaat uit eenen bruingroenen heuvel met een drietal ferm geteekende en geschilderde boomen, die, dicht gelooverd of dun getakt, met de meeste uitvoerigheid en juistheid gedaan zijn, en het bewijs leveren, hoe op grooter schaal de Patinir kunstig werk leverde. De achtergrond bestaat als gewoonlijk uit grijsblauw wegschemerende heuvels.

Na 1524, het jaar van de Patinirs afsterven, verloopt er eene halve eeuw, eer wij eenen naam van uitstekend belang te melden hebben in het vak, dat hij beoefende. Door van Mander weten wij, dat er hier in dien tusschentijd een uitmuntende landschapschilder woonde, genaamd Jan de Hollander, geboortig van Antwerpen en aldaar in 1522 in de St.-Lucasgilde tredende; alsook twee gebroe-

ders MATTHIJS en JEROOM KOCK, waarvan de eerste reeds in 1540 meester was en lang vóór 1570 stierf.

Nog kunnen wij eenen leerling vermelden van Matthijs Kock, JACQUES GRIMMER, te Antwerpen geboren en aldaar in de St.-Lucasgilde ontvangen in 1547, benevens CORNELIS MOLENAER, insgelijks te Antwerpen geboren, in de 1564 in Gilde ontvangen, en dikwijls verward met Klaas Molenaar, eenen Hollandschen landschapschilder der XVIIe eeuw.

Alle vier worden om hunne fraaie landschappen door van Mander geroemd. Maar het ontbreekt ons voor drie hunner aan stukken van hunne hand, om die oordeelvelling te toetsen.

Van Jacob Grimmer bezit het stadhuis van Antwerpen een Gezicht van het Kiel in 1575. Het is eene heldere, kleurige voorstelling van eene reeks weiden met boompjes omzoomd, met een uitzicht op de Schelde. Men bemerkt de puinen van het Karthuizersklooster en andere gebouwen, die tijdens de oprichting van het kasteel afgebroken werden; op den voorgrond ziet men eene menigte personages. Het verschiet is wat sterk klimmend, naar den trant van die dagen; maar de weiden zijn zoo malsch, de boompjes en de figuurtjes zoo keurig, het geheel met zoo'n zonnig licht overgoten, dat men niet anders kan dan den kunstenaar eene eerste plaats aan te wijzen tusschen onze oudste landschapschilders.

Te Antwerpen verbleven ook gedurende eenigen tijd vóór 1566 de gebroeders LUCAS en MARTEN VAN VALKENBURG, geboortig van Mechelen en de keurigste, fijnste gezichtjes, die men tot dan toe gezien had, schilderende.

GILLIS VAN CONINXLOO [1], die door van Mander, als de uitstekendste landschapschilder van zijnen tijd wordt geroemd, werd geboren te Antwerpen, den 24^n Januari 1544 (1545 nieuwe stijl),

[1] VAN MANDER. — *Catalogue du Musée de Bruxelles.* — *Journal des Beaux-Arts*, 1870. P. 50.

van Brusselsche ouders, die zich rond 1539 te Antwerpen neergezet hadden. Waarschijnlijk was hij een leerling van Jan den Hollander, zijnen stiefvader. Hij reisde in Frankrijk, en keerde naar Antwerpen terug om te trouwen, en er tot in 1584 te verblijven. Daarna bewoonde hij Zeeland, Frankendaal in Duitschland, en eindelijk Amsterdam, waar hij in 1604 nog leefde. Van dit laatste jaar is een landschap geteekend, dat Prins Lichtenstein bezit en het eenige, zeer onbeduidende werk is, dat wij van den meester kennen. Nikolaas de Bruyn graveerde veel naar hem. Een dezer platen, in 1603 gesneden, verbeeldt Samson, die eenen leeuw verslaat. Ter linkerzijde verheffen de rotsen zich torenvormig, ter rechter zijde is de gehobbelde grond met heerlijke, bochtige boomen begroeid, te midden door ziet men eene stad aan den oever van een water. Het is eene natuur, die gezien is in de verbeelding, die zoo min ten onzent als ergens anders in de wereld te vinden is; maar, die als een patroon dient, waarop onze oudere landschapschilders hunne werken nasnijden.

Wij stappen haastig over deze schilders, die ons weinig achterlieten, om ons wat langer bezig te houden met een paar kunstenaars, die onder elk opzicht breedvoeriger dienen herdacht te worden; wij bedoelen de gebroeders Bril, de eerste onzer ware en groote landschapschilders (¹).

Matthijs Bril werd in 1550 te Antwerpen geboren en begaf zich al vroeg naar Italië, vermits zijn naam zelfs niet voorkomt tusschen die der meesters of leerjongens der St-Lucasgilde.

Onze Nederlandsche landschapschilders hadden vanouds eenen goeden naam aan gene zijde der Alpen, en Hendrik met de Bles leefde langen tijd in Venetië.

Nauwelijks was Bril in Rome, of de Paus gelastte hem met het schilderen van landschappen en godsdienstige processiën op de

(¹) Ed. Fétis : *Les artistes Belges à l'étranger*. I. 143; Gio. Baglione : *Le vite de pittori*.

muren van het Vatikaan. Matthijs Bril wist zich met eere van die taak te kwijten en werd te Rome door alle deskundigen om zijn werk geloofd. Ongelukkiglijk stierf hij reeds in 1584, op vier-en-dertigjarigen leeftijd.

Pauwel Bril was in 1556 te Antwerpen geboren, en leerde daar eenigen tijd bij Damiaan Oortelman. Al vroeg ook volgde hij het spoor zijns broeders; want, toen deze stierf, bevond Pauwel, die toen slechts 24 jaar oud was, zich sedert vier jaar te Rome. Hij was de leerling zijns broeders geweest, en zette, op last van Gregorius XIII de werken voort, die Matthijs onvoltooid had moeten laten.

Nadat hij ze voltrokken had, werd hij met nieuwe en aanzienlijke schilderingen belast door Gregorius XIII en zijnen opvolger Sixtus V. Hij schilderde, op bevel van Clemens VIII, in de nieuwe zaal van het pauselijk paleis een fresco van zestig voet hoog, verbeeldende de martelie van den heiligen Clemens, die met een anker aan den hals in de zee geworpen wordt. Dan werd hem de last opgedragen om in het zomerpaleis van den Paus zes groote landschappen te schilderen, de bijzonderste kloosters der Romeinsche Staten voorstellende. In verscheidene kerken en kloosters der eeuwige stad, bij kardinalen en edellieden, overdekte hij muren en gewelven met zijne kunstvolle scheppingen. In de Chiesa Nuova, onder andere, schilderde hij de landschappen in de Schepping der Wereld; in de St-Vitaliskerk, tien groote landschappen; bij den kardinaal Montalti, eene gansche zaal; bij den kardinaal Mattei, eene reeks zichten van kasteelen; in het paleis Rospigliosi vier landschappen in fresco en eene gansche zaal. In de laatste jaren zijns levens schilderde hij niets anders dan kleine stukjes, die even fijn uitgevoerd als zijne groote stukken breed en krachtig waren. Pauwel Bril stierf te Rome in 1626, op zeventig-jarigen ouderdom dus, en werd in de kerk der Madonna dell' Anima begraven.

Terwijl zijne groote schilderingen allen in Italië bleven, zijn de kleinere door al de Museums in Europa verspreid. Jachten,

zinnebeeldige voorstellingen, legerkampen, tooneelen uit het Evangelie, zeegezichten, landschappen met dieren, met bouwvallen, met rotsen of rivieren, dit alles beeldde Bril af.

Men heeft van hem gezegd, dat hij in hooge mate den invloed onderging der Italiaansche school. Dit eischt uitleg. Het bestudeeren der natuur, het landschapschilderen is zuiver Nederlandsch van oorsprong, en dit vak vond immer op onzen grond zijne verdienstelijkste beoefenaars. Alleen bemerken wij doorgaans bij diegene onzer meesters, die eenigen tijd in Italië verbleven, dat zij den invloed der natuur van dit land en der strekking van zijne kunstenaars ondergaan. De lichten worden warmer, de tonen bruiner, de gezichten meer theatraal dan het bij de zuiver Nederlandsche kunstenaars het geval is.

De Bles en de Patinir brachten, zooals wij zagen, van eerst af de sterk bewogen en grillig opgetimmerde landschappen in zwang. De zestiende-eeuwsche meesters ontdeden zich van die gekunsteldheid niet, en zochten op hunne manier de natuur op te smukken en haar in eene geleende schoonheid, eerder dan in hare eenvoudige waarheid, weer te geven.

Die zucht tot verfraaiing strookte te zeer met de ingeboren strekking der Antwerpsche schilders, dan dat ook zij niet het fraaie boven het ware zouden verkozen hebben. Door gansch de XVIe eeuw zal dus het gekunstelde landschap overheerschend blijven, en Rubens zal de eerste zijn, die de poëzie van de wezentlijke natuur, van den akker en de weide, zoowel als van het bosch en den berg, zal verstaan en doen verstaan.

De gebroeders Bril, die haast gansch hun kunstenaarsleven in het land der Appenijnen sleten, schikten zich zonder moeite in den gehuldigden trant.

Een paar veranderingen beproefden zij eventwel in hunne landschappen. Vooreerst legden zij de achtergronden plat. In plaats van hun effekt te zoeken in de onnatuurlijke klimming, die men

vroeger aan het vergezicht gaf, poogden zij in speling van licht en kleur, en tonen, het vluchten van den grond weer te geven.

Hieruit volgde de tweede hervorming, die zij invoerden. Om verschiet te krijgen moesten de achterplannen verflauwen; en, daar Paulus Bril, evenals zijne voorgangers, de gewoonte had van ook deze zeer uitvoerig en helder te maken, bleef er hem niets over dan het voorplan krachtig genoeg te schilderen, om zelfs eenen helderen achtergrond bleek te doen schijnen. Hierom plaatste hij gewoonlijk op zijne eerste plans somber gekleurde en scherp afgeteekende bergen of bosschen, waartegen dit helder blauwgroene verschiet betrekkelijk bleek schijnt, en eene speling van licht en bruin voortbrengt, die treffend, ofschoon minder harmonisch en waar is.

Ziet men een landschap van Bril en van zijnen opvolger de Momper, ja zelfs van Vloeren Breughel, dan is het of licht en kleur van tweederlei richtingen komen; het eerste plan schijnt in de schaduw te staan, het tweede is klaarder, zonder dat iets op de aarde of in den hemel die tegenstrijdige verlichting en die harde tegenoverstelling kunne wettigen. Alles is daarbij zoo luchtig en fijn tot in het verste verschiet en in de minste bijzonderheden uitgewerkt, dat men eerder aan eene keurige miniatuur dan eene natuurtrouwe schildering denkt.

Om deze treffend gekenmerkte landschappen te beoordeelen, valt er echter op te merken, dat, in de bergachtige landen, welke zij zeer dikwijls verbeelden, de natuur zich anders voordoet dan in de vlakten. Tusschen de hoogten heeft het zonnelicht uitwerksels, die verschillen met die, welke het in de pleinen vertoont.

Ik weet niet, of het anderen als mij voorgekomen is, maar het verwonderde mij immer, dat het zicht der bergen geenen indruk maakte van grootschheid en reusachtigheid, maar veeleer van lichtheid en fijnheid. Den berg ziet men niet als klomp, maar als vlak, als lijn. Die lijn teekent zich in den hoogen hemel scherp en dun af; de spitsen schijnen fijn en slank: men zou haast zeggen,

dat zij doorschijnend zijn, wanneer het volle licht hen treft, en dat hunne steenen kegels zilverachtige flonkeringen met grijze weerschijnen krijgen.

De achtergronden zien er grijs en wollig uit; de voorgrond daarentegen, met zijne groote massa's en zijne dichte schaduwen, teekent zich scherp tegen het schemerachtig vergezicht af.

In het bergland is er daarbij immer iets tooneelmatigs. De ongelijke hoogten; de toppen, als schermen het landschap verdeelende; de verrassende afwisselingen van water, valleien, rotsen, boomen en kasteelen, welke drie vier achter elkaar oprijzende verschieten laten zien, schijnen voor het genoegen van het oog aldus geschikt te zijn.

Verklaart dit alles niet eenigszins de scherpe tegenoverstellingen, de fijne, grijze tonen, de keurige, miniatuurachtige teekening, die wij bij Bril en zijne opvolgers vinden; en bewijst het niet, dat, zoo zij hunne landschappen eigenaardig afbeeldden, zij ze toch niet geheel verdichtten?

Spoeden wij ons, na dit tochtje door de bergen, tot onzen Antwerpschen meester Pauwel Bril terug, om hem in sommige zijner stukken te beschouwen. Laat ons maar beginnen met het tafereeltje, dat onze lezers gemakkelijkst te zien krijgen, het stukje, dat het Antwerpsche Museum (30) van hem bezit, en de Verloren Zoon gedoopt is.

Schuins door het paneel strekt zich een water uit; aan den overkant ligt eene haven, waar de zee, met schepen bedekt, tegen een laag strand uitloopt; achter de stad rijst een geweldig rotsgevaarte op. Aan deze zijde van het water ligt eene strook hoogland, waarop een stevige eik staat, en gras, varen en andere kruiden groeien. Eene kudde verkens graast daar. Men bemerkt er vier personen, tusschen welke de Verloren Zoon aan zijn wanhopig gebaar te herkennen is.

De boom, de figuurtjes, de zwijnen, de rotswanden, de gebouwen

in het verschiet, zijn met de meeste zorg bewerkt. De kleur heeft een porseleinachtig geglim, met de zachtste, fijnste toetsen en schakeeringen. De luchtspeling is oneindig verscheiden in hare schijnbare eentonigheid. Maar de achtergrond is gelijkvormig zacht grijs, de voorgrond hard bruin, zoodat de plannen nijdig tegen elkander afsteken, en de natuurlijke kleur gemist wordt. Ook de tandvormige rotsen schijnen wel iets van hunne gedaante aan schilders verbeelding verschuldigd te zijn.

Dit belet niet, dat er sedert de Patinir een onmetelijke stap vooruit gedaan is. Bij dezen laatste was het zwakke poging, hier geslaagde onderneming, om de natuur te doen genieten. Er is, ja, nog veel willekeurigs in die natuur, maar daarnevens treft ons ook de juiste waarneming van honderd kleine, wel geziene bijzonderheden. Let maar eens op, hoe warm de verlichte blaadjes vonkelen op den bruinen boom ; hoe het water witter wordt, waar de zon het treft ; en zie de duizenden en duizenden toontjes, die de luchtspeling op elk hoekje en kantje en rimpeltje, op elk spleetje en barstje, op elke schelfering en elke holte van de rotsen werpt. Zie, hoe goed alles vlucht naar het verschiet en daar zacht wegsterft.

Kiezen wij tusschen de landschappen van Brils hand, die in de Museums van Europa verspreid zijn, eenige verdere proeven van zijnen trant.

In het Museum van Darmstadt zien wij een heerlijk stuk van hem. Links en rechts rijst de grond ; in het midden daalt hij, en laat ons aldus toe eenen blik te werpen op het vergezicht, dat zich tot in het oneindige uitstrekt tusschen de twee heuvels. Een dezer, ter linkerhand op den voorgrond geplaatst, draagt eene zware groep knoestige eiken, zooals Bril die gaarne zag en schilderde ; de heuvel der rechterzij, op het achterplan, draagt een oud kasteel ; de hoogte met de eiken is in donkerbruine, krachtvolle tint gehuld, terwijl een onuitspreekelijk helder licht de rechterzijde bestraalt. Hier ziet men dan ook den bergachtigen grond met laag gewas bedekt, met

frissche watervallen en valleien doorsneden, baden in het lieve licht, van plan tot plan voortgolven en zich verlengen, zoover de oogen dragen.

Het landschap is wat theatraal opgetimmerd; de afwisseling van licht en bruin wat willekeurig aangebracht, zoodat men in eene groep donkerbruine boomen eensklaps eenen lichtgroenen en tusschen de helder verlichte eenen donker beschaduwden ontdekt.

De schilder heeft niet genoeg het bijzondere aan het algemeene weten op te offeren, zoodat men op eenen ver afgelegen heuvel even goed als op den voorgrond, de takjes en blaadjes onderscheidt. Maar, nevens deze onvolkomenheden wat al verdiensten! Dat helder zacht licht; die zoo treffend aangebrachte natuurschoonheden; dit eigenaardige, aan elk deel behouden en toch tot eenen bevalligen samenhang geschikt; die fijne, keurige schildering, maken een geheel, dat niet overweldigend treft, maar vinnig doordringt, en het oog trekt en boeit.

Te Berlijn (Museum, 744) zien wij van Bril een zacht, fijn zeegezicht in groengrijze tint, maar met licht overgoten. De zon komt op, en treft met hare eerste stralen de zee en het schip, dat er op vaart, den toren en het slot, die op eene vooruitstekende landtong gebouwd staan, terwijl zij het bosch op den voorgrond in donkere schaduw laat. Hier zien wij den schilder in eene andere uiting zijner gave. Het licht, dat het water beperelt en met zijnen tooverglans overstuift, dat als zilver en goud uit den hemel daalt en op de vloeibare vlakte smelt, het water en den dunnen wasem, die er boven vlot, met zijne heerlijke tonen doorkleurend, merkte hij op, en wist hij weer te geven. Hij baande aldus den weg, dien de zuidelijke landschapschilders en de Fransche Claude Lorrain en Poussin verder zouden bewandelen.

Schooner nog is een der stukken, dat het Museum van Madrid (1212) van hem bezit. Het verbeeldt een water, waarin het frissche groen van een eilandje zich weerspiegelt; links en rechts staan

Daubigny D. DUJARDIN Sc.

DIANA EN HARE NYMFEN, door PAULUS BRIL. — Louvre te Parijs.

hooge boomen; op den voorgrond jagers en een zwijnhoeder. Op het voorplan valt het licht blank en helder; in het verschiet is het warm getint. Het stuk is uiterst verzorgd van penseeling; het is glansend van kleur en licht en heeft iets bijzonder levendigs en feestelijks.

Nog een landschap om te eindigen, want eindigen moet men wel, hoe gaarne men langer zou vertoeven, onder de lommerrijke boomen, nevens de glinsterende waterplassen, tusschen de statige heuvels, welke de schilder ons voortoovert.

Ziehier in den Louvre te Parijs (68) Diana en hare Nymfen. De godin der jacht, van hare trouwe honden en hare lieve maagden vergezeld, gaat eene landelijke brug over, onder de schaduwe van twee eeuwenoude, met veil omslingerde eiken, die ter linkerzij hunne trotsche stammen en stevige bladerkronen verheffen. Tusschen en nevens de stammen glijdt het oog over eene vlakte, die op den voorgrond begrensd is door eenen spiegelhelderen waterplas, en in den achtergrond uitloopt op eene zachte heuvelenrij. Rechts verdringt zich op den oever van den waterplas een dichte wasdom van wollig geboomte, van spits waterkruid, van frisch gras en bloemen. Op het water drijft de zwaan; de wilde eend vliegt op uit het riet van den oever; onder het boschloover nadert de schuchtere hert tot het heldere vocht. In zulk eene landstreek te jagen, te leven, zich heer en meester te gevoelen van die rijke en milde natuur, is inderdaad godengenot.

Nog immer kenmerkt zich het landschap door de eigenaardige zwakheden van den schilder; de helderheid is nog niet zonder koudheid, de lichtere kleurenspeling niet zonder hardheid. Maar, dat de tonen wat verzachten en versmelten, en het landschap zal gesteld worden naast de hoogste uitingen der kunst, en hare beoefenaars tusschen de grootste meesters.

Na de gebroeders Bril komen wij in de geschiedenis der Antwerpsche School een aantal landschapschilders van groote ver-

diensten tegen. De eerste in tijdsorde is JOOST DE MOMPER. Weinige levensbijzonderheden zijn ons van hem overgeleverd. De eerste kunstenaar van dien naam, dien wij in de Liggeren ontmoeten, is een JOOST MOMPERE, die vrijmeester ontvangen werd in 1530. Hij is de grootvader van onzen landschapschilder. In 1581 schrijft Bartholomeüs de Momper, deken van St.-Lucas, zijnen zoon, Joeys de Momper, als meester in. Hieruit volgt, dat onze landschapschilder, want geen twijfel of hij wordt hier bedoeld, rond het jaar 1560 moet geboren zijn. Het feit, dat het jongste kind zijns vaders op 2 September 1560 gedoopt werd, maakt de veronderstelling waarschijnlijk, dat hij kort vóór dit jaar, laat ons zeggen in 1559, ter wereld kwam. In 1590 huwde hij, in Onze-Lieve-Vrouwenkerk, Elizabeth Gobijn, die den 12n November 1622 stierf (1). Hij had eenen zoon, FILIPS DE MOMPER, die in 1622 Italië bezocht, in 1624 als meester werd aangenomen en reeds in 1633-4 overleed. Al wat wij van dezen weten is, dat hij de landschappen zijns vaders met figuren stoffeerde (2). Joost de Momper nam leerjongens aan van 1591 tot 1599, en was deken in 1611. Op 23 December 1521 stierf zijne vrouw, en hij zelf overleed in 1634 of 1635.

Als schilder wordt Joost de Momper niet genoeg naar waarde geschat. Men ontmoet zijnen naam op zoo menig stuk, waar eene grillig geteekende, grijsbruin gekleurde rots de hoofdrol speelt, dat dit onvriendelijk en onnatuurlijk landschap ons seffens voor den geest komt, wanneer wij zijnen naam hooren en ons de lust beneemt om verder kennis met hem te maken. Maar men moet hem zien in sommige zijner schoone stukken, om er eene heel andere gedachte van te krijgen, en om hem naast Pauwel Bril en tusschen dezen meester en Vloeren Breughel zijne ware en eervolle plaats in te ruimen.

In zijne volle kracht doet hij zich voor in de Vier Jaargetijden, welke het Museum van Brunswijk van hem bezit (638-641). In

(1) CRIVELLI : *Giovanni Breughel*. P. 315. (2) ID. P. 337.

de Lente geeft hij ons eene bleekerij te zien, bestaande uit een grasplein en een stuk water, waarop eenden zwemmen ; links twee huizen, eene kar met verscheidene personen, en vee ; op den achtergrond een heuvel, met gebouwen en kerken op de kruin, en een kasteeltje aan den voet. De zon rijst door de wolken en spreidt haar nog bleeke licht wit en wollig over de vlakte, terwijl zij de kanten in krachtige schaduwen stelt. Het groen is nog schaarsch en teeder, een beeld van de jonge natuur gelijkend.

In den Zomer zien wij aan den eenen kant eenen beboschten heuvel met huizen en water ; aan den anderen eene groep boomen ; tusschenin eene kar vol volk, dat spelen rijdt, en wandelaars, te voet en te paard voorttrekkende of op het gras rustende. De hemel is warm verlicht, het groen is overvloedig en krachtig geworden.

In den Herfst toont hij ons eene hobbelige straat. Ter linkerhand zijn werklieden bezig met een woud uit te roeien ; eene kudde verkens knabbelt de eikels op ; mannen, die gaan visschen, en een boer, die zijne koei voortdrijft, stappen over den weg. De hemel is dof en half mistig, de zon is verflauwd en de natuur bont gekleurd.

De Winter is een stemmig beeld : de muren eener versterkte stad, van buiten gezien. Op de daken en uitsprongen ligt de sneeuw, op de vesten is men aan het schaatsenrijden, vóór de stad staat een koekverkooper met zijn kraam, en loopen er jongens met klaasmannetjes onder den arm. De hemel heeft eene doffe, blauwgrijze tint en geheel het karakter van het jaargetijde.

De figuurtjes in de Vier Jaargetijden zijn door Vloeren Breughel geschilderd (¹) en komen keurig uit op die lieve tooneelen, alhoewel zij er niet immer bijzonder goed mede versmelten. Ook hier is de keus, die wel van de Momper zal zijn, goed uitgevallen.

(¹) G. Chivelli : *Giovanni Brueghel*. Bl. 208 . Li quatro stagioni f. del Mommper, et l altro fatto in Casa. li figuri fatto del mio mane a 40 fiorina per pezzo = 160.

Gansch de reeks is gedaan in fijnen, lichten trant. De scherpe tegenstelling van licht en bruin heeft opgehouden, alhoewel huizen, en boomen nog krachtig uitkomen op de verlichte deelen.

De Momper geeft ons voor de eerste maal onzen eigen grond en onze eigen zeden te zien. Het landschap is niet meer een tooneelscherm, die fraai moet zijn, maar een stuk uit onze omgeving, dat waar is.

Ons land is niet immer schoon, verre van daar, maar 't is het onze; het heeft zijnen eigen aard, en de schilder mag het niet anders maken dan het is. De kunstmatige landschappen, hoe mooi ook, laten ons kouder dan de ware natuur, hoe armoedig zij er uitzie.

Ik schrijf deze regels op eenen Zondag morgen in November. Vóór mij strekt zich eene weide, een tuin en eene straat uit; het heeft gesneeuwd; op den grond bevlekken grijze waterplassen het witte plein; hier en daar komen er eenige kale struikjes uit den grond; tegen den grijzen hemel teekenen de donkere, bruine boomen hunne takken mager af; het witte stof op de daken doet elk plan in de verte scherp uitkomen. Er zijn weinig menschen op de straat: een groepje vrouwen met hare kerkboeken in de hand, een paar burgers in zondagskleeren. Het is stil en killig daar buiten, en binnen geniet men volop de weelde van de kachel te hooren ronken, het porselein te zien glimmen, en droog en warm te zitten. Dit genot en dat gevoel van weelde is zeker niet heel hoog, het landschap is niet schoon; maar dit alles is ons leven in ons land; en wie geen oog voor die kleur, geenen zin voor die schilderachtigheid heeft, is koud van hart; wie de natuur alleen gaarne ziet in haren tooneeldosch heeft eenen bedorven smaak.

Zoo dacht er wellicht ook de Momper over, toen hij zijne trouwe afbeelding der vier jaargetijden schilderde. Geen der kenmerken van elk seizoen ontsnapte hem.

Het blijde zonneken in de lente, het kleurige groen in den zomer,

de vale en bonte herfst, de nevelachtige winter met sneeuw op dak en muren, dit alles is goed opgemerkt en trouw weergegeven.

Ik ben er verre af te beweren, dat hij de poëzie van het landschap gevoelde, zooals Rubens die eerst begreep, en na hem de Hollandsche meesters der XVIIe, en de landschapschilders onzer eeuw die verstaan. Neen, in het werk van de Momper en van zijne tijdgenooten spreekt de natuur altijd meer tot het oog dan tot het hart. Zij worden aangetrokken door de lijnen, de schikkingen, de tegenstellingen, welke zij in velden en bergen en bosschen zien; voor de schoonheid, die er ligt in het eenvoudigste lapje gronds: in eenen steenweg, die tusschen eene rij boomen naar een dorp voert, in den nederigsten waterplas, door alledaagsche heesbeschaduwd, bleven zij ongevoelig. Nooit waren zij ontroerd geweest door den indruk, dien onze landelijke natuur op ons kan maken, wanneer wij ze in de vereischte stemming te zien krijgen; nooit vonden zij den wasem, die 's morgens over de akkers hangt, schooner dan het volle zonnelicht; nooit verwarmde de schemerende gloed der avondzon hun gemoed; nooit begrepen zij, dat een boer, die met de zeisen op den rug huiswaarts keert, passender is in een landschap dan al de Nymfen, die oud Griekenland vereerde; nooit vonden zij eene hut met haar strooien dak schilderachtiger dan de paleizen, waarmede zij hunne tafereelen stoffeerden. Bij hen moest de natuur, om schilderenswaardig te worden, boven en buiten het gemeene en het boersche staan.

De Mompers schildering geeft trouw maar koud weer, wat de kunstenaar zag. Hij heeft zijne seizoenen niet anders willen maken, dan zij zijn; maar zooals zij zijn, smaakte hij ze niet ten volle, begreep hij er de poëzie niet van; ook hij moest om zich mede te laten sleepen iets ongemeener en tooneelmatiger aantreffen.

In het Museum van Dresden vinden wij van hem drie landschappen met naaldige en mager geschilderde rotsen, en fel bewogen, maar zwierig geteekende lijnen: stukken, zooals men er bij

dozijnen onder de Mompers naam aantreft; maar nevens deze ook een paneel van een heel ander uitzicht. Het heeft den decoratiestijl, dien wij in de bergschilders gedurig ontmoeten, maar onderscheidt zich van hunne werken door zijne breedheid. Eene onmeetbare vlakte, waarin eene stad met ontelbare torens oprijst, breidt zich ter linkerzijde uit; daar achter golven de blauwe heuvelen voort, tot waar zij onder de warme witte wolkenmassa verdwijnen; ter rechterzij verheft zich eene rotsige hoogte, waarop boomen, een paar huisjes, en een groot getal ruiters gezien worden. Het vlakke landschap vlot in dampig blauwe, en lichtgele tinten, waartegen de heuvel in volle kracht met warm bruine tonen afsnijdt. Die tegenstelling is nog altoos te scherp; maar bewonderenswaardig zijn de honderden schakeeringen der lichtspelingen, de keurigheid, waarmede alles bewerkt is, de sierlijkheid van gansch dit rijk, opgesmukt tafereel.

Meer waarheid daarentegen, en daarom ook meer dichterlijkheid, bezit het stuk van het Berlijnsch Museum (772), geteekend J. de Momper. Het stelt een gezicht van Antwerpen voor, genomen van den overkant der Schelde. Op het voorplan ziet men eenige huizen, die zich in den stroom spiegelen; daarnevens eenen boom; daarachter den stroom, en in het verder verschiet de stad Antwerpen. Het landschap is donkerbruin en teekent zich kloek af tegen den klaren hemel. Het moet een gezicht zijn, in den schemeravond genomen, wanneer de hemel nog klaar is en de duisternis reeds op de aarde is gedaald. Het geeft ons wel onze streken te zien zonder eenig tooisel, en is echter zoo bevallig en schilderachtig als men een tafereel, genomen te midden der Alpen, zou kunnen droomen.

Wij zagen reeds Vloeren Breughel als stoffeerder van de Mompers stukken optreden; voornamelijk echter als landschapschilder maakte hij zich beroemd.

Jan Breughel, bijgenaamd de Vloeren Breughel, is een der

Jan Breughel's portret, naar Ant. van Dyck.

aantrekkelijkste figuren, die wij in de rei onzer schilders ontmoeten, en gelukkiglijk bezitten wij eene volledigere reeks getuigenissen over hem dan over een goed deel onzer groote meesters. Een gelukkig toeval bewaarde onder andere een dik pak brieven, die hij aan zijnen beschermer, den aartsbisschop Frederik Borromeo, neef en opvolger van den H. Carolus Borromeüs te Milanen, schreef. Die brieven loopen grootendeels over schilderwerk, dat hij voor den prelaat uitvoerde ; maar menig kijkje in zijn leven en menige wetenswaardige bijzonderheid over de voortbrengsels van zijn penseel treffen wij er in aan. (¹)

Jan Breughel, de grootste van zijn geslacht, werd te Brussel geboren, in de eerste helft van 1568, van Pieter Breughel den Vieze en Maria Coecke, dochter van Pieter Coecke, eenen gekenden schilder en bouwmeester. Nog slechts een jaar oud zijnde, verloor hij zijnen vader ; zijne grootmoeder Maria Bessemers, vrouw van Pieter Coecke, leerde hem het waterverf-schilderen. De olieschildering leerde hij bij Peter Goetkint van Antwerpen. Hij reisde in zijne jeugd naar Italië. In 1593 was hij te Rome (²) ; op zijne terugkomst verbleef hij eenige maanden bij den aartsbisschop van Milanen. Deze gaf hem, op 30 Mei 1596, aanbevelingsbrieven mede voor den bisschop van Antwerpen. Hier door zal hij waarschijnlijk Laevinus Torrentius gemeend hebben, die echter reeds het jaar te voren overleden was en eerst in 1597 vervangen werd.

Op 12 September 1596 was Breughel te Antwerpen aangekomen, na eerst nog een toertje in Holland en Vlaanderen gemaakt te hebben. Hij ging daarhenen, om er de werken der Vlaamsche schilders te bezichtigen ; maar deze schenen hem verre beneden de meesterstukken der Italianen, en zelfs beneden die van den Duitschen schilder Rottenhamer te staan.

(¹) Giov. Crivelli. *Giovanni Brueghel, Pittor Fiammingo, o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana* : Milano, 1868.

(²) Rathgeber : *Annalen der Niederl. Malerei.* Gotha 1844, bl. 335.

In het jaar na zijnen terugkeer te Antwerpen, liet hij zich als vrijmeester der St.-Lucasgilde opschrijven, en wederom twee jaren later huwde hij, in Onze-Lieve-Vrouwenkerk, Elizabeth de Jode, dochter van den plaatsnijder Geeraard de Jode, den oude. Uit dit huwelijk werden hem twee kinderen geboren : een zoon, Jan Breughel II, die op 13 September 1601 gedoopt werd, en eene dochter Paschasia. Niet lang mocht hij de moeder dezer kinderen behouden ; want reeds in April 1605 hertrouwt hij met Catharina van Mariënburg. Acht kinderen sproten uit dit tweede huwelijk.

Op 4 October 1601 liet hij zich als poorter van Antwerpen inschrijven.

Al spoedig na dit tijdstip bemerken wij, dat Breughel naam verkreeg, en aanzien en fortuin verwierf door zijne kunst. Van 1606 tot aan zijnen dood, had hij gestadig het eene of andere werk onder handen voor den aartsbisschop van Milanen. De Ambrosiaansche bibliotheek dier stad bezit, onder vele andere, nog van onzen meester de Vier Elementen, waarover hij breedvoerig spreekt in de brieven, die ons bewaard bleven. « Zij zijn, zegt Volkmann in zijn Reisboek door Italië (Utrecht 1773), met oneindige vlijt en zoo uitvoerig geschilderd, dat men ze door een vergrootglas beschouwen moet om al de schoonheden daarvan gewaar te worden. De Aarde verbeeldt het Paradijs met verscheidene dieren; het Water Neptunus en Thetis, van eene menigte visschen en watervogels omgeven; de Lucht eene muze met eene sfeer in de hand nevens veel vogelen; het Vuur eene smis met veel gereedschappen en andere zaken. »

Bij de aartshertogen Albertus en Isabella stond hij ook in blakende gunst. Reeds op 18 Maart 1606 diende hij een vertoogschrift in, opdat de vorsten des lands van hun recht zouden afzien op twee schilderijtjes, een van hem en een van zijnen leerling, die door de tolbeambten van Oordam waren aangeslagen. Dit verzoek werd toegestaan op 30 Maart daaropvolgende. Maar onder-

tusschen hadden de officieren der licenten te Antwerpen de twe schilderijtjes reeds openbaar doen verkoopen op de Vrijdagmarkt. Het stuk van Breughel had 54, dat van zijnen leerling 18 gulden opgebracht. Het aandeel van 24 gulden, dat de regeering toekwam, werd den schilder teruggegeven (¹).

In October 1609 drukken de aartshertogen aan het Antwerpsche Magistraat den wensch uit, dat Breughel ontslagen blijve van de verplichting om krijgslieden te herbergen en de wacht op te trekken.

Weinige maanden nadien vroeg Breughel nog, dat hunne Hoogheden hem in hunnen bijzonderen dienst zouden nemen, en hem de kwijtschelding van wachten en tollen vergunnen, die zij aan de andere schilders hunner hofhouding toestonden. Die kwijtschelding verkreeg hij op 13 Maart 1610, uit hoofde dat hij soms in dienst der landvoogden te Brussel werkzaam was.

Het Antwerpsche Magistraat stribbelde wel tegen, maar Breughel deed wat hem vroeger zoo wel gelukt was : hij beriep zich op het hooger gezag te Brussel en won ook ditmaal zijn geding.

Hoe kon het anders ? Den 12ᵃ Maart 1610, den dag dus, vóór dat hij zijne nieuwe gunst verkreeg, schreef hij nog aan den aartsbisschop Borromeo, dat hij reeds sedert drie maanden te Brussel was, om onder de oogen der aartshertogen elf groote schilderijen te beginnen.

En wat die schilderijen waren, zien wij in het Museum van Madrid, dat de kunstschatten geërfd heeft, welke Albertus en Isabella hier bijeenbrachten, en niet minder dan 54 stukken van Breughels hand bezit.

Onder deze munten twee reeksen uit, die beide den naam van de Vijf Zinnen dragen, maar eigentlijk afbeeldingen zijn van wat het paleis der aartshertogen kostelijkst bevatte. Eerst komen er

(¹) *Catalogue du Musée d'Anvers.* Bl. 304 en volgende.

twee stukken (1237-1238), van 1,75 met. hoog en 2,63 met. breed, elk verscheidene der zinnen verbeeldende. Een der tafereelen stelt het Gezicht en den Reuk voor; het andere het Gehoor, den Smaak en het Gevoel. In het Gezicht vindt Breughel gelegenheid om al de kunstschatten der vorsten : hunne schilderijen, standbeelden, gravuren en kostelijke vazen, alsook hunnen heerlijken tuin en hun prachtig paleis te laten bewonderen; in den Reuk prijken de schitterendste bloemen; in het Gehoor wordt hunne verzameling van muziekinstrumenten afgebeeld; in den Smaak zien wij de kostelijkste spijzen in hunne eetzaal opgedischt; in het Gevoel is hunne rijke verzameling van wapens ten toon gespreid. De zinnen worden daarbij afgebeeld door vrouwen en kinderen, die de muziektuigen bespelen, de spijzen eten of de fraaie dingen bewonderen, en door eene andere hand dan die van Breughel geschilderd zijn.

Breughel hervatte in 1617, hetzelfde onderwerp, in eene tweede reeks (1228-1232) van vijf kleinere stukken, waarvan elk slechts eenen der zinnen bevat. De stoffeering is dezelfde, alleen de personages zijn vervangen door Venus en Cupido.

In een ander groot stuk (1239), de Kunsten en de Wetenschappen voorstellende, wordt nog eens de verzameling van kunstvoorwerpen en wetenschappelijke werktuigen afgebeeld : men ziet er de schilderijen, muziektuigen, wereldbollen, landkaarten en schelpen op afgemaald. Elders nog (1264) zien wij het Kasteel der Aartshertogen en (1265) het Park van Brussel.

Al deze stukken moeten dus dagteekenen van 1610. Zij zijn gedaan met de keurigheid en de zorg, die Breughel aan zijn werk gewoon was te besteden, en hebben ook zijne schitterende kleur.

Konden de aartshertogen dan wel iets weigeren aan den kunstenaar, die meer dan wie ook, meer dan Otto Venius en Rubens, hun hofschilder was? Nog niet tevreden met al deze gunsten, verzocht en verkreeg Breughel in 1613 vrijstelling van de accijnsen.

Allicht zou men geneigd zijn hem te verdenken van inhaligheid,

wanneer men nagaat, hoe onverzadelijk in het aanvragen van gunsten hij was. Wij hebben echter goeden grond om hem van die verdenking wit te wasschen. Toen in 1616 Abraham Grapheus, de zoon van den gildeknaap van Sint-Lucas, voor schulden in den kerker was geraakt, droeg Breughel om hem te helpen ontslagen, zes gulden bij, de grootste som, die gestort werd ; in 1619 schonk hij aan de Rederijkkamer de Violier, waarvan hij een ijverig lid was, een tooneelgewaad voor de Godin Pallas.

Een treffender getuigenis van zijn goed hart kennen wij. Toen Frans Snijders in 1608 van Rome naar Milanen trok, verzocht Breughel zijne Italiaansche vrienden in zijnen naam aan den kunstmakker, die hem had bijgestaan in den nood en getroost, toen iedereen hem verliet, het noodige geld te bezorgen. Aan den toekomenden grooten dierenschilder werd op dit schrijven 600 gulden, eene aanzienlijke som voor dien tijd, ter hand gesteld. Van welken nood Breughel hier spreekt, is ons niet stellig bekend. Misschien is het de ziekte, die hem en zijne vrouw overviel in het begin van 1608, en waarvan hij in eenen zijner brieven gewaagt.

Breughel was deken der Romanisten, toen Rubens in 1609 ontvangen werd in dien kring van de Antwerpsche kunstenaars, die Italië bezocht hadden. Van toen af schijnt de vriendschap, die zoo innig en duurzaam was tusschen de twee schilders, begonnen te zijn.

Doorslaande bewijzen bezitten wij van die goede betrekkingen. Breughel kon niet wel over de baan met het Italiaansch, en aardig genoeg zien wij hem tot tweemaal toe aan zijnen Milaanschen beschermer klagen, dat hij hem toch niet in het Vlaamsch kan schrijven. Rubens nu was ook wel geen overvlieger in vreemde spraken, maar Italiaansch kende hij toch beter dan eenige andere taal, en zie, te rekenen van 1610, werden Breugels brieven naar Milanen haast zonder uitzondering door zijnen genialen vriend geschreven. « Mijn secretaris Rubens is naar Brussel om het

portret der aartshertogen te schilderen », schrijft Breughel in 1616 in een briefje, dat hij om die reden zoo kort mogelijk maakte. Niet alleen in het brievenschrijven hielpen de twee vrienden elkander, ook in onderscheiden schilderstukken werkten zij samen ; het Antwerpsch Museum, onder andere, bezit er een bewijs van, dat toont, hoe Rubens zijne forsche hand naar de fijne penseeling van Breughel plooide, waar hij dezes landschappen stoffeerde, en op twintig andere plaatsen vinden wij tafereelen, uit beider samenwerking ontstaan.

Wat ontbrak er Breughel om gelukkig te zijn? Hij verkocht schilderijen zooveel hij wilde, en tot goede prijzen; de Vier Elementen werden hem door Fred. Borromeo 150 gulden het stuk betaald ; van den keizer van Duitschland had hij in 1608 reeds 7200 gulden te goed. Hij was beschermd door de grooten, bemind door zijne vrienden, aangezien door gansch Europa en vader van een talrijk kroost.

De aartsbisschop van Milanen en de infante Clara Eugenia Isabella aanvaardden in 1623 het peetschap over zijn jongste kind, het achtste zijner tweede vrouw.

Zijn zoon getuigt van hem, dat hij fortuin verworven had. Hij leefde op breeden voet en ging gewoonlijk weelderig gekleed in vloeren zijde, eene bijzonderheid, die, zegt men, hem zijnen toenaam verwierf. Hij bewoonde in de lange Nieuwstraat het huis nr 107, dat zijn schoonzoon David Teniers na hem betrok. Hij was dus een dier Antwerpsche schilders, die groote heeren door goederen en aanzien geworden waren, de schoonste woonsten onzer stad bouwden, en op gunsten en vriendschap van vorsten en grooten onthaald werden.

Op het einde zijns levens trof hem echter een schrikkelijk ongeluk. In 1622 verloor hij niet alleen zijnen bijzonderen weldoener den aartshertog Albertus, maar ook het grootste deel van zijn fortuin, « waarmede hij reeds in klimmende jaren zijne vrouw

Landschap met wagens, door Jan Breughel.

te voeden en acht kinderen op te brengen had », volgens de woorden van den aartspriester Laurens Beyerlinck.

Drie jaren later, op 13 Januari 1625, kwam een vreeselijke slag hem op eens uit het leven rukken. In twintig dagen, zoo schrijft zijn zoon, stierf de vader en drie kinderen : Pieter, Isabella en Maria, die zeventien, zestien en veertien jaar oud waren. « Zijne dood werd door de gansche stad Antwerpen beweend, en zijn lijkdienst was aandoenlijk om zien. »

Zijne kinderen richtten hem in de St.-Joriskerk, waar hij begraven werd, een marmeren gedenkteeken op, dat versierd was met zijn portret, geschilderd door Rubens. Onder de voogden der minderjarige weezen van Breughel zien wij ook Rubens en Hendrik van Balen voorkomen.

Velerlei vakken beoefende de Vloeren Breughel, en allen met het beste gevolg. In de overgroote meerderheid zijner werken bekleedt het landschap de eerste plaats. In sommige stukken stoffeerde hij die landschappen met allerlei onderwerpen : nu eens zijn het mythologische tooneelen, dan weer de Vier Elementen en andere zinnebeeldige voorstellingen of kleine tafereelen uit de H. Schrift, uit het soldaten- of boerenleven. Eene groote voorliefde koestert hij voor zulke stukken, waarin hij eene menigte dieren kan te pas brengen, zooals in het Aardsch Paradijs of in de Ark van Noach; ook voor die, waarin hij eenen grooten samenloop van volk te vertoonen heeft, zooals eene prediking, de belegering eener stad, eene markt of een boerenfeest, of waarin hij kostelijke voorwerpen in al hunne fijnheid en rijkdom kan weergeven.

Zijne landschappen, zijn als die van zijne voorgangers, uitermate keurig en uitvoerig van teekening en helder van kleur. Het groen glinstert er met eene frischheid, die bijna hard is. Alles is daarbij geschikt om het oog te bekoren ; de gewone natuur was hem te armoedig hij wilde ze gekleurd, verlicht, geschikt, zoodat zij zich op haar feestelijkste, op haar bekoorlijkste voordeed.

Het zijn eerder prachtvolle tooneelschermen, waartusschen zich eene handeling ontwikkelt of levenlooze voorwerpen tentoongesteld zijn, dan bladzijden uit het ware boek der natuur. Zijn vader was een Hollander en dus ook een man van de onopgesmukte waarheid; de zoon werd een Sinjoor, een vriend dus van de bevalligheid; en die trek, die reeds de natuurschilderingen der gebroeders Bril kenmerkte, onderscheidde ook de zijne, evenals hij die van al zijne Antwerpsche vakgenooten uit later dagen zou stempelen.

Breughel is in de eerste plaats een behendige penseeler. In die hoedanigheid stamt hij in rechte lijn af van de grootste meesters der oude school; hij wist als zij, of als de miniatuurschilders der middeleeuwen, haarfijn te ontleden en met de volste levendigste kleuren te bemalen wat er in de levende of levenlooze natuur te zien valt. Zoo goed als zij, weet hij harmonie in zijne glansende kleuren te brengen; beter dan zij weet hij de sierlijkheid van lijn, het lachende van het leven in zijne keurige stukjes te bewaren; niets stijfs is er in zijne scherpgeteekende beeldjes, alles is vol beweging en bekoorlijkheid.

Iets heeft hij nog met de ouden gemeen, en die trek is zelfs het meest opvallende voor wie zijne werken ziet; hij heeft als van Eyck en andere voorgangers, en zelfs meer dan dezen, de gewoonte zijne achtergronden blauw te kleuren. Niet alleen de hemel is in de meeste stukken van Breughel helderblauw, maar het vergezicht, de toppen der bergen, het groen van weiden en bosschen krijgt sterk aangeduide azuren tinten. Men vraagt zich af: was het bij den schilder een gebrek in het oog, dat hem de natuur zoo blauw deed zien, of wel, hebben wij hier alleen aan eene gril te denken? Wij bekennen eene bevredigende verklaring te moeten schuldig blijven. Alleen gelooven wij, dat Italië hier wel eenige schuld aan heeft. In de landen van het Noorden, hetzij in de vlakten, hetzij op de hoogten, is dit blauwe verschiet onbekend; wel

vergrijzen en verbleeken de uiterste kimmen, maar verblauwen zagen wij ze daar nooit. In Italië is het anders gelegen. Daar ziet men aan den versten gezichteinder de toppen der bergen, gansch de lijn der aarde, die den hemel raakt, bij helder weder met azuren tinten pralen. Onze schilders, die dit verschijnsel hadden opgemerkt, en zich juist niet afvroegen, hoe zij de natuur het waarste, maar hoe zij haar het schoonste konden weergeven, trokken zeker partij uit die eigenaardigheid ; en, daar zij nu toch geene bepaalde gezichten weergaven, maar landschappen in het algemeen schilderden, zagen zij er geen erg in deze op te smukken, met hetgeen hun in het Zuiden als eene bevalligheid te meer was voorgekomen.

Wij leerden reeds eenige stukken van Breughel uit het Museum van Madrid en uit de Ambrosiaansche bibliotheek kennen. Laat er ons nog enkele beschouwen, waarin zijn eigenaardige trant zich vertoont.

In den Haag, (Museum, 200) en in Parijs vinden wij van hem het Aardsch Paradijs. Het eerste dier paneelen is verreweg het fraaiste. Op den voorgrond bemerkt men de groote dieren ; eenen stier en eene koe, eenen wolf, een hert en eene hinde, eenen tijger en eene tijgerin, eenen leeuw en eene leeuwin, en een koppel olifanten. Ter linkerzijde stroomt eene beek, waarin eenden en langbeenige vogels zich ophouden, en boven hen zit op de takken van eenen ontbladerden boom allerlei kleurig pluimgedierte. Op het tweede plan ziet men Adam en Eva : hij, op een bergje gezeten, zij, met de hand omhoog gestrekt, om de verboden vrucht te plukken. Achter hen wordt het verschiet door eene groep boomen gesloten.

De figuren van Adam en Eva zijn van Rubens' hand, zoo lief en doorschijnend geschilderd, zoo keurig geteekend, als men het ooit van hem zag. Al de dieren op den grond, in het water, op de takken der boomen, zijn met eene verbazende uitvoerigheid en helder-

heid van kleur gedaan; de vogels vooral met hunnen schitterend bonten vederdos zijn als zoovele edelgesteenten, flonkerend op het lichte en dichte landschap.

Te Berlijn (678) ontmoeten wij eene Smis van Vulkaan, een wonderwerk van schildering. Duizenden stukken harnas, borstplaten, kostelijke vaten, staan en liggen in het hol, waar Vulkaan aan het werk is en Venus' bezoek ontvangt. Alles is met de uiterste keurigheid bewerkt, nageltje voor nageltje is geschilderd op al het gesmede, krulletje voor krulletje is geteekend op al het gedrevene; elk metaal, elke stof van al die stukken, die eenen duim groot zijn, is afzonderlijk weergegeven en goed te herkennen. Zoo ook zijn de grot en de omstaande boomen, steentje voor steentje, blaadje voor blaadje geschilderd en de figuurtjes doen in fijnheid en glansrijkheid voor die omgeving niet onder.

In hetzelfde Museum (688) zien wij een Feest van Bacchus met een landschap, zooals daarbij hoort. Achter de feestvierende figuren verheft zich het schoonste woudgezicht, dat men kan droomen: een droombeeld waarlijk, eerder dan een natuurgezicht. Dichtgebladerde boomen, vast van kleur en schaduw, rijzen in het midden op en laten aan weerszijde openingen, in welke het licht zachtjes door de bladeren rijst en verschieten opent, waar, tusschen klaarte en schaduwe, tusschen warmte en koelte, de bevalligste strijd gestreden wordt, dien de schilder in al zijne fijnheid en doorschijnendheid weet weder te geven.

Te Munchen (241) zien wij een landschap in denzelfden trant nog bekoorlijker zoo mogelijk. Op den voorgrond zit Flora te midden in een perk van de schitterendste bloemen neder; door liefdegoodjes, die, bloemen strooiend, rond haar nederdalen, wordt zij bekroond. Achter die figuurtjes, door Rubens geschilderd, rijst weer het dichte bosch met zijn dubbel doorzicht en zijn verrukkelijk spel van licht en donker, en daarachter prijkt de helderblauwe hemel met witte wolkjes.

Hier zijn de bloemen zoo uitvoerig en kleurig geschilderd als de vogels en dieren in den Haag, en de wapenstukken te Berlijn. Hier als elders kan men voor een fabelachtig lief onderwerp geene fabelachtig schoonere omgeving wenschen of droomen.

Breughel schilderde gaarne bloemen, die hij met zorg koos en met nauwgezetheid uitvoerde. « Ik geloof, dat de bloemen wel natuurlijk zullen lijken, » zegt hij in eenen zijner brieven. « Zij zijn meer dan honderd in getal, alle zeldzaam en schoon. De gemeene bloemen zijn rozen, tulpen, giroffels en violetten ; de andere zijn buiten het gewone, enkele vindt men niet in deze landen. » Hij hield er aan ze naar de natuur te schilderen, en begaf zich wel eens naar Brussel, om ze daar in het leven te zien.

Zijne bloemenstukken zijn dan ook meesterwerken in hunnen aard. Het Museum van Berlijn, dat van Weenen en andere verzamelingen, waaronder wij die van den heer Bamberg te Messina, die wij in 1877 te Antwerpen mochten bewonderen, niet onvermeld mogen laten, bezitten bloemtuilen van hem, welke onder het schoonste en keurigste mogen geteld worden, dat ooit in dit vak werd voortgebracht. Met fijnheid en kracht wordt elk bloempje ontleed ; met den besten smaak worden de rijke kleuren verbonden ; en, wat ons elders in Breughels werk hindert, zijne liefde voor schittering, is hier eene verdienste. Een ruiker van hem schiet als een dichte schoof uit de vaas op, en schittert en straalt met zijne duizend warme kleuren als de verblindende pijlen en starren van een vuurwerk.

Te Brussel (Museum, 129) zien wij van Breughel eene Preek van den H. Norbertus tegen de ketterij van Tanchelm. De heilige staat op eene trede, met de voeten de ketters vertrappende. Achter hem bevindt zich eene schaar witheeren, wier stichter hij was ; vóór hem zit en staat eene menigte volks in kring geschaard en naar hem luisterende : eerst eene rij zittende vrouwen, dan kanunnikken ; een man op eenen stok leunende staat voorop,

twee voerlieden op hun paard achteraan, en te midden nog twee ruiters. De Antwerpsche Onze-Lieve-Vrouwenkerk wordt in het verschiet gezien.

Het koloriet is, als immer, van volle frischheid en kracht, met de scherpe tegenoverstellingen, die er uit voortvloeien. Op de warme witte kleedij der St-Michiels-heeren teekent zich hard en zwart eene groep personages van het voorplan af; de voorste toehoorders staan in het helderste licht, de derde of vierde zijn alreeds in het grijs, de laatste in het donker.

Breughel behandelde herhaaldelijk zulke tooneelen, waar hij talrijke scharen in voorstelde; in geene andere zijner stukken merkten wij zooveel waarheidsliefde op.

Zoo bezit het Museum van Madrid (1287) eene Boerenbruiloft van hem, die men door eenen zedenschilder onzer dagen zou geteekend wanen. De trommelman voorop, de bruidegom met zijnen vriend, de vrouwen, die flambeeuwen dragen, de bruid tusschen hare twee bruiloftjonkers, de burgemeester te paard, de dansende boeren en boerinnen, de nieuwsgierigen op den kerkhofmuur gelegerd, alles is even juist gezien en zoo levend weergegeven, als men het maar wenschen kan.

Jan Breughel had eenen zoon, zooals wij zagen, die geboren werd in September 1601, eene reis naar Italië deed in 1622, en in Augustus 1625 te Antwerpen teruggekeerd was. Op 5 Juli 1626, huwde hij Sara Goetkint, de dochter van zijn vaders meester. Hij had verscheidene kinderen, waaronder twee schilders, en leefde nog in 1667.

Jan Breughel de Jonge schilderde geheel in den trant zijns vaders en met weinig minder bijval dan deze. De grootste schilders, Rubens, van Diepenbeeck, van Tulden, van Balen, stoffeerden zijne werken met personages. En echter is hij zoo goed als onbekend gebleven. Zijne werken werden met die van zijn' vader verward, en, geen wonder! want, waar men ze nevenseen ziet, vindt men geen verschil tusschen beiden.

Ware het niet, dat onder de talrijke stukken, welke het Museum van Dresden van Vloeren Breughel bezit, er voorkomen (739, 740, 741), die wel zijnen naam dragen, maar daarnevens een jaartal, dat na zijnen dood valt, al de werken des zoons zouden aan den vader toegeschreven worden. De drie bedoelde stukjes, stellig door den jongeren Jan Breughel vervaardigd, zijn toch hoegenaamd niet te onderscheiden van die zijns vaders, welke er nevens hangen.

In denzelfden trant als de beide Jan Breughels werkte nog Abraham Govaerts, die in 1607 als meester werd ontvangen en in 1626-1627 overleed. De eenige stukken van hem, die in de openbare verzamelingen hangen, bevinden zich in het Museum van Brunswijk (656) en van Bordeaux (189). Het eerste is met zijnen naam en het jaartal 1624 geteekend : het onderscheidt zich door dezelfde keurige en glansende uitvoering als de werken van zijnen grooten voorganger. Dat van Bordeaux staat dichter bij Brils trant. Niet te betwijfelen is het, of ook van dezen meester wordt menig stuk aan oudere landschapschilders toegeschreven.

Met deze kunstenaars eindigde de eerste school onzer landschapschilders : die der Breughels, de Mompers, Brils, Savery, Valkenburg en meer anderen. Zij waren allen, de eene minder, de andere meer, opsmukkers der natuur, die zij dachten te moeten aankleeden, om haar fatsoenlijk te maken. Daarvan komt dit popperige, netjes geschikte, kleintjes opgevatte van al wat zij ons te zien gaven ; daarvan dit glimmende van hun groen, dit blauw van hunne vergezichten, die optimmering met puinen en rotsen en watervallen, dit vermengen van kunstig gedraaide figuurtjes of kunstig gemaakte voorwerpen tusschen de boomen en gronden, die zelven half voortbrengsels van de kunst en half voortbrengels der natuur zijn.

De school van Rubens, die een einde stelde aan den gemaakten trant der Romanisten, zou ook een einde stellen aan de gekunstelde landschapschildering.

Na Rubens zullen wij nog sporen van de overleveringen der

Breughels bij sommige onzer schilders weervinden; maar die uitzonderingen zijn zeldzaam en reeds liepen wij de jaren te zeer vooruit met de geschiedenis van het landschap afzonderlijk voort te zetten. Tijd is het, dat wij op onze stappen terugkomen, en zien, welke wijziging onze school onderging na het aftreden der oudste Italiaanschgezinden en het optreden van Rubens' leermeesters.

VIII.

Rubens' Voorgangers.

De invloed, dien de Italiaansche navolging uitoefende, was, wij zagen het, over het algemeen genomen, verderfelijk geweest voor hen, die hem eerst ondergingen. Rubens, die de eigenaardigheden van de Italiaansche en de Vlaamsche kunst in eene hoogere oorsponkelijkheid wist samen te vatten, bracht bij al degenen, die rond hem stonden, of in zijne werkplaats verkeerden, eene omwenteling te weeg, die onze school voor goed onafhankelijk maakte. Op dit nieuwe tijdvak drukt hij zijnen stempel; gansch de XVIIe eeuw, en wat de XVIIIe eeuw goeds voortbracht, draagt eveneens het onmiskenbaar spoor van zijne werking. Maar Rubens verscheen niet plotseling, niet onaangemeld. De nieuwe dag, wiens zon hij moest zijn, deed vóór zijn oprijzen langzamerhand de kimmen blozen met veel belovende klaarheid. Wie zich op het uur van dien dageraad onderscheidde, wie zich dan reeds gedeeltelijk van den vreemden invloed wist los te maken, en er aldus toe bijdroeg om Rubens te vormen, willen wij nu nagaan.

Maar vooraf dient er een woord gezegd van den ommekeer, dien onze stad op staatkundig en huishoudelijk gebied onderging in het tijdperk, dat wij nu intreden.

Bijna eene gansche eeuw ligt er tusschen het jaar 1561, het hoogste punt van Antwerpens bloei, de vooravond van den opstand tegen Spanje, en het jaar 1648, toen de vrede werd gesloten, die een einde stelde aan dien langen strijd: eene eeuw van rampspoeden zonder tal, van oorlogen zonder genade, van lijden zonder weerga. Vijf en twintig jaar lang zwaaien de akeligste geesten, die de geschiedenis der menschen kent: godsdienstige onverdraagzaamheid, burgertwist, oorlog en hongersnood, hunne toortsen over onze velden. Moord, brand, plundering, belegering, dwingelandij spoken in de muren onzer steden. Menschenbloed kleeft aan elke bladzij; achteruitgang, verarming is het slotwoord van elk hoofdstuk der geschiedenis van die dagen. En, wanneer de rust eenigszins hersteld, en de dampen van brandstapel of oorlogsveld wat waren opgeklaard, dan kon men ons land, godsdienstig en staatkundig onderjukt, van zijne kloekste zonen en zijne rijkste welvaartsbronnen beroofd, als een afgejaagd wild, weerloos, hijgend, uitgeput op den grond zien liggen, gelaten in zijn noodlot, geene hulp van de menschen wachtende en de oogen sluitende, om al dommelend en sluimerend het leed van gisteren te vergeten en van een blijder morgen te droomen.

1561 was wel het keerpunt geweest van Antwerpens stoffelijke grootheid. Reeds het jaar nadien wordt onze burgerij de schrik op het lijf gejaagd door de aankondiging, dat de Inkwisitie binnen onze muren hare moorddadige rechterstoelen ging opslaan. Antwerpen, dat eene wereldstad was van vrij verkeer, open voor handelaars en bezoekers van alle gewesten en van alle gedachten, een middenpunt, gelegen tusschen de groote groep nieuwsgezinde landen van Duitsche en Engelsche, Fransche en Scandinaafsche taal, moest wel eene gistplaats voor de hervormde godsdienstleer worden. In hare muren waren de twee eerste martelaars voor Luthers leer op den brandstapel gestegen in 1522; en sinds dien hadden, van jaar tot jaar, de keizerlijke plakkaarten nieuwe slacht-

offers geëischt. Maar de vervolging om het geloof, door het Magistraat uitgeoefend, krachtens de voorschriften van den landvorst, had die onverbiddelijkheid, die scherpzichtigheid niet, welke de geestelijke onderzoekers uit hunnen aard en krachtens hun ambt moest kenmerken; en zoo kwam het, dat, toen de mare hier verspreid werd, dat de Inkwisitie ging in werking treden, men deze, en te recht, als eene openbare ramp wilde afweren. Langzamerhand toch had zich hier uit den vreemde en uit de bevolking eene schaar van andersdenkenden gevormd, die niet zou kunnen gestraft of verjaagd worden, zonder de stad groote schade te berokkenen. Ons Magistraat gelukte er in voorloopig de Inkwisitie te weren, en het welslagen dier poging, alsmede de oogluiking van zoovelen, die belast waren met de religiewetten toe te passen, was oorzaak, dat de nieuwe leer van dag tot dag snelleren voortgang maakte. Men rekent op zestienduizend de hervormden, die hier in 1565 reeds gevestigd waren.

Daar brak in 1566 de beeldstormerij los, die gruweldaad, welke in de jaarboeken der kunst nog met gloeiender brandmerk moet geschandvlekt worden dan in de staatkundige of godsdienstige geschiedenis. De hervormden hieven terzelfder tijd stoutmoediger het hoofd op, en de regeering zag, dat het hoog tijd geworden was om snelle en strenge maatregelen te nemen, wilde men niet voor eene gansche godsdienstige omwenteling staan. Die maatregelen werden genomen.

Het jaar 1567 is nog rampspoediger voor onze stad dan het jaar der beeldstormerij. De Geuzen werden verslagen te Austruweel, en binnen de stad stonden de Calvinisten tegenover de Lutheranen en de Katholieken, vechtens gereed. De burgerkrijg werd door het beleid van Oranje voorkomen; maar de Inkwisitie werd ingesteld, en de hertog van Alva, de ijzeren, kwam de wraak van den somberen dweeper, Philips II, vervullen. Het kasteel werd als eene boei om de lenden van Antwerpen geslagen en een ijzingwekkend schrikbewind ingehuldigd.

Is het noodig er bij te voegen, welk onheilvol uitwerksel dit alles op onze welvaart had? De handel wil veiligheid, het geld wil zekerheid, en het eene vereischte, zoowel als het andere, was in de beroerten verloren gegaan. Van in de eerste maanden van 1567 waren de bijzonderste kooplieden reeds uitgeweken; toen Alva aankwam en er geene genade meer te hopen was, vluchtten niet alleen de protestanten, maar ook diegenen, die hunne have en hunne nering op rustigeren grond wilden overbrengen.

Op Alva volgde Requesens, zwakker van aard, niet beter van inzicht; en, toen deze laatste in 1576 stierf en de Staten van het land het bewind in handen kregen, ontbrandde voor goed de strijd in onze stad en in onze gewesten tusschen de onzen en de vreemde legermachten.

In 1576 werd Antwerpen aangevallen door de Spaansche oproerige soldaten; duizenden menschenlevens, millioenen van schatten gingen in de « Spaansche furie » verloren. Dan volgde de verdrukking der Katholieken door de Protestanten, als terugwerking op de vervolging der Protestanten door de Katholieken. En, terwijl de religiehaat aldus binnen de muren spookte, loerde Parma daar buiten, het gunstig oogenblik afwachtende, om ons te bespringen.

Dit oogenblik kwam. In 1585, na maanden van kloeken wederstand en snerpend lijden, vielen wij den Spanjaard weer in handen. Wie het nieuwe geloof niet wilde afzweren, kon zijn goed te gelde maken en elders een vaderland gaan zoeken; dit deden duizenden, en duizenden hadden zoolang niet gewacht om de wijk te nemen naar Holland, Duitschland of Engeland. In 1584, tijdens het beleg van Antwerpen, beliep de bevolking nog tot 85,000 zielen; vijf jaren later, in 1589, telde men er nog slechts 55,000.

En hadde men dan nog maar den vrede gehad na de onderwerping, en een wijs en beleidvol bewind, dat de geslagen wonden kon heelen! Maar, na den oorlog met Holland tegen Spanje, kwam de

oorlog met Spanje tegen Holland, die tot in 1609 voortduurde en, na een twaafjarig bestand, in 1621 weer losbrak.

Antwerpen, hoe vervallen ook, werd nog gehouden voor de eerste stad der Nederlanden; en, om haar in hunne macht te krijgen, lieten de vereenigde provinciën en de prinsen van Oranje dan ook niets onbeproefd. Met list of met geweld poogden zij herhaaldelijk er zich meester van te maken. Onze stad leefde in gestadigen angst, in onafgebroken oorlog.

Onze vorsten waren er de mannen niet toe om ons land herop te beuren. Met Philips II, en vooral met zijne beleidvolle legeraanvoerders en hunne onverwinbare troepen, is de krachtdadigheid, de oorlogsmoed en de krijgskans aan Spanjes vorsten en legers ontvallen; verkwezeling schijnt hare versuffende uitwerking op vorst en volk te doen gevoelen, en al spoedig werd het eens zoo geëerde of geduchte Spanje een voorwerp van spot en medelijden.

Tegen het einde der eeuw scheen het, alsof onze gewesten een rustiger en onafhankelijker tijdperk gingen intreden. De aartsbisschop, kardinaal Albertus was hier in 1595 tot landvoogd aangesteld, en huwde in 1599 Isabella-Clara-Eugenia, Philips dochter. De echtgenooten zouden het land als eene soort van leengoed der Spaansche kroon bezitten, en hunne kinderen zouden het als een vaderlijk eigendom erven.

Die glimp van losmaking van het vreemde rijk was slechts eene tijdelijke verandering; na het kinderloos afsterven der vorsten, kwamen wij weer onder Spanjes onmiddellijk beheer. Gedurende al den tijd hunner regeering, met uitzondering der jaren van het bestand, hadden de Aartshertogen te kampen met de Staten der Nederlanden, en meer nederlagen en verliezen dan overwinningen vielen hunnen troepen te beurt. In het binnenland waren zij meest bezorgd en best berekend om de Katholieke kerken en de Roomsche geestelijkheid in hunnen vroegeren luister en aanzien te herstellen. Kloosters rezen er met dozijnen te allen kante op. Om

deze te begiftigen en om de kerken te versieren, was er geld genoeg, al verkeerde anders het land in immer armoedigeren toestand.

Geene betere staatsmannen dan krijgskundigen waren onze vorsten. In 1609 vergaten zij in het Bestand de verklaring te doen opnemen, dat de vaart op de Schelde vrij was, en nimmer gelukten zij er in die bepaling, de eerste levensvereischte van Antwerpen, door Holland te doen aanvaarden.

De Schelde was gesloten en bleef gesloten, gedurende en na de wapenschorsing; zij bleef het tot in 1648, toen in den Munsterschen vrede die sluiting ten voordeele van Holland, ten volledigen verderve van Antwerpen, voor goed door onze eigene vorsten werd onderteekend.

In 1616, toen lord Dudley Carleton Antwerpen bezocht, beschreef hij haren toestand met deze woorden, in eenen brief aan zijnen vriend :

« Ik kan u den staat dezer stad in een enkel woord afschilderen, dat letterlijk waar is : « eene groote stad, eene groote woestenij » ; want gedurende al den tijd, dien wij er doorbrachten, zagen wij nooit veertig menschen te gelijk in eene straat; ik zag geene enkele koets noch eenen man te paard. Alhoewel wij er twee werkdagen doorbrachten, zagen wij voor geenen stuiver in winkels of straten koopen of verkoopen ; twee wandelende leurders en een kramer zouden zooveel op hunnen rug kunnen dragen, als wij op de twee verdiepingen der beurs zagen. Het Engelsch Huis (het tegenwoordig militaire hospitaal) is vol schooljongens van de Jezuïeten, en het Oostersch Huis is ledig. Op menige plaats groeit het gras in de straten, alhoewel, zonderling genoeg in zulke woestenij, de huizen allen goed onderhouden worden.

» De staat dezer stad is, iets wat vreemd mag schijnen, nog slechter sedert het begin van den wapenstilstand dan vroeger, en

geheel het land van Brabant gelijkt aan deze stad : eene schitterende armoede, schoon maar ellendig. » (¹)

Wonder genoeg, zou men bij den eersten aanblik zeggen, viel het tijdperk van den hoogsten bloei der Antwerpsche school met die jaren van achteruitgang samen. Onverbiddelijk is het noodlot voor onze stad, behalve onder dit ééne oogpunt ; en, indien alle kwalen, als een niets ontziende zondvloed, over ons storten, dan zijn ook de namen der roemrijke kunstenaars, die in dien tijd opdagen, ontelbaar. Wij zien geenen dag door hunne dichte rangen en schrikken al op voorhand, dat wij van al die namen in ons kort bestek iets zullen moeten zeggen. En echter zijn het geene onbekende, geene kunstmatig opgehemelde talenten ; het zijn wel degelijk meesters in hun vak, door de eeuwen heen gevierd, in hunne overblijvende werken nog bewonderd. De groote godsdienstige en historische schildering bloeit met van Veen, van Noort, van Balen, Pepijn, Rubens, Jordaens, Rombouts, Zegers, de Crayer, Cornelis de Vos, Schut, van Dijck, Cossiers, E. Quellin, van Tulden, van Diepenbeeck, Wouters, Thijs, Boeyermans en zoovele anderen nog. De dieren- en bloemenschildering roemt op Snijders, Fijt, van Utrecht, Seghers ; het landschap op Wildens, Siberechts, van Uden, van Avont ; de conversatie-schildering op Teniers, van Craesbeeck, Rijckaert, Coques, Hieronymus Janssens. En hoevele vakken en namen zouden wij nog kunnen opnoemen zonder de lijst uit te putten !

Is dit verschijnsel verklaarbaar ? Laat het ons beproeven.

In vele landen zien wij, dat de bloei van kunsten en letteren samen valt met het toppunt van macht en welvaart, door eenen staat bereikt. Athene beleefde dien bloeitijd onder Pericles, Rome onder Augustus, Frankrijk onder Lodewijk XIV, Holland in de XVIIe eeuw ; maar daarnevens bemerken wij al aanstonds, dat het eerder

(¹) Noël Sainsbury : *Original papers relating to Rubens*. P. 11. London, Bradbury and Evans, 1859.

korts na, dan gelijktijdig met de grootste krachtsontwikkeling is, dat de vreedzame lauweren weelderig opschieten.

Griekenland en Rome hadden zich reeds op staat- en krijgskundig gebied boven hunne mededingers verheven, toen hunne groote kunstenaars en dichters ontstonden; de regeering van Richelieu was is Frankrijk krachtiger dan die van Lodewijk XIV; Italië had veel roemrijker dagen op politiek gebied beleefd dan in de tijden van Rafaël en Michaël Angelo, van Tiziano en Tasso; Spanjes groote kunsteeuw valt onmiddellijk na het einde zijner overheersching der wereld, zooals van Eyck optreedt na den reuzenstrijd der Vlaamsche gemeenten, en de nieuwe en glansende Fransche school komt na de oorlogen van het Keizerrijk. Onder dit opzicht is er dus verband tusschen een algemeen verschijnsel, dat de geschiedenis oplevert en de orde, waarin onze groote kunsteeuw onmiddellijk volgt op ons hoogste glanspunt van stoffelijke welvaart en op het hevigste krijgsgewoel. Hier, als elders, scheen het volk de bedrijvigheid, vroeger in andere vakken aan den dag gelegd, nu te behouden voor die werkzaamheden, welke in vredestijd beter aan gemoedigd en behartigd kunnen worden, en als het eenige veld zijn, dat aan 's menschen roemzucht is overgelaten.

Daarbij kwamen nog een paar omstandigheden, die niet te verwaarloozen zijn. De regeering der Aartshertogen, hoe verzwakkend en versuffend zij op den duur moest werken, was in haar begin een tijdperk van verademing, van betrekkelijke welvaart. Men kon nog teren op de schatten, in vroeger dagen vergaard, en de toekomst was niet zoo ondoordringbaar donker, dat alle hoop op betere tijden voor goed verloren was.

Het was een avondkoeltje, den duisteren nacht voorafgaande, en volgende op eene geweldige bui, te midden van eenen zomerdag ontstaan. Het ondergaande zonneken lachte nog eens tusschen de wegdrijvende onweerswolken, en, in dit kleurige uur van rust na geleden leed, liet men zich het weldadig gevoel van zekerheid har-

telijk smaken, en droomde in het schemerdonker van eene betere toekomst.

Voeg daarbij, dat de geschonden kerken, de verbrande, geroofde, verbrijzelde schilderijen en beeldhouwwerken moesten hersteld en de nieuwe tempels met nieuwe kunstwerken voorzien worden. Was het land arm, de geestelijkheid toch was rijk, en de kloosterorden en de burgerneringen wedijverden met de bijzonderen in mildheid van bestellingen aan de kunstenaars.

Onze prinsen, anders zoo kortzichtig en lamlendig, hadden den kunstzin van hunne voorouders, de hertogen van Burgondië, de beschermers der van Eycks, overgeërfd. Wat deze vorsten deden voor de Brugsche school, deden gene voor de Antwerpsche. Philips II en zijne opvolgers waren dolverliefd op schoone kunsten; de Spaansche landvoogden ten onzent, wij zagen het reeds en zien het elders nog, achtten het zich tot plicht en genoegen rijke kunstkabinetten te vormen. Het koninklijk Museum te Madrid en de Belvedere te Weenen zijn de nog levende bewijzen van dien kunstzin.

En dan, hoeven wij het te zeggen, het trof gelukkiglijk zoo, dat er in die eeuw van ongeluk mannen ontstonden, die aan eigen vernuft, aan den ingeboren kunstgeest van den stam, meer nog dan aan de uiterlijke omstandigheden de gaven verschuldigd waren, welke de Antwerpsche school in die jaren zoo hoog in de achting der wereld deden stijgen.

Maar het wordt tijd meer bepaald te zien, wie die mannen waren en wat zij verrichtten.

Hij, die den grootsten invloed op Rubens' vorming uitoefende, was ontegensprekelijk Adam van Noort, zijn eerste leermeester. Hij was zoon van Lambert van Noort [1], wiens naam dikwijls, maar verkeerdelijk van Oort geschreven wordt. Deze, als zoovele

[1] *Catalogue du Musée d'Anvers*, (ad nomen). — Génard, *Album der St-Lucasgilde*, Bl. 120.

andere kunstenaars, aangetrokken door den immer stijgenden bloei van Antwerpen, verliet Noord-Nederland, om zich aan de boorden der Schelde neer te zetten. In 1549 werd hij als vrijmeester in St-Lucas ontvangen en het jaar nadien, op 30 April, tot poorter van Antwerpen aanvaard. Weinig is ons over zijnen levensloop bekend. Een tamelijk groot getal zijner schilderijen zijn tot ons gekomen; het Antwerpsche Museum alleen bezit er 16; zeven daarvan zijn alleenstaande figuren van Sybillen, die geschilderd werden als versiersels der zaal van de St.-Lucasgilde; de overige zijn allen tafereelen uit het leven van Christus, afgemaakt van 1555 tot 1565. Vruchtbaar genoeg was des kunstenaars penseel; maar zijn talent was verre van zijne vaardigheid te evenaren : zijne figuren zijn nu eens plomp, dan weer gekunsteld fraai, zijne kleur droog en ros. Alleen de Aanbidding der Herders in het Brusselsche Museum (257) doet zich gunstiger voor. De hoofden zijn nog altijd eentonig, krachtig van lijn en rossig hard van tint, de achtergronden nog somber grijs; maar de draperijen zijn in volle, heldere en tamelijk gelukkig versmolten tonen.

Lambert van Noort bewoonde in de Kammerstraat het vierde huis van de Kammerpoort, waar uitstak : « hoe Jesus in Egypte vlood. » Hij stierf er in het jaar 1571, « in grooter armoede ende miseriën, » zoodat het bestuur van Onze-Lieve-Vrouwenkerk, dat eigenaar was van zijne woonst, het laatste jaar huishuur aan zijne kinderen « om godswille quyt schold. »

In al deze feiten, over Lambrecht van Noort vergaderd, zouden wij, evenmin als in zijne tafereelen, stof vinden om hem zoovele regels te wijden als wij het deden, ware het niet, dat hij eenen zoon had, die den naam der van Noorts onsterfelijk maakte. Die zoon hiet Adam van Noort; hij was, en dit is zijn schoonste eeretitel, bij het verdwijnen van het grootste deel zijner werken, hij was de meester van Rubens, Jordaens, van Balen, Vrancx en van nog eene heele schaar andere kunstenaars.

ADAM VAN NOORT'S PORTRET, naar ANT. VAN DYCK.

Adam van Noort werd te Antwerpen geboren in 1557 ; hij verloor zijnen vader, toen hij veertien jaar oud was, en eerst in 1587, toen hij als meesterszoon in de St.-Lucasgilde werd aangenomen, ontmoeten wij zijnen naam als dien van eenen kunstenaar. Hij was toen 30 jaar. Het jaar te voren was hij gehuwd met Elisabeth Nuyts.

Dat van Noort zoo buitengewoon lang wachtte, om zich in de Gilde te laten opschrijven, zou ons doen gelooven, dat hij, gelijk het meeste deel zijner kunstbroeders, gereisd had, vooraleer zich voor goed in zijne moederstad neer te zetten ; en wie zegt, dat hij gereisd had, zegt zooveel als : hij had Italie bezocht.

Adam van Noort was, zegden wij, de leermeester van Rubens, Jordaens en vele andere meesters. Men mag echter niet zonder omzichtigheid, noch voorbehouding gewagen van den invloed, dien hij op deze allen uitoefende. Men heeft zich, om hem te beoordeelen, op twee geheel verschillende standpunten geplaatst. De eenen, zooals de heer Génard, in de voortreffelijke levensbeschrijving, die hij in het Album der Lucasgilde aan onzen meester wijdde, houden meer bepaald het oog op de verdiensten der leerlingen, die hij voortbracht, en laten een goed deel van dezer roem op den meester terugschijnen. Anderen, zooals de heer Michiels in zijne Histoire des Peintres Flamands, hechten meer gewicht aan de minder verdienstelijke werken, die hem worden toegeschreven, verklaren, dat de betere valschelijk op zijnen naam worden gesteld, en ontkennen hem alle noemenswaardig talent.

Kenden wij meer van zijne werken, het ware niet moeilijk tusschen beide beoordeelingen uitspraak te doen ; maar ongelukkiglijk bestaat er geene enkele schilderij, waarvan wij met volle zekerheid kunnen zeggen, dat zij van Adam van Noorts hand is ; minder nog weten wij, op welken leeftijd de hem toegeschreven stukken vervaardigd zijn. Het eenige onbetwistbare wat wij van hem kennen, zijn enkele weinig belangrijke teekeningen in het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen, en sommige stukken naar hem gegraveerd.

Het schijnt ons echter niet onmogelijk, ofschoon alleen bij gissing, eene onpartijdigere uitspraak over Adam van Noort te doen, dan diegene, welke nu over hem in omloop zijn.

Men heeft te veel uit het oog verloren, dat van Noort hooge jaren bereikte, en zelfs Rubens overleefde. Men heeft dien ten gevolge vergeten rekening te houden van de lessen, die na 1609 de leerling aan den meester kan gegeven hebben, en van de vervorming, die Rubens' werk aan dat van van Noort kan hebben doen ondergaan. Houdt men hiervan wel rekening, dan begrijpt men de wijziging, in van Noorts trant. Hij begon te schilderen in de manier van zijn' vader, met eene neiging om de gekunstelde strekking van dezes school meer waarheid en kracht bij te zetten. Hij was een uitstekend leermeester, wiens lessen nog boven zijne voorbeelden stonden, en die goed zaad in den geest zijner volgelingen wierp. Wanneer Rubens terugkwam, werkte dezes alles overheerschend talent machtig op de school, waaruit hij voortkwam, en van Noort, zoowel als Jordaens, openden het oog voor het nieuwe licht.

Deze beschouwing schijnt mij aan de waarheid, noch aan de waarschijnlijkheid iets te kort te doen, en het voordeel op te leveren van het groote verschil tusschen de werken, aan onzen meester toegeschreven, op bevredigende wijze te verklaren.

Nemen wij een tafereel van zijne eerste manier, zooals de Vijf Zinnen, die wij kennen uit de gravuur van Adriaan Collaert, dan zien wij nog geheel den trant van Lambert van Noort overheerschen. De Zinnen worden voorgesteld door eene naakte vrouw, die eene guitaar bespeelt, eene andere, eveneens naakt, die eenen spiegel omhoog heft, eene derde, die een mandje met fruit en eenen beker vasthoudt, en eenen man, die eene vierde vrouw omarmt. Op het achterplan ziet men een paleis en tuinen. De vrouwen hebben de tengere gestalte, die Lambert van Noort aan zijne Sibyllen uit het Antwerpsche Museum gaf; zij zijn stijf

van houding, sierlijk van groepeering, maar hebben noch in teekening, noch in handeling iets, dat doet denken aan Rubens of Jordaens.

De stukken, die wij te Antwerpen op het Beggijnhof en te Brussel op Adam van Noorts naam aantreffen, behooren evenzeer tot de school van zijnen vader. Uit de teekeningen van het Museum Plantin zou het moeilijk zijn eenigen stijl op te maken. Het zijn eenvoudiglijk Mariabeeldjes, gedragen door zinnebeeldige vogels ; zij dagteekenen overigens van 1634.

Het Museum van Rijsel (397) bezit van hem een stuk, Jesus bij Martha en Maria, dat als eenen overgang uitmaakt tusschen Lambert van Noort en Rubens. Wij vinden hier het lange, smalle hoofd, dat Christus heeft in Adam van Noorts Tolpenning in St.-Jacobskerk van Antwerpen, alsook den apostel met zijn grijs haar, vollen baard en warm witten mantel. Christus draagt eenen rooden mantel, de lichtglans is krachtig : al kenteekens, die wij in van Noorts meesterstuk weervinden. Maar de tonen zijn nog hard, de figuren zijn te wezenloos ; zwier en malschheid, en een voller leven ontbreken nog ; zelfs de kleurige achtergrond schijnt op eene oudere school te duiden.

Een tweede stuk, met dezelfde kenmerken, is de Graflegging van Christus, in het Maagdenhuis, in de Lange Gasthuisstraat, te Antwerpen. Het is breed van bewerking tot grofheid toe ; maar de hoofden zijn vol kracht, de groep zit stevig ineen, en de heldere rooden evenals de krachtige lichttoetsen komen voordeelig uit op de zware en donkere schaduwen. Wij zijn geneigd aan te nemen, dat deze stukken ons van Noort toonen, zooals hij was, toen Rubens bij hem in de leer ging. In de stukken, die wij verder van hem bespreken, denken wij den invloed van den leerling op den meester weer te vinden.

In de raadskamer van het bestuur der burgerlijke gasthuizen van Antwerpen hangt een H. Hieronymus, die reeds in de verleden

eeuw door de lijsten der kunstwerken, aan die weldadigheidsgestichten behoorende, aan Adam van Noort wordt toegeschreven. Waar zulke titels niet worden tegengesproken, hetzij door onbetwistbare oorkonden, hetzij door den trant der werken, aanzien wij ze voor bewijsstukken van den ernstigsten aard.

De eremijt draagt eene breede, karmozijnroode draperij. Zijne houding is even los als waardig. Hij leunt met het hoofd op de eene hand, terwijl de andere, een beschreven papier vasthoudende, in zijnen schoot rust. Diep gepeins staat op zijn krachtvol gelaat te lezen. Hij is gebruind door de zon, zijne haren zijn vergrijsd, en geheel zijn beeld is in somberen toon gehouden; maar het licht, dat op zijn hoofd straalt, geeft warmte aan dit figuur; de uitbundige kracht, uit spierenbouw en drapeering en uit de tegenoverstelling van licht en bruin sprekende, is overweldigend.

Wij houden den H. Petrus, den Tolpenning uit den visch halende, in de St.-Jacobskerk te Antwerpen, voor een stuk uit hetzelfde tijdperk van van Noorts leven. Tien apostelen zijn rondom Christus op het strand vergaderd. Petrus, een eerbiedwaardige grijsaard, geheel naakt, brengt eenen visch aan, dien hij gevangen heeft. De apostel heeft eene warm-gele huid met blauwachtige, donkere schaduwen; een tweede visscher is ziekelijk bleek, met nog donkerder schaduwen; een derde is door zon en wind gebruind; een vierde, met zijn grijs haar en deftige gestalte, roept van Noorts portret te binnen. De kleeren zijn helder, maar niet heel vol van kleur.

De hoofden zijn merkwaardig van kracht, behalve dat van Christus, dat zachtzinnig schoon is; de apostelen zijn mannen van het werk, ruw, gezond, maar zonder iets onedels. Het lichteffekt is treffend : door den dichtbewolkten hemel dringt de zon, die in vollen gloed op het doek valt, alles verwarmende en verlichtende, zonder iets te doen stralen. De schaduwen zijn in breede massa's geworpen, gelijk overigens geheel de schildering en schikking iets

breeds heeft. Al de kenmerken van eene krachtige hand, die stout en mild kleuren en lichten verdeelde, zien wij hier vereenigd.

Het stuk is geen Rubens, geen Jordaens, maar heeft wel iets van beiden en toont, dat de maker, of wel van deze twee meesters geleerd heeft, of aan beiden lessen heeft gegeven, of eindelijk, wat ons waarschijnlijkst voorkomt, evenveel van hen als aan hen heeft geleerd.

Van Noort, wij zien het dus, heeft ons werken van verschillenden trant nagelaten. Een overgroot getal stukken van dezen meester, die vier en tachtig jaar oud werd, moeten verloren gegaan of op anderer naam, misschien wel op dien van Jordaens of zelfs van Rubens, gesteld zijn. Het feit echter, dat er ons zoo bijzonder weinig bewaard is, dat aan hem wordt toegeschreven, is reeds een bewijs, dat de schilder niet immer het groote talent ontvouwde, dat wij in den Tolpenning bewonderden. Een titel blijft hem echter onbetwist bij, namelijk de leermeester van zoovele en zoo groote kunstenaars geweest te zijn. Dit getuigt, dat hij in zijn leven aanzien genoot, en dit is voldoende om zijnen naam in de toekomst te vereeuwigen.

Veel weten wij niet over van Noorts levensgeschiedenis. Hij had twee jongens en drie meisjes; de oudste zijner dochters huwde, op 15 Mei 1616, Jacob Jordaens, den grooten schilder. Personen van de deftigste Antwerpsche familiën hielden al zijne kinderen over de doopvont. Hij was een der ijverigste leden van de Violieren; in 1619 wordt zijn naam genoemd tusschen de ouddekens, die deze rederijkkamer vernieuwd hebben. In 1618 droeg hij twee gulden bij om den zoon van Grapheus, knaap der St.-Lucasgilde, uit de gevangenis te helpen redden.

In 1617 woonde hij met « sijne sonen schilders » in de Everdijstraat (¹). Deze zonen, die wij in de Liggeren niet opgeschreven

(¹) Boek, gehouden door Jan Moretus II, deken der St.-Lucasgilde, 1616-1617. In het archief van het Museum Plantin-Moretus.

vinden, moeten het oudste en het jongste zijner vijf kinderen zijn: Jan, gedoopt op 5 October 1587, en Adam, gedoopt den 8n November 1598.

Adam van Noort stierf op het einde van 1641 in zijn vier-en-tachtigste jaar. Zijn portret werd geschilderd door van Dijck en Jordaens.

Het kenmerk van van Noorts schilderingen bestond vooral in hunne kracht, die weleens tot ruwheid oversloeg. De geschiedschrijvers onzer schilderschool namen, bij het opstellen van de levensschetsen onzer kunstenaars, voor grondregel aan, dat men het karakter van eenen meester uit zijn werk kan leeren kennen, en dat wie, bij voorbeeld, dronkaards schilderde, zelf een dronkaard moest zijn, wie boeren schilderde, zelf een boer was. Onrechtvaardig genoeg pasten zij dien regel slechts toe, waar hij de kunstenaars in onvoordeelig licht kon plaatsen, en zij leidden er nooit de even zoo gegronde gevolgtrekking uit af, dat, wie koningen schilderde, zelf een koninkrijk bezat, of, wie heiligen afbeeldde, reeds op weg naar den hemel was. Zulke redeneering ware ongerijmd geweest, dat zegt eenieder en dat zagen ook de geschiedschrijvers in; niet veel ongerijmder echter dan wat zij zelven deden. Was Massijs een gierigaard, omdat hij zoo gaarne vrekken conterfeitte; was de fijn beschaafde Rubens een zwadderbalg, omdat hij zoo goed en zoo dikwijls beschonken en verdierlijkte Saters en Bacchanten schilderde; was Teniers een boer, omdat de boeren overheerschen in zijne werken? Wie zou het ernstig durven beweren?

Wat voor zoovele anderen nog gedaan werd, gebeurde ook voor Adam van Noort. Krachtig, door en door krachtig, eene enkele maal naar ruwere losheid overgaande, waren zijne werken; wat natuurlijkers dan er uit af te leiden, dat de man zelf ruw en losbandig van aard en leven was? Rubens verliet zijn werkhuis, om in dat van den door en door beschaafden en verfijnden Otto Venius over te gaan; wat hoefde er meer om de gevolgtrekking te maken,

dat Rubens van Noort verliet, omdat hij er ruw door behandeld, ja mishandeld werd?

De twee oudste geschiedschrijvers onzer school, van Mander en de Bie, weten niets van die ruwheid en ongebondenheid en spreken slechts lof van van Noort. Lang na den dood van den kunstenaar schreef een Noord-Nederlander, (1) die hem ter loops een viertal regels wijdde in zijne levensbeschrijving van Rubens, dat deze verplicht was van Noort te verlaten, omdat zijn aard zoo grof en losbandig was. Deze aantijging wordt hoegenaamd niet bewezen door hem, die ze uitbracht, en werd te boek gesteld door eenen man zonder gezag in deze zaken. Dit was echter genoeg om aan het meeste deel der opvolgende schrijvers, verzot op kwatongerij, eene stof te geven, die zij met rijke verbeelding en blijkbare voorliefde wisten uit te werken.

Wij zullen ons niet bezig houden met het weerleggen van zulke dwaze beschuldigingen, die, zooals wij het reeds vroeger toonden, op niets anders berusten dan op babbelzieken achterklap van onwetende historiemakers, en die wij in het vervolg, waar wij ze nog voor andere schilders aantreffen, onopgemerkt zullen voorbijgaan.

Rubens' tweede meester was Otto van Veen of Otto Vaenius, zooals hij naar de Latijnlievende mode dier dagen gewoonlijk genoemd wordt (2). Hij werd in 1558 geboren te Leiden, uit eene aanzienlijke en adellijke familie dier stad. Tijdens de onlusten van 1572 kwam Otto, na in zijne geboortestad de lessen gevolgd te hebben van den schilder Isaäk Claesz, met zijnen vader, Cornelius van Veen, naar Luik. Hij maakte daar kennis met Lampsonius, eenen beoefenaar der Latijnsche verzenkunst, die deze liefhebberij aan den jongen schilder mededeelde. In 1575 ging hij naar Rome, waar hij vijf jaar verbleef en de lessen volgde van Zucchero. Uit

(1) Bullart : *Académie des sciences.* Amsterdam. 1682.

(2) *Catalogue du Musée d'Anvers.* — P. Visschers. *Iets over Jacob Jonghelinck, Octavio van Veen en de gebroeders Colyns de Nole.* Antw. Janssens. 1853.

Italië keerde hij terug naar Luik, waar hij page werd van den bisschop Ernst van Beieren, die veel van hem hield.

In 1584 was Otto Vaenius te Leiden, en op 31 Augustus 1593 vinden wij hem te Antwerpen, waar hij waarschijnlijk rond dien tijd de edele jonkvrouw Anna Loots huwde, en waar hij de straat, die nu zijnen naam draagt, bewoonde. In 1594 werd hij als vrijmeester in de St.-Lucasgilde ontvangen. Tweemaal werd hij gelast de stad met zegebogen en ander praalwerk te versieren : eens, in 1594, bij de intrede van den aartshertog Ernest, en eens, in 1599, toen de aartshertogen Albertus en Isabella hier ingehaald werden. Deze vorsten benoemden hem tot hunnen hofschilder en riepen hem in 1620 naar Brussel als oppertoezichter der Munt. Hij stierf in die stad den 6n Mei 1629.

Van Otto Vaenius mag men zeggen, dat hij niet alleen een edelman was, maar dat zijne opvoeding, zijne studiën, zijne liefhebberij en heel zijn handel en wandel die van eenen edelman waren. Hij verkeerde in het huis der grooten en aan het hof der vorsten ; hij was bevriend met de bijzonderste geleerden van zijnen tijd ; hij bekleedde op het einde zijns levens een hoog openbaar ambt, en de uitspanning van zijn werk was voor hem, even als voor zoovele aanzienlijken van die dagen, de Latijnsche poëzie, het vinden van vernuftige zinnebeelden en het ophelderen dezer met teeken- en schrijfpen.

Het is onbetwistbaar, dat een fijn ontwikkeld man, als hij, op den jeugdigen geest van zijnen grooten leerling eenen aanzienlijken en weldadigen invloed uitoefende, en dat Rubens van Otto Vaenius, den vriend van Latijnsche letteren en van spitsvindig vernuft, de neiging afleerde voor zinnebeeldige voorstellingen, die wij in zijne werken waarnemen, evenals de kennis van geschiedenis en fabelleer, die hem zoowel te pas kwam.

Dat Rubens daarbij zijn vierjarig verkeer met den hofschilder en hoveling, Otto Vaenius, ruimschoots te baat nam om de bevallige

Portret van Otto Venius.

manieren en de zwierige onderscheiding, die later iedereen voor hem innamen, te leeren, is, bij de fijnvoelende geaardheid van den leerling en zijne vatbaarheid voor alle edele indrukken, niet te betwijfelen. Wat kon Rubens bij hem als schilder leeren?

Beschouwen wij, om op deze vraag te antwoorden, een paar van Otto Vænius' werken. Te Gent in de St.-Baafskerk bevindt zich eene Opwekking van Lazarus van zijne hand. Christus staat in een gewaad van schalieblauwe en roode kleur midden van het panneel; met de eene hand houdt hij zijnen mantel vast, met de andere wenkt hij Lazarus om op te staan; zijne houding en hoofd zijn vol edele, mannelijke schoonheid, de plooien van zijnen mantel vallen vast en breed. Achter hem staat eene dichte schaar volgelingen en schriftgeleerden; nevens hem een viertal vrouwen, waaronder Lazarus' zusters; op het voorplan wordt de verrijzende door twee apostels uit zijnen doodslaap geholpen.

Evenals de Christus mannelijk schoon is, zoo zijn de zusters van Lazarus vrouwelijk lief, en hunne gebaren sober en sierlijk. Helder valt het licht op het midden van het doek; maar de schaduwen zijn nog te zwaar en maken een kunstmatig, onnatuurlijk kontrast. De kleuren zijn helder, maar zonder volheid. De vleezen zijn wat bleek en glimmend, niet zonder malschheid echter.

Duidelijk ontwaart men het streven des meesters naar bekoorlijke, aangenaam verlichte gestalten, en ditmaal is dit streven niet onbeloond gebleven. Schoonheid gaat hier onder vele opzichten met natuurlijkheid gepaard; kleur en licht verliezen hunnen schitterenden glans en worden warmer.

Dit alles is nog niet zonder eenen zweem van beschroomdheid en van angstvallige zorg. Men gevoelt, dat de vlinder zich zachtjes uit zijn poppeken loswindt en het vliegen beproeft; nog eenen tijd en de vleugelslag zal vrijer worden; het stijve, ingebakerde van vroeger zal geheel plaats maken voor losheid en leven; gezonde sierlijkheid zal de plaats innemen der hoekigheid, en natuurlijkheid die der popperige gemaaktheid van vroeger.

Die goede hoedanigheden treffen wij nog in hoogeren graad aan in de vier stukken (479-482), welke het Museum van Antwerpen van hem bezit. Men zie, bij voorbeeld, de Roeping van den H. Mattheus.

Christus heeft den tollenaar gewenkt; en op dit teeken, dat over zijn levenslot beslist, is Mattheus opgestaan, alles vergetende, en vragende aan den Heiland wat hij wil. De verrassing uit het levendige en schoone hoofd, uit de beweging van hand en been sprekende, zijn treffend. Christus, met zijnen zachtmoedigen, maar doordringenden blik; met zijne fraaie, bedaarde, maar innemende gebaren; met heel zijne waardige houding, maakt een welgelukt contrast tegen den gejaagden volgeling. De vleezen hebben eenen gezonden maar zuidelijken toon; de kleuren zijn warm en versmelten met donkere tonen in de schaduwe, terwijl zij bleekere weerschijnen in de heldere deelen hebben. Teekening overheerscht zeker nog, maar kleur en licht worden krachtiger; schoonheid gaat nog boven waarheid, maar gemaaktheid en hardheid zijn verdwenen.

Rubens' derde, of liever, zijn eerste meester, hiet Tobias Verhaecht of van Haecht. Volgens de Bie, werd hij in 1566 geboren en stierf in 1631. Hij werd in 1590 als meesterszoon in St.-Lucas aangenomen en was in 1596 deken der Gilde. Hij ontving talrijke leerlingen, onder wier namen in de Liggeren echter die van Rubens niet voorkomt. In 1617 was hij nog te Antwerpen en woonde op den Wapper, in dezelfde straat als zijn groote leerling.

De Bie vertelt, dat hij naar Italië reisde en in Rome en Florence verbleef, waar hij muur-en doekschilderingen achterliet, die van eene hooge kunst getuigden :

> Syn boomen schoon ghelooft en levendig gheschildert,
> De gronden los en mals, de takken dicht verwildert.

Spijtig genoeg zijn er ons van dien verdienstelijken meester geene werken meer bewaard, waaruit zijne kunst en de invloed, dien hij op Rubens' vorming kan gehad hebben, zou blijken.

Het eenige, wat ik van hem ken, is eene reeks van vier gravuren, den Morgen, den Middag, den Avond en den Nacht voorstellende, en door Egbert van Panderen naar Verhaechts samenstellingen gesneden. De Morgen is een gezicht in eene bergachtige streek, met herders, die hun vee naar de weide stuwen; de Middag verbeeldt een vlak veld met koren beplant, waar de maaiers uitrusten van den arbeid; de Avond is een dorpsgezicht, met huiswaarts keerende landbouwers; de Nacht geeft eene Italiaansche stad te zien, met eene vroolijke schaar, die bij fakkellicht voorttrekt. Te oordeelen naar deze platen, werkte hij in den keurigen trant der landschapschilders van die dagen, en moest inderdaad nevens de besten kunnen genoemd worden. Wat de bedoelde stukken onderscheidt van de werken van Bril, en ze dichter bij Vloeren Breughel brengt, is, dat de personages er eene veel grootere rol in spelen.

Onder de schilders, die Rubens onmiddellijk voorafgaan, tellen wij, buiten zijne meesters, nog meer dan éénen naam van wezentlijke verdiensten.

In de eerste plaats komt Bernaard de Rijckere, geboren te Kortrijk, en in 1561 als lid der Antwerpsche St.-Lucasgilde aangenomen. Op 9 October 1563 huwde hij Maria Boots, die hem zes kinderen schonk. Hij overleed den 1n Januari 1590 in zijn huis, den Zwarten Ruiter, in de Jodenstraat. (1) In 1617 bewoonde een zijner zonen, die insgelijks schilder was, nog het vaderlijke huis. (2)

Op 25 September 1585 sloot de Rijckere met de kerkmeesters der St.-Martenskerk te Kortrijk eene overeenkomst, waarbij hij op zich nam, binnen de twee jaar en tegen de som van 200 ponden grooten, een drieluik te schilderen, verbeeldende in het middenpaneel de Nederdaling van den H. Geest op de Apostelen; rechts de Schepping van Adam, links de Neder-

(1) P. Génard : Handschriftelijke mededeelingen.

(2) Boek gehouden door J. Moretus, deken der St.-Lucasgilde. Archief van het Museum Plantin-Moretus.

daling van den H. Geest tijdens Christus' doop. Dit stuk prijkt heden nog in de bovengemelde kerk en wordt geroemd om de schoonheid zijner samenstelling, zoowel als om de kracht zijner kleur. (¹)

Eene andere schilderij, de Kruisdraging, maakte hij nog voor het altaar der Kruisbroeders in dezelfde kerk. Van Mander, die met lof van dit werk spreekt, zegt dat het vroeg van de Rijckere gedaan was. De prins van Oranje, en de kunstliefhebber de Cachiopin bezaten talrijke stukken van zijne hand.

Behalve de Nederdaling van den H. Geest, zijn bijzonderste werk, zijn er geene andere bestaande stukken van hem bekend dan de twee portretten, welke het Museum van Antwerpen (65-68) en het paar, dat de St.-Jacobskerk derzelfde stad van hem bezit.

Deze laatste stellen Jan-Baptist Doncker en Magdalena Hockaert voor, beide biddende met saamgevouwen handen voor eene knielbank, waarop een kerkboek openligt. Het figuur der vrouw is onbeduidend, haar gelaat is scheef getrokken, haar vleesch en kleed zijn dor van kleur. De man daarentegen is meesterlijk en verraadt bij den kunstenaar eene volslagen omwenteling. Warm en zacht zijn de handen, mollig is het zwart gewaad ; het hoofd, met grijzen baard en kort haar, heeft eene treffende uitdrukking van deftigheid en gezondheid ; het is daarbij zoo fijn en zacht getint, zoo warm verlicht, zoo malsch geboetseerd, zoo gereed om te spreken en te bewegen, dat het al terstond aan een fraai werk van Rubens en van Dijck doet denken. Het stuk heeft niet de breede losheid dezer groote meesters, het is keurig afgewerkt; maar het heeft wel hunne schoone, glansende waarheid en evenals hunne portretten is het meesterwerk.

(¹) F. de Potter : *Geschiedenis der stad Kortrijk*. III. 95. Gent. Annoot. 1876. — A. Michiels : *Histoire de la peinture flamande*. VI. 276. — In dit laatste werk wordt het stuk verkeerdelijk aan Frans Pourbus den oude toegeschreven.

Dichter bij Rubens in tijdsorde, maar niet in trant, komt HENDRIK VAN BALEN de oude, die, volgens van Mander, ook een leerling van Adam van Noort zou geweest zijn. Volgens de algemeen gevolgde overlevering werd hij in 1560 te Antwerpen geboren, en was dus slechts drie jaren jonger dan zijn meester. Eerst in 1593 trad hij in de St.-Lucasgilde, een uitstel, die wel het gevolg kan geweest zijn der woelige tijden, waarin zijne jongelingsjaren vallen. Van Balen stierf in 1632. Hij woonde in de Lange Nieuwstraat en werd in de St.-Jacobskerk begraven, waar men tegen den eersten pilaar, rechts van den middelbeuk, nog zijn grafteeken ziet, versierd met eene Verrijzenis van Christus en met de meesterlijk geschilderde portretten van hem en zijne vrouw, beide van zijne hand.

Dezelfde kerk bezit van van Balen een stuk, dat, zoowel als zijn portret, voor een hoofdwerk van hem mag gelden. Het verbeeldt de Aanbidding der Koningen, en is merkwaardig onder het oogpunt van kleur en samenstelling. Onze-Lieve-Vrouw draagt een zacht bleek gewaad van roode en blauwe tint; de Koningen dragen schitterende mantels van gulden en roode stoffen; een page, op den voorgrond, met een gouden vat in de hand, is in het warmste rood gewaad gehuld. De samenstelling is rijker dan wij ze in de school van Floris en de Vos zagen, de handeling breeder en het gebaar gezonder. De schildering is ongemeen dicht, en vertoont het onderscheidend kenmerk van van Balen, iets glansends, iets porseleinsachtigs in zijne heldere tonen. De vleezen zijn nog eenigszins bleek, en die eigenaardigheid, gevoegd bij de stralende kleur, geeft aan het anderszins zoo fraaie werk iets gekunstelds en kouds.

Die kenmerken behield hij in al zijne groote stukken, maar zijn eigentlijke zegepraal was de schildering van kleinere figuurtjes, die hij zelf in eene handeling te zamen bracht, of waarmede hij de landschappen van zijne vrienden, Breughel en Joost de Momper, stoffeerde. Hier kwam zijne fijn verzorgde penseeling, zijne schitte-

rende, lakachtige kleur hem best te pas, om echt bekoorlijke tafereeltjes te malen, tegenhangers van hunne heldere, keurige natuurgezichten.

Het liefste, wat wij in dien trant van hem zagen, is het stuk in het Haagsche Museum (198), verbeeldende de Watergodinnen, die den Horen van overvloed vullen. De lieve, vrouwelijke gestalten, heel of half naakt, rapen vruchten op, die op den grond liggen, die zij van de boomen plukken, of die liefdegoodjes en Saters van de takken doen vallen, terwijl twee hunner, bijgestaan door eenen kleineren Sater, ze in den horen stoppen. In volle frischheid en volle kleur, ontvouwen zich de heldere, fijne gestalten en satijnen huiden der schoone godinnen; verzorging, geliktheid misstaat niet in dit fabelachtig tooneeltje, dat even bevallig van teekening als van toon is.

Hendrik van Balen had eenen zoon, Jan genaamd, geboren den 21n Juli 1611, gestorven den 14n Maart 1654, die zijn vaders trant volgde. Wij kennen van hem niets dan eenige kopijen naar stukken van Rubens. Zij bevinden zich in het Belvedere van Weenen, in het Museum van Munchen en in dat van Madrid, en hebben de schitterende, dichte penseeling van zijnen vader, wiens fijne en porseleinachtige kinder- en nymfenfiguurtjes hij gewoonlijk navolgde.

Het Antwerpsche Museum (366) bezit een schild van de Rederijkkamer de Violier, die, zooals men weet, de letterkundige afdeeling der St.-Lucasgilde was. Dit blazoen werd gemaakt in 1618 door Hendrik van Balen, Vloeren Breughel, Sebastiaan Vrancx en Frans Francken den jonge. Het dong mede in den prijskamp, door den Olijftak van Antwerpen uitgeschreven, en behaalde den eersten prijs van de schilderkunst.

Daar hebben wij ze met hun vieren samen, de goede vrienden in het leven en de broeders in de kunst, voor wie de naam van fijnschilder schijnt uitgevonden. Alle vier hielden van sierlijke kleurige tafereeltjes, alle vier werkten hunne schildering tot gepierd-

heid af, verhelderden en beglansden ze tot porseleinachtigheid toe. Door hen werd gebroken met de kleurloosheid van de vroegere Italiaanschgezinden, en het oude Vlaamsche kenteeken opnieuw, en ditmaal voor goed, in de Antwerpsche School ingevoerd.

Sebastiaan Vrancx is, volgens van Mander, een leerling van Adam van Noort, evenals van Balen. Hij werd geboren omstreeks 1573 en in 1600 als meesterszoon in de St.-Lucasgilde aanvaard. In 1610 werd hij, met Abraham Janssens, bij de Romanisten opgeschreven en tot de maaltijd toegelaten, « om de confrerie te verstercken ter eeren Gods ende sijne heylige Apostelen. » Waarschijnlijk was hij dit jaar pas uit Italië teruggekeerd. In 1617 woonde hij op den Wapper. Hij stierf den 19n Mei 1647 en werd met zijne vrouw Maria Pamphi en hunne dochter Barbara in de koor van de kerk der Lieve-Vrouwen-Broeders begraven.

Vrancx was niet alleen een liefhebber van de schilderkunst, maar ook van de poëzie ; hij was wel het ijverigste lid en de mildste begunstiger der Violier in zijnen tijd. (1) Hij was het, die, in 1619, het gedenkboek der Rederijkkamer begon ; hij schonk aan de St.-Lucasgilde de somme van 106 gulden, om eenen zilveren vergulden kelk, de Schilderkunst voorstellende, te helpen bekostigen en teckende zelf dit kostkare kleinood, dat men op Grapheus' portret in ons Museum nog bewonderen kan ; hij kleedde de Poëzie ; hij hielp het blazoen schilderen en stelde de verzen op, waarmede de kamer te Antwerpen en te Mechelen prijs behaalde ; hij schreef 14 stukken voor de rederijkers van de Violieren, waaronder comedies, herder- en treurspelen waren.

Als schilder drukt Vrancx het spoor van Jan Breughel en van Hendrik van Balen. Ziehier een stuk van hem, getiteld de Zeven werken van Barmhartigheid, en gedagteekend 1608, dat zich in het Museum van den Marstall (50) te Hannover bevindt.

(1) *Gedenkboek der Violiere in het archief der Akademie.* — J. B. Van Straelen, *Geschiedenis der Rederykkamer de Violiere.* Taelverbond 1873. Bl. 205.

Wij zien er eene groote plaats van Rome in, met eenen achtergrond van grijsgroene gebouwen tegen eenen blauwen hemel. Op den voorgrond bewegen zich honderden figuurtjes in verscheidene groote en kleine groepen. Hier en daar ontwaart men een stuk roode draperij, daarnevens een half helder blauw, groen, wit of zwart gewaad. Al de personages zijn levendig van beweging, glad van penseeling, de schildering is fijn en dicht, de kleuren glimmend.

Het Belvedere van Weenen bezit van hem een Gezicht der Jezuïetenkerk te Antwerpen, zooals zij was vóór den brand van 1718, toen hare wanden, stralend van marmer, goud, en schilderingen, een gewenscht onderwerp voor eenen vriend van glinsterende kleurenpracht aanboden.

Wij noemden Frans Francken den jonge bij het viertal. Deze werd geboren in 1581 en was, zooals wij hooger zagen, een zoon van Frans Francken den oude; hij stierf in 1642. Als Sebastiaan Vrancx, was hij een groot liefhebber van de Violier, en schonk aan de Schilderkunst, Pictura, de zuster van Poësis, haar tooneelkleed.

Toen de derde Frans Francken, bijgenaamd de Rubensche, zich als schilder deed kennen, noemde zijn vader, die tot dan toe « Frans Francken de jonge » geteekend had, zich Frans den oude, zooals men zien kan op een werk van hem in de Pinakotheek van Munchen (795), geteekend : dOuden F. Franck, Anno 1631; alsook in verscheidene andere stukken, bij voorbeeld, in eene Zegepraal van Amphitrite, bij den heer Kums te Antwerpen, gedagteekend 1636.

In het Museum van Brussel (197) hangt een stuk van hem, dat eene goede gedachte van zijnen trant geeft. Het stelt Crœsus voor, die zijne schatten aan Solon toont. De koning staat in Oostersch gewaad, omringd door zijne rijkgekleede hovelingen; Solon staat te midden van hen; rechts is een schat van kleinodiën, kelken, bekers, vaten, alles in rijkgedreven goud, bijeengebracht; de

kleur is zeer bont, de tonen zeer hoog, het licht op de draperijen zeer helder. Men ziet er rood, bruin, groen, geel, groenblauw, roodgeel, zeegroen, al de kleuren van den regenboog, met lichtenden weer- en doorschijn, schitterend zonder hardheid, zeer verzorgd en toch breed. Die breedheid in de teekening en in de schildering der kleine, bonte figuren is zelfs het eigenaardigste en aantrekkelijkste kenmerk van den meester. Alles is met lichte hand getoetst en schijnt fijn en zorgvuldig behandeld. Alleen de vleezen zijn minder gelukkig; zij zien er nu eens bleek, dan eens bruin of porseleinachtig, maar nimmer natuurlijk uit.

Zeer verschillend van trant, in uitvoering en opvatting, is het tafereel de Zeven werken van Barmhartigheid, welk de Predikheerenkerk van Antwerpen van hem bezit. Het is van veel grooter afmeting dan zijne gewone stukken; de opvatting is zoo trouw uit het ware leven overgenomen, dat men de schilderij langen tijd aan David Teniers den oude heeft toegeschreven. Dichter toch bij dezes juist gekenmerkte en alledaagsche figuren dan bij Franckens voorname personages schijnen de typen der noodlijdenden te komen. Zelfs de droge, bruinachtige toon van het stuk wijkt zeer merkelijk af van 's meesters gewone kleur.

Van hetzelfde stuk maakte hij eene verkleinde herhaling, welke de Capucinersenkerk van Antwerpen bezit, en waarin wij hem met zijne dichte, lakachtige, glimmende kleur en zijne keurige penseeling weer geheel terugvinden.

Wenzel Cobergher was een heel andere geest dan deze vier Antwerpsche vrienden, wier eerzucht zich bepaalde bij het afwerken hunner schilderstukjes, bij het winnen van prijzen in de Rhetorikale prijskampen, of bij de gezellige vergaderingen in de Violier. Zijne eerzucht, of zijn werkkring, gelijk men het noemen wil, was onbegrensd. Hij werd, volgens eene officiëele oorkonde, te Antwerpen geboren in 1556 of 1557 [1], en rond 1561 volgens eene an-

[1] *Liggere*. 252. — Pinchart : *Archieves des Arts*. I. 129. — P. Bortier : *Cobergher*. Brux. Martens. 1867.

dere; leerde bij Marten de Vos en reisde in 1583 naar Frankrijk en Italië. In dit laatste land zag hij van de groote schilders niet alleen de hanteering van het penseel af; maar het trof hem ook, hoe zij zich met allerlei andere kunsten bezig hielden; en, in navolging van Rafaël, die schilder en bouwmeester, van da Vinci, die schilder, bouwkundige en ingenieur, en van Michaël Angelo, die schilder, beeldhouwer en dichter was, wilde Cobergher zich ook op veelzijdig gebied bewegen.

Hij keerde, in 1604, naar zijne geboortestad terug en trad dit jaar in de St.-Lucasgilde; het jaar daarna hechtten de Aartshertogen hem aan hunnen dienst als bouwmeester en ingenieur. Hij vervaardigde de plans van verscheidene kerken. Hij legde in 1620 de moeren droog rond Veurne bij middel van kanalen, die hij er door en rond liet graven, om het overtollige water naar de zee te voeren; in 1610 reeds had hij de waterplassen rond Dendermonde, Lokeren en Sint-Niklaas droog gemaakt. Hij was daarenboven een geleerd penningkundige, en schreef eene verhandeling over dit vak en over de schilder- en bouwkunst, die echter niet uitgegeven werd; hij richtte de bergen van barmhartigheid op in ons land, en werd er algemeene toezichter van benoemd; eindelijk nog kreeg hij een patent voor het fabrikeeren van potasch. De bedrijvige man overleed te Brussel in 1635.

Van zijn werk kennen wij slechts twee stukken: het eene, in de St.-Jacobskerk van Antwerpen, de Heilige Constantinus, voor het kruis knielende, dat de Heilige Helena gevonden heeft, het andere eene Graflegging, in het Museum van Brussel. In beide tafereelen straalt een streven door naar edele houdingen en gestalten, eene zucht naar hoogere kleur en warmer licht; in beide is beweging en gevoel; maar dit alles is vermengd met eigenaardigheden, die vreemd voorkomen, met ongelijkheden, die ons ergeren.

In het stuk van Brussel zien wij op het voorplan Christus'

vrienden aan de graflegging bezig. Een hunner heeft een bleekgroen gezicht met eenen kalen schedel; een andere heeft een schoon grijsaardshoofd; Maria is schromelijk bleek en heeft de loodkleurige, zwaar beschaduwde tint van Christus' lijk; eene vrouw links ziet er uit als eene treurspeelster met banden in het haar en een schitterend blauw kleed, zooals ook Maria er een draagt. Aan de andere uiterste zijde staat dan weer eene beeldschoone vrouw, die de doornenkroon vasthoudt, voorop knielt een man in ros- rood gewaad. Dit zonderlinge mengsel van zeer schoone en zeer leelijke figuren, van helder schitterende en doodsche tinten, die grijze achtergrond tegen dien volkleurigen voorgrond maken, over het algemeen, een onaangenaam uitwerksel; maar te loochenen valt het niet, dat de schilder goede groepen wist ineen te zetten en schoone hoofden schilderde, dat er beweging en gevoel in overvloed is, en dat zijne kleuren goed samenhangen, het schitterend blauw uitgezonderd, dat bij hem, nog meer dan bij zoovele andere schilders, slecht versmelt met de overige tonen.

Terwijl zijne vleezen, in het stuk van Brussel, allerongelukkigst zijn, bemerken wij daarentegen, in dat van Antwerpen, eene vrouw, wier naakte rug met warm licht bestraald wordt, en heerlijk uitkomt.

Begaafd, maar ongelijk en onrijp mag Cobergher dus wel heeten. Zijne al te drukke en veelvuldige bezigheden lieten hem in de schilderkunst die hoogte niet bereiken, waartoe zijn talent hem zou verheven hebben, hadde hij zich aan dit vak alleen gewijd.

David Remeeus, die in 1573 als leerling bij Peeter Liesaert en in 1581 als meester in de Gilde werd aanvaard, oefende, behalve zijn kunstenaarsvak, nederiger bezigheden uit dan Cobergher. Hij was schilder en tevens vergulder; en, te oordeelen naar de Boetvaardige Magdalena, die de Sint-Jacobskerk te Antwerpen van hem bezit, was hij waarlijk niet van ernstige verdiensten ontbloot. Groote kracht en volkomen vrankheid ontbreken hem, wel is waar, maar hij is breeder reeds dan van Balen en malscher dan

Cobergher; de harmonie tusschen zijne zachte, glansende tonen, tusschen zijne stille lichten en grijze schaduwen, is goed verstaan. Van 1581 tot 1622 ontving David Remeeus niet minder dan 22 leerlingen, waarvan alleen Cornelis en Paulus de Vos zich met roem deden kennen. In 1617 woonde hij bij het Kerkhof op de Schoenmerkt. In 1625-1626 werd, bij wijze van doodschuld, in zijnen naam aan de dekens van St.-Lucas een legaat van 15 gulden betaald.

Gillis en Willem Backereel zijn twee broeders uit een geslacht, dat, volgens Sandrart, ontelbare kunstenaars voortbracht, die allen onbekend bleven, behalve de twee hierboven genoemde. Willem Backereel werd in 1605 als vrijmeester in de Gilde ontvangen, en stierf reeds op 23 Januari 1615 in Italië, waar hij zich al jong heen begeven had. Zijn broeder werd in 1629 als meester ingeschreven, en nam in 1651-1652 nog eenen leerjongen aan. Hij verwierf zich eenen grooten naam door de talrijke schilderijën, welke hij naar het getuigenis van Descamps voortbracht.

Van Willem Backereel, die voornamelijk landschappen schilderde, is ons geen werk bekend. Van Gillis bezit het Brusselsche Museum twee stukken, het Belvedere te Weenen één, en de St.-Salvatorskerk te Brugge een ander.

De drie eerste zijn scherp gekenmerkt door de donkergrijze schaduwe, waarin gansch het tooneel gehuld is, en waar de figuren zacht en lief tegen uitkomen. De kunstenaar maakt blijkbaar jacht op treffende effekten van licht en donker, en gelukt er eenigermate in.

Het stuk van Brugge: de Heilige Carolus Borromeus, die de pestlijdenden bezoekt, toont hem ons geheel anders. Daar vinden wij bontheid van kleur zonder veel kracht, en vleezen, die door hunnen blauwenden toon minder natuurlijk schijnen; maar wij zien er ook eene teekening, eene schikking, eene rijke samenstelling in, die de opkomst eener nieuwe school voorspelt.

Een kunstenaar, die zich ver boven hem verhief, en onder Rubens'

voorgangers dezen meester het dichtst naderde, was ABRAHAM JANSSENS (¹) of Janssens van Nuyssen, zooals hij dikwijls teekende, om zich te onderscheiden van zijne naamgenooten, die men immer te Antwerpen bij honderden ontmoette, en die ook in de St.-Lucasgilde rijk vertegenwoordigd waren. Hij werd geboren in 1576, en den 15ⁿ Januari van dit jaar in Onze-Lieve-Vrouwenkerk gedoopt. In 1585 trad hij in de leer bij Hans Snellinck; hij werd in 1601 in de Gilde ontvangen en trouwde den 1ⁿ Mei 1602 met Sara Goetkint. Abraham Janssens won bij zijne vrouw acht kinderen, waarvan het derde werd geboren den 20ⁿ Mei 1606, en het vierde den 23ⁿ November 1610. Waarschijnlijk is het, dat onze schilder tusschen deze twee geboortedagen eene reis naar Italië ondernam; want in 1610 liet hij zich als lid van het broederschap der Romanisten opschrijven. In dit laatste jaar woonde hij in de Kolvenierstraat; in 1617 vinden wij hem op de Katelijnevest gehuisd.

Evenals verscheidene zijner tijdgenooten, was Janssens een groot liefhebber van Rhetorika. In 1619 vereerde hij, met vier andere leden, aan de Violier eenen purperen satijnen mantel, met goud geborduurd. Hij stierf tusschen den 18ⁿ September 1631 en den 17ⁿ September 1632. Zijn tweede zoon droeg denzelfden naam, en werd in 1636-1637 in de St.-Lucasgilde opgeschreven.

Als schilder, wij zegden het reeds, was Abraham Janssens de onmiddellijke en waardige voorlooper van Rubens. In breedheid van teekening, kracht en warmte van tonen doet hij den grooten colorist, den meester van het licht, voorgevoelen.

In het Museum van Keulen (1073) zien wij van hem, benevens drie mindere stukken, eene Graflegging van Christus, zoo gesmijdig van vorm, zoo warm van kleur en licht, dat zij eerder van na, dan van vóór Rubens' tijd schijnt te dagteekenen.

Niet immer is hij zoo gelukkig : zijne Venus en Adonis in

(¹) TH. VAN LERIUS : Album der St.-Lucasgilde, *Abraham Janssens en Marten Pepijn.*

het Belvedere, bij voorbeeld, en zijne Diana te Cassel zijn beide krijtachtige, bleeke figuren, meer gelijkend aan marmeren beelden dan aan levende lichamen.

Veel schooner zijn zijne tweelingstukken de Dag en de Nacht in het Belvedere. In het eerste zien wij Apollo, omgeven door de twaalf uren, als dansende Geniussen voorgesteld, die zich rond eene kolonnade strengelen, welke den Zonnegod omgeeft. Apollo zelf is een schoon naakt figuur, met eene lier in de eene en den tokkelstok in de andere hand. Boven zijn hoofd straalt de zon, rond zijne lenden draagt hij eene roode draperij ; in stillen, matten, maar helderen toon is zijn fraai lichaam geschilderd.

Het tweede stuk, de Nacht, stelt de Maan voor, onder de gedaante eener vrouw, die een blank en een bruin kind, de goede en de kwade droomen, op den schoot heeft ; zij draagt een blauw gestarnd kleed ; nevens haar bevindt zich haar zinnebeeld, eene vledermuis ; rondom haar dansen ook twaalf Geniussen, bruiner dan de daguren, maar even zacht geschilderd.

Beide zijn welgelukte, zinnebeeldige stukken, liefelijk van opvatting en uitvoering, schoon en correct, zonder stroefheid, noch academische beelderigheid.

In het Antwerpsche Museum (212), bezitten wij van onzen schilder een ander zinnebeeldig werk van de hoogste verdienste, Scaldis namelijk. De God van den stroom ligt in breede, bevallige lijn uitgestrekt ; zijn hoofd is zwaar omkranst door waterloof, zijn baard groen, zijn lichaam en gelaat vol kracht en mannelijke schoonheid, met dat hoogere en grootere, dat het bovennatuurlijk wezen aanduidt. De schildering is glad, de schaduwen zwaar, het vleesch bruin. Hij rust met den eenen arm op zijne stroomkruik, en reikt met den anderen eene kroon van vruchten en veldgewassen aan de Maagd van Antwerpen, die zich naar hem buigt. Deze laatste is breeder geschilderd en levendiger van gebaar ; hare helder gekleurde en los geplooide draperij komt op de donkere schaduw

krachtvol uit. Het werk heeft nog altijd iets hards in den toon; maar het bezit daarbij zooveel kracht en warmte, zooveel breedheid gepaard aan sierlijkheid, dat het ook alleen maar meerdere malschheid mist, om voor Rubens' werk te kunnen doorgaan. Dit tafereel werd in 1610 geschilderd om te dienen als schouwstuk voor de Statenkamer op het stadhuis van Antwerpen (1).

Een schilder, die jonger van jaren was dan Abraham Janssens, maar meer dan hij aan de oudere school trouw bleef, was MARTEN PEPIJN (2). Deze werd te Antwerpen geboren en in Onze-Lieve-Vrouwenkerk gedoopt, den 21n Februari 1575. In 1600 trad hij in de St.-Lucasgilde, en huwde, het volgende jaar, Maria Huybrechts, die hem vijf kinderen schonk. Het jongste dezer, eene dochter, KATHELIJN genaamd, legde zich op de schilderkunst toe, en werd in 1653-1654 als meesteres in St.-Lucas ontvangen; van het voorlaatste, Martha, was Isabella Brant, Rubens' vrouw, meter. In 1617 woonde Pepijn in de Beukelaarstraat. In 1628 was hij consultor van de sodaliteit der getrouwden, een broederschap, dat onder de bescherming van Onze-Lieve-Vrouw-Boodschap, in het klooster der Jezuïeten was opgericht, en waarin het mode was, dat kunstenaars en deftige lieden zich lieten opschrijven. In 1632 schilderde van Dijck Pepijns prachtig portret, dat zich tegenwoordig in de verzameling van den heer Kums, te Antwerpen, bevindt. Pepijn stierf tusschen 18 September 1642 en 18 September 1643.

Uit de schilderijen, die Antwerpen van hem bezit, leeren wij hem zeer voldoende kennen.

Ziehier in het Museum (273) het stuk: den Doortocht der Roode zee. Het draagt nog al de kenmerken der vroegere Italiaanschgezinde school. Mozes is porseleinachtig glimmend, en komt scherp op den donkeren grond uit; Aäron is stiller, de ove-

(1) P. GÉNARD : *P. P. Rubens*, bl. 394.
(2) TH. VAN LERIUS. *Album der Lucasgilde*. loc. cit.

rige groepen zijn dof. De vleezen zijn blauw- of bruinachtig, met iets hards, iets tooneelmatigs, dat bij het onderwerp niet past.

In de kerk van Ste.-Elisabethgasthuis vinden wij, op de zijaltaren, twee drieluiken van zijne hand. Pastor Diercksens schreef, dat zij omstreeks 1623 werden gemaakt [1]; de heer van Lerius betwistte dit jaartal, vermits hij op een der stukken duidelijk het jaar 1626 gelezen had. Beide schrijvers kunnen half gelijk en half ongelijk hebben. Op een der stukken, den H. Augustinus, leest men op twee lijnen « Martinus Pepin vond en schilderde dit in het jaar Ons Heeren 1626, » op het andere leest men « Martinus Pepin vond en schilderde dit in 1593. » Dit laatste jaartal is blijkbaar valsch; en, nauwer toeziende, bemerkt men dan ook, dat het inschrift hier vroeger ook op twee lijnen liep, waarvan de onderste, bij eene verkorting, die het stuk onderging, bijna geheel achter de lijst verdween. Toen men die verandering aan de schilderij toebracht, zal men het jaartal op eene zichtbare plek willen behouden hebben, alleen zal men verkeerd gelezen en van 1623, door eene vergissing, die zich uit den vorm der oude cijfers nog al laat verklaren, 1593 gemaakt hebben.

Dit laatste stuk stelt voorvallen uit het Leven van Ste.-Elisabeth voor: de Heilige, gevolgd door twee hofdames, staat in het midden, en deelt hare schatten, die door pages en dienaars aangebracht worden, aan de arme menschen uit. In den hooge vliegen engelen, die de heiligenkroon aanbrengen.

De schildering heeft nog de fijne verzorgdheid, den dichten korrel, die de school kenmerken; de kleuren hebben nog iets van de glansen en weerschijnen van vroeger, de achtergronden blijven grijs en dof, de vleezen bleek of bruin; maar daarnevens zitten de groepen uitstekend ineen en zijn vol beweging. De moeder op het voorplan, die met hare kinderen speelt; de behoeftigen, die zich

[1] Diercksens : *Antverpia Christo nascens et crescens*, VII. 261.

STE.-ELISABETH, AALMOEZEN AAN DE ARMEN UITDEELENDE, door MARTEN PEPIJN.
Middenpaneel der drieluik in de kerk van Ste.-Elisabeths-Gasthuis te Antwerpen.

driftig vooruitwerpen om aalmoesen te ontvangen, zijn vol leven en waarheid. En, niet alleen de groepen, maar al de personages deelen in dit leven. In plaats van de fletsche figuren van vroeger, allen in éénen vorm gegoten en met dezelfde zoeterigheid overstroomd, hebben wij hier figuren, die wel schoon, maar ook waar zijn. Allen schijnen naar het leven geschilderd en zijn menschen, die de schilder gezien heeft. In den knecht, die de zilveren kleinodiën aanbrengt, meenen wij zelfs eene oude kennis, het innemende gelaat van Frans Snijders, weer te vinden.

Ook in den H. Augustinus hebben wij dezelfde goede hoedanigheden te roemen. De schildering is dicht en fijn, de vleezen en de schaduwen zijn ongelukkiglijk nog blauwachtig bleek; maar de figuren zijn portretten, en waar gevoel spreekt uit elk hunner. De bisschop, die het Te Deum aanheft, is vol ingetogenheid; de doopeling Augustinus vol verheffing.

In al deze stukken bemerken wij geenen schijn van Rubens' invloed, alhoewel zij geschilderd zijn in eenen tijd, toen de groote meester reeds het toppunt zijner faam bereikt had. Netheid van schildering, slankheid van figuren, koudheid van vleesch en kleur steken scherp af tegen de breedheid en de warmte van den aanvoerder der nieuwe School. In Onze-Lieve-Vrouwenkerk echter vinden wij een stuk, dat aan Rubens' tijd zoo vreemd niet meer is.

Het is de H. Norbertus, die in 1637, dus elf jaren later dan de H. Augustinus, voor de St.-Michielskerk, werd geschilderd. De heilige stichter der St.-Michielsabdij zit, met de handen op de borst, voor het Sacrament te bidden, dat op eene tafel met rood kleed in eene kamer met rood behangsel staat.

Het gelaat van den heilige en gansch zijne houding is vol ingetogenheid, vol aanbidding, en bezit dus de goede hoedanigheid, die wij ook in de andere gewrochten van Pepijn bewonderen; maar het heeft iets meer. Het witte habijt van den biddende is los geworpen en breed geplooid, en heeft eene warmte en malschheid

van schildering, die wij nergens anders bij den meester ontmoeten. Tegen het fletsche rood komt dit prachtige wit vinnig uit, en geeft aan gansch het figuur eene kracht, die ten volle bewijst, dat voor den meester en voor de School, in 1637, een nieuw tijdperk was aangebroken.

En zoo was het dan ook wel inderdaad: eenen tijd lang kon men aan Rubens' invloed wederstaan, eindelijk toch werd men er door meegesleept; rondom hem vereenigde zich klein en groot; zijn trant werd overheerschend.

De beweging onzer School in de dagen, die den grooten meester voorafgaan, doet denken aan het spel der wateren bij opkomende tij. Eene baar rolt vooruit, het droge zand bevochtigend, maar weldra keert zij terug; weer eene andere volgt haar op en waagt zich verder, om ook al spoedig den terugweg in te slaan; daar komt eene derde, en door een voortje en een slootje schiet zij hare zusters een eind voorbij; links en rechts verdringen de jonger aankomenden zich nu om het gevonden spoor te volgen, immer vooruit, hier en ginds wat vorderend, winnen zij grond; zij hebben reeds de duinen van het strand gelikt, en nog eens worden zij achteruit gedreven. Daar komt eene laatste baar stout aangerold: op de schouders der andere gedragen, sluit zij zich vast tegen het strand en wijkt niet meer. Het pleit is beslist; de opkomende tij heerscht onverdeeld, en, zoover het oog draagt, is het zand, dat daar zoo even nog alleen te zien was, door het immer stijgende element overdekt.

De voorloopers van Rubens waren de wassende baren; hij was de machtige golf, die der nieuwe kunst voor goed de heerschappij verzekerde.

P. P. Rubens. Eigen portret

IN WINDSOR CASTLE.

IX.

Petrus Paulus Rubens.

Nu wij genaderd zijn tot den grootsten meester onzer School, tot het reusachtig vernuft, dat niet alleen op onzen grond, maar door gansch de wereld als een der meest begaafde menschenkinderen gevierd wordt, is het niet zonder eerbiedigen schroom, dat wij beproeven samen te vatten wat wij weten van Rubens' leven en wat wij denken over zijne werken. Er zouden boekdeelen noodig zijn om hem naar eisch te doen kennen; en wij hebben slechts bladzijden. Zijne tafereelen zelven, met al hunnen gloed en kleur, zouden wij onder de oogen der lezers moeten brengen; en wij hebben slechts woorden, koude, kleurlooze klanken te onzen dienste. Dikwijls reeds voelden wij het, hoe ons bestek te eng, de geschreven taal te arm was, om ons onderwerp naar waarde te behandelen; nimmer voelden wij het zoo diep als nu.

Maar laten wij, met aarzelen en klagen, geenen verderen tijd verliezen, en treden wij stoutweg ons onderwerp binnen.

Waar werd Rubens geboren? Deze vraag is de moeilijkste, die heel zijne geschiedenis oplevert. Men heeft een dozijn boekdeelen vol geschreven, om haar toe te lichten en te bepleiten (¹). Elk dier

(¹) Het bijzonderste en volledigste is: P. Génard. *Aanteekeningen over P. P. Rubens en zijne bloedverwanten.* Antwerpen. P. Kockx. 1877.

boeken begint met den geijkten volzin : evenals zeven Grieksche steden om den roem twistten van Homerus het daglicht geschonken te hebben, zoo dingen er ook vier steden naar het voorrecht van Rubens in hunne muren te hebben zien geboren worden ; en elk dier werken eindigt met eene verschillende slotsom. Volgens het eene is het Antwerpen, volgens het andere Siegen, volgens een derde Keulen, volgens een vierde Curingen, een dorp bij Hasselt, waar Rubens het eerste levenslicht aanschouwde.

Kortheidshalve houden wij ons niet bezig met de aanspraken der twee laatste gemeenten, die waarlijk op al te zwakke gronden berusten, en bespreken wij alleen de titels, die de twee overige steden, Antwerpen en Siegen, doen gelden.

Het vraagpunt van Rubens' geboorte kan niet behandeld worden, zonder eenen blik te werpen op de geschiedenis zijner ouders.

De vader van onzen grooten meester hiet Jan Rubens, en was den 13n Maart 1530 te Antwerpen geboren uit een geslacht, wiens oudste leden wij daar reeds vóór het jaar 1400 als huidevetters gevestigd vinden. Zijn vader Bartholomeus en zijn grootvader Petrus waren beiden drogisten. Jan Rubens studeerde de rechten, bracht zeven jaar in Italië door, en werd te Rome, op 13 November 1554, na een schitterend examen afgelegd te hebben, tot doctor in burgerlijk en kerkelijk recht uitgeroepen. Omstreeks het jaar 1561 trad hij in den echt met Maria Pijpelinckx. Hij was schepene van Antwerpen van 1562 tot 1567, in den tijd dus, toen de eerste en ernstigste beroerten in onze stad voorvielen. Hij was sterk verdacht van protestantschgezind te zijn ; en, toen de hertog van Alva hier aangekomen was, en zijne vervolgingen tegen Geuzen en vrienden der Geuzen begonnen had, achtte de vader van onzen schilder het voorzichtig zich aan geene moeilijkheden bloot te stellen met iemand, die in zake van godsdienst geen lachen verstond ; hij verliet Antwerpen en begaf zich naar Keulen, waar hij op het einde des jaars 1568 aankwam. Niet te vroeg verwijderde hij

zich; want weldra kwam zijn naam voor op eene lijst der gebannenen.

Nagenoeg terzelfder tijd als Jan Rubens was Anna van Saksen, de vrouw van prins Willem van Oranje, den doorluchtigen aanvoerder van den strijd tegen Spanje, zich te Keulen komen nederzetten. Zij leefde in onmin met haren man, en had hem door haar lichtzinnig gedrag reeds herhaaldelijk redenen tot klagen gegeven. Het was eene vrouw van wispelturigen aard, zonder schoonheid en zonder besef van plicht en waardigheid, die nimmer veel blijken van zelfbeheersching had gegeven en krankzinnig stierf. In Keulen was zij er vooreerst op bedacht, de goederen, die haren persoonlijken bruidschat uitmaakten, te doen uitzonderen van de verbeurdverklaring, welke op de domeinen van haren echtgenoot was gelegd. Hiertoe gebruikte zij twee rechtsgeleerden van grooten naam, Jan Bets, van Mechelen, die ook ons land had verlaten bij Alva's komst, en Jan Rubens.

Al spoedig won deze laatste het bijzondere vertrouwen van Anna van Saksen; hij verscheen gedurig aan hare tafel, vergezelde haar op hare reizen, en, toen zij, uit hoofde van hare beperkte geldmiddelen, naar Siegen, een stadje, op geringen afstand van Keulen gelegen, moest verhuizen, vertrouwde zij hem hare kinderen en hare kostelijkste bezittingen toe. Jan Rubens ging haar nu herhaaldelijk in hare nieuwe woonplaats bezoeken; misdadige betrekkingen ontstonden tusschen beiden, en in Augustus 1571 bracht de prinses een kind ter wereld, eene vrucht van beider overspelige liefde.

Reeds een vijftal maanden vroeger was Rubens op zekeren dag door de trawanten van graaf Jan van Nassau, den broeder van den prins van Oranje, opgelicht, toen hij zich naar Siegen begaf, en gevankelijk naar Dillenburg gevoerd. Men stelt zich den angst zijner vrouw voor, toen hij dagen achtereen afwezig bleef, zonder nieuws van zich te laten hooren; men verbeeldt zich haar hartzeer, toen zij te gelijkertijd het bericht ontving, dat hij gevangen genomen en

haar ontrouw geweest was. Maar het edele hart wist haar eigen leed te vergeten om dat van haren man te verzachten. Nog vóór zij eenig bericht van hem ontvangen had, zond zij hem eenen brief, waarin zij hem vergiffenis schonk; en, toen drie dagen later haar een schrijven van haren gekerkerden echtgenoot toekwam, antwoordde zij hem terstond, om hem te troosten en moed in te spreken.

Deze brief was nog niet vertrokken, toen een schrijven van Jan Rubens haar kwam bedanken over hare vergiffenis. De brave vrouw neemt op nieuw de pen, en voegt bij den eersten brief eenen tweeden, die met deze woorden aanvangt :

« Lieve ende seer beminde man.

» Nae dat ick desen anderen bijgebonden brief hadde gheschre-
» ven, soe is comen onsen bode, die wij gesonden hadden ende
» heeft mij ghebrocht eenen brief van u. l., den welcken mij ver-
» blijdt, dat ick sie, dat u. l. nu aengaende van mijn verghevinge
» te vreden is. Ick en dacht niet dat ghij meynen soude, dat ick daer
» soe groote swaricheyt in maken soude, alsoe ick oock niet en
» hebbe ghedaen. Hoe soude ick soe straf cunnen ghesijn, dat ick u
» soude beswaren daer ghij in grooten strijdt ende bangicheyt sijt,
» daer ick u gaerne met mijn bloet wt helpen soude, waert mue-
» ghelijck, ende al en waert oock soe niet, daer te voren soe
» langhen vrientschap is gheweest, soude daer nu alreede soe
» grooten haet sijn, dat ick niet en soude cunnen vergeven een
» cleyn misdaet teghen mij, te ghelijcken by soe menichfuldighe
» groote misdaden, daer ick alle daghe vergiffenisse van mijnen
» hemelschen vader moet off begeeren ende met sulcken conditie :
» ghelijck ick vergeve die thegen mij misdoen. Tsoude alleleens sijn
» ghelijck den quaden rentmeester die soe veel groote schulden
» van sijn heere waren quyt gheschonden en hij woude sijnen
» broeder om een cleyn somme tot den wtersten penninck doen

» betaelen. U. L. sij daer wel in gerust, dat ickt hem geheelijck
» vergeven hebbe; Godt gave, dat u verlossinghe daer inne ghele-
» ghen waer, wy souden haest verblijdt sijn.... »

Zij eindigt haren langen brief, vol kreten, waarin hare eigen kwalijk bedwongen smart zich onwillekeurig lucht geeft nevens den milden en warm uitgesproken troost voor haren man, met deze woorden :

« Ick en can niet meer schrijven. Ende bidde u. l. toch soe het
» quaetste niet voer hem te nemen ende maecken wat moets :
» tquaet compt tijdts ghenoech van selfs : want altoos op de doot te
» dencken ende te vreesen is harder dan de doot selve. Daerom
» stelt dat wt u hert. Ick hope ende betrouwe Godt, dat hij u
» ghenadichlijcker sal straffen, en sal ons noch tsamen blijschap
» geven voer alle dit verdriet, dewelck ick hem bidde wt den grond
» mijns herten, ende bevele u den almogenden heere, dat hij u wilt
» vertroosten ende verstercken met sijnen heylighen gheest. Ick sal
» alle mijn best doen den heere voor u te bidden; soo doen oock
» ons kinderkens, die u. l. seer doen grueten en soe seer verlanghen
» u te siene, alsoe ick oock doene : dat weet den heere! Geschreven
» den 1 april tsnachts tusschen 12 ende eenen. — En schrijft toch
» nu niet meer « onweerdighen man » ; want tis toch vergeven.

» U. L. getrouwe huysvrouwe,

» Maria Ruebbens. »

Ik vraag geene verschooning die lange brokken uit eenen huiselijken brief in de Geschiedenis der Antwerpsche School te lasschen. Zij hooren er van rechtswege aan toe; zij zijn eene weerspiegeling van Maria Pijpelinckx' inborst. Bij anderen kan haar zoon onderricht in kunsten en wetenschappen opgedaan hebben, van haar heeft hij geleerd, wat zielenadel is; zij stemde zijn jeugdig hart hooger en maakte het vatbaar voor het volle besef en genot van

het zedelijke schoone. Voor ons was het een heugelijk feit, dat de grootste kunstenaar de edelste der vrouwen tot moeder had, en van dit feit wilden wij de bewijzen niet onvermeld laten.

Jan Rubens bleef gekerkerd tot in het begin van 1573, toen hem, op de herhaalde smeekingen zijner edelmoedige gemalin, toelating geschonken werd om zich met haar te Siegen neder te zetten. Daar woonden in 1577, het geboortejaar van onzen schilder, zijne ouders nog. Wij weten met zekerheid, dat den 26n April van dit laatste jaar Maria Pijpelinckx te Siegen was ; wij weten ook, dat zij zich daar den 14n Juni bevond. Volgens de overlevering werd Rubens op het einde van Juni geboren ; en, zoo die overlevering echt bleek, zou het onbetwistbaar zijn, dat hij te Siegen het levenslicht zag. Volgens zijn grafschrift zou hij echter vóór den 30n Mei van dit jaar geboren zijn, en wij hebben geene reden, om eene losse overlevering boven het plechtig getuigenis van eenen wel ingelichten vriend te stellen. Dat Rubens niet lang vóór het einde van Mei ter wereld kwam, is op te maken uit eene overlevering in zijne familie voortbestaande (1), en uit eenen brief van hem, waarin hij zegt, dat hij tot zijn tiende jaar te Keulen bleef wonen. (2) Daar hij nu met zijne moeder die stad verliet op 27 Juni 1587, mag men het er voor houden, dat hij kort vóór 27 Juni 1577 geboren werd.

Heel het pleit omtrent Rubens' geboorteplaats bepaalt zich nu bij de beantwoording der vraag : waar verbleef Rubens' moeder tusschen den 26n April en den 14n Juni 1577 ? Zij, die meenen, dat hij te Siegen werd geboren, doen uitkomen, hoe onwaarschijnlijk het is, dat eene vrouw eene lange reis ondernemen zou in de laatste dagen harer zwangerschap, en hoe lastig het valt aan te nemen, dat, op zeven weken tijds, het vertrek uit Siegen van Maria Pijpelinckx, de geboorte van haren zoon en haar terugkeer naar Siegen zouden hebben plaats gehad. Wij bekennen, dat wij zelven

(1) Mededeeling van den heer Ridder Gustaaf van Havre.

(2) Gachet : *Lettres inédites de P. P. Rubens.* Bruxelles. 1840. Bl. 277.

lang geaarzeld hebben, eer wij over deze moeilijkheid stapten; maar in de laatste tijden zijn er sommige feiten bekend gemaakt, die de bewering, dat Rubens wel te Antwerpen ter wereld kwam, niet alleen aanneembaar, maar zelfs hoogst waarschijnlijk maken.

Wij willen in korte woorden de bewijzen dezer waarschijnlijkheid leveren. Op 26 April 1577 gaf Jan Rubens aan zijne vrouw, aan haren vader, aan hare moeder, aan haren oom en aan zijnen eigen halfbroeder de noodige volmacht, om in de Nederlanden zijne geldelijke belangen te gaan regelen (¹). Op 14 Juni daaropvolgende schrijft Maria Pijpelinckx aan Graaf Jan van Nassau eenen brief, waarin zij zegt, dat zij de onverhoopte gelegenheid gevonden had den prins van Oranje om genade te kunnen smeeken (²). De heer Dumortier deed de eerste uitschijnen, hoe in deze stukken, uitgegeven door hen, die beweren, dat Rubens te Siegen geboren is, de stevigste bewijzen der tegenovergestelde meening te vinden zijn. (³)

Inderdaad, zoo Maria Pijpelinckx op het einde van April eene zending naar de Nederlanden op zich neemt; zoo zij zeven weken later verklaart den prins van Oranje gesproken te hebben, die zich intusschentijd te Dordrecht en te Geertruidenberg ophield, dan is het klaar, dat zij in den loop der maand Mei in de Nederlanden gekomen is. Deze gevolgtrekking wordt ten volle gerechtvaardigd door een zeer belangrijk stuk, dat de heer Génard dezer dagen uitgaf, en waarbij Marnix van Sint-Aldegonde aan Jan Rubens laat weten, dat de poging, door zijnen halfbroeder Philips de Lantmeter aangewend, om een vertoogschrift aan den prins van Oranje te overhandigen, tot eene betere gelegenheid diende uitgesteld te worden (¹).

(¹) Ennen : *Ueber den Geburtsort des P. P. Rubens.* Keulen. Dumont. 1861. Bl. 74 — en Génard : *P. P. Rubens*, bl. 178.

(²) Bakhuizen van den Brinck : *Les Rubens à Siegen.* La Haye. Nyhoff. 1861. Bl. 40.

(³) B. Du Mortier : *Recherches sur le lieu de la naissance de P. P. Rubens et Nouvelles recherches* etc. Bruxelles. Arnold. 1861 et 1862.

(¹) P. P. Génard : *Nouveaux Documents sur la famille Rubens* (Journal des Beaux-Arts. 31 Mai, 1878.)

De halfbroeder van Jan Rubens, wij zagen het, was een der gevolmachtigden van Maria Pijpelinckx en vergezelde haar zeer waarschijnlijk op hare reis van Siegen naar Antwerpen. De brief van Marnix is gedagteekend uit Geertruidenberg, een steedje op de Maas tusschen Breda en Dordrecht; hij werd geschreven den 18n Mei, drie weken dus na de onderteekening der volmacht, vier weken vóór dat Maria Pijpelinckx uit Siegen aan Jan van Nassau schreef. Rubens' moeder kan rond den 12n Mei of vroeger uit Siegen vertrokken zijn, zich den 18n te Geertruidenberg en den 20n Mei te Antwerpen bevonden hebben; daar kan Rubens tusschen den 20n en den 25n Mei ter wereld gekomen zijn. Zijne moeder kan dan den 9n Juni naar Siegen teruggekeerd zijn, en den dag na hare aankomst haar vertoogschrift opgesteld hebben.

Al deze bewijsstukken steunen elkander en leiden tot de gevolgtrekking, dat Rubens' moeder niet te Siegen, maar in de Nederlanden was op het oogenblik der geboorte van haren beroemden zoon. Dat er verder goede redenen bestaan om Antwerpen aan te duiden als de stad, waar zij zich op dat heugelijke uur bevond, blijkt uit de volgende feiten.

Om in de St.-Lucasgilde aangenomen te worden, moest men geboren Antwerpenaar zijn, of het burgerschap verkregen hebben. In de poortersboeken vinden wij geene melding, dat Rubens dit ooit ontving; hij bezat het dus door zijne geboorte (1). De aartshertog Albertus, die den hertog van Mantua vraagt, dat hij Rubens naar de Nederlanden zou laten komen, noemt hem eenen inboorling dezer staten (2); de koning van Engeland, die hem tot den ridderstand verheft, noemt hem eenen Antwerpenaar (3); Rubens zelf, in een geding als getuige optredende, noemt zich poorter dezer

(1) V. van Grimberghen : *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens.* Antw. L. J. de Cort 1840. Bl. 377.

(2) Armand Baschet : *Pierre Paul Rubens etc.* (Gazette des Beaux-Arts, 1 Avril 1868. P. 331).

(3) Goupy de Quabeek : *Fac-simile van het diploma.* Mechelen, 1878.

stad. (¹) Dit alles zijn feiten, die aan de reeds verkregen waarschijnlijkheid kracht bijzetten.

Nog mogen wij hier het getuigenis bijvoegen, ons door eenen geloofwaardigen man, den heer Kessels, van Antwerpen, gegeven, dat hij op Cuba, in het jaar 1856, bij Don Augustin de Velasco, eenen afstammeling der oude adellijke familie van dien naam, in welke Rubens vrienden en beschermers telde, eenen brief gelezen heeft, waarbij de groote kunstenaar, benevens verscheidene andere omstandigheden zijns levens, ook mededeelde, dat hij te Antwerpen geboren was.

Zeker, het afdoende en onloochenbare bewijs dezer bevestiging werd nog niet geleverd ; maar hare waarschijnlijkheid is zoo overtuigend, dat zij haast met volledige zekerheid gelijk staat.

En wie er dan nog twisten moge over deze vraag, iets staat toch vast, namelijk dat, waar Rubens ook het eerste levenslicht aanschouwde, hij in elk geval een volbloed Antwerpsch kunstenaar is. Over dit punt, dat voor ons het voornaamste is, zijn en blijven allen het eens.

Jan Rubens was van 1568 tot 1573 te Dillenburg gekerkerd gebleven. In dit laatste jaar verkreeg hij oorlof om zich te Siegen te vestigen en daar onder het waakzaam oog der Nassausche beambten eene eng beperkte vrijheid te genieten. Vóór hij uit de gevangenis ontslagen werd, had hij eenen borg van 8000 daalders moeten stellen. Die som, het beste deel van haar vermogen, was door Maria Pijpelinckx, immer even edelaardig en liefderijk, betaald, en werd door haar aan haren echtgenoot kwijtgescholden, den dag, nadat hij er de schuldbekentenis van onderteekend had.

Te Siegen moesten de echtgenooten van den intrest dier gestorte gelden leven ; de rente werd hun onregelmatig, soms in het geheel niet betaald, en meer dan eens had de familie van den Antwerpschen oud-schepene ontbering te verduren.

(¹) J. van den Branden : Gemeente-bulletijn van Antwerpen. 1877. 2e halfjaar.

Graaf Jan van Nassau, met zijne broeders in den opstand tegen Spanje gewikkeld, had, als dezen, goed en bloed te pand gesteld om de onafhankelijkheid der Nederlanden te bewerken, en het was eer uit geldverlegenheid dan uit kwaden wil, dat hij aan het ongelukkige huisgezin het noodige onthield.

Van dien geldnood maakten de echtgenooten gebruik om eerst gedeeltelijk, en daarna ten volle, hunne vrijheid af te koopen. In 1578 teekenden zij drie van de zes duizend toen gestorte daalders af, terwijl Jan Rubens buiten voorweten zijner vrouw nog eene schuldbekentenis van 1400 daalders aan graaf Johan overhandigde. In ruiling dezer gelden verkreeg hij de toelating om zich te Keulen te vestigen.

Hij verliet Siegen echter niet zonder de voorwaarde te onderteekenen, dat hij zich op nieuw bij graaf Johan zou aanbieden op de eerste aanmaning; dat hij jaarlijks zijne woonplaats zou doen kennen, en dat hij prins Willem, zoowel als dezes Nederlandsche erflanden, zou mijden.

In September 1582 werd de halve rust, welke het huisgezin nu genoot, plotseling op nieuw verstoord, en Rubens aangezegd, dat hij zich te Siegen terug in den kerker moest begeven. Hartverscheurend was de wanhoop, die den ongelukkige trof bij die ontzettende mare. Zijne dochter was verloofd, zijne zaken kwamen op beteren voet, en, wat er hoopvols in die omstandigheden lag, werd meedoogenloos door 's graven brief verijdeld. Jan Rubens zelf stond met den éénen voet in het graf; gehoorzamen was zijnen dood te gemoet gaan. Nogmaals trad Maria Pijpelinckx op, om haren man en haar gezin te redden; roerender en hartvermurwender dan ooit klonken de beden en de klachten, die angst en smart haar in de pen legden.

Het kwam er den vorst echter minder op aan Rubens dan wel zijn geld in handen te krijgen. De bedreiging met nieuwe kerkerstraf was slechts een foltertuig, gebezigd om eene kwijtschelding der niet weergegeven gelden uit te lokken.

De 2000 daalders, die nog verschuldigd waren, werden daarom op 800 gebracht, en zoo herkreeg, op 10 Januari 1583, Rubens voor goed zijne vrijheid. Twaalf jaar lang had zijne boete geduurd; hij had zijn fortuin en dat zijner vrouw en kinderen, zijn levensgeluk en het hare, zijne gezondheid en zijne eer verloren. Vier jaar later had hij opgehouden te leven. Zoo heldhaftig en edel als zijne vrouw zich immer toonde, zoo karakterloos en onedel gedroeg hij zich in dat deel zijns levens, dat tot de geschiedenis behoort.

Met den dood van Jan Rubens eindigde het lijden der zwaarbeproefde familie. De geschiedenis harer lange foltering is benauwend en deerniswekkend, en niet te verwonderen is het, dat, nu er de bijzonderheden beter van gekend zijn, meer dan één tooneelschrijver ze tot onderwerp van een drama koos. Ik althans mag zeggen, dat geen treurspel in de oudere of nieuwere letterkunde zulk eenen diepen indruk op mij maakte als die strijd van Rubens' ouders tegen het wrekende noodlot. Het ongeluk, dat eenen Edipus vervolgt, en de kinderliefde van Antigone, die haren vader in zijn lijden steunt, klinken fabelachtig en laten koud in vergelijking van de boete, die de plichtige echtverbreker onderstaat en van de grootmoedige vergeving en bescherming, die de verongelijkte vrouw aan hem pleegt; de heerlijke verzen van Sophocles grepen mij minder aan, dan de huishoudelijke en ambtelijke bewijsstukken, waaruit die geschiedenis regel voor regel moet opgemaakt worden. Die brieven, geschreven met brekend hart en met tranende oogen; die kwitantiën, waarbij telkens weer eene brok van het brood der kinderen aan den onvermoeibaren vervolger wordt overgelaten; die snippers uit registers, waarop het leven en de strijd der gemartelden van dag tot dag staat aangeteekend, doen ons al de trappen van vernedering en afbeuling mede bewandelen, langswaar de wraakgodin den schuldige en de onschuldige naar het verderf voerde.

Geen twijfel, of dit drama is van invloed op de geestesvorming

van onzen grooten schilder geweest. Zijne moeder, in den strijd des levens tot eene heldin gesterkt, droeg het hart hooger, en sprak nadrukkelijker woorden tot hare kinderen dan eene gewone burgervrouw : door haar rijpte al vroeg in haren zoon een verheven zin ; en in zijne geschiedenis vormt het tragische lot zijner ouders een somber, maar grootsch achterplan, geheel in overeenstemming met zijne reusachtige kunstenaarsgestalte en met zijnen machtigen, dramatischen geest.

Jan Rubens was op 1 Maart 1587 overleden ; op 7 Juni daaropvolgende bekwam zijne weduwe oorlof om met de vier kinderen, die haar nog overbleven, naar Antwerpen terug te keeren. Aan de brave vrouw werd het getuigschrift afgeleverd, dat zij zich gedragen had als eene eerbare burgerin, zonder list, noch bedrog. Het Keulsche Magistraat wist niet, hoeveel beter de heldhaftige gade verdiende dan die alledaagsche en geijkte lofspraak !

Rubens, zoo verhaalt de geschiedenis van zijn leven, door de Reiffenberg uitgegeven, en waarschijnlijk door den neef van den grooten meester geschreven, ontving zijn eerste onderwijs te Keulen, met zoo goed gevolg, dat hij de kinderen zijner jaren verre overtrof ; te Antwerpen aangekomen zijnde, zette hij daar zijne studiën voort

Balthasar Moretus, die hem toen als schoolmakker leerde kennen, getuigt, dat hij Rubens liefhad als eenen jongeling van zeer uitmuntenden en innemenden aard (1).

Maria Pijpelincx zegt in haar testament, dat, terstond na het huwelijk harer dochter Blandina, welk op 25 Augustus 1590 gevierd werd, hare twee zonen, Philips en Petrus Paulus, gingen uitwonen en hunnen kost verdienden (2).

(1) Balthasar Moretus : Brief aan Philips Rubens, 3 November, 1600. « Fratrem tuum jam a puero cognovi in scholam et amavi lectissimi ac suavissimi ingenii juvenem. » (Archief van het Museum Plantin-Moretus.)

(2) P. Génard : *P. P. Rubens*, bl. 374.

Volgens Rubens' levensbeschrijving, plaatste zijne moeder hem alsdan in het huis van mevrouw de Ligne, weduwe van graaf Philips de Lalaing, waar hij eenigen tijd als page diende.

Wie deze gravin de Lalaing was, is moeilijk uit te maken, en wie door haren man bedoeld wordt, evenzeer. Stellig is het, dat eene gravin de Lalaing zich in 1570 te Keulen bevond (¹); deze was waarschijnlijk de weduwe van Anthoon de Lalaing, gewezen stadhouder van Antwerpen. De familie Rubens zal haar in het ballingschap hebben leeren kennen.

Al spoedig was Rubens het leven in het adellijke huis moede; en, van nature aangedreven tot de studie van de schilderkunst, vroeg en verkreeg hij, dat hij bij Adam van Noort in de leer zou gedaan worden. Zoo vertelt ons zijn neef; een opschrift onder Tobias Verhaechts portret duidt daarentegen dezen landschapschilder als zijnen eersten meester aan.

Grooten aanleg toonde Rubens in van Noorts werkplaats, en niet minder grooten vooruitgang maakte hij er. Hij bleef er vier jaar, van 1592 tot 1596, en ging dan naar Otto Venius' werkplaats over, waar hij insgelijks vier jaar doorbracht. In 1598 werd hij als meester in de St.-Lucasgilde aanvaard.

Neemt men de woorden uit Maria Pijpelincx' testament letterlijk op, dan zou Rubens bij zijne drie meesters in huis gewoond en eene zekere vergoeding voor zijn werk genoten hebben.

In 1600 greep hem het verlangen aan om Italië te zien, en zich daar door de studie der meesterstukken van oude en nieuwe kunstenaars te volmaken. Den 8n Mei van het jaar 1600 werd zijn pasport in Antwerpen geteekend, en den volgenden dag verliet hij de stad.

Otto Venius moet hem veel verteld hebben van het schoone land aan gene zijde der Alpen, van de heerlijke overblijfsels der

(¹) Ennen : *Libr. cit.* p. 61.

oude, en de ongeëvenaarde scheppingen der nieuwe kunst. Vol geestdrift moet zijn leerling de reis aanvaard hebben, droomende aan al het schoone, dat hij ging zien en zelf ging voortbrengen. Maar, hoe stout die jongelingsdroomen ook waren, nooit toch zweefde hem de hooge rang voor de oogen, dien hij nevens of boven de grootste meesters der oudere en der nieuwere wereld ging innemen.

Rubens had vóór zijn vertrek reeds blijken gegeven van zijn talent. In haar testament, ten jare 1607 gemaakt, getuigde zijne moeder, dat zij verscheidene fraaie schilderingen bezat, door haren zoon gemaakt. Geen twijfel is er, of Rubens schilderde de hier bedoelde stukken vóór zijn vertrek naar Italië. Wat er van geworden is, weten wij ongelukkiglijk niet; en over het algemeen bezitten wij weinig of geene zekerheid omtrent de werken, die de toekomende groote meester in zijne leerjaren voortbracht.

Wij volgden Rubens tot op het oogenblik, dat hij Antwerpen verliet; wij vinden hem, bij zijne aankomst in Italië, te Venetië weder. (1) Naar de vaderstad der koloristen moest de grootste kolorist, dien ooit de wereld bewonderde, wel vooreerst zijne stappen richten. Hij maakte er kennis met eenen edelman van Mantua, in dienst van den hertog Vincentius van Gonzaga, en toonde hem eenige zijner teekeningen. Deze vond er behagen in en maakte zijnen vorst bekend met het jonge talent, dat hij ontdekt had. Rubens werd naar Mantua geroepen, waar hij tot hofschilder werd benoemd, met eene jarwedde van 400 ducatons.

Vincentius van Gonzaga, de derde, was het toenmalige hoofd eener vorstelijke familie, in welke liefde voor de kunst en mildheid voor de kunstenaars erfelijke hoedanigheden waren. In het kleine stadje Mantua, dat hij bewoonde, had eene eeuw vroeger de beroemde Mantegna gewerkt; na dezen kwam er de grootste van

(1) Armand Baschet : *P. P. Rubens, son séjour en Italie et son premier voyage en Espagne.* Gazette des Beaux-Arts. 1 Mai. 1866; 1 Avril, 1877; 1 Avril, 1868; 1 Mai, 1868. — G. Baglione : *Le vite de' Pittori.* Bl. 362.

Rafaëls leerlingen, Giulio Romano, en met dezen Primaticcio en vele andere schilders.

Geen kunstenaar van naam was er, of hij had Mantua bezocht en het T-paleis, door Giulio Romano gebouwd, bewonderd. In deze vorstelijke woonst prijkten de uitmuntendste werken der kunstenaars, die aan het hof der Gonzaga's verbleven hadden, en van de grootste der Italiaansche schilders vond men er meesterstukken. Geen vak van kunst of liefhebberij bestond er, of er waren te Mantua kostelijke verzamelingen van ingericht. In gansch Europa was er geene weerga te vinden van een Museum zoo rijk, als dit paleis in den loop der XVIe eeuw geworden was.

De kunstliefde van den vorst, die Rubens naar Mantua riep, was nog onverzaadbaarder dan die zijner voorouders. Hij had liefhebberij in het bouwen van paleizen, in het verzamelen van schilderijen en van marmeren beelden; hij had eenen comedietroep, die gansch Europa door beroemd was; hij hield veel van letteren, nog meer van muziek, en zelfs van wetenschappen. Niets was hem te duur, waar het er op aankwam een kunstjuweel meester te worden, en van hem staat het feit geboekt, dat hij een adellijk leen en een markgraafschap voor eene schilderij van Rafaël, de Perel-Madonna, betaalde.

Maar de Italiaansche school, en inzonderheid de Mantuaansche tak, was in de tweede helft der XVIe eeuw erg in verval geraakt. Een fijn kunstkenner, als Vincentius de Gonzaga was, bemerkte, dat de naaste toekomst aan de Nederlanders behoorde; en, reeds vóór 1600, bracht hij van zijne menigvuldige reizen in noordelijk Europa Vlaamsche en Duitsche kunstenaars mede. In 1599 bezocht hij de Nederlanden en Antwerpen, en wierf daar Frans Pourbus den jonge aan, die tot in 1610 zijn hofschilder bleef.

Rubens kon dus geenen beteren heer aantreffen dan dezen vorst, dien hij reeds binnen het jaar, dat sedert zijn vertrek uit Antwerpen verliep, leerde kennen.

Baglione getuigt, dat onze jonge meester begon met eenige portretten voor den hertog van Mantua te schilderen. Maar deze had niet alleen groote liefhebberij in oorspronkelijke werken, hij schafte zich ook gaarne kopijen aan van beroemde meesterstukken. In Juli 1601 gelastte hij Rubens naar Rome te gaan, om daar sommige groote werken na te schilderen.

Rubens bleef in de oude hoofdstad der wereld tot in het begin van het volgende jaar; en een bewijs, hoe zijn naam reeds vóór zijne afreis uit zijn vaderland bekend was, vinden wij in de bestelling, die hij van den aartshertog Albertus, gedurende dit eerste verblijf te Rome, ontving.

Hij werd door onzen vorst belast drie schilderijen te maken voor de kerk van Sinte Kruis in Jerusalem, waarvan Albertus den titel droeg, toen hij nog kardinaal was.

In het hoofdaltaar der kapel van Sinte-Helena schilderde hij deze heilige, het gevonden kruis omhelzende; op het altaar ter rechterhand de Doornenkroning; op het altaar ter linkerzijde de Kruisiging. Dit werk, dat zeer geroemd werd, was reeds voltooid den 20ᵉ April 1602; want op dien dag was Rubens te Mantua teruggekeerd. Wij weten niet, wat er van deze drie stukken is geworden. In 1811 werden zij naar Engeland gebracht, in 1812 werden zij er verkocht en sindsdien verliezen wij hun spoor.

Te Mantua kon Rubens, in de rijke verzameling van den hertog, naar volle lust de groote meesters bestudeeren, hetzij, dat hij die voor eigen onderricht of voor zijnen beschermer kopieerde. Daar hingen talrijke stukken van Mantegna, Bellini, Leonardo da Vinci, Correggio, Michaël Angelo, Rafaël, Palma den oude, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Pordenone : van al de meesters, die Rubens aanbad en die hij met liefde bestudeerde. Dan reeds maakte hij van die kopijen, die geene kopijen mogen heeten, maar die vrije vertalingen in het Rubensch van de oorspronkelijke werken zijn.

De « National Galery » van Londen heeft een der werken bewaard, die aldus ontstonden, een meesterstuk. Het is een der negen pancelen van den Triomf van Cæsar door Mantegna, dat Rubens navolgde, maar meer bewogen en kleuriger maakte dan het oorspronkelijke. Beide werken, dat van den Italiaanschen en dat van den Vlaamschen schilder, bevinden zich in Engeland, en eene vergelijking is dus gemakkelijk. Rubens koos een deel van den stoet, waarin olifanten en andere dieren voorkomen, die den zegewagen voorafgaan. In plaats van hun den rustigen stap te laten, dien zij in het oorspronkelijke hebben, geeft hij iets dramatisch aan hunne wandeling. Mantegna had nevens de olifanten een schaap geschilderd ; Rubens verving dit weerlooze dier door eenen leeuw en eene leeuwin, die het machtige beest aangrimmen. De olifant laat zich niet ongestraft tergen en dreigt de ruststoorders met eenen slag zijner tromp tot stilzwijgen te brengen. In plaats van de tamme runderen, die bij Mantegna met touwen geleid worden, bracht Rubens er eenen woesten stier in, die door zijnen begeleider bij de horens met geweld in rust gehouden wordt.

Nog twee andere deelen van Mantegna's Zegepraal schilderde hij na ; de drie stukken kwamen in den catalogus van zijn sterfhuis onder nr 315 voor.

Een jaar, nadat Rubens uit Rome te Mantua teruggekeerd was, wilde de hertog een aantal geschenken aan den koning van Spanje, aan dezes eersten minister, den hertog van Lerma, en een paar andere aanzienlijke personages aanbieden Hij zocht hiertoe eenen man van vertrouwen, die hem waardiglijk kon vertegenwoordigen ; en, daar hij bij dezelfde gelegenheid de portretten van sommige personen van het hof voor zijne verzameling wilde doen vervaardigen, viel zijne keus natuurlijk op Rubens.

Onze schilder vertrok dan, korts na den 5n Maart 1603, uit Mantua naar Spanje; het was zijn proeftocht als vorstelijk afgevaardigde en door de omstandigheden, waarin die reis werd afgelegd, verschilt

zij nog al merkelijk van diegene, welke die hij later in dezelfde hoedanigheid zou ondernemen.

Den 13n Mei bevond hij zich te Valladolid, waar de hertog van Lerma zijn gewoon verblijf hield. Van daar meldt hij aan zijnen beschermheer, dat hij eenen tocht van twintig dagen heeft af te leggen gehad, door onophoudelijke regens en stormachtige winden, en dat al de geschenken goed behouden zijn aangekomen, behalve de schilderijen, die door de vochtigheid ten ergste gehavend zijn. Deze tegenslag bracht Rubens en den gewonen Mantuaanschen afgezant in geene geringe verlegenheid. De laatste dacht er eenen oogenblik aan, Rubens te gelasten, met de hulp eeniger Spaansche schilders, op de weinige dagen, waarover zij nog konden beschikken, in allerhaast nieuwe stukken te borstelen in vervanging der bedorven tafereelen; maar hiertegen kwam het gevoel van eigenwaarde des kunstenaars in verzet. « Ik heb altijd voor beginsel gehad, » schrijft hij aan den secretaris des hertogen, Annibal Chieppio, die hem bijzonder genegen was, « mij met niemand » anders te laten verwarren, wat groot man het ook mocht zijn; » en met zulke medewerkers zou mijn naam, die hier niet onbe- » kend is, voor de eerste maal gehecht zijn aan een werk, dat » mijner niet waardig is. »

Van het ontwerp om nieuwe schilderijen te maken, in de plaats der bedorvene, kwam niets. Het hof bleef gelukkiglijk nog bijna twee maanden weg, en Rubens vond tijd genoeg om de schade aan de meegebrachte doeken te herstellen en twee stukken van zijne hand te maken, die bij de overige werden gevoegd en voor onderwerp hadden : Democriet en Heracliet, den lachenden en den weenenden wijsgeer. Beide stukken bleven ons bewaard in het Museum van Madrid (1601, 1602). Zij vertoonen elk een enkel figuur, het eene lachend, het andere wrokkend; maar alle twee grof van schildering, de haast verradende, waarmede zij geborsteld zijn, en ter nauwernood iets van de gaven latende gissen van hem, die ze vervaardigde.

Toen op 17 Juli 1603 de schilderijen overhandigd waren, was het doel van Rubens' reis bereikt. Hij bleef echter nog in Spanje tot in de maand November, en maakte intusschen voor den hertog van Lerma dezes ruiterbeeld en sommige andere werken, zooals eenen Christus met de twaalf Apostelen. Deze laatste schilderwerken, of liever de Twaalf Apostelen alleen, bezit het Museum van Madrid nog (1567-1578). Het zijn beter verzorgde en ook beter gelukte stukken dan Heracliet en Democriet, maar weinig hebben zij nog van 's meesters krachtvolle teekening en nog minder van zijn schitterend koloriet. Ook was Rubens met eenig schilderwerk belast door den hertog van Mantua. Deze vorst had eene gaanderij gemaakt van portretten der schoonste vrouwen, en gaarne hadde hij gezien, dat Rubens, op zijne terugreis uit Spanje, langs Frankrijk ware gegaan, om de mooiste dames van het koninklijke hof te conterfeiten. Rubens dankte voor de taak en verzocht, om gebezigd te worden « aan werken, die meer met den aard van « zijn talent overeenkwamen. » Hij ging niet naar Frankrijk en was te Mantua terug in het begin van 1604.

Hij was een gansch jaar op reis geweest en had een goed stuk van de wereld kunnen zien, alhoewel de zending, waarmede hij gelast was, eerder die van eenen man van zaken dan de taak van eenen kunstenaar of afgezant was.

Van 1604 tot in Februari 1606 verbleef Rubens aan het hof van den hertog, en schilderde daar drie groote stukken voor de kerk der Jezuïeten. Het middenstuk verbeeldde de H. Drievuldigheid, onder wier aanroeping de kerk stond; ter linkerhand bevond zich de Doop van Christus door Joannes Baptista; ter rechterhand hing de Transfiguratie. Deze schilderijen hadden een ongelukkig lot. In 1797 werd Mantua door de Franschen ingenomen en de Jezuïetenkerk tot hooimagazijn ingericht. Het middenstuk, de H. Drievuldigheid, werd in lappen gesneden om naar Frankrijk te worden vervoerd en keerde later slechts gedeeltelijk in de

bibliotheek der stad terug, waaruit het ontvoerd was; de Transfiguratie ging spoorloos verloren; de Doop van Christus door Joannes Baptista viel in handen van Milaneesche opkoopers en kwam later, na onbekende lotgevallen, in het rijke kabinet van den heer Schamp van Aveschoot, waar het werk zich bevond in 1840, toen deze verzameling verkocht werd. Het werd niet openbaar geveild, en nogmaals vinden wij het, eenige jaren nadien, te Antwerpen terug in het bezit van wijlen den heer Jos. de Bom, die het bij zijnen uitersten wil aan het Museum zijner geboortestad schonk.

Het stuk is door eenen machtigen boom in twee deelen verdeeld: links zien wij Christus, geen ander kleed dan eenen sluier om de lenden dragende, in de Jordaan rechtstaan, terwijl Joannes Baptista het doopwater over hem uitgiet: boven Christus' hoofd zweeft de H. Geest, nevens en boven hem twee groote en drie kleine engelen. In het deel ter rechterhand zien wij een zestal mannen, die zich ontkleeden, om op hunne beurt gedoopt te worden. Het stuk is eene vrije navolging van hetzelfde onderwerp, door Rafaël behandeld in de dertiende arcade der « Logge » van het Vatikaan.

De schildering draagt een sterk uitgesproken Italiaansch karakter: de vleezen zijn bruin, het licht eerder hard dan zacht. De figuren zijn sierlijk, de Joannes is breed van teekening en ingetogen van uitdrukking, de Christus fraai; maar eenigszins onnoozel.

De H. Drievuldigheid, welke nog te Mantua bewaard wordt, vertoont in het bovenste deel Christus' lijk, op zijn vaders schoot uitgestrekt, en den H. Geest, zwevende boven hen. Deze groep is omringd van engelen. In het benedendeel knielt de hertog van Mantua met zijnen vader, en de hertogin met hare moeder. De kleur van het bovenste deel heeft een onaangenaam ros en grauw uitzicht; de teekening is naar beeldhouwwerk, eerder dan naar de natuur gemaakt. Het benedendeel is beter: de kleuren hebben eenen zekeren glans, de personages een zeker leven; maar dit alles te zamen laat,

zoomin als de voorgaande tafereelen, den genialen schilder van later dagen verwachten (¹).

De werken uit de Jezuïetenkerk van Mantua werden, volgens de overlevering, door den hertog Vincentius 1300 dubbele ducatons aan Rubens betaald. Op last van denzelfden vorst schilderde Rubens te dien tijde nog twee kopijen naar Correggio voor den kunstlievenden keizer Rudolf II.

Op het einde van 1605 verliet Rubens nogmaals Mantua, om zich gedurende anderhalf jaar te Rome op te houden, eenen tijd, dien hij doorbracht met de studie der groote meesters en met het vervaardigen van verscheidene oorspronkelijke stukken. Van het jaar 1606 is gedagteekend het portret der markiezin Brigitta Spinola, bruid van den doge Doria van Genua, in des heeren Banks verzameling (²) In hetzelfde jaar maakte hij een groot schilderstuk voor de nieuwe kerk (Chiesa Nuova) der paters Redemptoristen, genaamd Santa Maria in Vallicella. Vooraleer dit werk voltooid was, kreeg Rubens van den hertog van Mantua bevel Rome te verlaten, om met hem eene reis naar Vlaanderen te doen. Rubens verliet zijn begonnen werk niet, dan na, door tusschenkomst van den kardinaal Scipio Borghese, de belofte ontvangen te hebben van in de pauselijke stad te mogen terugkeeren, zoohaast de reis naar Vlaanderen zou afgeloopen zijn.

Onderwege, of te Mantua, ontving hij het bericht, dat de hertog van gedachte veranderd was, en naar Genua in plaats van naar de Nederlanden zou gaan. Rubens vergezelde hem naar die stad, waar zijn beschermer den 4ᵉ of 5ᵉ Juli 1607 aankwam.

Waarschijnlijk waren beiden terug in Mantua, vóór den 13ᵉ Sep-

(¹) Aanteekeningen over verscheidene van Rubens' werken, die zich in Italië bevinden, zijn mij op de meest voorkomende wijze verstrekt door mijnen vriend, H. Hymans, bewaarder van het Prentenkabinet der koninklijke bibliotheek van Brussel, die ze daar in 1878 bestudeerde.

(²) Misschien is hand- en dagteekening er later bijgevoegd en moeten wij 1607 in plaats van 1606 lezen.

tember daaropvolgende, op welken dag de hertog uit zijne hoofdstad een weigerend antwoord schreef aan den aartshertog Albertus, die hem gevraagd had om aan Petrus Paulus Rubens, « in zijne Staten geboren » (natural de estos Estados), toelating te vergunnen van naar huis terug te keeren. Als reden dezer weigering gaf de vorst op, dat Rubens' verlangen en het zijne was, aan de uitnoodiging van den Nederlandschen vorst niet te voldoen.

Gedurende zijn verblijf te Genua vatte Rubens het plan op van het plaatwerk, dat hij in 1622 door N. Rijckemans liet graveeren en uitgaf onder den titel van « Paleizen van Genua » (1). Hij knoopte daar ook betrekkingen aan met sommige aanzienlijke personen, voor wie hij in lateren tijd verscheidene schilderijen vervaardigde.

Bij zijnen terugkeer naar Mantua reisde de hertog over Milaan, waar Rubens de kopie maakte van Leonardo da Vinci's Laatste Avondmaal, die door de kopersnede van Soutman vereeuwigd werd. Reeds op zijne heenreis naar Spanje had hij op dezelfde wijze een stuk uit den Slag van Anghiari van denzelfden meester nageteekend, dat later door Edelinck werd gegraveerd; en, wonder genoeg, hij hielp aldus twee werken bewaren van den grooten Italiaanschen meester, die voor het nageslacht zoo goed als verloren zijn, daar het eerste door de vochtigheid van den muur, waarop het geschilderd is, bijna geheel werd uitgewischt, en het tweede ons nog slechts door de gravuur en eene gedeeltelijke kopie bekend is.

In het begin van 1608 was Rubens te Rome teruggekeerd. Daar werkte hij het altaarstuk van Santa Maria in Vallicella af; maar, toen het voltooid was, werd de dag, waarin het moest staan, zoo slecht bevonden, dat de schilder genoodzaakt was een ander werk te maken, dat minder het licht weerkaatste. Het oorspronkelijke stuk bood hij zijnen beschermheer te koop, maar deze was op

(1) (Pietro paulo Rubens). *Palazzi di Genova.* (Anversa. 1622.)

dit oogenblik in te groote uitgaven gewikkeld om het zich aan te schaffen.

Rubens had de eerste maal slechts één stuk geschilderd; toen hij het vervangen moest, schilderde hij er drie. In Antwerpen teruggekeerd, plaatste hij het eerst gemaakte tafereel, St.-Gregorius en andere heiligen, in de St.-Michielskerk boven de grafplaats zijner moeder. In den Franschen tijd werd het ontvoerd en aan het Museum van Grenoble geschonken, waar het zich nog bevindt.

De middelste der schilderijen, die nog te Rome zijn, vertoont Onze-Lieve-Vrouw met het kindeken Jesus op den arm, omringd van kindjes en knielende engeltjes; een der zijdestukken bevat de HH. Gregorius, paus, St.-Maurus en Papianus, martelaars; het andere stelt de HH. Domitilla, Marcus en Achilleus voor en is op leisteen geschilderd.

Van het middelste stuk valt weinig te zeggen, daar het Madonnabeeld met eenen gulden lijst omringd en met zilveren offerandes bedekt is; de engelen, die het omgeven, zijn nogmaals in den rosachtigen ondoorschijnenden toon, dien wij in andere stukken van Rubens' Italiaanschen tijd aantreffen.

De heiligenfiguren der zijstukken zijn in eene soort van grauwschildering gedaan, die veel overeenkomst heeft met die, welke Rubens twee jaren later bezigde op de buitenluiken der Kruisrechting. Evenals in dit stuk, legde hij er zich op toe om zijne roerlooze personages zwierig van lijn te maken.

Dit was het laatste werk, door Rubens in Italië gemaakt.

Den 28n September 1608 schreef hij eenen brief aan zijnen beschermer, die toen op reis naar Vlaanderen was, om hem te verwittigen, dat hij twee dagen vroeger de ergste tijdingen over den gezondheidstoestand zijner moeder ontvangen had, en naar Antwerpen vertrok, zonder langs Mantua om te gaan. Hij rekende er op, na eene tijdelijke afwezigheid, in deze laatste stad terug

te keeren en zich verder ten dienste van den vorst te stellen.

Rubens moest Italië nooit meer wederzien. Toen hij uit Rome vertrok, was Maria Pijpelinckx reeds dood, en te Antwerpen kon hij slechts op het graf der goede, trouwhartige vrouw, der teerbeminde moeder weenen.

Van de Gonzaga's bewaarde hij een liefdevol aandenken. Toen hij in Augustus 1630 vernam, dat hunne stad in de handen der Keizerlijken gevallen was, schreef hij aan zijnen vriend Peiresc : « Wij hebben hier zeer slecht nieuws van Italië ontvangen. Den 27ᵉ » Juli is Mantua door de Keizerlijken ingenomen en men heeft » het grootste deel der inwoners ter dood gebracht; iets, wat mij » oneindig bedroeft, daar ik vele jaren het huis der Gonzaga's » gediend en in mijne jeugd het verblijf in dit liefelijk land genoten heb. Zoo besliste het noodlot ! »

Wij mogen ons wel afvragen, op het oogenblik, dat wij Rubens' vertrek uit Italië verhalen, welke meesters hij daar bestudeerde en welk gevolg die studie op zijne ontwikkeling had.

Stippen wij vooreerst aan, dat Rubens er zich niet bij bepaalde eenen enkelen of weinige zijner voorgangers het geheim hunner kunst af te vragen ; haast geenen schilder van groote beroemdheid zou men tusschen de Italianen kunnen noemen, met wien hij zich niet vertrouwd maakte. De Venetianen, de groote coloristen, trokken hem aan en onder hen vooral Tiziano, van wien hij talrijke werken kopieerde en wiens warme vleeschtinten hij hoog bewonderde. De elf eerste nummers van den Catalogus der schilderijen uit zijne nalatenschap waren van Tiziano; 21 andere waren kopieën naar hem; de Venus en Adonis, die hij schilderde en die zich in het Haagsche Museum bevindt, is eene navolging van denzelfden meester; naar Michaël Angelo teekende hij de profeten van de zoldering der Sixtijnsche kapel, welke teekeningen ons bewaard bleven ; van Leonardo da Vinci, wij zagen het reeds, teekende Rubens de twee bijzonderste werken ;

Rafaël volgde hij na in zijnen Doop van Christus, in de Werken der Apostelen, waarvan hij zes paneelen kopieerde, en in andere stukken; naar Correggio kopiëerde hij, in 1605, twee schilderijen voor keizer Rudolf; Dominichino's Communie van den H. Hieronymus leverde het thema, dat hij in zijne Communie van den H. Franciscus omwerkte; de heerlijke Afdoening van het Kruis van Daniële da Volterra gaf hem wellicht de eerste gedachte van zijn eigen meesterstuk, dat hetzelfde onderwerp behandelt; naar Mantegna volgde hij zijnen Triomf van Julius Cesar; naar Caravaggio schilderde hij eene Graflegging; Giulio Romano, Rafaëls grootsten leerling, moet hij te Mantua, waar zich vele werken van dezen meester bevonden, met voorliefde bestudeerd hebben; want tusschen de fel bewogen samenstellingen van den Vlaamschen en van den Italiaanschen meester heerscht de grootste verwantschap. Maar, wij zegden het reeds, dit alles was studie voor zelfstandig gebruik, voor oorspronkelijke omwerking, niet voor slaafsche nabootsing. Rubens verwezentlijkte den droom van de school der Carracci's, die uit iederen meester wilde overnemen wat hij best heeft; maar hij voegde er iets bij, wat alleen een geniaal vernuft kan bestaan: al die studiën versmolt hij als zoovele metalen, die de gieter bezigt om eene klok voort te brengen, die haren eigen harmonievollen klank geeft.

Rubens' zelfstandigheid veropenbaarde zich niet in eens; in de werken, die hij gedurende zijne Italiaansche reis maakte, schitterde hij niet door de oorspronkelijkheid. Hij studeerde daar meer dan hij schiep. Hij vroeg aan Tiziano het geheim van zijn gulden licht; hij stond opgetogen voor de machtige vormen van Michaël Angelo; de stoute bewegingen van Guilio Romano en van Tintoretto, de harmonievolle scheppingen van Rafaël trokken hem aan en hij voelde eenen onweerstaanbaren aandrang, om al die meesters in het schoone en goede, dat hun eigen is, te evenaren. Maar de

nabijheid der groote vernuften werkte verlammend op hem; het scheen, dat zijne hand ontzenuwd, zijn geest verdoofd bleef, zoolang hij onder de vreemden werkte. Wat hij vóór 1609 voortbracht heeft geene noemenswaardige verdienste; wat hij daarentegen schiep in de drie jaren, welke daarop volgen, behoort tot het schoonste, wat hij schilderde, tot het volmaakste, wat de kunst ooit voortbracht. Zoohaast hij op den vaderlandschen grond was teruggekeerd en de Nederlandsche lucht ingeademd had, werd zijne hand vast, zijn geest werd helder, zijne gedachten rezen en in het bewustzijn zijner kracht ondernam en volvoerde hij werken, waar hij in Italië niet hadde durven aan denken.

Wij zagen in de geschiedenis der Antwerpsche meesters, die Rubens voorafgingen, hoe hunne Italiaanschgezindheid zich allengs losmaakte van de slaafsche navolging der eerste bedevaartgangers naar Rome. Bij de eenen wordt de kleur naar ouden Vlaamschen trant schitterender; bij de anderen bestraalt een warmer licht de tafereelen; bij de meesten krijgt de beweging meer losheid, de lijnen meer breedte, de toetsen meer malschheid; bij allen komt er meer oorspronkelijkheid in de navolging. Rubens zet die vervorming voort en geeft haar met zijn verheven vernuft eene geniale bekroning. Uit zijnen Nederlandschen aard, uit zijne Italiaansche studiën, uit zijne eigen hoogere gaven vormden zich die eigenaardigheden, die zijne werken, met den stempel der onsterfelijkheid stempelen: die rijke kleurenverbindingen, die weergalooze zonnigheid, die stoute en nimmer onsierlijke bewegingen zijner personages, de diepte huns gevoels, de innige waarheid huns levens en de nimmer te kort schietende scheppingskracht, waarmede hij alles aandurft en alles, haast al spelende, op het doek toovert.

In de eerste werken, na zijnen terugkeer voortgebracht, vinden wij klaar de sporen weer van den Italiaanschen invloed; en nimmer zocht hij er zich geheel van los te maken. Maar in die zelfde heerlijke werken, ontwaren wij al spoedig, hoe de oorspronkelijk-

heid van den meester de bovenhand neemt op de bewondering van den leerling; en, eer er twee jaar verloopen zijn, zien wij Rubens den eigenaardigen trant aannemen, die hem op den eersten oogslag tusschen al de overige kunstenaars doet erkennen.

Vooraleer wij hier het bewijs van leveren, moeten wij eenen oogenblik stil houden bij de huiselijke gebeurtenissen, die hij in de eerste jaren na zijne terugkomst doorleefde.

In Antwerpen teruggekeerd, vond Rubens er van den huiselijken kring, waarin hij was groot gebracht, niemand anders meer dan zijnen broeder Philips, die rond dien tijd eene der secretarisplaatsen van Antwerpen bekomen had, en de dochter van zijnen ambtgenoot de Moy huwde. Philips Rubens was, als zoovele andere secretarissen onzer stad, een degelijk geleerd man, vriend van wetenschappen en letteren; teeder was hij aan Petrus-Paulus gehecht, met wien hij te Rome eenen tijd lang samen had gewoond, en wien hij sommige der verzen en brieven toestuurde, die in zijne verzamelde werken werden gedrukt. (1) Ook hem moest de dood al spoedig wegrukken; hij bezweek reeds, op 26 Augustus 1611, in 38jarigen ouderdom.

Eene zuster van Philips' vrouw was met Jan Brant, greffier der stad, getrouwd en had eene dochter, Isabella genaamd, wier kennis Rubens wellicht in het huis van zijnen broeder, die haar oom was, maakte. Van toen af was er geene spraak meer van naar Italië terug te keeren. Eer nog het jaar zijner tehuiskomst ten einde liep, was Rubens de gelukkige echtgenoot van Isabella Brant. Hij huwde haar, den 13n October 1609, in de St.-Michielskerk, die in de parochie van St.-Andries lag. (2)

Wij noemden hem eenen gelukkigen echtgenoot, en dat niet zonder reden. Wij hebben in de Pinakotheek van Munchen (256) maar het tafereel te zien, waarin hij zich met zijne jonge vrouw

(1) Philippus Rubenius : *Electorum, libri II.* Antv. ex off. Plant. 1608.
(2) P. Visschers : *Geschiedenis der St.-Andrieskerk.* Antw. P. E. Janssens. I. 99. 1853.

schilderde. Tegen een met geitenblad beplant priëel, zitten beiden in kostelijke en sierlijke kleeding. Hij met de eene hand op het gevest van zijnen degen, de andere op zijne knie; zij, vertrouwelijk eene harer handen in de zijne leggende, en de andere, waarmede zij eenen waaier vasthoudt, latende nederhangen. Al zijne trekken ademen geluk en vertrouwen in de toekomst. Voor de eerste maal krijgen wij dit beeld te zien, dat wij nog dertig jaren lang in elk werk van den meester als zijn handteeken zullen weervinden.

Beiden zijn gelukkig. Hij is zoo jong, zoo gezond, zoo beroemd reeds; zijn lichte blonde knevel en dunne ringbaard staan vlokkig en zwierig op zijn fijn, blank gelaat; zijn haar is iets donkerder en half krullend. Zij is de goede, eenvoudige vrouw; hare trekken zijn regelmatig, zonder eigentlijk schoon te zijn. Maar door de schaduwen, die de breede rand van haren hoed over haar gelaat werpt, glimmen hare oogen zoo vol tevredenheid en zoo zacht droomend, dat haar geluk en hare fierheid over haren levensgezel er klaar in te lezen staan.

Hij zal haar niet met den uitbundigen, ietwat vleeschelijken hartstocht beminnen, dien Helena Forment hem later zal inboezemen; zij zal hem de trouwe levensgezellin zijn, wier vroegtijdige dood hij zal beweenen met de woorden : « In waarheid, ik heb eene » uitmuntende gade verloren; men mocht, wat zeg ik, men » moest haar liefhebben uit rede; want zij had geene der gebreken » harer kunne, niets dan goedheid en kieschheid. Hare deugden » deden haar door iedereen beminnen gedurende haar leven, en » door iedereen beweenen na haar overlijden. » (1)

Nog een andere band dan de liefde hield Rubens terug van naar Italië weder te keeren. De aartshertogen Albertus en Isabella, wij zagen het, hadden reeds jaren lang zijne buitengewone gaven leeren kennen, en namen zijne overkomst te baat om hem in hunnen

(1) Gachet · *Lettres inédites de P. P. Rubens.* P. 51. Brief aan Peiresc, 15 Juli 1626.

Rubens en zijne eerste Vrouw, door P. P. Rubens, uit de Penakotheek van Munchen.

dienst en in ons land te behouden. Zij bestelden hem hun portret (¹), en benoemden hem, op 23 September 1609, tot hunnen hofschilder, met eene jaarwedde van 500 ponden Vlaamsch (guldens) 's jaars en met al de vrijstellingen en voorrechten, aan dien titelverbonden. (²) De jaarwedde werd hem regelmatig betaald tot aan den dood van de aartshertogin Isabella, in 1633 voorgevallen.

Rubens trad zijn leven van meester langs den koninklijken weg en langs eene gulden poort binnen. Hij was de schoonzoon geworden van eenen der aanzienlijkste burgers van Antwerpen ; hij had eene beminnenswaardige vrouw ; de vorsten des lands schonken hem hunne bijzondere gunst, en de algemeene bijval, die zijne eerste werken te beurt viel, drukte het zegel der openbare meening op die zoo welverdiende onderscheiding.

Van den eersten oogenblik af werden hem aanzienlijke schilderwerken in overvloed besteld door bijzonderen en door vereenigingen, en verdrongen de leerlingen zich aan de deur van zijn werkhuis. Op 11 Mei 1611, schreef hij reeds aan den graveur de Bie, dat hij geene leerlingen meer kon aannemen, omdat hij van alle kanten voorop besproken was, zoodat sommige nog voor ettelijke jaren bij andere meesters in de leer moesten gaan, en hij er reeds over de honderd had moeten weigeren, waaronder van zijne en van zijne vrouws nabestaanden (³).

De werken, die hij korts na zijne terugkomst schilderde, nemen plaats onder de beste, die hij voortbracht.

De stedelijke regeering van Antwerpen was van de eersten om hem een belangrijk tafereel te bestellen. Men was toen bezig de Statenkamer ten stadhuize, waar weldra de afgevaardigden der voornaamste mogendheden van Europa zouden vergaderen, met kunstgewrochten te versieren (⁴). Rubens werd gelast met de taak

(¹) *Leven van Rubens* door zijnen neef.
(²) Gachard : *Particularités et documents inédits sur Rubens.* (Trésor National, I. 157.)
(³) Pinchart : *Documents sur Rubens.* (Archives des arts et lettres. Tome II. P. 164.)
(⁴) P. Génard : *P. P. Rubens.* Bl. 394.

er een groot doek voor te vervaardigen. Hij schilderde eene Aanbidding der drie Koningen, welke reeds in het begin van 1610 voltooid en geplaatst was. Op 29 April van dat jaar werden hem 1000 gulden op rekening van zijn werk, en in Augustus de overblijvende 800 gulden betaald.

Niet lang behield Antwerpen dit meesterstuk. Op 1 September 1612, werd het aan Rodrigo Calderon, graaf van Oliva, door het magistraat aangeboden, als een geschenk, om den invloedrijken man, die geboortig van Antwerpen was, gunstig voor deze stad te stemmen. Hij nam de schilderij mede naar Spanje, en, toen hij later in ongenade gevallen en in 1621 met den dood gestraft was, kocht koning Philip de IVe ze in de veiling zijner nagelaten goederen.

Het magistraat was wijs genoeg bedacht geweest om aan den grootsten meester, die Antwerpen voortbracht, korts na zijne vestiging in onze muren, een aanzienlijk werk op te dragen; niet verstandig genoeg echter om het te bewaren, of om het te vervangen door een stuk van gelijke waarde. Wij gelooven niet, dat Rubens nog iets anders schilderde voor het stedelijk bestuur, dan de praalbogen der Intrede van Ferdinand; en, jammer genoeg, ook deze doeken werden weggeschonken of voor spotprijzen verkocht. Wat de stad Antwerpen aan Rubensen bezit, kreeg zij door de verbeurdverklaringen der kerken of door giften van bijzonderen; het eerste tafereel, waar zij geld aan gaf, werd over eenige weken gekocht. Honderden werken van den grooten meester verlieten onze stad gedurende zijn leven; jaren duurde het, eer de schilderijen, teekeningen en printen van Rubens' sterfhuis aan den man waren gebracht; gedurende drie eeuwen werden er prachtige stukken van zijne hand van hier naar den vreemde gevoerd, en eerst in 1878 vond de Stad in hare vereering voor den grooten meester eene opwekking om een stuk van ondergeschikt belang van hem te koopen. Die fout, door onze voorouders begaan, is onvergeeflijk en onherstelbaar.

Maar keeren wij tot de Aanbidding der Koningen terug. Het stuk hangt tegenwoordig in het Museum van Madrid (1559). Het is een onmetelijk doek, met figuren van meer dan menschengrootte. Ter linkerzijde staat Maria, het Jezuskind vasthoudende, en St.-Jozef; te midden, de drie koningen; ter rechterzijde, hun gevolg. Het tooneel valt in den nacht voor, en wordt door een half dozijn toortsen verlicht; in den hemel ziet men de starren flikkeren. Daarom heeft de schilderij eenen somberderen achtergrond en een donkerder uitzicht dan Rubens' gewone werken. Men wane echter niet een nachtstuk te zien, op het effekt van fakkellicht berekend; hier zoomin als elders, waar Rubens bij eene Aanbidding toortsen te pas brengt, doet de schilderij allerminst aan een nachtelijk tooneel denken. Wel integendeel wordt de voorgrond schitterend verlicht door de versmelting en de vermengeling der bontste kleuren, die Rubens ooit nevens elkander bracht, door den glans van zijde, van gesteenten, en van wapenrustingen.

Een der koningen is in een purperen kleed gedost, en gehuld in eenen weidschen scharlaken mantel, met gouden bloemen doorweven; zijn page draagt een wit en blauw satijnen kleed. Een ridder, geheel in het harnas, buigt zich over het Jezuskind, om te zien wat het doet. De Moorsche koning draagt eenen witten tulband met witten vederbos, en eenen schitterenden blauwen mantel; zijn rijk kleed is met edelsteenen bezaaid. De derde koning, met grijs haar en baard, draagt eenen scharlaken mantel.

In deze groep staan er duizend tinten samengedrongen, duizend glinsterende en fonkelende weerschijnen, die tegen elkander afsteken, ineenwerken, zich nogmaals oplossen en op nieuw versmelten, om de rijkste harmonie van verbrokkelde kleuren te weeg te brengen. De scharlaken draperij van den grijzen koning houdt alleen haren toon eenigen tijd vol, en nog is zij geplooid en verfrommeld, en heeft een tintenspel, dat ongewoon bij Rubens is. Het is als eene losbarsting van tonen, die dooreensissen en knallen en over het

doek eenen regen van fonkelende kleuren laten uitspatten. Niets in de blonde tafereelen van later herinnert die kleurenladder.

Ter rechterhand staan de dienaars der koningen, twee kloekgebouwde lastdragers, en zes mannen, die paarden en kemels bewaken of berijden. Vier der mannen van het gevolg zijn naakt: de twee overigen zijn een ruiter, waarin men gemakkelijk Rubens erkent, en een page. De lastdragers, met hunne kloekgebouwde en lichtende, maar bruinachtige vleezen, doen aan Michaël Angelo denken, zooals geheel het stuk met zijne kernachtige tonen, zijne dichte schaduwen, zijne minder weelderige lichamen de schilderingen van het Zuiden te binnen roept.

Er is weinig samenhang tusschen de groep der koningen en die van hun gevolg; de eersten zijn hoog en bont van kleur, de tweeden zijn studiën naar het naakte; maar, alles te zamen genomen, blijft het werk een meesterstuk, schitterender van koloriet dan wat Rubens, de grootste kolorist, ooit voortbracht. Het is vol herinneringen uit Italië; maar voor de eerste maal zien wij, dat de meester woekerde met de lessen, die hij in het Zuiden opdeed: dat hij geen slaafsche navolger meer was, maar tot het bewustzijn van zijne eigen kracht was gekomen.

Tot een zijner eerste en schoonste werken behoort ook zijn H. Ildefons.

De aartshertog Albertus had in den tijd, toen hij nog kardinaal en aartsbisschop van Toledo was, het broederschap van den H. Ildefons ingesteld. Wanneer hij tot vorst der Nederlanden was benoemd, stichtte hij insgelijks te Brussel in St.-Jacobs op Koudenberg, de parochiekerk van het hof, eene afdeeling van dit genootschap, en deed er de heeren van zijn gevolg het lidmaatschap van aanvaarden. Ook Rubens werd, volgens de overlevering, verzocht er deel van te maken, en liet zich die onderscheiding niet alleen welgevallen, maar schilderde voor het altaar van het broederschap een prachtig tafereel.

P. P. Rubens De heilige Ildefons den wonderdadigen kazuifel van O. L. V. ontvangende

BELVEDERE VAN WEENEN

Met deze overlevering gaat er eene tweede gepaard, die meldt, dat dit stuk in 1610 werd geschilderd. En wij kunnen ons inderdaad allerbest voorstellen, hoe de aartshertog, die reeds vroeger Rubens blijken van bijzondere ingenomenheid had geschonken, zich verhaastte, nu de kunstenaar in zijnen dienst was, hem een werk van belang toe te vertrouwen. En welk werk was hiertoe beter geschikt dan een altaarstuk voor eene instelling, waar hij persoonlijk zoo zeer mede ingenomen was ?

De schilderij bleef in de Brusselsche kerk tot korts na het jaar 1770, toen Maria Theresia ze van de kerkmeesters voor 80,000 francs afkocht. Tegenwoordig hangt zij in het Belvedere te Weenen, nevens zoo menig ander juweel onzer Antwerpsche school. Het doek is frisscher bewaard dan Rubens' meesterstukken uit de Onze-Lieve-Vrouwenkerk te Antwerpen. Terwijl deze laatste, betrekkelijk gesproken, iets dors in de schildering en iets hards in de schaduwen vertoonen, heeft het meesterstuk van Weenen, onverwelkt en onverdoofd al de zachtheid en al de doorschijnendheid zijner oorspronkelijke tinten bewaard.

Het bestaat uit drie luiken : een hoofdpaneel, het Mirakel van den H. Ildefons, en twee zijpaneelen, links den Aartshertog Albrecht, en rechts de Aartshertogin Isabella (Clara Eugenia Isabella) voorstellende. De legende verhaalt het hier vertoonde mirakel in dezer voege. De H. Ildefons was aartsbisschop van Toledo in de zevende eeuw. Hij verdedigde de onbevlekte ontvangenis der H. Maagd tegen sommige ketters, die dit mysterie loochenden. Onze-Lieve-Vrouw was hierover zoo voldaan, dat zij hem de zeer bijzondere gunst bewees van in zijne hoofdkerk neder te dalen, om hem eenen schoonen kazuifel van hemelsch doek te schenken. De kazuifel wordt nog bewaard in de kerk, en de steen, waarop Onze-Lieve-Vrouw nederdaalde, werd in den muur gemetst met het opschrift : « Wanneer de koningin des hemels hare voeten op den grond plaatste, zette zij ze op dezen steen. »

Dit was het natuurlijk aangeduide feit, dat Rubens voorstellen zou. Hoe behandelde hij het?

De achtergrond van het middenpaneel wordt gevormd door eenen troon, waarop Onze-Lieve-Vrouw zetelt. Boven dien troon schiet van links naar rechts een machtige stralenbundel, waarin drie engelen hand aan hand zweven; twee hunner dragen eene rozenkroon en eenen rozentak. Onze-Lieve-Vrouw is schuinsch naar de rechterzij gewend, en draagt op haren schoot en in hare handen den wonderdadigen kazuifel. Vóór haar, op den ondersten trap der trede, knielt de H. Ildefons, die den kazuifel aanneemt en hem met innige dankbaarheid en eerbied kust. Rechts staan twee jonkvrouwen, palmen in de hand houdende; links staan er twee andere: alle vier staren het wonder aan.

Ziedaar de gansche samenstelling: zij heeft eene smaakvolle eenvoudigheid; Rubens wist hier zijne verbeelding in te toomen, om alleen te zeggen, wat hij te zeggen had, en niets meer. Hij liet enkel de hoofdpersonen en de hoofdzaak aan het woord komen. Onze-Lieve-Vrouw en de H. Ildefons maken de middengroep uit, waar al het licht en al de kracht op valt; de twee vrouwen aan weerszijden, de drie engelen in de lucht zijn slechts omlijstingen, uit personen gevormd, die belangstellend, maar lijdzaam, de handeling bijwonen.

Had Rubens zich bepaald bij deze eenvoudige weergeving van het wonderdadig feit, zijne schildering ware, wel is waar, wijs van opvatting en smaakvol van schikking geweest; maar de stempel van hoogere scheppingskracht, door den genialen meester op zijne hoofdwerken gedrukt, hadde ontbroken; het zou geschenen hebben, dat zijn onderwerp hem niet had aangegrepen, en ons ook hadde het koel gelaten. Maar hij had ons iets anders te zeggen en te toonen dan eene eenvoudige handeling. Het feit, dat hij voorstelde, was wonderdadig: de tusschenkomst eener hemelsche kracht in aardsche aangelegenheden, een werk van liefde, door de

koningin der Hemelen en der Engelen jegens eenen harer uitverkorenen gepleegd. Die gedachte had hem getroffen en die werkte hij uit. Zijne schildering werd onder die begeesterende opvatting een bovennatuurlijk visioen, een blik in den hemel, in de sferen, waar een ander dan aardsch licht straalt, waar schooner wezens huizen dan bij ons, waar de drijfveeren uit reinere en zachtere dan de gewone menschelijke gevoelens ontspringen.

Zoohaast het oog zich vestigt op de handelende personages, wordt het van hen medegelokt naar den linker bovenhoek, waar de hemel geopend schijnt om eenen zacht gulden lichtgloed te laten doorstralen, die verwarmt zonder te verblinden. In dien stroom van klaarte zwemmen de engeltjes, baden de overige personen, is heel het tooneel gedompeld; zijne schuinsche bedding maakt de middellijn uit, die aan gansch het werk hare richting doet nemen. Het is niet de vinnige zonnestraal met zijn wit licht en zijne zwarte schaduwe, die evenveel duisternis als klaarte schept, niet zelfs de roosterende warmte, die doet gloeien en blaken; maar een stille weldadige glans zonder schaduwe, die wel verzwakt aan de buitenzijden, maar die afnemend alles nog koesterend omstraalt; een bovennatuurlijk licht, in een woord; een amberwalm, die verguldt, verfijnt, verhemelt wat hij raakt.

Rubens, de meester van het gulden licht, sprak hier zijn hoogste woord; en toch was zijn palet te rijk om het licht alleen de verhemelende rol te laten spelen. Nevens den bovennatuurlijken dampkring, waarin hij zijne personages hult, bezigde hij nog eene andere macht, die der kleur. Onze-Lieve-Vrouw is er de hoogste vertegenwoordigster, het brandpunt van. Onzeggelijk bevallig zit zij op haren gulden troon, met den rozenblos op de wangen, zacht golvend bruin haar, heldere bruine oogen, een toonbeeld van gezondheid en liefelijkheid. Zij draagt een rood onderkleed en eenen blauwen mantel, zooals gewoonlijk in Rubens' stukken. Zij zelve houdt hare volle kracht en frischheid van toon in dit warme hemellicht; maar

de vier vrouwenfiguren en zelfs de ernstigere figuur van den H. Ildefons verbleeken en verdampen er eenigszins bij. Evenals in het hartje der roos de kleur het vinnigste, het vastste is, en de tinten als in zachte golvingen van blaadje tot blaadje verzwakken, zoodat de hooge blos van het middenpunt op eene mollige rozentint in de uiterste kringen uitloopt, zoo ook staan de omgevende personages rond Onze-Lieve-Vrouw, haren kleurenglans doende uitkomen, hem deelende, voortzettende, en zachtjes aan latende verwasemen.

Maar, evenals in de roos de verzachte tinten nog met donzige frischheid prijken, zoo glanst Maria's omgeving hier ook nog met meer dan gewonen rijkdom van kleuren en zachtheid van tonen. Het wit satijnen kleed der vrouw nevens haar, met zijn gouden borduursel en hermelijn; de gazen sluier en het bruin-rood satijnen kleed der andere vrouwen maken in het doortintelend licht eene groep, waar alles in kleurenpracht samenwerkt.

Het derde meesterstuk, dat Rubens schiep, was zijne beroemde Kruisrechting, die hem door den pastor en de kerkmeesters der St.-Walburgiskerk besteld werd voor de som van 2600 guldens, en die hij in 1610 maakte.

Het stuk bevond zich oorspronkelijk op het hoog altaar dier kerk, een altaar, dat om eene dubbele reden hoog mocht genoemd worden, vermits er een openbare gewelfde doorgang onder liep. In de oorspronkelijke schets, die wij nog zien in het paleis van den heer Holford te Londen, bevindt zich de groote patrijshond, die nu op het middenpaneel staat, ter linker hand; tusschen het kruis en de figuren van Onze-Lieve-Vrouw en Joannes zitten er drie mannen in de boomen, om de kruisiging na te zien; op den grond bevinden zich veel meer figuren dan in de afgewerkte schilderij. Ook in de gravuur, die Witdoeck, in 1638, van dit werk sneed, waarschijnlijk naar eene andere schets, staat de hond op het linkerluik. De overlevering wil, dat Rubens, verscheidene jaren na de voltooiing van het werk, aan den hond die verplaatsing deed ondergaan; en in-

P. P. Rubens. De kruisrechting.

ONZE LIEVE-VROUWENKERK TE ANTWERPEN

derdaad leeren wij uit de kerkrekeningen, dat hij in 1627 zijn werk hertoetste. Bij het stuk behoorde in vroeger tijd eene afbeelding van God den vader, geplaatst boven het middenpunt, waar Christus zijne oogen naar toe wendt. Dit deel en drie kleine kandelaarstukjes, die onder de groote schildering waren aangebracht : een Christus aan het Kruis, de Dood van de H. Walburgis, en hare Opvoering naar den Hemel werden in 1737 bij de herbouwing van het altaar verkocht door de kerkvoogden [1]; eene heiligschennis, die vooral te betreuren valt, omdat de God de vader blijkbaar deel maakte van het bijzonderste stuk. Met zoovele andere schilderijen, werd het meesterlijk werk, tijdens den inval der Franschen in 1794, naar Parijs gevoerd, en kwam van daar, in 1816, naar onze stad terug. Maar ondertusschen was de kerk, waar het vroeger stond, afgebroken, en het werd door het toenmalige staatsbestuur in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk geplaatst.

En nu, laat ons dit machtige werk wat van naderbij beschouwen. De schilder heeft gedacht aan de woorden van het Evangelie : « En van de zesde ure werd er duisternis over de geheele aarde tot de negende toe. » De schijf der zon heeft eene rosse, vurige tint aangenomen, en die der maan teekent zich donker-grijs tegen haar af. Akelig is het vale licht, en tastbaar de schaduwen, die aldus op het tafereel vallen.

In het middendoek neemt de steile wand van den Golgotha, ter zijde met eenig hard loof behangen, den heelen achtergrond in. Alleen ter rechterhand is eene smalle streep van den hemel te zien : blauw in het benedendeel, maar hooger op met wolken bedekt, die dichter en dichter worden en van wollig wit tot dicht zwartgrijs overgaan.

In dit somber licht, in die ongenadige natuur zijn negen geweldige mannen bezig met het verrichten van hun beulenwerk ; twee

[1] Descamps : *La vie des peintres*. Marseille. 1842. I. 188.

trekken aan den voet des kruises om het recht te tillen, drie heffen aan het midden, en twee aan de armen, terwijl een laatste met eene koord, geslagen rond den hoek, waar paal en armen elkaar doorsnijden, zich inspant om het recht te trekken. Van den eersten tot den laatsten zijn al deze beulen machtig gespierd, eene ware reuzenschaar gelijkend. Zij werken niet met ijver, maar met razernij; als roofdieren zijn zij aan hunne prooi gehecht; hunne leden zijn verwrongen, hunne oogen puilen uit de kassen, hunne armen en beenen zijn gespannen als springveeren, wij wanen den adem uit hunne kelen te hooren gieren.

Men verbeeldt zich geene stoutere en volledigere uitdrukking van ruwe macht en woest geweld, dan die trekkende en schragende en heffende gestalten, stout daarheen geworpen op den grond, op eenen uitsprong van de rots, tegen den bergwand, overal waar een standpunt kan gevonden worden: zoo grimmig en geweldig moesten de reuzen der fabelleer er uitzien, toen zij den berg Ossa op Pelion stapelden. En vreeselijk niet alleen is gansch dit woedende rot door zijne macht, maar ook door de ongenadigheid en de ongevoeligheid, waarmede zij hunne beulentaak verrichten. De reus met afzichtelijk kaal hoofd, die in het midden des doeks met leelijke, knoestige spieren aan het heffen is, vertolkt duidelijk des schilders afschuw voor die mannen en hun werk. Christus en zijn kruis zijn hun een gewicht; noch om zijne godheid, noch om zijne menschheid, noch om zijn lijden, noch om zijne gelatenheid bekreunen zij zich. Een enkele onder hen, de geharnaste ridder, Rubens' beeld, heft het oog eenigszins deelnemend naar den lijder op.

Zooveel te treffender komt de gestalte van den gekruisigde tusschen zijne beulen uit. Ook zijn lichaam is forsch gebouwd: noch door lijden, noch door smart heeft het zijne schoonheid verloren, en aan eenen martelaar doet het minst van al denken; maar in zijne houding, zijne uitdrukking, zijnen blik, heeft de dichter al de poëzie van zijn drama saamgevat. Terwijl al de beulen in pijnlijk gewron-

gen, afmattende houdingen gebogen staan, en slechts broksgewijze gezien worden, ligt Christus in zijne volle lengte recht uitgestrekt, hen overheerschende door zijne schoonheid en door de helderheid zijner gestalte. Als in een machtig, krampachtig gebaar der uiterste wanhoop, reiken zijne beide vastgenagelde armen ten hemel en schijnen om ontferming te smeeken ; het aangezicht volgt dezelfde richting, en uit zijne grauwe bleekheid, uit de strak naar boven gerichte oogappels spreekt eene weemoedige, maar hartverscheurende klacht. Geene wanhoop, geene vertrekking der spieren is er te zien op het nog immer goddelijk schoon gelaat ; maar de vertrouwelijkheid en de onderwerping, waarmede de oogen hunne stomme klacht uitdrukken, getuigen welsprekend van de onschuld des lijders, van het onverdiende zijner smart. Wij kennen in Rubens' gansche werk, noch in het werk van welken kunstenaar ook, niets dat boven dit Christushoofd staat.

Eigentlijk gezegde kleur is er weinig in de schildering. Een roode lap in het midden, een blauwe van onder rechts, een wit-en-bruine hond links : ziedaar de enkele punten, die afwisseling geven en de lichtende vleezen nog krachtiger doen uitkomen op den bruinen grondtoon.

Rubens, om een geweldig, met zijn onderwerp overeenstemmend uitwerksel te weeg te brengen, achtte bonte kleuren te zwak. « Dit eischt natuurs penseel : geen verf, maar zonnestralen ; » aan den warmen gloed, die uit het dichte donker losbreekt, kende hij alleen macht genoeg toe, om in overeenstemming met de toomlooze kracht zijner beweging te blijven. De lichtmassa, die uit de zware spieren en de naakte, hobbelige schoften als uit blakende metaalklompen straalt, is oppermachtig, alleenheerschend. Als een ontzaglijke streep doorsnijdt zij het doek van onder naar boven, en brengt door hare verbazende stoutheid een overstelpend uitwerksel te weeg.

Ook in hare richting getuigt zij van geniale vindingskracht. Die

dwarsche lijn, die zoo onbedeesd het groote tafereel doorstreept, en waarvan Christus het middenpunt uitmaakt, brengt op treffende wijze beweging en rijzing in het geheel. Christus hangt, zonder onbewegelijk te zijn; het kruis ligt niet of staat niet, het rijst omhoog; men ziet den uitslag van der beulen inspanning; men ziet de beweging, door hun werk voortgebracht. Dat is een gelukkige vond, een stoute greep in het ware, een slag op den geest van den toeschouwer, die niemand, bewust of onbewust, ongetroffen laat, dien men nooit vergeet, die stempelt met den stempel der onsterfelijkheid.

En zoo was het derde groote werk, dat Rubens maakte na zijne terugkomst uit Italië: een werk van uitspatting, van onbeteugelde kracht in tonen, handeling en lichaamsvormen. Al het jongelingsvuur blaakt er in, al de onstuimige scheppingszucht doorwoelt het, en al de zekerheid eener gerijpte kunst, die in hare grootste vermetelheid meester blijft van hand en geest, schittert er uit. Nog een stap verder en het ruwe werd woestheid, de grove reuzen werden wanschepsels in hunne dierlijke spierenkracht; maar op die grens trad de vaste, verhevene smaak van den grooten kunstenaar tusschen beide, en de stoutheid werd geene woestheid, de machtige adem der ingeving geen wervelwind, die de grenspalen van het menschelijk kunstschoone in zijne toomelooze vaart uitrukte; het stuk bleef verbazend van macht, van toon, van eenheid en heelheid in opvatting en bewerking.

Rubens' vierde meesterstuk was de Afdoening van het kruis. Hij maakte het voor de Kolveniersgilde, waar toen Nicolaas Rockox, zijn boezemvriend, hoofdman van was. Aan den schilder werd 2400 gulden betaald, maar de gilde gaf hem daarbij een stuk van haren hof. Het heerlijk tafereel werd vervaardigd in de jaren 1611 en 1612.

« Op seven September 1611, zoo meldt het register der Kolveniersgilde, is het stuck op de camer aenbesteet aen Petrus Paulus

P. P. Rubens. De afdoening van het kruis.

ONZE-LIEVE-VROUWENKERK TE ANTWERPEN.

Rubbens ter presentie van den hoofdman heer Nicolaes Rockox. »
« Op drij visitatien van het peneel ten huyze van dito Rubbens anno 1611 is betaelt aan drinckgelt aen de discipels ende beschenkinge van wijn fl 9.10 ». « In het jaer 1612 is het stuck uytgehaelt uyt het huys van dito Rubbens. »

In 1615 werd de overeengekomen overlating van grond voltrokken, en eene som van 8 gulden en tien stuivers betaald voor een paar handschoenen, dat Rubens als geschenk voor zijne vrouw besproken had. De laatste som was groot, zooals men ziet, en men zou hier kunnen denken aan eene gift in geld onder eenen anderen naam, indien men niet wist, dat de handschoenen toen allerkostelijkst geborduurd waren en geschenken uitmaakten, die men aan de hoogste vrouwelijke personages vereerde.

Het stuk werd in 1794 van het altaar der Kolveniers door de Franschen naar Parijs medegenomen en kwam in 1816 terug naar Antwerpen, waar het, als waardige tweelingbroeder van de Kruisrechting, in den kruisbeuk werd geplaatst en nog hangt.

Gansch de wereld heeft het daar eeuwen lang bewonderd ; laat het ons op onze beurt beschouwen.

De ruwe rots zal nog wel den achtergrond van het tooneel uitmaken ; maar dit kan men alleen gissen ; want in het dichte, pikzwarte verschiet onderscheidt men van lucht en natuur niets anders, dan links tegen den grond eene slip van den vurig rosgestreepten hemel. Die achtergrond is klaarblijkelijk geene afbeelding der ware natuur : hij diende Rubens alleen, om zijn kleurrijk tafereel nog kleuriger te doen uitkomen.

Nog eer men de schilderij nauwkeuriger onderzoekt en beschrijft, komen reeds de woorden : kleurrijk en kleurig, ongeroepen en onvrijwillig, in mond en pen. Bij den eersten blik, dien men voor de eerste maal op het wereldberoemd doek werpt, vooraleer men zich nog gevraagd heeft, wat er op afgebeeld staat, treft het zonnige, het sierlijke, het rustige, dat er uit straalt ; en, wanneer men

het voor de honderdste maal weerziet, komt er ons nog iets uit toegevloeid, dat ons plotseling en blijde verrast als een lichtstraal, die door de wolken breekt; oog en hart gaan blijde open; het is voor beiden feest : een feest van het licht, een hooggetij der zon.

Het ruwe kruis staat nog overeind ; maar wij zien er slechts het bovenste deel van; drie ladders staan er tegen, waarvan er twee slechts de hoogste sporten, bruin op zwart, laten doorschemeren. Christus is losgemaakt en hangt nu midden van het tafereel in eenen lijkdoek van warmen wit-gelen toon. Over de armen van het kruis hellen twee werkers : de jongere, met naakt bovenlijf, houdt in de eene hand eenen tip van den lijkdoek vast en volgt met de andere, door een zeer natuurlijk gebaar van bezorgdheid, het lijk, dat hij daar zoo even heeft losgelaten. De tweede werker, een ouder man met naakte armen en grijsachtig bovenkleed, houdt Christus nog bij eenen arm vast en laat hem zachtjes neerglijden. Tusschen de tanden houdt hij, eveneens met gelukkig gebaar, den lijkdoek geklemd.

In het midden, ter hoogte van den Christus, bevinden zich twee eerbiedwaardige gestalten, met grooten baard en deftig gelaat. Zij zijn dicht tegen het lijk gesloten, maar werken niet en zijn slechts tot helpen gereed. In eenen halven kring rond Christus' lijk geschaard, ziet men nog vier personen. Rechts staat Joannes met den eenen voet op de ladder, met den anderen op den grond. De geliefde apostel is hoofdpersoon bij het werk : aan wien dan ook kon beter die taak van liefde toevertrouwd worden dan aan den volgeling, die bij het laatste avondmaal tegen Christus' boezem rustte? Op zijne borst ontvangt hij het lijk, zijn bovenlijf is achterover geworpen, zijn linker elleboog sluit tegen zijne heup, om hem meer vastheid te geven, zijne uitgeslagen armen schragen lijf en beenen van den gekruisigde.

Lager knielt Maria Magdalena, niet de boetende zondares, maar de vriendin van Onze-Lieve-Vrouw en de vriendin ook van Rubens.

Het is zijn troetelkind; ziet ze daar met hare gulden blonde lokken; met haar donzig, melkig vleesch, door het reine, jeugdige bloed licht rozig getint; met hare maagdelijke ongekrenkte trekken; ziet ze op honderd andere schilderijen van Rubens: altijd is het dezelfde geliefkoosde, zachtaardige, gevoelvolle, jonge vrouw, zijne tweede vrouw, zeggen zij, die niet weten, dat Rubens al Magdalena's schilderde, toen Helena Fourment nog niet geboren was. Neen, niet zijne tweede, ook niet zijne eerste gade, maar een kind zijner kunstenaarsziel, waarin hij liet zien, hoe hij de Vlaamsche vrouw in hare schoonheid opvatte: donzig van lijf en leden, goudblond van lokken, teeder van hart, een mengsel van kinderlijken eenvoud en van reine, maagdelijke liefde. Voor haar is de eerste plaats op Rubens' schilderij, in het midden, op den voorgrond, dicht bij Christus: hare hand rust op zijnen voet, zijn voet raakt haren schouder aan. Voor haar zijn de schoonste kleederen: gewoonlijk het goudgele zijden gewaad, hier een bronsgroen kleed, dat met stillen, gulden weerschijn op de effen plooien schittert. Achter haar, wat kinderlijker van vorm en uitdrukking, knielt Maria Cleophas en staat Christus' moeder, verbleekt in het gelaat door den langdurigen angst en de hartverscheurende smart, die zij geleden heeft. Toch heeft zij zich van haren beminden zoon niet willen scheiden, vóór dat alles en ook deze laatste liefdeplicht vervuld was. Roerende deelneming en moederlijke bezorgdheid spreken uit het gebaar, waarmede zij de handen uitsteekt om te beletten, dat het lijk onzacht zou nederkomen; eerbiedvolle deernis drukt de blik uit, dien zij naar haar kind richt.

En nu het lijk zelve: beelderig schoon is het, niettegenstaande zijne levenloosheid. Rubens wist eenen middenweg te vinden tusschen de stokstijfheid van den killen doode, en het onoogelijke ineenzakken van den pas gestorvene. Hij liet zijnen Christus vasthouden en uiteenhouden, zoodat het lichaam kon geplooid worden in den vorm, dien de schilder, wij zegden haast de beeldhouwer, voordee-

ligst achtte. In breeden, behagelijken bocht hangt het in het midden van het doek, met den linkerarm, waarbij het wordt vastgehouden, in de hoogte; met den rechterarm, in breeden hoek van het lijf geplooid; en met de vouwende hand op het been rustende : « schoon als eene afgesneden bloem, » zegt zeer juist Eugene Fromentin in zijne heerlijke studie over onze oude meesters. (1)

Het hoofd van Christus is waarlijk levenloos en krachteloos ; maar het wordt gesteund door den schouder, waarop het neergezakt is. De fraaie, nog wel geronde vormen, de fijne, edele ledenbouw, het warm gelend licht, dat op de borst valt, houden alle gedachte van afschrik en akeligheid verre. Waren het niet de blauwgrijze tinten, die onder de warm gekleurde huid de doodenverw laten doorstralen; waren het niet de ontspannen, vermurwde spieren, die hier en daar weggeslonken zijn, men waande eenen beeldschoonen man te zien, die, door afmatting en lijden uitgeput, in vasten slaap is gezonken.

Bevalligheid en kleurigheid zijn hier bij alle personages overheerschende kenmerken. Elk hunner heeft de schoonheid van zijnen rang, van zijnen ouderdom en van de rol, die hij vervult. De werklieden daarboven hebben krachtig gespierde, stout gebogen lichamen ; deftiger en kalmer zijn de eerbiedwaardige mannen in het midden; mannelijk schoon, kalm en toch krachtig werkend, is Joannes ; terwijl de vrouwen met zachtere vormen, teederder en dieper gevoelens prijken. Maar de doode Christus is nog immer de schoonste tusschen al die schoone gestalten ; hij neemt voor ons oog de hoofdplaats in door zijnen vorm, gelijk hij in onze gedachte overheerscht.

De kleurenglans is eerder wijselijk en bescheiden dan stout en overvloedig aangebracht. Joannes' gewaad maakt eene krachtige, roode plek, onbeschroomd voorop gezet en in het midden van het

(1) Eug. Fromentin : *Nos maîtres d'autrefois*. Paris. Plon. 1876.

doek herkaatst door den rooden tulband. Al de overige tonen schijnen slechts schemeringen, om de machtige schaduwen niet in het dichte donker te laten vervallen; allen werken slechts samen om de schoone, lichtende vleeschtinten te doen uitkomen van den heerlijken Christus, de warm bruine huid van den werker daar boven, en het melkige vleesch van Magdalena daar beneden.

Het lijk met zijne matte, gelende tint, die nog doordringender schijnt, zooals zij daar op den helderen blanken lijkdoek en tegen het hooge rood van Joannes' gewaad uitkomt, overheerscht alles in kleur, gelijk zijn vorm alles in schoonheid te boven gaat. In de onbetwiste meerderheid, welke de doode Christus uitoefent over de personen, die hem omringen, ligt geheel de eenheid der stoffelijke bewerking; in den tol van liefde en eerbied, dien zij hem betalen, ligt de zedelijke eenheid, de grondgedachte, de bezielende opvatting. Gansch die ontzaglijke menschentros, die daar zoo sierlijk, zoo lichtend van de armen des kruises naar beneden hangt, is ten innigste verbonden door de bezorgdheid voor den Heiland. Van het eerste tot het laatste figuur zijn allen met hem bezig; aller oogen zijn naar hem gewend, aller handen naar hem uitgestrekt, om hem te houden, te schragen, te ontvangen; hangende, of staande, of knielende; boven, beneden, ter zijde werken aller lichamen voor hem, denken aller geesten aan hem, en sluiten allen zich in eenen dichten kring rondom hem, als een welsprekend zinnebeeld van de teedere, eerbiedvolle liefde, welke zij hem gewijd hadden.

Die schoone, wel beredeneerde, gelukkig gevonden, keurig afgewerkte eenheid van gevoel, van handeling, van licht; die wijze overeenstemming van elken persoon met de andere en met zijne eigen taak, geeft aan dit meesterstuk zijne eigentlijke, hooge beteekenis: het is een werk van harmonie. Eene van die gelukkige melodieën, die geboren schijnen in het rijk, waar het volstrekte schoone huist, om menschelijke woorden te begeleiden en hun

hunnen schoonsten klank te geven, ruischt door dit werk, dat den geest voldoet, het oog bevredigt, verheldering en veredeling in ons gemoed brengt.

Wanneer wij de Afdoening vergelijken met de Oprichting van het Kruis, — en hoe zouden wij die vergelijking niet maken, wanneer de eeuwen ze vóór ons maakten, en wanneer de plaats, waar de werken nu hangen, ze ons zoo natuurlijk opdringt — dan vinden wij veel overeenkomst, maar oneindig meer verschil tusschen beide: Hier, als ginder, werkt ook alles rond en voor Christus; hier, als ginder, doorstreept eene schuinsche lijn het doek; hier, als ginder, is Christus omlijst van de overige personages en komt boven hen uit; maar ginder werd beulenwerk verricht, hier vriendenzorg gepleegd; ginder spraken woeste krachten en ruwe daden uit elke lijn en spier, hier is behoedzaamheid te lezen in elke beweging; ginder was men onmeedoogend, hoogstens onverschillig, hier beklaagt en vereert men den teergeliefde; stout doorstreept ginder de lijn het doek, hier golft zij behagelijk, nauwelijks merkbaar, alleen om het denkbeeld van stilstand te vermijden. Ook de menschen zijn anders: in plaats van de reusachtige woestaards van ginder, zijn het hier gezonde werkers, krachtig van ledenbouw, maar nog rijker aan schoonheid dan aan kracht.

In plaats van de breede, onstuimige borsteling en teekening, de opborrelende, overstroomende lichaamsvormen, de onstuimige bewegingen, hebben wij hier een werk, nog immer rijk van ingeving, maar kalmer gewikt en gewogen, bedaarder, zorgvuldiger, fijner uitgevoerd, afgewerkt, volmaakt. De gevoelens, die zijne personages bezielden, schijnen ook Rubens te bezielen: geweldig schilderde hij eene daad van geweld, liefdevol en zorgvuldig eene daad van liefde en zorg.

Men vrage nu niet: welk stuk is het schoonste? Zij verschillen van aard, evenals de beoordeeling ervan zal verschillen, volgens den aard der beoordeelaars. Wie meer naar kracht en stoutheid zoekt,

zal de Kruisrechting verkiezen; wie meer zin heeft voor schoonheid, zal de Afdoening den voorrang geven.

Vier meesterstukken had Rubens dus in de vier eerste zijner meesterjaren afgewerkt; het eerste, waarin hij al zijne kleur en glans liet schitteren; het tweede, waarin hij al de tooverkracht van zijn licht deed uitstralen; het derde, waarin hij al de onstuimigheid zijner ingeving, al de dramatische vinding van zijn kunstenaarsgemoed vrijen teugel vierde; en het vierde, waarin hij de schoonheid van groep, van lijn en beweging, en het evenwicht tusschen al de deelen der samenstelling, de rijke harmonie van zijnen geest en van zijn penseel, liet bewonderen.

Onmetelijk is de afstand, die er ligt tusschen deze werken en die, welke hij in Italië schilderde. Nooit, wij mogen het zeggen, onderging een kunstenaar eene zoo plotselinge vervorming, als die, welke bij Rubens plaats greep na zijne tehuiskomst. Niet dat in de vier meesterstukken, welke wij bespraken, Rubens alle Italiaansche herinneringen afgeschud hebbe; verre van daar. In de Drie Koningen zagen wij den zuidelijken invloed overheerschen; de H. Ildefons, met zijne eenvoudige handeling, zijne vinnige kleur, zijn geelbruin licht, doet, alhoewel in mindere mate dan de Drie Koningen, aan de Italianen denken; zijne Kruisrechting, met haar machtig licht-en-bruin-effekt, hare forsche ontwikkeling der spieren, herinnert aan Michaël Angelo en aan de Caracci's; zijne Afdoening, met haar evenwicht in lijn en kleur, met hare schoone statige vormen, plaatst zich nevens of boven het volmaaktste, wat aan gene zijde der Alpen werd voortgebracht. Maar, gaandeweg, maakt de reus de draden los, welke zijne vrije bewegingen verhinderden, en in de drie laatste stukken volgt hij niet meer angstig of bescheiden zijne groote voorgangers, maar strijdt met hen om den eersten rang. Elk hunner valt hij aan op het gebied, waar zij hunne schitterendste zegepralen op behaalden. Tiziano en Correggio in hun heerlijk licht, Tintoretto en Michaël Angelo in

hunne machtige ontplooiing van menschenmassa's, Raphaël in zijne harmonische scheppingen, en nevens allen plaatste hij zich van den eersten oogenblik als eenen gelijke; bij elks eigenaardigheden wist hij zijne kenmerken te voegen, en diep drukte hij zijnen stempel op alle zijne werken.

Na 1612 maakt hij zich meer en meer los van de herinneringen zijner reisjaren. De bewegingen zijner figuren worden losser en breeder, zijne kleuren smeltender, zijn licht blonder. Hij krijgt die volledige eigenaardigheid, die zijne schilderijen zoo klaar kenmerkt en ze dadelijk door iedereen doet herkennen.

De bestelling zijner eerste meesterstukken toont, hoe spoedig Rubens' naam vermaard was geworden; hunne voltooiing deed hem het werk toestroomen. Toen ving hij zijne zoo ver uiteenloopende, zijne bovenmenschelijk vruchtbare bedrijvigheid voor goed aan; groote altaartafereelen en kabinetstukken bij honderden, gansche reeksen van schilderijen voor kerken en paleizen verlieten beurtelings zijne werkplaats.

Wij weten door zijn eigen getuigenis, hoe hij het penseel van zijne begaafde leerlingen in zijnen alles omvattenden arbeid wist te benuttigen. In eene lijst van schilderijen, die hij, den 3n November 1618, aan lord Dudley Carleton, den Engelschen afgezant te 's Gravenhage, zendt, vermeldt hij, buiten verscheidene stukken, geheel van zijne hand gedaan sommige andere werken. (1) « Eenen » Prometheus op den Caucasus geboeid met eenen » arend, die zijnen lever uitpikt; de Prometheus door » mij, de Arend door Snijders, prijs 500 gulden. Luipaards, » naar het leven geschilderd, met Saters en Nymfen; » oorspronkelijk door mij gemaald, uitgezonderd een zeer schoon » landschap, gedaan door de hand van eenen meester zeer be- » kwaam in dit vak. Eene Susanna, gemaakt door eenen mijner » leerlingen en hertoetst door mijne hand. » Van de twaalf

(1) Noel Sainsbury *Op. cit.* P. 45.

schilderijen, die hij aanbiedt, zijn er vijf geheel van hem ; vijf, die zijne leerlingen naar zijne models hadden aangelegd en die hij had afgewerkt; en twee, waar dieren en landschappen door zijne medewerkers waren in aangebracht.

Zooals blijkt uit deze opsomming en uit menig andere, even geloofwaardige getuigenis, maakte Rubens slechts een deel zijner werken alleen ; het andere deel werd door hem geschetst, dan door zijne leerlingen op doek of paneel overgebracht en eindelijk door 's meesters hand hertoetst. Rubens en de liefhebbers van zijnen tijd schatten zijne schilderijen hooger, naarmate hij er meer de hand had aan gehad, en niet te verwonderen is het, dat de evenredigheid tusschen het aandeel des meesters en dat der leerlingen van werk tot werk kon verschillen. Van vele onder Rubens' stukken werden herhalingen gemaakt; onnoodig te zeggen, dat in den regel de tweede uitgaaf door de leerlingen bezorgd en door den meester overzien werd. Als voorbeeld moge de groote Leeuwenjacht dienen, die hij in 1617 schilderde voor den hertog van Beieren en waarvan hij, in 1620, Lord Dudley Carleton eene herhaling te koop aanbood (1).

Ook tusschen het werk der leerlingen werd verschil gemaakt door de bestellers ; van Dijck werd van eerst af voor den besten gehouden. Toen de Jezuïeten de zolderingen hunner kerk te Antwerpen, in 1620, aan Rubens aanbesteedden, bedongen zij, dat hij de teekening zou maken, en de stukken « door van Dijck, mitsgaders sommige andere zijner discipelen » zou doen afwerken. Dat zijne leerlingen waardig mochten heeten hem de hand te leenen, zal later blijken, wanneer wij afzonderlijk van hen zullen spreken. Noemen wij slechts als de meestgekende dergenen, die zijnen « atelier » bezochten : van Dijck, Cornelis Schut, Erasmus Quellin, van Tulden, Frans Wouters en Abraham van Diepenbeek.

(1) Noël Sainsbury : *Op. cit.* Bl. 16 en 53.

Nevens de schilders, die onder zijne oogen werkten, mogen wij niet nalaten de plaatsnijders te vermelden, die zijne tafereelen graveerden onder zijne leiding, soms zelfs in zijn huis. Rubens heeft veel aan de vermenigvuldigers zijner werken te danken, maar de graveerkunst is hem nog veel meer verschuldigd.

Toen hij in ons land terugkeerde, was het plaatsnijden reeds in vollen bloei ; vooral in Holland leefden bekwame graveurs ; Hendrik Goltzius, Crispijn van den Passe, Heemskerk, Matham en Corn. Visscher hadden de kunst en den roem geërfd van Lucas van Leyden.

Ook in Brabant was die kunsttak bloeiend : de Sadelers, de de Jode's en Wierickxen waren zoovele geslachten, die reeds de Antwerpsche graveerschool beroemd hadden gemaakt. Wat hunne kunst onderscheidde was de fijnheid, de kenrigheid, de glansrijkheid van hun graveerstift ; maar hunne werken behielden zekere magerheid en bedeesdheid, die allerminst met Rubens' trant overeenkwam.

Waarschijnlijk was hij zelf getroffen door dit gebrek aan overeenstemming tusschen zijne schilderingen en de eerste platen, die naar hem gesneden werden door Suyderhoef, Matham en Muller ; want al spoedig zien wij eene andere vertolking verschijnen. In Soutmans prenten ontdekken wij reeds de zucht om de kleur en de kracht, die twee hooge kenmerken van den meester, weer te geven ; maar meestal blijft die poging zonder voldoenden uitslag ; de kracht wordt ruwheid, de kleurigheid, schelheid. Eene tweede rei kunstenaars vertoont zich daarna ; zij brengen versmelting tusschen de sterkere en de zachtere deelen hunner werken, en geven Rubens' koloriet door hunne rijke en toch malsche tinten weer. De aanvoerders dier rei kwamen, evenals Suyderhoef en Soutman, uit Holland ; zij hieten Lucas Vorsterman, Boëtius en Schelte a Bolswert ; zij werden met hunne volgelingen : Pontius, de Jode, Witdoeck, Edelinck, de Bailliu, Lauwers, Clouwet,

Galle en zoovele anderen, de roem onzer Antwerpsche graveerschool, de ongeëvenaarde koloristen, met teekenstift en graveernaald. Men moet de dikke pakken hunner prenten doorloopen, die vloeiende lijnen, die malsche tinten, die stoute en toch sierlijke teekening, die krachtige en toch harmonische tegenstelling van licht en bruin zien, en ze dan vergelijken met de schraalheid der werken hunner voorgangers of tijdgenooten, om te begrijpen wat hervorming ook hier Rubens te weeg bracht. Want stellig is het, dat zij aan 's meesters lessen en terechtwijzingen hunnen eigenaardigen stijl, die zoowel met den zijnen overeenkomt, te danken hebben. Men bewaart nog menige proef van gedrukte gravuren, waar Rubens met eigen hand veranderingen aan toebracht, vooral verbeteringen in de verdeeling van licht en donker. Rubens zelf, in eenen brief aan zijnen vriend Peiresc, getuigt, dat hij gewoon was dit te doen. (1)

Uit eenen anderen brief, (2) leeren wij, en uit de dagteekening der platen weten wij, dat Lucas Vorsterman van 1619 tot 1623 voor hem graveerde. Na zes kopersneden opgesomd te hebben, die voltooid zijn, schrijft Rubens, op 19 Juni 1622, aan den heer Pieter van Veen, pensionaris te 's Gravenhage : « Ik heb nog eenen Amazonen-
» slag in zes bladen ; er ontbreken slechts eenige dagen werkens
» aan ; maar ik kan hem niet losmaken uit de handen van dien man
» (mijnen graveur), alhoewel ik hem sedert drie jaren betaald
» heb. »

Pontius graveerde sommige zijner platen naar 's meesters schets, nog vóór de schilderij afgewerkt was ; en wat deze groote kunstenaars deden, zal hij, die hen nog overtreft, Schelte a Bolswert, de grootste der twee groote broeders, de volmaaktste en vruchtbaarste der graveurs naar Rubens, ook wel gedaan hebben.

(1) Noel Sainsbury : *Op. cit.* P. 189. — Hertoetste prenten in de kabinetten van Parijs, Amsterdam en Gent.

(2) In 1877 aangekocht door het Antwerpsch archief.

Voor Christoforus Jegher teekende Rubens sommige zijner samenstellingen op het hout, dat de graveur dan breed en kleurig uithaalde, gelijk zijne beroepsgenooten, dit in het koper deden. Rubens zelf etste wel eens eene plaat; maar, behalve zijne H. Catharina, schijnen mij de werken van deze soort, die onder zijnen naam doorgaan, sterk verdacht.

Gewoonlijk werden de platen niet naar de schilderij, maar naar de schets van den meester of naar eene kopij van den leerling gesneden; en daarbij komt het, dat er dikwijls een zoo merkelijk verschil bestaat tusschen het geschilderde werk en de oorspronkelijke prent.

De gravuren naar zijne schilderijen deed Rubens zelf uitvoeren; hij betaalde ze, zooals wij zagen, en dreef er zelf handel in. In zijnen tijd werd Antwerpen de aanzienlijkste markt van koper- en houtsneden, die gansch Europa door verzonden werden, en Rubens' naam, en Antwerpens roem met eenen, wijd en zijd hielpen verspreiden.

Voor de talrijke leerlingen, die Rubens bezigde, voor zijne graveurs, voor de onmetelijke en menigvuldige doeken, die hij gedurig onder handen had, mocht hij wel eene ruime woning bezitten. Vóór 1611 had hij reeds het plan opgevat een huis te bouwen op den Wapper, eene straat, die er toen beter moet uitgezien hebben dan heden, vermits er in plaats van het grootste deel van den blok huizen, die nu tusschen de Rubens- en de Wapperstraat ligt, eene verlenging liep van de Herenthalsche vaart, de Wappervaart geheeten. (1) Op 14 Januari 1611 had hij den grond voor zijn huis gekocht en was middelerwijl bij zijnen schoonvader blijven wonen. Behalve de som van 2400 gulden, die aan Rubens door de Kolveniers voor de Afdoening in klinkende munt betaald werd, moest de gilde, zooals wij zagen, hem nog een stuk van haren hof

(1) Zie A. Thys : *Rues et places d'Anvers*; alsook de oude plans der stad.

afstaan. In 1616 werd de erfscheiding tusschen zijnen tuin en dien van de Kolveniersgilde gemaakt. In 1618 schrijft Rubens aan Dudley Carleton, dat hij dit jaar eenige duizenden guldens aan zijne gebouwen uitgegeven heeft. Zeven jaren had hij dus op dit oogenblik besteed, om zich een verblijf naar zijnen zin te bereiden; en wie weet, hoe kunstlievend, hoe verheven die zin was, zal zich niet verwonderen, dat het huis, waaraan zooveel tijd en geld ten beste werd gegeven, een waar paleis mocht heeten.

Dit gebouw, dat nu nog een puikjuweel onzer stad ware geweest, hadde men het niet ellendiglijk vertimmerd, is uitgeteekend geworden, toen het nog in zijnen oorspronkelijken staat was. Op de gravuur, naar die teekening gemaakt, zien wij, dat het aan de straat gevormd was uit drie verschillende deelen : twee lagere op zijde, die moesten bestaan, toen Rubens het huis kocht, en een hooger in het midden, dat hij waarschijnlijk zelf liet bouwen. Elk dier deelen heeft slechts ééne verdieping boven de benedenkamers. Aan de straat zag het er zeer eenvoudig uit, maar aan de zijde van den tuin was het prachtig. De achterkant van den middenbouw was tusschen de vensters met kolommen, half verheven beeldhouwwerk en cariatiden versierd. Om van de rijpoort in den hof te komen, ging men over eene kleine openlucht en door eene sierlijke kolonade in grotstijl, met borst- en standbeelden en velerlei arduinen beeldhouwwerk versierd; de tuin was op zijn Italiaansch aangelegd in regelmatig afgeteekende perkjes, waar tulpen, oranjeboomen en giroffelbloemen in gekweekt werden, zooals wij zien op de schilderij, die Rubens er van maakte en die in het Museum van Munchen (287) bewaard wordt. Ten einde van den middenweg bevond zich een open priëel, wederom met kolommen en beeldhouwwerk versierd. Het priëel en de portiek tusschen de openlucht en den tuin zijn het eenige, wat bewaard is gebleven. Tusschen het huis en den tuin liet Rubens een rond gebouw oprichten, door groote boogvormige vensters verlicht en met eenen koepel

overdekt, om zijne oudheden, waar hij veel aan hield en eene rijke verzameling van bezat, te bergen. Ook deze plaats was rijk gestoffeerd.

Rubens was gehuisvest als een vorst en in gansch zijnen persoon lag er iets vorstelijks. « Ik ben geen prins, maar iemand, die van het werk zijner handen leeft, » schreef hij aan den Engelschen gezant te s' Gravenhage; en de even geestvolle als heusche staatsman antwoordde hem: » Dit oordeel over u zelven kan ik niet onderteekenen; gij zijt de prins der schilders en der voorname lieden ». (¹)

En zoo mocht Rubens wel heeten. Men denke slechts aan zijne zwierige gestalte; aan dat schoone hoofd, met zijne zachtgekroezelde lokken; aan dien blik, waaruit zijn helder vernuft en zijn zielenadel stralen; aan den bijval, dien hij van den eersten oogenblik tot den laatsten dag zijns levens inoogstte; aan die honderden werken, waarin hij zoo kwistig het rijke, milde leven als eenen weerschijn van zijn eigen zonnig bestaan overgoot, om het beeld van eenen vorst voor oogen te hebben.

Het is waar, hij leefde van het werk zijner handen; maar hij was ook waarlijk niet de eenige vorst, die in een schitterend hof, en op eenen hoogverheven troon een noeste werker bleef.

Op de portiek van zijn huis, die nog bewaard is, lezen wij de verzen van den Latijnschen dichter Juvenalis : « Laat ons bidden, » opdat in ons gezond lichaam onze geest gezond blijve; opdat hij » krachtig genoeg zij om den dood niet te vreezen, om door geenen » toorn of begeerte te ontvlammen. » Die woorden toonen ons Rubens gelijk hij was : eenen man, die zich wil verheffen boven de alledaagsche beslommeringen, in een kalm en onverstoord genot van het leven, van de gezondheid, van de kunst.

Zomer en winter placht hij naar de eerste mis te gaan, zegt zijn levensbeschrijver, behalve dan, wanneer de jicht hem pijnigde;

(¹) Noël Sainsbury : Bl. 33 en 37.

daarna zette hij zich aan het werk, met eenen lezer nevens zich, die hem uit Plutarchus of Seneca voorlas, zoodat hij zich met de schildering en de lezing te gelijk bezig hield. Tegen den avond, voegt men er bij, placht hij eenen rid rond de stadsmuren te doen. Zijnen veelomvattenden geest bleef niets vreemd : wanneer men zijne brieven doorbladert, bemerkt men, dat hij kennis nam van allerlei werken, die op wetenschappelijk en letterkundig gebied verschenen ; dat hij een levendig belang stelde in de staatkunde van eigen en vreemde landen ; dat hij een verlicht kenner en een hartstochtelijk liefhebber van oudheden was. Hij was dus niet enkel een rijkbegaafde geest, hij was terzelfdertijd een onvermoeide werker en navorscher; hij bezat eene ongeëvenaarde scheppingskracht en eene verbazende geleerdheid.

In die wereld van kunsten, letteren en wetenschappen, van huiselijk geluk en van drukken en geliefkoosden arbeid, sleet hij de schoonste, de kalmste en vruchtbaarste jaren van zijn leven, die, welke hij met Isabella Brant doorbracht. Zij had hem in 1611 eene dochter geschonken, die op 21 Maart van dit jaar, onder den naam van Clara, in de St.-Andrieskerk gedoopt werd ; in 1614 schonk zij hem eenen eersten zoon Albertus, wiens dooppeter de aartshertog was, en op 23 Maart 1618 baarde zij er eenen tweeden, Nicolaas geheeten, die door eenen vertegenwoordiger van den Genuëeschen markies Palavicini over de doopvont werd gehouden.

Men kent die lieve jongens : ware Rubenskinderen, zooals ons volk ze zou heeten, zonder er den naam van te weten; de schilder bewaarde hun aandenken in twee heerlijke stukken, waarvan het eene te Dresden, en het andere bij prins Lichtenstein te Weenen bewaard wordt. Ik heb beide portretten onmiddellijk achter elkander gezien en met den besten wil van de wereld kan ik niet zeggen, wat het volmaaktste mag heeten. Albert Rubens kan twaalf jaar oud zijn; hij is in het zwart, en draagt eenen vilten hoed, die op zijde gekruld is, eenen witten halskraag, een zwart

zijden vest, gespleten op borst en armen, en wit linnen, dat er door heen piept. Hij leunt tegen eene kolom, met de beenen over elkander geslagen. In de hand, die op de heup rust, houdt hij een boekje met perkamenten band, een zinnebeeld van zijne jeugdige leerzaamheid; zijne andere hand, waarin hij eenen uitgetrokken handschoen houdt, is over de schouders van zijnen jongeren broer geslagen. Deze, die acht jaar oud kan zijn, is bezig met een vinkje de kruk te leeren; hij is blootshoofds en draagt een kleurig pakje, blauw vest met gele spleten en strikken, grijs broekje en witte kousen met gele strikken. Beiden hebben lang, bruinachtig haar, en zijn de liefste kinderen, die men zich kan voorstellen. Het is waar, dat zij door hunnen vader in zijne warmste, malschte tinten geschilderd zijn, dat hij den glans van gezondheid en jeugd over hun gelaat verspreidde; dat hij er voor zorgde, dat moeder hun de kleurigste zondagskleederen aantrok, en dat hij in hun portret al de liefde legde, die hij in zijn hart voor hen gevoelde.

Buiten zijnen huiselijken kring was Rubens met tal van liefhebbers der kunsten en letteren in betrekking. Tot zijne boezemvrienden behoorden in Antwerpen: de burgemeester Rockox, de stadssecretaris Gevaerts en de koninklijke drukker Balthazar Moretus; buiten Antwerpen, de Fransche geleerde en oudheidskundige gebroeders Peiresc en Dupuy.

De bundels gedrukte of onuitgegeven brieven, tusschen hem en deze twee laatsten gewisseld, zijn daar, om getuigenis af te leggen van hunne duurzame vriendschap. Nog treffender blijken zijn er van de innige gehechtheid, welke hem met zijne Antwerpsche vrienden verbond.

Aan Gevartius schreef hij in 1628, toen hij op reis was: « Ik bid » U mijnen kleinen Albert als mijn eigen beeld niet in uw heilig- » dom of bij uwe huisgoden, maar in uwe studiekamer te stellen. » Ik zie den jongen gaarne en ernstig beveel ik hem U, den besten » mijner vrienden, den eersten der muzenvrienden aan, opdat gij

» er met mijnen schoonvader en schoonbroeder in mijn leven en na » mijnen dood zorg voor draget. » Gevartius was het, die de opschriften en de beschrijving der zegebogen maakte, welke Rubens, in 1635, voor de Intrede van prins Ferdinand schilderde; Gevartius was het ook, die zijn grafschrift opstelde.

Rockox was hoofdman der Kolveniers, toen aan Rubens het schilderen der Afdoening werd opgedragen; hij liet hem voor de Minderbroederskerk den grooten Kalvarieberg en den Ongeloovigen Thomas, beiden tegenwoordig in het Antwerpsche Museum hangende, schilderen. Wat Rubens over hem dacht en hoe hij aan hem hield, blijkt uit eenen brief van 3 Juli 1625, aan Dupuy geschreven: « Het is een treffelijk man, zegt Rubens, een » kenner van de oudheid; hij is rijk en zonder kinderen, maar » wel te huis in bestuurzaken en over het algemeen van eene » goede en ongeschonden faam. » (1)

Uit de briefwisseling van Balthazar Moretus zien wij even duidelijk, hoeveel deze uitstekende en geleerde man van Rubens hield. Hij bestelde hem werken in overvloed; niet minder dan 26 schilderijen betaalde hij volgens zijne rekeningen aan Rubens: hieronder waren tien portretten der familie Plantijn-Moretus of van bevriende geleerden. Voor een dertigtal zijner uitgaven liet hij hem titels of andere platen teekenen. Nooit sprak Balthazar Moretus van zijnen grooten vriend, dan met de meeste hoogachting: « de Apelles onzer eeuw, » was de naam, dien hij hem gewoonlijk gaf.

Fortuin en roem, wij zagen het, waren Rubens bij zijn eerste optreden te beurt gevallen, en de bestellingen kwamen in immer aangroeiend getal. Godsdienstige werken van grooteren en kleineren omvang, onderwerpen uit de geschiedenis en uit de fabelleer, jachten, landschappen en portretten maakte hij in haast ongeloofelijken overvloed, gedurende dit eerste tijdperk zijns levens.

(1) In de verzameling van den heer Veydt te Brussel. Uitgegeven door C. Rueleens: *Pierre-Paul Rubens, documents et lettres*. Bruxelles. Muquardt. 1877.

Doorloopen wij vluchtig elk dier verschillige vakken, en beschouwen wij sommige der bijzonderste werken, die hij er in voortbracht. Alles opsommen of alles bespreken, dat besprekenswaard is, zou ons al te verre buiten ons beperkt bestek voeren.

Uit de gewijde geschiedenis, het Oude en Nieuwe Testament, behandelde Rubens schier elke bladzij. Korts na het voltooien zijner Kruisrechting en Afdoening legde hij een tafereel aan, dat hem door zijne grootschheid wel moest aantrekken, het Laatste Oordeel namelijk, dat hij in het begin van 1618 reeds verkocht had aan den prins van Neuburg voor 3500 gulden. (1) Het stuk hangt tegenwoordig in de Pinakotheek van Munchen (258) en draagt den naam van het groote Laatste Oordeel.

Het is een werk, dat klaar en bevallig, vol eenheid en evenwicht is. De H Drievuldigheid, in lichtglorie zetelende; de heerlijke groep der hemelingen, die stijgen; de pijnlijk bewogen groep der rampzaligen, die nederstorten; de donkere gloed der hel aan de eene zijde; de bleeke lijken aan de andere; het hemelsch licht in de hoogte: dit alles brengt afwisseling in de wijselijk geordende samenstelling.

En echter, hoe goed de kunstenaar ook zijn plan opvatte en uitvoerde, het werk laat ons eerder koud dan het ons aangrijpt; het is te zeer afgemeten, te regelmatig, te wijs om ons eene genoegzaam indrukwekkende voorstelling te geven van het bedwelmendste tooneel, dat de menschelijke verbeelding kan droomen. De lichamen der geoordeelden zijn te dun gezaaid, te persoonlijk opgevat, te bepaald afgewerkt om ons eene gedachte te geven van de scharen, die als de herfstbladeren, door den stormwind weggeveegd, op dit uiterste uur moeten verschijnen en verdwijnen. De groote, onstuimige schilder bleef ditmaal te stil voor zijne eigene natuur en voor zijn onderwerp.

(1) Noël Sainsbury. Bl. 30.

Rubens moest die taak hervatten, en hij deed het tot driemaal toe. Ook deze drie stukken hangen in hetzelfde Museum. Het eene heet de Verblikseming der Verdoemden (250). Hier sloeg hij tot een ander uiterste over. In allerlei monsterachtige gedaanten klampen de duivels zich aan hunne slachtoffers vast, die hier nederkomen in dichte drommen, daar lange slingers, ginds verwarde klompen maken, en vallen en buitelen en tuimelen uit het licht in de duisternis. Het is een fantastische droom, te woelig en te verbrokkeld, om ons bij het eerste zicht te treffen, te grof van schildering en te onedel van vorm, om ons bij nader onderzoek te bevredigen.

Nog heeft men daar de Hemelvaart der gelukzaligen (908) en het kleine Laatste Oordeel (889), waarvan het eerste tamelijk onbeduidend, maar het tweede een meesterstuk is. Na lang rondtasten, had Rubens eindelijk in dit werk eenen bevredigenden vorm gevonden voor het onderwerp, dat zoowel met zijnen geest overeenkwam, en dat hij zoolang in zijn brein had omgedragen, eer opvatting en uitdrukking overeenstemden.

In het kleine Laatste Oordeel (889) wordt slechts een deel van dit onderwerp uitgewerkt, de val der verdoemden namelijk, het meest tragische en het best geschikte dus voor Rubens' penseel; de opstijging der gelukzaligen is alleen gedoodverfd.

In de hoogte zit de rechtende Christus, nevens hem Maria, aan beide zijden eenige heiligen; onder hen wordt eene schaar gelukzaligen ten hemel gevoerd; lager, haast in de helft der schilderij, zweven de engelen, die de verdoemden ter helle stuwen; lager nog dan de engelen buitelt een ontzaglijke tros veroordeelden neder. Zij worden voortgestooten en voortgetrokken, klissen aan elkander, zoeken zich vast te houden en te verweren, met den angst op het gelaat, huilende en jammerende. Tegen den voet der schilderij ziet men mannen en vrouwen, die door de duivels bij haar of arm voortgesleept worden naar den hellekolk, welke lager zijnen rossen gloed vertoont. Links heerscht een zachte lichtglans op de schil-

derij, die verhoogt, naarmate hij klimt, en zijn toppunt bereikt bij Christus : daar stijgen de gelukzaligen ten hemel ; rechts heerscht eene zware duisternis, die aan den benedenkant toeneemt en in den hellegloed uitloopt. Tusschen die dramatische lichtspeling ontrolt zich het ontzaglijke drama. De ongewone en toch zoo duidelijk sprekende overgang van licht naar duisternis; de fel bewogen groepen, breed en afgewisseld daarheen geworpen, treffen onmiddellijk oog en geest, en geven de gedachte van iets vreeselijks, zonder in eenige verwarring te vervallen. De gestalten zijn vol kracht, zonder logheid; vol stoutheid van houding, zonder overdrijving. Een man in het midden, bij voorbeeld, wordt door eenen engel neergestooten en houdt zich aan dezes vleugel vast, terwijl een duivel hem bij het been voorttrekt; eene vrouw wordt achterover getrokken bij het haar en komt op den rug neer, met de voeten vlak vooruit ; een veroordeelde klampt zich met handen en voeten vast aan die, welke boven hem liggen, en zoo is er overal verscheidenheid in die ééne beweging van neerploffing, en in dit ééne gevoel van wanhoop. Het werk is niet veel meer dan eene verzorgde schets, maar hadde Rubens ze op grootere schaal afgewerkt, geen twijfel, of het ware het reusachtigste gewrocht van zijn reusachtig genie geworden.

Tusschen al de onderwerpen, die Rubens behandelde, was er geen, dat hem meer aantrok dan Christus' leven. De schilderingen, die hij hier aan wijdde, vormen als een uitgebreid heldendicht, dat met de geboorte van den Godmensch aanvangt en met zijne hemelvaart eindigt. Al de deelen en onderdeelen schilderde hij er van, zijn gansch leven was hij er aan werkzaam, zijne meest bezielde scheppingen dankte hij er aan.

Vooreerst komt de Aanbidding der Koningen, eene bladzijde uit het Evangelie, door Rubens met ware voorliefde behandeld. En wie den man kent, verstaat deze voorliefde; die drie vorsten, gekomen uit verre landen, gaven hem gelegenheid om prachtige stoffen, vreemde kleederdrachten, gansch eene eigenaardige en kleurige

omgeving te schilderen. Nevens de uiterlijke schilderachtigheid had die gebeurtenis eenen kant, welke meer het gemoed raakt. De Koningen in eenen stal, de machtigen der aarde, gebogen voor een kind, de eenvoudige, zachte gestalte der moeder, nevens de weidsche pralerige beelden der Oostersche vorsten, deden Rubens eene natuurlijke tegenoverstelling aan de hand, waar zedelijke grootheid over stoffelijke macht zegeviert, en zulk een treffend verschijnsel verwaarloosde hij nooit.

Wij zagen reeds, hoe zijn eerste werk, na zijnen terugkeer uit Italië, eene Aanbidding der drie Koningen was; later nog schilderde hij ze herhaaldelijk.

De Aanbidding der Koningen, welke hij maakte voor de St.-Janskerk te Mechelen, werd hem besteld op 27 December 1616, en achttien honderd gulden betaald. Die bewerking is de meest verzorgde, de best ineengezette der herhalingen. Maria's zedige en waardige houding, de eerbiedvolle uitdrukking der Koningen, de schoonheid der overige figuren, zoowel als de stille glans van licht en kleur, die uit het midden naar de buitenzijden verhoogend en verwarmend opgaat, geeft aan het tooneel eene ingetogenheid en eene harmonie, die ons treft door hare zachtheid. Rubens had dit werk met liefde behandeld, en met liefde, zegt de overlevering, sprak hij er immer van.

Heel anders zien er de Drie Koningen uit, die hij voor de St.-Michielskerk van Antwerpen schilderde, en die nu in het Museum derzelfde stad hangen. De overlevering zegt, dat hij ze op zestien dagen neerborstelde, en alweder zijn wij geneigd om geloof te hechten aan dit gezegde. Met onstuimigen aandrift schijnt het kolossale werk in éénen worp uitgevoerd; er zijn overdrijvingen in, die niet te wettigen zijn, en breedheden, die zorgeloosheden mogen heeten : zooals het versufte en geestelooze gelaat van den nederknielenden koning, de melodramatische houding van den rechtstaanden, en de oneerbiedige uitdrukking van den Moor, met

zijnen gulzigen blik, op Maria gericht. In deze beelden en andere nog ontbreekt er innigheid van gevoel; maar het koloriet is onovertroffen. Zoo het stuk weinig zegt tot den geest, biedt het de oogen een feest aan. De bovenste uitkanten vormen eene donkere lijst, de grond is lichtgrauw, en daar tusschenin spelen de witte, roode, groene, blauwe, gele tinten, vol afwisseling en verrassende tegenoverstelling, schitterend dooreen.

Te Brussel, te Parijs, te Blenheim, vinden wij nog verscheidene behandelingen van hetzelfde onderwerp, die immer eene rijke tonenladder, eene gemakkelijke ineenzetting, nevens een schouwspel van koninklijke pracht en van moederlijke zachtaardigheid, vertoonen.

Uit Christus' daden trok vooral het bewogene, het wonderdadige en tragische Rubens aan. De Mirakuleuze Vischvangst, voor de Onze-Lieve-Vrouwenkerk te Mechelen geschilderd in 1618, is een tooneel, dat het ruwe visschersleven in ongemilderde forschheid voorstelt; de Opwekking van Lazarus, nu in het Museum van Berlijn (783), mede een der werken uit zijn eerste tijdperk, is een meesterstuk van samenstelling, kleurigheid en uitdrukking; de Dood van Joannes Baptista, de Overspelige vrouw en meer andere, gaven stof tot rijk bewogen tafereelen.

De passie van Christus verhaalde hij in elke harer bijzonderheden. Sommen wij alleen de bijzonderste stukken uit dit roerende drama op: het Laatste Avondmaal, dat hij schilderde voor de St.-Romboutskerk te Mechelen en dat nu te Milanen is; de Geeseling, die hij in 1627 maakte voor de Predikheerenkerk van Antwerpen, waar men dit stuk met zijne heerlijke naakten nog bewondert; de levendig bewogen en glansvolle Kruisdraging, in 1634 voor het klooster van Afflighem geschilderd, en nu in het Museum van Brussel (285); de Kruisrechting en de Afdoening, die wij reeds bespraken, en een overgroot getal van Kruisigingen, waar men nu eens den Christus alleen, dan weder met

de twee moordenaars of met eene omgeving van beulen en vrienden ziet, en waarvan wel de bijzonderste de Kalvarieberg uit het Antwerpsche Museum (297) is, door Rubens voor zijnen vriend Rockox geschilderd, en door dezen aan de Minderbroederskerk geschonken.

Rubens was niet alleen een tragische dichter; in het leven van Christus en van Maria vond hij tooneelen, waar de zachtste en zonnigste, de liefelijkste en gemoedelijkste poëzie uit spreekt. Men denke slechts aan de Onze-Lieve-Vrouw met den Papegaai uit het Antwerpsche Museum (312); aan die moeder zoo gezond, zoo gelukkig, zoo fier over haar kind; aan dat naakte jongentje, een waar godenkind gelijkend, om te verstaan welke gevoelens voor Rubens' geest opdaagden, bij het herdenken der kindsheid van zijnen grooten held. En door zoovele andere H. Families wordt deze nog overtroffen; stukken, waarin de moederliefde, de kinderlijke onschuld, het genoeglijke huisleven, de bloeiende vrouw, het poezele kind uit volle borst bezongen worden.

In het Museum van Keulen (618) hangt een der uitstekendste werken van dien aard. Maria, met blauw en rood gewaad, witten borstdoek en wit hoofdkapsel, met warm en helderstralend gelaat, heeft het blanke, schalkachtige Jesuskind, wiens lange haren op hals en voorhoofd nedervallen, geheel naakt op haren schoot. De H. Joannes houdt eene vogelkruk, en de kleine Jesus den draad, waaraan een vogeltje is vastgemaakt, dat hem achter den rug vliegt. De H. Anna en de H. Jozef zien het kinderspel aan en verheugen zich met de moeder in het genoegen der kinderen. Even lachend en boeiend als dit lief, huiselijk tafereeltje is, even helder, malsch en warm zijn licht en kleur.

Engeland vooral is rijk aan H. Families. Noemen wij slechts: de kleine, haast miniatuurachtige schildering in Apsley-House bij Lord Wellington, zoo wonderfijn van uitvoering; de levensgroote afbeelding in Devonshire-House, heerlijk onder alle oogpunten; de

H. Familie met eenen Franciscus, in het kasteel van Windsor, nog kleuriger, zonniger en aanminniger dan die uit het Antwerpsche Museum; de Onze-Lieve-Vrouw met het Kind, St.-Jozef en Ste-Anna, in de verzameling van den hertog van Marlborough : alle meesterstukken van liefelijke uitdrukking en stralende kleuring.

Somtijds ook vatte Rubens Onze-Lieve-Vrouw wat stoffelijk op en maakte ze tot eene welgevoede vrouw, zonder verheffing in heel haar wezen en zonder veel maagdelijkheid in hare gestalte. Daar echter, waar hij ze als kind afschilderde, zooals in dit zilverige tafereel van het Antwerpsche Museum (306), de Opvoeding van Maria door Ste-Anna; daar, waar hij ze als gevoelvolle moeder in het drama van Christus' lijden doet tusschenkomen, en daar eindelijk, waar zij, van de aarde losgemaakt, door engelen gedragen, ten hemel vaart, vatte hij ze dichterlijk op.

Dit laatste onderwerp, Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaart, was nog een der lievelingswerken van Rubens. Dikwijls, en telkens op treffende wijze, behandelde hij het : in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk te Antwerpen, in de Ste-Catharinakerk te Brussel, en in het Museum derzelfde stad, in de Akademie van Dusseldorp, in het Belvedere en bij prins Lichtenstein te Weenen, vinden wij het in overgroote afmetingen; in het paleis van Buckingham zien wij het op kleine schaal, maar overal komt het in den grond op hetzelfde neer.

In de hoogte zweeft Maria, ontdaan van den kommer der aarde, en met lichaam en ziel rijzende en smachtende naar een beter verblijf. Door engelen gedragen, zweeft zij in de lucht, terwijl daar beneden de vrouwen, die haar liefhadden, en Christus' apostelen gedeeltelijk in het ledige graf schouwen, gedeeltelijk haar met bewonderenden blik volgen. Overal maken de luchtige, zwierige en zachter gekleurde gestalten in de hoogte eene gewenschte tegenstelling met de zwaardere, krachtig gekleurde en in dichte groepen geschaarde gestalten van beneden. In kleurenglans wedijveren die

Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaarten onder elkander; de eene, zooals die van Antwerpen en prins Lichtenstein, wat breeder en warmer; de andere, zooals die in het Brusselsche Museum en in het Belvedere, wat scherper en helderder geschilderd; maar allen vol kracht en harmonie.

Ook de levens der heiligen leverden Rubens stof voor eenige zijner meesterstukken. Wij spraken reeds van zijnen St.-Ildefons; later spreken wij van zijne St.-Franciscus-Xaverius en Ignatius van Loyola.

Behalve deze drie stukken, vermelden wij hier nog eenige der merkwaardigste uit dit vak. Het is vooreerst de H. Rochus uit de St.-Martenskerk van Aalst, rond 1624 geschilderd; dan de H. Bavo voor de St-Baafskerk van Gent rond denzelfden tijd gemaakt, en, eindelijk de Communie van St.-Franciscus van Assisen, in 1619 voltooid voor den heer Gaspar Charles, die het stuk aan de Minderbroederskerk van Antwerpen schonk, van waar het naar het Museum derzelfde stad (305) overging.

De St.-Rochus bestaat uit twee boven elkander liggende deelen. In het bovenste ziet men den heilige, Christus smeekende voor de pestlijders; in het onderste ontwaart men de zieken, die den H. Rochus aanroepen.

Als kunstwerk staat de groep der lijders boven dien der beschermers. De stoute worp van de ledematen der vier besmetten, waarvan er drie in dezelfde richting zijn uitgestrekt, zoodat de naakte beenen en armen dooreenspelen, zonder nochtans verwarring aan te brengen, omdat zij door kleur en licht uiteengehouden worden, is echt meesterlijk. De uitwerking van het lichtende vleesch, in dichte massas, kwistig en schijnbaar kunsteloos daarbeen geworpen, is hier krachtiger dan in eenig ander doek van Rubens; de gloed, die er straalt uit de warme, bruine vleezen, de bleeke borsten en ruggen, is verblindend. En dan de uitdrukking en de gebaren! De sierlijke Christus daarboven, half zwevende en

half staande ; de Rochus, die zich omwendt met een innemend gebaar van ootmoedigheid, den eenen voet oplichtende, als ging hij heen om de lijdenden te troosten, zijn beiden vol leven, vol veerkracht. De oude man in het lagere deel, die met een gebaar der uiterste wanhoop de handen omhoog steekt ; de bolbleeke vrouw, niet machtig genoeg meer om te roepen of om zich op te lichten, maar met wegdwalende oogen achterover hellende ; de smeekende en de vertrouwende blik der twee andere zijn vol waarheid en gevoel ; lichaam en ziel zijn even meesterlijk weergegeven ; het stuk is een der glanzende brandpunten, waar Rubens' kunstvermogen zich in ongestoord evenwicht voordoet.

De H. Bavo, een minder gekend en beroemd werk, mag wel naast dit meesterstuk genoemd worden ; het heeft dezelfde verdeeling, dezelfde schikking en dezelfde verdiensten ; alleenlijk is het minder goed bewaard gebleven.

De Communie van den H. Franciscus, evenals Rubens' beste stukken, toont hem ons weer onder een nieuw en oorspronkelijk daglicht. Het is een werk van uitdrukking, van gevoel, waarin al de personages leven door de ziel, terwijl in 's meesters werken gewoonlijk het lichaam en zijne gebaren en bewegingen overheerschen. De kleur wordt hier bijzaak, alles baadt in somber bruine tonen ; geen ander licht dan dat van de oogen, den spiegel der ziel, mag hier stralen.

Het tooneel verbeeldt den H. Franciscus, die, omringd van monniken, de H. Hostie gaat ontvangen, welke een priester hem toereikt. Zijn hoofd is reeds loodkleurig verbleekt, de huid is gespannen en getrokken op de beenderen, en echter is er op dit uitgemergelde gelaat en in dien stralenden blik eene vinnigheid van uitdrukking, eene tinteling van verlangen, eene zaligheid van verwachting te lezen, die elk overgebleven vezeltje doen trillen, die het reeds verdoofde oog nog eens doen flikkeren en de schalickleurige lippen, hijgend en hunkerend, doen opengaan. Gansch het lichaam volgt

de beweging van het hoofd, de beenen schijnen te plooien, de armen vallen ontzenuwd, maar de borst helt voorover, en de paters, die hem steunen, hellen mede en doen gansch de groep de hoofdpersonage volgen.

De heilige leeft nog slechts om de communie te ontvangen ; men ziet, dat hij seffens daarna met vreugde zal sterven. Het gevoel der overige personages is verdeeld. Vooreerst is er een oude met vermagerd hoofd, in godsdienstige aandacht verzonken, die met diepen eerbied naar de hostie blikt ; dan een grover hoofd, met minder diep gevoel en meer nieuwsgierigheid ; lager, als tegenhanger van den heilige, staat eene eenvoudige ziel, waarin droefheid en aanbidding vermengd zijn. Smart over de dood, die nakende is, eerbied voor de plechtigheid, die plaats grijpt, zijn beurtelings op elk gelaat te lezen; maar van het eerste tot het laatste zijn al die gemoederen vol innig gevoel, en vol verslondenheid in hunne gedachten ; het zijn allen portretten, met eigen trekken en eigen aard ; geene kinderen van 's kunstenaars verbeelding, maar ware en daarom afgewisselde menschen.

Wij zouden ons voor dit paneel wel de vraag kunnen stellen, die men herhaaldelijk gesteld heeft, of Rubens een godsdienstige schilder was, ja of neen. Heel moeilijk schijnt de oplossing ons niet. Rubens was een nauwgezet volgeling der voorschriften van de Kerk, waaraan hij toehoorde : dit getuigt men van hem, en niets doet ons twijfelen aan de echtheid van dit verhaal. Wij gelooven nochtans niet, dat hij als mensch en als kunstenaar diep doordrongen was van den geest der leer, die hij zoo stipt naleefde. In geenen van zijne talrijke brieven vinden wij eenig spoor van godsdienstijver ; zijne werken toonen, dat hij in de gewijde geschiedenis eerder schoone, menschelijke gestalten, hartroerende toestanden en verheven gevoelens zocht dan den geest, die spreekt uit de geloofsartikelen en uit de kerkelijke leer.

Zijn Christus is een kind vol schoonheid, of een man vol kracht,

trek voor trek gelijkende aan den heidenschen Jupiter; zijne Maria is eene dochter, eene moeder in den menschelijken zin der woorden; zijne heiligen en hunne daden zijn uitstekende menschen en werken van groote mannen. Geen zweem is er te vinden van de ingetogenheid, de aanbidding der oude Vlaamsche of Italiaansche schilders bij het behandelen van soortgelijke onderwerpen; geen schijn is er te ontdekken van de versterving, van de afzwering der wereld, de verzuchting naar het bovenaardsche en onstoffelijke, die het Katholicismus zoo gaarne voor zijne grondtrekken doet doorgaan.

Dweepzuchtige schrijvers mogen hem zijne heidenschheid verwijten of haar zoeken te loochenen; voor ons is zij in Rubens' werk eene oprechtheid. Hij was als kunstenaar heidensch; hij dweepte met de Grieksche kunst, en, zonder die overtuiging te verloochenen, kon hij zijne christelijke onderwerpen moeilijk anders dan heidensch opvatten.

Daar zelfs, waar hij stoffen moest behandelen, die doordrongen waren van den verdorrenden kloostergeest, als in zijnen Heiligen Franciscus, die de litteekens ontvangt, uit het Gentsche Museum (9), weet hij over dit kwezelachtig tooneel zooveel licht en glans te verspreiden, dat de vorm met den zin in tegenspraak komt.

Wil dit zeggen, dat Rubens het godsdienstig gevoel niet begreep? Verre van daar: zijne Communie van den H. Franciscus toont ons overtuigend, dat hij die uiting van den menschelijken geest even krachtig opvatte en weergaf als elke andere. Dit meesterstuk verraadt klaarblijkelijk de herinnering aan hetzelfde onderwerp door Domenichino behandeld; maar hij heeft er zooveel van zijne ziel ingelegd, dat men hier aan geene stoffelijke navolging, maar slechts aan eene innig gevoelde herschepping mag denken.

Wanneer wij de werken zien, die Rubens uit de Grieksche fabelleer putte, treffen wij er twee verschillende soorten in aan; diegene, ten eerste, waarin de heidensche godheden in al hunne beelderigheid, als mannen vol kracht en vrouwen vol bevalligheid,

zijn afgebeeld. Zoo zijn het Oordeel van Paris, in de National Galery (194) te Londen; de Vier Werelddeelen in het Belvedere te Weenen; Diana's Terugkeer van de Jacht, te Dresden (825); de Roof der dochters van Leucippus en de Amazonenslag, te Munchen (219, 917); de drie Gratiën, te Madrid (1591); de Venus en Adonis, te Blenheim. De tweede soort bestaat uit Saterstukken en Bacchanaliën, waarin Rubens de grof zinnelijke zijde van het heidendom en de verpersoonlijking der zwelgzucht en der liederlijkheid in de volgelingen van Bacchus en Venus vertoont. Met tientallen zou men zijne dronken Silenen en Bacchussen en Herculessen, zijne uitgelaten Bacchanten, zijne wulpsche Saters kunnen tellen, zonder groote afwisseling opgevat, maar immer met ingenomenheid behandeld.

Rubens was diep doordrongen van eerbied voor de kunst der ouden. « Ik beken vrijelijk, dat ik hen met de hoogste vereering » navolg en eerder de sporen aanbid, die zij van hunnen doortocht » op aarde lieten, dan dat ik de gedachte op zou vatten, hen ooit te » kunnen inhalen, » antwoordde hij in 1637 aan Franciscus Junius den schrijver van « de Schilderkunst der Ouden, » toen deze hem een exemplaar van zijn boek ten geschenke zond [1]. En dat dit geene ijdele woorden waren, daarvan leggen zijne mythologische werken, en in de eerste plaats de heerlijke beelden, die wij herinnerden, getuigenis af.

Blijven wij eenen oogenblik stil, bij enkele der best gelukte fabelstukken. Diana's terugkeer, te Dresden, geeft ons de Godin der jacht te zien, die, vergezeld door vijf Nymfen, met speren gewapend, en door een drietal windhonden gevolgd, van de jacht terugkeert; in haren schoot draagt zij eenen overvloed van kleurig gevogelte, eene Nymf achter haar draagt eenen haas. Zij ontmoeten

[1] Fr. Junii : *De pictura veterum ll. tres.* In het voorwerk.

eenen troep Saters, waarvan een in den schoot en een andere in eene mand op het hoofd allerlei vruchten draagt. Tusschen de lichamelijke en zedelijke ingetogenheid der vrouwen en den uitbundigen levenslust der Saters ligt er eene scherpe tegenstelling ; maar wat beide groepen gemeens hebben, is de beelderigheid in alle hunne deelen. De kleur en het vleesch zijn stil gehouden, de teekening is meer dan gewoonlijk verzorgd, en elke lijn, elke beweging, elke uitdrukking is zoo gelukkig gevonden, zoo smaakvol aangebracht, zoo onberispelijk schoon, dat men eerder eene anticke groep of eenen overgrooten camee denkt te zien dan eene schilderij der XVIIe eeuw.

Niet minder schoon is de Roof der dochters van Leucippus, uit het Museum van Munchen, met zijne naakte jonge vrouwen, die in stoute beweging door jonge ruiters op de paarden getild worden, met het sierlijkste gebaar, de levendigste tinten en het glanzendste licht.

Zijne Bacchanaliën zien er anders uit. Toomelooze zinnedrift, zooals in de Nymf, die met opgeheven rinkelbom, gansch naakt vooruit ijlt, in de verzameling van Blenheim ; overdadige dronkenschap, zooals in de zwijmelende Silenen en in de bewusteloos ineengezakte Satersvrouwen van zoovele zijner werken ; ofwel gemoedelijke oververzadiging, zooals de Dronken Hercules door Saters geleid, uit het Museum van Dresden (827), vertoonen zij ons. In dit laatste stuk heeft de halfgod zich in den drank vergeten ; zijne reuzenbeenen plooien onder de vracht, die hij geladen heeft ; en goed is het maar, dat zijne armen steun vinden bij den vriendelijken veldgod en de gedienstige Bacchanten, anders verloor hij stellig het evenwicht. Liefdevol schoren dezen hem : hij is dan ook zoo goedig en welgemoed, zoo voldaan naar lichaam en ziel, dat het zonde zou zijn hem niet wat op de been te houden. Een kleine Olympische guit heeft zich meester gemaakt van zijne knods en rijdt er paardje op. Achteraan kijkt een Sater deelnemend

naar den sukkelenden Hercules; vóór hem trappelen er Bacchanten, tintelend van vreugde en joligheid. De schildering, alhoewel waarschijnlijk van Rubens' jeugd dagteekenende, vermits zij uit de verzameling van Mantua voortkomt, is nog iets vlokker in de vleeschtonen, maar toch reeds vol helder licht en warmte; meesterlijk is zij gegroepeerd, en, als de hooger besprokene, herinnert zij ook treffend aan eenen antieken gesneden steen.

Een mythologisch stuk, waarin Rubens zich los maakt van de oudheid, om geheel zich zelve te zijn, in al de vermetelheid zijner kracht, is de Slag der Amazonen. Als zoovele andere zijner meesterstukken, hangt ook dit in de Pinakotheek van Munchen (917). Het is een tafereel van slechts ongeveer twee en halven voet hoog en drie en een kwaart voet breed; maar in die kleine ruimte bevat het eene der ontzaglijkste scheppingen, die de schilderkunst ooit voortbracht. Er is stof in dit kabinetstuk, om eene honderdmaal grootere oppervlakte te dekken; er is breedte, stoutheid en grootschheid genoeg in die kleine figuren, om ze, zooals zij daar dooreendwarrelen, lijn voor lijn, op eenen wand der grootste zaal te brengen, zonder eenige verandering dan de vergrooting der schaal, waarop zij geteekend zijn.

De heldhaftige ruiterinnen, door hunne koningin Talestris aangevoerd, trekken den stroom Thermodon over, en worden juist op de brug, door de Grieken, onder Theseus' bevel, ingehaald. De partijen ontmoeten elkander niet, iets wat slechts aan de voorste rijen zou toelaten te strijden; de aanval heeft op de achterste gelederen plaats, zoodat de beide legerscharen vooruit bewegen.

En welke beweging! Allen, aanvallers en aangevallenen, zijn te paard; in het midden van den bruggeboog is een gevecht tusschen eenen Griek en eene Amazone ontstaan; het paard der vrouw bijt dat van den ruiter in den snuit, en beide dieren steigeren woedend omhoog, terwijl hunne berijders elkander even onstuimig aanklampen. Over den rug des ruiters steekt een Griek de hand uit, om

eene Amazone bij den sluier te vatten, en achterover van haar paard te trekken. Dit met lijf en ziel ineengestrengeld viertal maakt de middengroep uit. Links komen de Amazonen en Grieken, dooreen verward, de brug opgereden; een deel vindt geene plaats meer op den smallen weg en daalt naar den stroom af, elkander in woesten ren aanvallend. De lijken liggen reeds op den oever; mannen, vrouwen en paarden plonsen in het water. Ter rechterzijde verlengt zich het gevecht op de brug en neemt er een nieuw en niet minder aangrijpend karakter aan. In hunne overhaaste vlucht, storten daar drie Amazonen met hunne zware rossen in den stroom, en wild krult de blauwgroene golf zich onder hunnen val.

Een heerlijk en terzelfder tijd ijzingwekkend tooneel maken de paarden, die brieschend vooruitsnellen, die op den rug, op de pooten, op den kop voorover stuiken, en dooreengemengd zijn met gejaagde, verwoede, gewond neerploffende ruiters, waarvan een deel naakt, een deel met schitterende draperijen, met vederbossen en helmen bedekt zijn.

Dit alles wordt verhoogd door de omstuimige beweging der waters en door den rossen gloed van eenen brand, dien men, onder de brug door, in het verschiet ontwaart, en die weerkaatst wordt in de lucht.

Rubens schilderde dit stuk met ongebonden hartstochtelijkheid, met ongedempte kracht van licht en kleur. Hij was te huis, en ademde vrij en volop in dit woeligste aller tooneelen, waar ieder ander zou bij geduizeld hebben. Het rennen en vallen der rossen, de strijd tusschen mensch en mensch, en paard en paard, hunne brieschende hartstochten, hunne omstuimige beweging, de tegenstelling van hemellicht en brandgloed, van aarde en water, was de stof van het heldengedicht, dat hij hier met zijn penseel vol vermetelheid en zekerheid nederschreef.

Het stuk moet rond 1619 geschilderd zijn; want in 1622 berichtte

Rubens aan den raadpensionaris van Veen, dat Lucas Vorsterman er de gravuur reeds drie jaren van onder handen had. De eerste gedachte ontleende hij aan Tiziano's Slag bij Cadorre. Deze stelde ook eenen strijd voor op eenen bruggeboog, met paarden en ruiters, die in den stroom neerploffen ; alleenlijk deed hij de vijandelijke partijen elkander te gemoet rennen. Rubens maakte van Tiziano's werk eene schets in inkt, die ons bewaard bleef, en berust in de verzameling Ellinkhuizen te Rotterdam.

Een stuk is er in Rubens' werk, dat door zijnen naam tot de mythologische onderwerpen schijnt te behooren, maar dat inderdaad een tooneel uit 's kunstenaars tijd voorstelt en in zijne scheppingen eene afzonderlijke en uitstekende plaats inneemt. Het is het tafereel, dat de graveurs Venus' Lusthof noemden, maar dat door Rubens zelven, in een paar veel gebruikte bastaardwoorden van zijnen tijd : « Conversatie a la mode », gedoopt werd. Wij vinden het te Dresden en te Weenen, als klein kabinetstuk, en te Madrid met levensgroote figuren. Behalve deze drie werken, waarvan het eerste door Lempereur en het derde met eenige wijzigingen in de bijzaken door Clouwet werd gegraveerd, kennen wij nog eene behandeling van hetzelfde onderwerp, door Rubens geteekend en door Jegher in hout gesneden.

Het stuk in het Museum van Madrid (1611) heeft figuren van halve natuurhoogte, en is dus veel grooter dan dat van Dresden ; maar het staat in verdienste niet beneden dit laatste, waar het overigens in de samenstelling minder dan in de uitvoering van verschilt. Het stuk van Dresden heeft veertien figuren, de liefdegoodjes niet meegerekend ; dat van Madrid heeft er drie minder ; ook in de bijzaken is er verschil, zonder dat echter die afwijkingen eenige noemenswaardige verandering aan het tooneel doen ondergaan.

Eene rotsige grot neemt in het pereltje van Dresden de gansche rechterzij van het stuk in. Links heeft men een uitzicht op den

blauwen hemel, met grijze wolkjes en een paar boomen; vóór de grot staan een paar rozenstruiken, waarin engeltjes fladderen, en eene fontein met een vrouwenbeeld, die water uit hare borsten geeft en uit eenen dolfijn, dien zij boven het hoofd houdt; hoogerop zweeft een Cupidootje; op de boorden der fonteinkom ziet men eenen pauw en een paar liefdegoodjes. De personages stemmen met die bekoorlijke plaats overeen : links houdt een paar zich omarmd als ten dans gereed, een ander paar zit tegen de trappen der grot, zij met hare wang op hare hand, en haren elleboog op zijne knie, in zachte droomen voor zich kijkend en luisterend naar zijne lieftallige woorden; hij vol aandrang en zoete overredingskracht naar haar geneigd, met de oogen haar bespiedend en koesterend, een groepje om nooit te vergeten. Tegen den wand der grot zijn een vijftal vrouwen, doorwemeld van liefdegoodjes, en eenen kring uitmakende vol afwisselende bekoorlijkheid; vóór deze zit een bevallig heerschap op den grond; achter hen speelt er een op de guitaar; meer naar de rechterzij komen twee dames en een heer opgewandeld. Allen dragen de sierlijke kleedij der hovelingen van de XVIIe eeuw.

Woorden zijn waarlijk ontoereikend om den tooverachtigen glans van dit beeld te beschrijven. Al de figuren zijn vol schoonheid, vol jonkheid, met leliën op de wangen en vuur in het oog; met lange, warme, blonde of bruine lokken, in schitterend kleurigen dosch. Zij baden zich in het warmste en zachtste licht, dat ooit op de malsche schouders der vrouwen weerkaatste, in hunne lokken of in de plooiingen van hunnen hals golfde. De bewerking is ongeloofelijk fijn, en doet eerder aan de keurigste Hollandsche meesters, dan aan Rubens' gewone borsteling denken. De personages zijn bestudeerd zonder gemaaktheid, bevallig zonder liflafferij; zij genieten het schoone leven, maar zijn door en door gezond, met ingeschapen en ongezochte verleidingskracht.

De bewerking van het stuk te Madrid is verschillend. In plaats

van de schitterende kleuren, die wij te Dresden bewonderen, staan wij hier opgetogen voor tinten, die in eenen wolligen damp schijnen te baden. De sierlijke lijnen, de bonte kleuren, het warme licht, alles is met eenen doorschijnenden wasem overtrokken, die aan het tafereel eene ongemeene zachtheid en molligheid, iets smachtends en wellustigs geeft.

Het is alsof uit het werk eene melodie ruischte, die, door den afstand verdoofd, een lied van bekoring in droomerige en medesleepende klanken door die tooverachtig schoone natuur laat vloeien. Shakespeare en Gounod bezongen in hun Romeo en Julietta de innige en onstoffelijke liefde; Rubens verheerlijkte in dit stuk de liefde in hare schoonheid en haar geluk, als het reinste menschelijk gevoel, dat man en vrouw verheft en veredelt, maar dat beiden tevens eene zaligheid laat smaken, waarbij elk ander genot fletsch en grof schijnt. Rubens' Conversatie a la mode is een minnelied, dat ons verhaalt van schoone mannen, die nog schoonere vrouwen aanbidden en door haar aanbeden worden; van de heerlijkste stonden uit het leven der bekoorlijkste menschen.

Twee vakken zijn er, waar Rubens met nog meer vastberadenheid als hervormer in optrad, dan in het overige van zijnen onmetelijken werkkring: het Portret namelijk en het Landschap.

Vóór hem was er in beide deze vakken nog immer iets, dat aan stroefheid en gemaaktheid deed denken; het menschelijk wezen en de natuur werden door den bril van eenen overeengekomen trant gezien. Zoo verstond Rubens het niet: hij gaf ons den mensch, geheel den mensch weer, gelijk hij staat en gaat, met ziel en lichaam; het levende en bewegende, het denkende en voelende wezen. Zijne vleezen zijn mollig, de huid is plooibaar en doorschijnend, de oogen tintelen en spreken; en terzelfder tijd is er iets zoo breeds in de borsteling, dat wij de personages uit het doek zien komen; de lijnen zijn zoo zwierig, dat wij gevoelen, hoe die

figuren vrij zijn zich naar hartelust te keeren en te wenden. Rubens gaf hun van het zijne slechts eenen hoogeren, eenen krachtigeren, eenen vrankeren stempel, dan op gewone stervelingen gedrukt staat.

Wanneer men zijne portretten van Albertus en Isabella op de vleugels van den H. Ildefons, te Weenen; zijnen Karel de Cordes en Jakelijn van Caestre, in het Museum te Brussel; zijnen Rockox en Gevartius, te Antwerpen; zijne Vrouw met den Spaanschen hoed, te Londen; zijn eigen portret en dat van Helena Fourment, te Windsor; zijne Maria van Medici, te Madrid; wanneer men de lange rij zijner beeltenissen te Dresden, te Weenen en elders gezien heeft, dan zegt men, dat Rubens, als portretschilder, misschien wel eens geëvenaard, maar nimmer overtroffen werd.

Hoe sprekend is het hoofd van Rockox! Men waant, dat de lippen zich gaan ontsluiten, en dat er woorden vol wijsheid en scherpzinnigheid uit dien fijngesneden mond zullen komen; want verstandig moest die man zijn, met die lichtende oogen, dit hooge, schoongevormde voorhoofd; een open en zelfstandig karakter moest hij hebben, zooals men zien kan aan de hoeken van den mond, die onmerkbaar achteruit zijn getrokken, aan de lippen, die met zekere vastheid sluiten, aan de schoone, gewelfde wenkbrauwen, die tegen den neus wat hoekig plooien, aan heel dat fijn, maar vastgebeiteld hoofd, vol edele zachtaardigheid, vol doordringende schranderheid.

Karel de Cordes is eene ronde, gezonde natuur, waarin de stof den geest wel wat schijnt te overheerschen; een man, die geenen kommer kent en alles langs de lichtzijde ziet; voorts dapper in oorlogs- en vredestijd en gereed, om ieder met den beker of den degen bescheid te doen. Dien gullen levenslust heeft de schilder weergegeven op het gelaat, dat als een spiegel is, waaruit men zonder aarzelen het karakter en de lichaamsgesteltenis leest van het model.

Gansch anders is zijne vrouw, Jakelijne van Caestre. Hij heeft iets van den landheer en den edelman, die op den buiten leeft en met boer en soldaat omgaat. Zij is eene steedsche dame, half verwelkt in de huiskamer. Maar hoe treft ons ook die fijne broeikastplant, hoe dringt die droevig mijmerende blik tot ons door, vragend wat belang wij er kunnen bij hebben haar zoo zitten aan te staren? 't Is waar, antwoorden wij, niet voor de ons onbekende edelvrouw, maar voor den meester, die haar bezien en gezien heeft, zooals wij haar beschouwen, kijken wij in die groote droomerige oogen. Zij echter, schijnt de onderlip half weemoedig, half wrevelig op te halen voor de beteekenis, die wij hechten aan de kunst, aan de kleur, aan het leven, die voor haar alle aantrekkelijkheid missen. Want, zoo er trots ligt in haar wezen, er ligt nog meer ziekelijkheid in. De wereld was daarom voor haar zonder vreugde, de zon zonder licht, het bestaan zonder lach. Zij stierf jong: reeds in 1618, het jaar na haar huwelijk, weinige maanden, nadat zij voor Rubens poseerde. Maar geheel is zij niet gestorven. Zoolang dit beeld met zijne kiesche tinten, met zijne zachte, lijdende uitdrukking, met zijne weemoedige voornaamheid ons uit die lijst zal tegenblikken, zal de jong gestorvene, door Rubens' hand vereeuwigd, voor ons blijven leven.

Het beroemde Strooien Hoedje, dat verkeerdelijk aldus genoemd wordt, vermits het model eenen zwarten vilten hoed (chapeau de poil, en niet chapeau de paille,— Spaansch en niet spanen Hoedje) draagt, heeft op mij niet den indruk gemaakt, dien ik er naar ieders zeggen van verwachtte. Het hoofd is levendig en schijnt stil te glimlachen, zwierig is de breedgerande hoed geplaatst en gekruld, geen helderder kleur kan men uitdenken dan die van de roode mouwen; maar de schildering van het gelaat is eerder mager dan fijn, het vleesch eerder bleek dan doorschijnend, de schaduwslag op het voorhoofd eerder grauw dan warm. Het geheele figuur staat ja goed, het is natuur en schoone natuur;

maar het beeft niet het licht en de warmte, die Rubens' beste werken kenmerken; de oogen nemen heel het gezicht in, en het hoofd is ongeëvenredigd mager, vergeleken bij de breede borst.

Schooner dan het Spaansch Hoedje, dat in de National Galery (852) te Londen hangt, vonden wij het portret van Maria van Medici, uit het Museum van Madrid (1606). Het stuk is op lijnwaad geschilderd, dat ter nauwernood bedekt is met eene laag grauwe grondverf en eenige plekken bruin. Het kleed is niet veel meer dan eene vormelooze zwarte vlek, waar de witte hand- en halskraag, in fijnen neteldoek, lichtend op uitkomt. Hoofd en handen zijn afgewerkt, met bescheidenheid geschilderd, maar ook met eene ongehoorde malschheid en keurigheid. Het blanke vleesch, met licht rood op de kaaksbeenderen getint, steekt warm af tegen de grijze blankheid van het linnen en het dichte zwart van het kleed. De zachtaardige blik, de gesloten mond, de rustende handen, de eene in de lenden, de andere op den schoot, geven aan dit heerlijke vrouwenfiguur een uitzicht van kalme majesteit, dat haar koningin zoude doen noemen, zelfs wanneer men ze uit haar portret niet zou erkennen.

In de landschappen was Rubens, evenals in de portretten, vol leven, vol licht, vol breedheid en natuurlijkheid. Hij zag gaarne het grootsche in de wereld, en was er in de natuur waarlijk niet onverschillig aan : de geweldige storm, de waterval, de stout gekromde boom, het ondoordringbare woud, of het geheimzinnige ridderslot in puinen trokken zijnen dramatischen geest voorzeker aan. Het landelijke schoone, door den grooten Latijnschen dichter verheerlijkt; de landbouwer, die bij vallenden avond zijne kar of koe naar huis drijft, wanneer, zooals Virgilius zingt, « in de verte de rook boven de schouwen der hutten stijgt en de schaduwen der bergen zich op de akkers verlengen ; » de schaapherder, die in de schaduwe van den dichten beukenboom met zijnen nabuur eenen wedstrijd op de rieten fluit aanvangt, lieten

VIEILLE S.

LANDSCHAP MET KASTEEL EN LUSTIGE PAREN, door P. P. RUBENS. — Belvedere te Weenen.

den klassiek ontwikkelden kunstenaar niet koud. Maar ook de natuur, zooals zij zich overal in Vlaanderen aan ons vertoont; onze beemden, alleen door lichte golvingen van den grond bewogen, met hun malsch groen, met hunne eenvoudige bewoners en eenvoudige woonsten, hadden voor hem schoonheid en dichterlijkheid. Een veld, waarover een zonnestraal glijdt, die de opeenvolging der plannen doet uitkomen, wat water en een paar boomen, wat boeren of herders, met karren of kudden, dit was genoeg om hem stof voor meesterlijk werk te leveren.

Rubens schilderde minstens een vijftigtal landschappen, meest allen van uitstekende verdienste; laat er ons enkele als voorbeeld van aanhalen.

In het kasteel van Windsor bevinden zich twee stukken, die Rubens in 1625 aan den hertog van Buckingham verkocht ([1]), en dus uit de eerste helft van zijn kunstenaarsleven dagteekenen. Het eene wordt gewoonlijk Opgang naar de Markt genoemd, maar verbeeldt den Zomer; het andere verbeeldt den Winter.

In het eerste hebben wij een gezicht op een open landschap, met licht golvenden grond, boerenwoonsten en dorpen, waartusschen een weg en een stroom loopen. Vele personages komen er in voor: op het eerste plan een man met eene geladen kar, eene vrouw op een paard en een man op eenen ezel gezeten. Links staat een groep van groote boomen. Het licht, dat op dit alles, valt dat den achtergrond met zijne warme stralen overgiet, en hem tegenover de donkere boomen van het voorplan doet uitkomen, lokt het oog verder en verder, van vergezicht tot vergezicht, mede, en doet het baden in louter klaarte en louter warmte.

De Winter verbeeldt heel wat anders. Een groep bedelaars zitten zich te warmen aan een houtvuur, onder een afhangend dak aangelegd; een man staat aan de eene zijde nevens de paarden;

([1]) Noël Sainsbury · *Op. cit.* Bl. 65.

twee vrouwen zitten aan den anderen kant nevens de koeien. Door het open gebouw ziet men de sneeuw in dichte vlokken op de hoeve en in het veld vallen. De tegenoverstelling van het donkerbruine hout in den stal met het helder licht van de sneeuw en den rooden gloed van het vuur is van de krachtigste uitwerking : het somber voorplan, de kille blankheid, die daar buiten het gezicht afsnijdt doet u de koude van den winter voelen, alsof zij rondom u heerschte.

Rubens hield veel van landschappen met regenbogen : de strijd tusschen licht en duisternis, zijnen vriend en zijnen vijand, had voor hem eene bijzondere aantrekkelijkheid. Engeland bezit verscheidene zulker stukken, ook Munchen heeft er een (284). In dit laatste is ter linkerzij de hemel opgeklaard, ter rechterzij is hij nog overtrokken, tusschenin heeft de overgang plaats. Aan de donkere zijde staan zware boomen; links, daar, waar de vlakte in licht baadt staan eenige jongere boomen; in het midden ontwaart men eenen waterplas, wat boerinnetjes en boeren met koeien en eenen wagen. Het lichteffekt is overheerlijk, het warm zonneken doet zijne gulden stralen over het land schuiven en kleurt met blauwende, mistige tinten de natte lucht en de dwergboompjes in de verte, terwijl het de grootere boomen en de hooimijten op het voorplan krachtige schaduwen doet afwerpen ; onder de boomen strijkt het licht over den grond door, en doet de flinke figuurtjes kleurig uitkomen.

Zulk schilderwerk was een spel voor Rubens. Met drie borstelstreken, breed neergeslagen, schept hij een vrouwenfiguurtje ; een streepje bruin voor den stam en wat kladdekens groen, blauw en geel voor de kroon, en zijn boom staat er. Wat hij vooral breed schildert is zijn licht : hij sapt dik, versterkt stout door, laat strepen bruin en geel dwars door het doek loopen, en, waar de schaduw aanvangt, daar begint ook de mengeling van bruin en rood, groen en wit, schijnbaar grillig dooreen gewreven, maar met zoo veel juistheid gebruikt, dat men op afstand de zon zelve op zijne doeken haar bont spel waant te zien spelen.

Nooit gaf hij meesterlijker den strijd van licht en duisternis weer dan in het groote landschap de Jacht van Meleager en Atalanta, dat het Museum van Madrid (1583) van hem bezit. Het onderwerp, door den titel aangeduid, is niet veel meer dan een voorwendsel om een dicht woud te schilderen, dat door de ondergaande zon verlicht wordt.

Enkele weinig uitkomende figuurtjes loopen op den boord van een eeuwenoud bosch, dat aan de linkerhand dunner beplant en aan de rechterhand dicht begroeid is. Tusschen de schaarsche stammen van de eene zijde trekt de zon schuinsche stralen over den grond; daar dringt de blik in de diepte van het woud door en ontwaart in de verte de wolken, met hunne heerlijke purperen tinten. Ter rechterhand stuit het oog op de dichte loovermassa, die slechts op hare boorden verlicht wordt, en waarin de avondgloed hier en daar met kleine vurige stippen de achterplannen aanduidt.

Die strijd van het vallende nachtelijk duister tegen het blakende zonnelicht is het tooverachtigste, wat men zien kan. De fluweelachtige en warm getinte schaduwen, de lange lichtstrepen en de stout geworpen lichtpunten, geven het tooneel eene verbazende diepte en molligheid. Al die eigenaardigheden zetten het eene kracht en grootschheid bij, die het verre verheffen boven het gewoon landelijk schouwspel, en het maken tot een heldhaftig tafereel, een waardig jachtperk van goden en helden.

Als landschap- en portretschilder was Rubens een hervormer, een oorspronkelijk vernuft; maar in beide deze vakken werd hij door zijne opvolgers geëvenaard; waar hij eenig in was en bleef, was in zijne Jachten. Hij beminde het fiere, edele paard, vooral het krachtig gebouwde, vurige strijdros; hij beminde de groote woudbewoners, den slanken, buigzamen tijger, den leeuw, met zijn ontzagwekkend hoofd, zijn statig bewustzijn van eigen kracht en moed. Die dieren in beweging tegen elkander, en tegen den mensch

in strijd te vertoonen; de geduchtheid der klauwen en tanden van het aangerande wild, de vurigheid van het steigerende en stampende ros, de woede van het eene, en de angst van het andere; het gevaar van beiden en de dooreenmenging van den mensch met zijnen vijand en zijnen vriend uit het dierenrijk ten tooneele te voeren; uit dit alles stout gewaagde en toch juist geziene en treffend samengebrachte groepen te vormen, moest wel de natuurlijkste van Rubens' wenschen zijn.

Reeds in 1616 schilderde hij eene Leeuwenjacht voor den hertog van Beieren. Zij is misschien zijne beste gebleven, en hangt tegenwoordig in de Pinakotheek van Munchen (248). Zeven mannen, waarvan er vier te paard zitten, hebben eenen leeuw en eene leeuwin aangevallen. De strijd is in de hoogste razernij. De leeuw heeft eenen der ruiters besprongen, hem den klauw in de borst en de tanden in de lenden gedrukt, en hem aldus achterover van zijn paard getrokken. De ruiter hangt nog met het been aan zijn steigerende paard, maar zijne hand raakt reeds den grond en zijn hoofd is er niet ver meer van verwijderd; hij houdt in de vuist nog de speer, waarmee hij zijnen vijand aanviel. Vervaarlijk is het dien man, dwars het doek doorstrepend, onderste boven gekeerd, met aschgrauw gelaat, daar te zien hangen in zijn wit gewaad en op zijn wit paard. Drie ruiters springen hunnen in nood verkeerenden makker bij; de eene steekt den leeuw eene speer in den hals, de tweede gaat met zijn zwaard hem den kop klieven, de derde heeft hem reeds met zijne lans doorboord; maar de leeuw laat niet los, zijne tanden ploffen in het vleesch van zijn slachtoffer, zoodat lip en muil dik omhoog rimpelen. De vier paarden zijn vol schrik; het eene, dat de leeuw te gelijk met den ruiter besprongen heeft, slaat de voorste pooten omhoog, wringt den kop achterover en zoekt met wanhopige poging zijnen vijand af te schudden; de bruine klepper van den geharnasten jager kan slechts met moeite gedwongen worden op de plaats te blijven; de ooren en manen zijn opgestoken,

LEEUWENJACHT, door P. P. Rubens, uit de Penakotheek van Munchen.

de oogen opengespalkt, de mond gapend ; het grijze paard links slaat vluchtend de achterpooten op, het donkerbruine rechts maakt hetzelfde gebaar, terwijl het met angstige nieuwsgierigheid naar den leeuw komt zien.

Dit is de bijzonderste groep ; als bijzaak slechts dient eene leeuwin, die rechts op den grond worstelt met eenen man, wien zij reeds den klauw in de borst heeft geslagen en die door eenen makker wordt bijgesprongen ; links ligt een jager dood ter aarde uitgestrekt.

Het drama is ontzettend weergegeven. De hevigheid van den strijd ziet men in de opgeschrikte, voortgejaagde, steigerende en brieschende paarden ; de stoute en afwisselende lijnen van de dicht ineengewerkte groepen doen de woeling van het gevecht voelen, vóór men nog de strijders onderscheidt. Al de krachtigste driften, moed en vrees, wanhoop en woede, bezielen in hunne uiterste mate dier en mensch, aanvallers en aangevallenen.

En elke zijner jachten toont ons dezelfde ontplooiing van rijke gaven ; de grootste stoutheid, dienende om de schoonste, rijkst bewogen groepen te maken, de meest overspannen aandoeningen, om de krachtigste bewegingen te wettigen.

Het stuk uit Munchen werd geheel door Rubens' hand geschilderd. Later schetste hij meer zijne jachten en liet de dieren door Snijders schilderen, om sneller vooruit te kunnen gaan ; maar in hun gezamentlijk werk erkent men nog immer het werk van Rubens, die het plan aangaf van de drama's, welke zijn kunstvriend hem hielp uitwerken. Waar wij van Snijders spreken, handelen wij over de stukken, in dewelke deze de dieren schilderde.

Na Rubens' afzonderlijke tafereelen te hebben beschouwd, blijft er ons nog te spreken over de groote reeksen, die hij in het eerste en langste tijdperk zijner werkzaamheden schilderde.

Op 26 Mei 1618 schreef hij aan lord Dudley Carleton (1) : « Ik zal u

(1) Noël Sainsbury . *Op. cit.* Bl. 34 en 40.

» de maat van mijne kartons voor de Geschiedenis van Decius » Mus, den Romeinschen Consul, die zich voor zijn volk opofferde, » zenden; maar ik zal naar Brussel schrijven om ze nauwkeurig » te hebben, vermits ze daar alle bij den fabrikant zijn. » Eene week vroeger had hij hem geschreven : « Ik heb voor Genuësche » edellieden eenige prachtige kartons gemaakt, die men nu aan » het weven is. »

Rubens mocht ze wel prachtig heeten. De geschiedenis, die hij wilde voorstellen, was deze. Rome was in oorlog met de Latijnen, en de consuls Manlius en Decius Mus werden tegen hen met een leger uitgezonden. De twee Romeinsche aanvoerders hadden in hun kamp eenen zelfden droom, en zagen eenen man van buitengewone gestalte, die hun zegde, dat een veldoverste aan de eene, en een leger aan de andere zijde moest opgeofferd worden aan de goden van het schimmenrijk en aan de aarde, de algemeene moeder. De consuls kwamen overeen, dat diegene van hun beiden, wiens legervleugel zou wijken, zich zou opofferen. De slag begon en de zijde, waar Decius streed, werd door den vijand achteruit gedreven. Toen riep de consul met luider stem den opperpriester en vroeg hem de woorden, die men moest uitspreken, wanneer men zich voor het Romeinsche volk den dood wijdde. Marcus Valerius zegde ze hem voor; dan zond de consul zijne bijldragers heen, om aan zijnen ambtgenoot te berichten, dat hij zich voor het leger had opgeofferd. Hij wierp zich te midden der vijandelijke scharen, en de schrik en de vrees gingen met hem in het leger der Latijnen over. Zij werden verslagen op het oogenblik, dat Decius, doodelijk gewond, neerviel. Den volgenden dag vond men eerst zijn lijk en begroef het met de verdiende eerbewijzen (1).

Rubens heeft dit voorval in zijne dramatische somberheid opgevat. De held is door den vinger der goden aangeduid om te boeten; hij

(1) Titus Livius : VIII 6,9.

buigt zich gelaten onder zijn noodlot, en sterft, zonder morren of klagen; maar ook zonder opgewektheid, of geestdrift : een deerniswaardig slachtoffer van geestverduisterend en redebedwelmend bijgeloof. In het eerste tafereel deelt hij aan zijne soldaten zijnen droom mede, in het tweede onderzoekt men het lijk van het slachtoffer, in het derde wordt de consul den dood gewijd, in het vierde zendt hij zijne bijldragers weg, in het vijfde offert hij zich op en in het zesde heeft zijne begrafenis plaats.

In elk dier tafereelen, die zich tegenwoordig in de verzameling van prins Lichtenstein te Weenen bevinden, zien wij de ernstige, mannelijke gestalte van den consul, de statige figuren van de Romeinsche soldaten en priesters, vol kracht en mannelijke schoonheid, zooals Rubens ze in de oude beeldhouwwerken gezien had en zooals hij ze in zijne schilderijen zoo gaarne en zoo goed deed herleven.

In de vier eerste doeken zijn die groepen beelderig kalm; in de afbeelding van den strijd heerscht een machtig gewoel; in het laatste ziet men een zeer bewogen en rijk gestoffeerd tooneel, met al de grootschheid en den indrukwekkenden ernst, die de Romeinsche krijgsplechtigheden kenmerkten.

Het is alles vol eenheid, vol aangrijpend uitwerksel, en men weet waarlijk niet welk der stukken uit te kiezen, om door een voorbeeld eene klaardere gedachte van een der onderdeelen te geven. Ziehier de ter-dood-wijding van Decius, het eenvoudigste in vorm, het diepste in gedachte der zes tafereelen. Tegen den boord van een woud, in de schaduw van eenen zwaren boom, staat eene indrukwekkende groep. Decius heeft zijnen helm, zijn schild en zijn zwaard neergelegd en zich het hoofd en bovenlijf omhuld met zijnen mantel; hij staat in het midden; rechts bevindt zich de hoogepriester met grijzen baard, en schitterende draperij, die hem rond het hoofd en rond het lijf geslagen is; achter dezen een tweede priester, geheel in zijnen zwaren tabbaard gewikkeld; achter den consul twee zijner

lictors, zijn wapenknaap en zijn paard, zijn trouw strijdros, dat de noodlottige plechtigheid schijnt te begrijpen en den schoonen kop treurig ten gronde laat zinken. Die geheimzinnig omsluierde figuren, die man, die het hoofd zwijgend buigt onder de hand van den priester, de ontzagwekkende gestalte van dezen laatste, zijn begeesterd gebaar en blik jagen den toeschouwer eene huivering aan. Hier gebeurt iets meer dan gewoon menschenwerk; men waant de plechtige bezwering, in haren van ouds geheiligden vorm, door Decius te hooren uitspreken : « Janus, » Jupiter, Vader Mars, Quirinus, Bellona, huisgoden, goden van » den vreemde en goden van den lande, die macht hebt over ons » en over onze vijanden, goden uit het schimmenrijk, U bid ik, U » aanroep ik, U vraag ik, vertrouwensvol, dat Gij het Romeinsche » volk, de speerdragers, met macht en zegen moget begunstigen » en den vijanden des Romeinschen volks, der speerdragers, » schrik, angst en dood moget aanbrengen. Zooals ik het met » mijne woorden verklaar, wijd ik mij voor het Romeinsche ge- » meenebest, en zijn leger, en zijne legioenen, en zijne bondge- » nooten aan de goden der hel en der aarde, en met mij wijd ik » hun de legerbenden en de hulptroepen der vijanden. » En waarlijk, die woorden passen wel bij die natuur en bij die personen.

Voegen wij er nog bij, dat dit stuk, evenals de gansche reeks, met meer dan gewoone zorg uitgevoerd is, zoodat men nooit zou meenen, indien men de geschilderde kolommen tegen de lijsten niet zag, dat men models van tapijtwerken voor zich heeft. In klaren, krachtigen toon, in helder licht, staan de beelden vol heldhaftigheid, vol statige harmonie daar. Rubens heeft geen tweede volgwerk voortgebracht, dat zoo onberispelijk grootsch en schoon is als dit. De Medecigalerij is uitgestrekter, schitterender, veelzijdiger; maar zij heeft op verre na die eenheid, die diepte, die harmonische kracht niet van de Geschiedenis van Decius; geene der andere reeksen kan er zelfs mede vergeleken worden.

Den 29n Maart 1620 teekende Rubens te Brussel, met Pater Jacobus Tirinus, overste van het professiehuis der Jezuïeten te Antwerpen, eene overeenkomst, waarbij de meester op zich nam, nog vóór het einde van dit jaar, de schetsen te leveren van 39 stuks schilderij, moetende dienen om de zoldering der onderste en bovenste gaanderij van de Jezuïetenkerk te Antwerpen te bekleeden. De stukken zouden opgewerkt worden door van Dijck, mitsgaders sommige andere van Rubens' leerlingen; met zijne eigene hand zou hij dezelve voltooien. Hij moest daarbij nog eene schilderij maken voor een der vier zijaltaren, ofwel de oorspronkelijke schetsen aan het klooster afstaan. Men zou hem 7000 gulden betalen voor de 39 stukken. (1)

Het is waarschijnlijk, dat Rubens, in plaats van zijne schetsen af te staan, de Paters een altaarstuk leverde; want bij de vernietiging van hun order waren er op twee der zijaltaren stukken van Rubens: eene Onze-Lieve-Vrouw Hemelvaart, tegenwoordig te Weenen, en eene H. Familie, dezelfde wellicht die nu te Blenheim is.

Korts vóór den dag, waarop die overeenkomst geteekend werd, had Rubens voor het hoogaltaar der Jezuïetenkerk twee overgroote en heerlijke tafereelen geschilderd, die hem 3000 gulden betaald werden.

De zolderschilderingen der Jezuïetenkerk werden, met die kerk zelve, den 18n Juli 1718, eene prooi der vlammen, en zijn ons nog alleen bekend door de gravuren, die Jacob de Wit en Jan Punt er van vervaardigden naar de teekening, die de eerste dezer kunstenaars er in 1711 en 1712 van maakte.

De gegraveerde stukken vertoonen ons slechts de 36 stuks, welke de zoldering der zijbeuken en der bovengaanderij bekleedden; de drie overige stukken bevonden zich bij den ingang der kerk onder

(1) *Historische Levensbeschryving van P. P. Rubens.* Antwerpen. L. De Cort. 1848. (Met uitgebreide aanteekeningen, van Victor van Grimbergen). Bl. 403.

het oksaal en verbeeldden de H. Clara en hare gezellinnen, St.-Josef met eenen engel en Ste.-Elisabeth met eenen armen man. Niets dan de namen dezer drie laatste werken zijn ons bewaard gebleven. (¹)

Met hen verloren wij waarschijnlijk geene van Rubens' meesterstukken, voor zoover wij er over kunnen oordeelen uit bedoelde gravuren en uit de schetsen van enkele der schilderingen, die in de verzameling Lacaze van den Louvre en elders er van bewaard worden. 't Is waar, men kan zich moeielijk eene volledige gedachte maken van Rubens' werken, wanneer men ze niet in hunne kleur en hun licht gezien heeft; maar, met zijnen eigenaardigen trant, moest zolderschildering minst van al voor hem een passend werk zijn. Zijne gewone stoutheid toch moest eerder de moeilijkheden der taak vergrooten dan verkleinen, en zoo krijgen wij dan ook de personages van onder naar boven te aanschouwen. Het scheelt maar weinig, of hij liet ons de zolen hunner voeten zien, en het is al eene heele toegeving, dat hij die onder hunne kleederen of achter de wolken wegstopt; het is al heel inschikkelijk van hem, dat hij de personages het hoofd wat voorover laat buigen, opdat wij van hunne gelaatstrekken iets anders dan het onderste hunner kin in het oog krijgen.

Maar, zelfs met die toegeving, blijft het werk onmogelijk. Hoe vindt men bijvoorbeeld eenen trap, dien men van onder ziet, terwijl er personages opgaan, zooals in zijnen Abraham en Melchisedech; eenen engel, waarvan men niets ziet dan de voeten, de beenen en een stuk arm, dat hij uitstrekt, en meer andere waaghalzerijen.

Van gansch andere waarde zijn de twee schilderijen, welke Rubens voor het hooge altaar derzelfde kerk vervaardigde : de

(¹) *De kunstwerken in de oude Antwerpsche kerken.* Handschrift in de bibliotheek van den heer Ant. van Bellingen

H. Ignatius eenen bezetene verlossende, en den H. Franciscus Xaverius eenen doode opwekkende. Beide bevinden zich tegenwoordig in het Belvedere te Weenen, en tellen onder des meesters volmaaktste werken. Het zijn twee machtige samenstellingen : de kalme houding van den heilige staat in beide stukken in scherpe tegenoverstelling met de vreeselijke bewegingen der overige personen, zijne stille kleur met hunne schitterende tinten. De twee tafereelen prijken nog in hunne volle frischheid, alsof zij van gisteren eerst geschilderd waren, en zijn de verbazendste getuigenissen, die men aanhalen kan, van Rubens' gemak om de reusachtigste groepen en de schitterendste lichten en kleuren te doen samenwerken.

De Jezuïetenkerk moest er wel schoon uitzien in dien tijd, met hare marmeren wanden, hare vergulde gewelven, hare schilderijen van Rubens onder en boven, en links en rechts. Het Belvedere bevat twee stukken, en het Museum van Madrid een derde, die er ons eenigszins laten over oordeelen. Het zijn een stuk van Sebastiaan Vrancx en twee van Antoon Gheringh, het binnenste van den tempel voorstellende, toen hij nog in zijnen vollen glans prijkte. De schilderij van St-Ignatius staat op het hooge altaar; in de onderste en bovenste gaanderij ziet men de zolderstukken van Rubens; het gewelf van den middenbeuk is verguld; de marmeren pilaren van Ionische en Dorische orde steunen de gaanderij en de beuken; boven het houten beschot zijn de muren met grijs marmer en met stukken landschap overdekt : al de weelde en al de wereldsche praal, die de Jezuïeten in hunne kerken en gebouwen zoo gaarne ten toon spreiden, zijn hier in den hoogsten graad vereenigd.

Onmiddellijk nadat Rubens last ontvangen had om de Jezuïetenkerk te versieren, kwam een ander werk van denzelfden aard, maar van grooter belang nog ter spraak.

Maria van Medici, koningin van Frankrijk en weduwe van Hendrik den Vierde, keerde op het einde van 1620 te Parijs terug, na

zich verzoend te hebben met haren zoon, koning Lodewijk XIII. Zij ging het nieuwgebouwde Palais du Luxembourg bewonen, en wenschte eene der groote zalen met eene reeks schilderingen te laten versieren, waarin haar levensloop zou afgebeeld staan. Door tusschenkomst van baron de Vicq, afgezant van den aartshertog Albert, en door de bemiddeling van den abbé de St. Ambroise, Claude Magis (1), werd Rubens naar Parijs geroepen, en daar ontving hij last om de schetsen van het groote werk in gereedheid te brengen.

Den 11n Februari 1622 was hij te Parijs, om de bestelling te ontvangen voor het groote werk (2); in het begin van Juni 1623 was hij in die stad teruggekeerd, om over het uitwerksel te oordeelen, dat zijne schilderijen in de zaal, waar zij voor bestemd waren, zouden maken : toen reeds vond men dat zij wonderwel gelukt waren (3). In het begin van Februari 1625 kwam hij ze plaatsen; hij vertoefde alsdan ruim vier maanden te Parijs, om er de laatste hand aan te leggen, en eerst den 11n Juni keerde hij naar Antwerpen terug.

De gaanderij, waar Rubens zijn Leven van Maria van Medici voor maakte, bestaat niet meer en de schilderingen bevinden zich tegenwoordig in het Museum van den Louvre.

Nadat deze eerste zaal voltooid was, kwam de koningin op de gedachte er eene tweede gelijke, ter verheerlijking van wijlen haren gemaal, Hendrik IV, te laten schilderen. Rubens werd hier wederom toe aangeduid en had er reeds zes groote stukken voor aangelegd (4), toen, in 1630, de oneenigheid opnieuw tusschen Maria

(1) *Bulletin du bibliophile.* Janvier 1875 : *Les amateurs d'autrefois,* par Clément de Ris. — Catalogue du Musée du Louvre.

(2) Mio secretario Rubens sta in Francia, altramento io haura schritto al mio Sig. et Pron. La Regina Mader del re ha fabricato un Pallatco, e desideroso dornaro de quadri de Rubens. — J. Brueghel. 11 Feb. 1622. — Crivelli. *Op. cit.* 283.

(3) A. Baschet : *Gazette des Beaux-Arts,* 1863. P. 493.

(4) *Catal. van Rubens' nagelaten werken,* na Nr 314.

van Medici en haren zoon losbrak, en de ballingschap der koningin dit werk voor immer kwam onderbreken.

Ik weet niet, of men Rubens' Medici-galerij niet te laag heeft geschat. Het is stellig het uitgebreidste, het volledigste werk, dat de meester voortbracht. Al zijne andere reeksen, die van Decius uitgezonderd, staan er verre beneden, en missen den geest van geleidelijke epische ontwikkeling, van rijke afwisseling der Parijsche doeken. Voor dit laatste werk was aan Rubens alles geschonken, wat hij wenschen kon : eene gunstige gelegenheid om zich in al zijnen glans te vertoonen, tijd en geld genoeg om voldoende zorg aan zijne scheppingen te wijden. Hij zelf was in de volle kracht van zijn genie ; hij had lust in zijn werk, en bracht het zonder hindernis ten einde. Zegt dit alles reeds niet genoeg, dat de scheppingen, in die omstandigheden voortgebracht, een hoofdwerk van den meester zijn ; dat wij hem daaruit in zijne volle beteekenis, met zijne sterke en zwakke zijden, met zijne eigenaardige opvattingen en hoedanigheden leeren kennen ?

Men blijft al te gemakkelijk en te uitsluitend stilstaan bij de zwakheden van het werk, die inderdaad in het oog springen, en die wij niet mogen of willen verbergen. Hiertoe moet men in de eerste plaats rekenen de waarlijk ongelukkige vermenging van de mythologische, de zinnebeeldige en de geschiedkundige elementen : eene vermenging, die zooveel te ongelukkiger mag heeten, daar het zinnebeeldige de werkelijkheid verre overheerscht in belangrijkheid, en dat daar, waar beiden nevens elkander optreden, de waarheid geheel door de fabel in de schaduwe wordt gesteld.

Rubens maakte in de Medici-galerij geen bescheiden en gematigd gebruik van mythologische en zinnebeeldige gegevens ; herhaaldelijk vervalt hij in overdrijving, in wansmaak en duisterheid. Welken anderen naam verdient toch, bij voorbeeld, de afbeelding van het huwelijk van Maria van Medici met Hendrik IV, dat voorgesteld wordt door eene groep, bestaande uit den koning, in Jupiter ver-

kleed of ontkleed, en uit de nieuwe koningin, met de kenmerken van Juno, beiden statig in den hemel zetelende, terwijl de stad Lyon, waar het feest plaats greep, aangeduid wordt door eene stedemaagd, wier wagen getrokken wordt door twee leeuwen (Lions)? Hoe vindt men de Verzoening der Koningin met haren zoon, die voorgesteld wordt door twee groepen, waarvan de minste bestaat uit Maria van Medici en Lodewijk XIII, en de bijzonderste uit eene zinnebeeldige voorstelling van den moed, die, onder de gedaante van eenen St.-Michiel, het wangedrocht der oneenigheid verbliksemt? Dit is alles wat Rubens wist te maken van het zoo natuurlijk roerende en dramatische feit, de verzoening tusschen eene moeder en haren zoon. Wat te zeggen van de afbeelding van het bestuur der Koningin, waar haar beeld haast niet in te vinden is, maar waar gansch de Olympus in verblindende pracht optreedt? Waarlijk, eene eigenaardige manier van iemand op te hemelen: hem zelven werkeloos in den hemel te plaatsen en zijne schoone daden door geheel het godengespan te laten verrichten!

Maar wat schitterende hoedanigheden vindt men nevens en zelfs in die zinnebeelden! Vooreerst vloeien de mythologische deelen over van schilderachtige schoonheden; wij noemen hier slechts de drie naakte Lotgodinnen, die door de sierlijke ketting, welke hunne handen vormen, den levensdraad der Koningin laten glijden; dan de Zeegodinnen, die, in stoute ledenkronkeling en golving, zoowel het element verbeelden, waarin zij leven; het krachtvolle, mannelijke zinnebeeld der Gezondheid, bij de geboorte van Lodewijk XIII aanwezig; den schitterenden Apollo, die als een vleeschgeworden, een levend en bewegend standbeeld, de vijandelijke machten eerder door zijne helderstralende schoonheid dan door zijne pijlen op de vlucht schijnt te drijven; het heerlijk beeld van den Overvloed, uit eenen zonnestraal geschapen, en met vloeibaar goud omkleed; en eindelijk de stoute en toch zoo bevallige groep van den grijzen Tijd, die de jonge, naakte Waarheid omhoog tilt.

Al deze gestalten en nog zoovele andere toonen, hoe lief Rubens het zinnebeeld had, daar het hem vrijer spel liet, om zijne droomen van vrouwenschoonheid, zijne idealen van mannenkracht in den vorm zijner vrije keuze te gieten. De waarheid is hem te koud, te gekleed, te wisselvallig van vorm; hij wil hooger, naar den reinen vorm, het eeuwig schoone. Wat deert het hem, of de waarschijnlijkheid er bij verloren gaat, en of hij zijne helden reden tot klagen over miskenning geeft? Hem is het te doen om de kunst, en niet om de Koningin. Zegepraalt het schilderachtige van zijn werk, treft zijn vorm, wat scheelt het hem te wiens koste die zegepraal werd bevochten!

Hij had ongelijk; want zijne schoonste allegorische tooneelen staan verre beneden die stukken, waar hij der geschiedenis en der menschheid is trouw gebleven. Hier werkten niet alleen meer zijn geest en zijne verbeelding, maar ook zijn gemoed en zijne opmerking. Gebonden aan de feiten en de personen, die hij af te beelden heeft, treft hij ons meer door zijne gave van schikken en schilderen, dan daar, waar hij slechts uit zijne persoonlijke ingeving vormen en lijnen put.

De groep, waarin Hendrik IV voorkomt, wanneer hij liefdevol en bewonderend het portret zijner bruid voor de eerste maal aanschouwt; die, waarin Maria van Medici, na de doorgestane barensweeën, haar kindje met moederliefde en moedertrots aanblikt; die andere, waarin de Koning aan zijne vrouw het bestuur van Frankrijk opdraagt, in de tegenwoordigheid van hun allerliefste zoontje, zijn vol van juiste opmerking en zacht gevoel. De Kroning van Maria van Medici, haar Voorloopig Huwelijk, hare Aanneming van de Regentschap zijn onovertroffen in kleur en schikking.

Gansch de beeldenrij, maar vooral de eerste helft, waaraan de schilder met frisscher geest en rijker ingeving schijnt gewerkt te hebben, prijkt met eenen glans van kleur en licht, dien Rubens

zelf nooit overtrof. Nu eens stemmig en krachtvol, zooals in 's Konings vertrek naar den oorlog, de Vlucht der Koningin uit Pont de Cé; dan eens prijkende met den warmsten volsten gloed, als in de Regentschap der Koningin, waarin alles straalt van gulden licht; of glansende met stillen gloor, zooals in den Overtocht van Maria van Medici, die in zilver schijnt te baden; meestendeels met krachtvolle tegenstellingen van lichtende en sombere deelen, die wederzijds elkander doen uitkomen, heeft de schilder, in schitterende kleuren en lichtende vleezen, hier al de tooverkracht van zijn penseel ten toon gespreid.

Mijns dunkens geeft geen werk zoo juist Rubens' eigenaardige en uitstekende gaven weder als dit. De groote meester was geen droomer, en zelden gevoelde hij de diepschokkende ontroeringen, die het bloed in de aderen doen koud worden, die den adem doen stokken in de keel, die den kunstenaar overmannen en vervoeren, en lijdzaam aan de begeestering doen gehoorzamen. Rubens overheerschte immer zijn onderwerp; met kwistige, onuitputtelijke scheppingskracht kleedde hij in rijke vormen, in glanzende kleuren, al wat zich aan zijnen geest voordeed; hij zag met eenen enkelen oogslag, en zag alles van de schilderachtigste zijde. Als de eerste mensch, die, op de aarde tredende, elk schepsel zijnen passenden naam gaf, ging hij door de werelden, die voor zijne voetstappen opdaagden, aan allen hunne vormen uitdeelende, ze bezielende en verheffende door zijne zucht naar hooger schoonheid; ze verrijkende met zijne aangeboren liefde voor praal en luister; ze doende stralen met de bron van licht, die hij in de oogen droeg.

Nergens dacht hij die verheffende gave zoo noodig te hebben als hier. Maria van Medici's historie is waarlijk de belangwekkendste niet. Zij werd geboren, trouwde, baarde, verloor haren man, geraakte in oneenigheid met haren zoon en verzoende zich met hem. Later, nadat Rubens haar leven schilderde, werd haar lot sterker afgewisseld, wanneer zij haar land ontvluchtte, en, dolend in den vreemde,

tegen Richelieu samenzwoer, en op de gelegenheid loerde om den grooten staatsman te doen vallen. Maar wat zij was in 1625, gaf den schilder weinig stof. Dit weinige behing hij met de schitterende vindingen van zijne verbeelding; die schamele voorvallen bezigde hij als haken, waaraan hij zijne rijke, kleurige scheppingen kon te prijken hangen.

Och, hadde de schilder de geschiedenis van Hendrik IV, die men hem besteld had, mogen afwerken, wat epos voor zijnen epischen geest!

Over hetgeen hij uit die rijkere stof zou gemaakt hebben, kunnen wij eenigszins oordeelen bij het zien der twee panneelen, welke het Museum van Florence (140 en 147) van dit werk bewaard heeft, en die den Slag van Ivry en de Zegepraal van Hendrik IV verbeelden. Beide werken zijn aangelegd op de grootte, die zij bij hunne voltooiing moesten behouden, maar zijn niet afgewerkt. Zooals zij zijn, mogen ze niettemin meesterstukken heeten. De Zegepraal is statig en zwierig van lijn, als Cæsars Triumf door Mantegna, of als een antiek beeldhouwwerk. De koning staat recht op den wagen tusschen de Overwinning en den Vrede; hij is voorafgegaan en gevolgd door soldaten, die bannieren en trofeën dragen; hij wordt toegejuicht door het volk. Er wordt daar wel degelijk gezegevierd; men waant de vreugdekreten te hooren galmen, de trompetten te hooren schetteren. De uitvoering is sober, de schitterende kleur der Medici-galerij ontbreekt, of is nog niet aangebracht.

De Slag van Ivry is minder uitvoerig en meer als schets bewerkt; het zinnebeeldige neemt er ook eene ruimere plaats bij in; Hendrik IV houdt den bliksem in de hand, en allegorische figuren verschijnen in den hemel; maar het is wel degelijk een slag in bondige trekken krachtvol samengevat.

De afwerking der Medici-galerij valt in de laatste der jaren, die het eerste tijdperk van Rubens' werkzaamheid uitmaken, diegene, welke hij aan de zijde van Isabella Brant doorbracht.

Rubens verloor in 1626 zijne eerste vrouw ; op St.-Michielsdag (29 7ber) van dit jaar richtte hij haar een gedenkteeken in de St.-Michielskerk op. Zij had hem zeventien jaren van onbewolkt geluk laten smaken en innig klaagde hij, zooals wij hooger zagen, over het verlies der brave, trouwe gade.

Gedurende de laatste jaren van Isabella Brants leven had Rubens zich met staatszaken bezig gehouden ; korts na haren dood, zou hij eene belangrijkere rol spelen als bemiddelaar tusschen den koning van Spanje en dien van Engeland, en tusschen de Spaansche en de onafhankelijke Nederlanden, die met elkander in oorlog waren (1).

Op 30 September 1623 kende de Infante Isabella aan Rubens een maandelijksch inkomen toe op kosten van het kasteel van Antwerpen. Dit geld werd hem verstrekt in aanmerking « van zijn talent en van de diensten, door hem aan den koning bewezen ; » Philips verhoogde het later, en in 1630 beliep het tot 40 kronen.

De diensten, waarvan hier melding gemaakt wordt, zijn ongetwijfeld van staatkundigen aard. Hoe Rubens zich voor de eerste maal op het glibberige pad der staatsmanskunst waagde weten wij niet ; maar het is ons uit echte oorkonden bekend, dat hij, op 23 September 1623, in onderhandeling was met Jan Brant, zijnen neef, die in Holland gevestigd was, om de noordelijke Nederlanden tot de vernieuwing van het twaalfjarig bestand over te halen.

Toen Rubens zich in Februari 1625 te Parijs ophield, was hij daar nog werkzaam met hetzelfde doel. Uit den langen brief, dien hij, den 15e Maart daaropvolgende, aan zijne vorstin schreef, en waar hij zijne diensten tot verdere onderhandelingen in aanbood, blijkt het, hoe hij gekitteld werd door de eerzucht, om zich meer en meer met de staatszaken te bemoeien.

(1) Over Rubens' diplomatieke loopbaan, zie : Noël Sainsbury s reeds dikwijls aangehaalde werk ; K. L. Klose : *Rubens im Wirkungskreis des Staatsmannes* (Raumers Taschenbuch 1856); P. Henrard : *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*, Paris. Baudry, 1876 ; en vooraj M. Gachard : *Histoire politique et diplomatique de Pierre Paul Rubens*, Office de publicité, 1877.

De gelegenheid hiertoe liet zich niet lang wachten.

Met de XVIe eeuw was ook het leven geëindigd van de twee groote vorsten, die in Engeland en Spanje heerschten en die, door staatkundigen en godsdienstigen haat van elkander gescheiden, alle verzoening tusschen hunne beide rijken onmogelijk maakten.

Korts na den dood echter van Philips II en Elisabeth, was een vrede tusschen hunne opvolgers tot stand gekomen, die den 28^en Augustus 1604 te Madrid geteekend werd. In 1617 was de Engelsche koning, Jacobus I, er op bedacht om een nauwer verbond met zijne voormalige vijanden te sluiten, ten einde door Spanjes tusschenkomst aan zijnen schoonzoon, den paltzgraaf Frederik, het land te doen teruggeven, dat de keizer hem ontnomen had. Gaarne hadde hij daarom de hand der dochter van Philips III voor zijnen troonopvolger bekomen, en gedurende lange jaren gaf hij zich veel moeite om dit doel te bereiken. Spanje zag er wel tegen op, om een kind van den zeer katholieken koning aan eenen ketterschen prins uit te huwen; maar eindelijk zouden de onderhandelingen toch goed afgeloopen zijn, hadde de nietswaardige gunsteling des konings van Engeland, de hertog van Buckingham, die op den kroonprins den grootsten invloed had, ze niet doen afspringen, om zich te wreken over de tekortkoming, zijnen eigen trots te Madrid aangedaan. Hij wist de schuld van dit afbreken op Spanje te werpen en den oorlog aan dit land te doen verklaren, evenals weinige jaren later zijn gekwetste eigenwaan eenen oorlog met Frankrijk deed ontstaan.

In 1624 had Engeland de vijandelijkheden begonnen met aan Maurits van Nassau zesduizend man hulptroepen te zenden, die hem in zijnen strijd tegen Spanje en tegen de Spaansche Nederlanden zouden bijstaan. Op die wijze werd ons land in den oorlog betrokken, en het was dus niet te verwonderen, dat zij, die het welzijn dezer gewesten vooral van den vrede verwachtten, die vijandlijkheden met leede oogen aanzagen.

Rubens maakte in 1625 te Parijs kennis met den hertog van Buckingham en schilderde er dan zijn ruiterbeeld, dat tegenwoordig in lord Jersey's bezit is, en waarvoor hij een stuk zilverwerk ter waarde van 2000 kronen ontving. De hertog, die, evenals zijn vorst, een groot liefhebber van kunstwerken was, kreeg lust om de schoone verzameling van antiek beeldhouwwerk, gesneden steenen, schilderijen en wat dies meer, welke Rubens bezat, te koopen, en hij was niet gewoon aan zijne lusten voldoening te weigeren. Men kwam overeen, dat Rubens eene som van 100,000 gulden zou ontvangen en van de schoonste beeldhouwwerken afgietsels, op kosten van den kooper, voor zich zou laten maken. Tusschen de gekochte kunstwerken was een groot getal schilderijen van Rubens zelven. In September 1627 werden deze tafereelen, of een deel er van, naar Engeland gezonden.

In het gevolg van den hertog van Buckingham trof Rubens eenen schilder aan, Balthazar Gerbier genaamd, geboortig van Middelburg in Zeeland, die het beroep van kunstenaar en staatkundigen onderhandelaar te gelijker tijd uitoefende. Deze Gerbier was een nog al verachtelijk personage, een waardig handlanger van zijnen meester Buckingham, met het rekkelijkste geweten en de indringendste sluwheid begaafd, gereed om alle zaken ter hand te nemen en met alle middelen uit te voeren, op voorwaarde alleenlijk, dat er wat bij te verdienen viel. Hij had Rubens' vertrouwen gewonnen, gelijk hij dat van koning Jacobus en van zijnen opvolger, van Buckingham en van de bijzonderste Belgische edellieden, die over Spanje ontevreden waren, had weten meester te worden. Met hem sprak Rubens eerst over de rampen, die uit den losgebroken oorlog voor de meeste staten van Europa moesten voortspruiten, en over de middelen om eene wapenschorsing, door vrede gevolgd, tusschen die rijken tot stand te brengen.

Toen de twee schilders-diplomaten in hun land teruggekeerd waren, onderhielden zij eene briefwisseling over de punten, die zij

in hunne gesprekken aangeroerd hadden. In het begin van het jaar 1627, kwam Gerbier naar Brussel met eenen brief van Buckingham voor Rubens, waarin voorgesteld werd eenen wapenstilstand te sluiten tusschen Engeland en Spanje, en middelerwijl den vrede voor te bereiden. Rubens bracht dit voorstel aan de Infante en deze aan den koning over. Den 17en April 1627 ontving Philips IV die tijding; eene maand vroeger had hij met Frankrijk een geheim verdrag geteekend, waarbij hij met dit land een bondgenootschap sloot om Engeland te veroveren. Met de oprechtheid, welke aan de diplomatie eigen is, aarzelde hij echter niet aan Isabella de noodige macht te verleenen, om de onderhandelingen met Engeland voort te zetten. Maar meteenen drukte hij zijn misnoegen uit, dat een schilder in zulke ernstige aangelegenheden, als eene onderhandeling met Engeland, bemoeid was. Het moest, volgens hem, de eer van zijn rijk te kort doen, dat een man van zoo weinig aanzien door afgezanten bezocht werd.

Dit was de eerste, en niet de eenige vernederende bejegening, die Rubens in dank zijner diplomatieke diensten toegedacht werd. De Infante, die onzen kunstenaar beter kende en hem zeer hoog schatte, verontschuldigde zich met te zeggen, dat Engeland ook wel eenen schilder als vertegenwoordiger bezigde, en dat het later nog immer tijd zou zijn Rubens door personen van hoogeren rang te vervangen. Arme groote kunstenaar!

Rubens, van zijnen kant, hield er aan de onderhandelingen voort te zetten; hij had een zwak voor het beroep van diplomaat. Groote mannen hebben, zoowel als gewone menschen, hun stokpaardje: Gœthe liet zich veel voorstaan over zijne ontdekkingen in de natuurkunde; Byron was niet weinig ijdel op zijne behendigheid in het zwemmen; Rafaël wilde zich als oudheidskundige eenen naam maken; Rubens' ijdelheid bestond in zijn verlangen om voor eenen behendigen diplomaat door te gaan. Men kan hem licht die zwakheid vergeven, wanneer men nagaat, dat hij inderdaad een zeer

merkwaardig talent aan den dag legde in zijne rol van onderhandelaar, en dat, wat hij aldus bevorderde, een werk van vrede en eene weldaad voor het menschdom was.

Gerbier bevond zich in den Haag, toen Rubens op 29 Mei 1627 vroeg om hem in Holland te ontmoeten, ten einde verder over den vrede te handelen. Een pasport werd aan Rubens gezonden; en, onder voorwendsel van te spreken over schilderijen en kunstvoorwerpen, kwamen in Juli de twee half-ambtelijke diplomaten samen.

Het geheim van het doel van Rubens' reis werd zoo goed bewaard, dat al de tijdgenooten er door bedrogen werden, dat Sandrart (¹), een Duitsch schilder en geschiedschrijver der kunst, die toen te Utrecht als leerling van Honthorst was en Rubens gedurende het grootste deel van zijn uitstapje vergezelde, er niets van merkte, en dat de Engelsche geschiedschrijver Noël Sainsbury, die ons de ware reden van die reis naar Holland doet kennen, zoo vast in het oud geloof is, dat hij Rubens twee jaren achtereen naar Holland doet gaan, eens om de schilders en eens om Gerbier te bezoeken, alhoewel het volkomen klaar is, dat onze kunstenaar daar slechts eenmaal en wel in 1627 heenreisde.

Tot op dit oogenblik had alles zich bepaald bij gesprekken zonder ambtelijk karakter; maar, toen Rubens uit Holland te Antwerpen teruggekeerd was, vroeg Gerbier hem eene schriftelijke, officiëele bevestiging van Spanje's inzichten. Rubens antwoordde, dat dergelijk stuk vooralsnog niet kon gegeven worden, daar de Spaansche afgezant, die uit Parijs te Brussel was aangekomen, aan de Infante had medegedeeld, dat Spanje en Frankrijk te zamen middelen hadden beraamd ter verdediging van hun rijk. Wij weten, dat die verdediging bestond in het veroveren en verdeelen van Engeland

Niettegenstaande die ongunstige gelegenheid, om over vrede te onderhandelen, gaf onze kunstenaar den moed niet op. En inderdaad,

(¹) SANDRART : *Teutsche Academie*, II, 291. Nurnberg. 1675.

koning Philips had weinig vertrouwen in de vriendschap van zijnen bondgenoot; de aartshertogin wenschte hartelijk naar vrede, en liet aan Rubens weten, dat hij voort moest gaan met daar voor te werken; ook Engeland drong sterker dan ooit op verzoening aan.

Spinola, de aanvoerder der legermacht in onze gewesten, was in het begin van Januari 1628 naar Madrid teruggekeerd, en deelde aan den koning mede, hoe het stond met de aangeknoopte onderhandelingen. Daarop drukte Philips den wensch uit kennis te nemen van de papieren, die Rubens in handen had. Deze antwoordde op het verzoek des konings, dat hij alleen in staat was die stukken te verstaan, en dat, zoo men iemand naar Brussel wilde zenden, hij de gevraagde inlichtingen zou geven; wilde men hem naar Madrid ontbieden, hij zou er heen gaan.

Rubens' wensch, om aan het koninklijke hof geroepen te worden, werd den 6n Juli 1628 verhoord. Hij vertrok van hier den 21n Augustus en kwam rond den 10n September te Madrid aan. De koninklijke raad hoorde hem, en besloot, dat de onderhandelingen met Engeland zouden voortgezet worden.

Buckingham werd te dien tijde vermoord, en het bestuur, dat hem opvolgde, was nog vredelievender dan het zijne. De gebeurtenissen, die sedert het uitbreken van den oorlog voorgevallen waren, gaven Engeland stof te over om naar vrede te verlangen.

Zijn leger en zijne vloten waren in Frankrijk en Spanje verslagen; de moeilijkheden tusschen Karel I en zijn parlement, die dezen vorst het leven moesten kosten, waren reeds uitgebroken, en het Huis der Gemeenten wou geene lasten laten heffen, die nochtans noodig waren, om het leger op voet van oorlog te brengen.

De Engelsche koning moest dus met vreugde de gelegenheid begroeten om een einde te stellen aan eenen oorlog, dien hij niet bij machte was te voeren. Het is waar, dat de koningen van Frankrijk en Spanje dezelfde drijfveeren niet hadden, om den vrede te verlangen; maar ook deze vorsten hadden elders de handen vol genoeg.

Frankrijk was, onder de leiding van Richelieu, begonnen met de hervormden en de groote edellieden in het binnenland, en den Duitschen keizer in het buitenland ten onder te brengen. Hieraan wilde het al zijn krachten wijden, en bij dit belang verbleekten sterk de voordeelen, die het door eene verdere overwinning op Engeland zou kunnen bedingen. Spanje, van zijnen kant, was in het geheel niet meer de groote, fiere macht, die de wet gaf in Europa: het kampte reeds tegen zijn snel naderend verval, en moest om die reden alleen wel naar vrede haken. Daarbij kwam dan nog, dat de aartshertogin Isabella hulp en geld noodig had, om zich tegen Holland te verdedigen; en dien vijand te wederstaan of te verslagen lachte de Spaansche kroon meer toe dan eenen eindeloozen en vruchteloozen oorlog tegen Engeland te voeren.

Rubens' vertrek naar Engeland gebeurde zoo spoedig, dat hem de tijd niet gelaten werd om langs Italië, dat hij gaarne nog eens zou weergezien hebben, terug te keeren. Hij verliet Madrid den 29ᵉ April 1629 en ging over Brussel naar Duinkerken, waar hij zich inscheepte. Den 5ᵉ Juni kwam hij te Londen aan.

Gedurende de zeven maanden en half, die hij aan het hof van Philips had doorgebracht, was zijn penseel niet werkeloos gebleven. Hij schilderde vijf portretten van den koning en conterfeitte de leden der koninklijke familie voor de Infante; hij vervaardigde nog verscheidene andere belangrijke stukken en kopiëerde een groot getal der schilderijen van Tiziano, die de koning bezat. Het getal der werken, welke hij aldus voortbracht, wordt op niet minder dan 40 geschat.

De koning, die hem in het laatste jaar beter had leeren kennen, benoemde hem, vóór zijne afreis, tot Secretaris van den geheimen Raad der Nederlanden, en vereerde hem eenen kostelijken diamanten ring. Op 5 Juni 1624 had hij hem reeds tot den adelstand verheven.

Rubens werd door den koning van Engeland, die, evenals Philips

de IVe, een groot liefhebber van schilderijen was, met de meeste heuschheid ontvangen. Hij werd in zijne diplomatieke zending sterk tegengewerkt door de afgezanten van Holland, Frankrijk en Venetië ; maar niettemin maakte hij spoedige vorderingen, en, eer eene maand verloopen was, rijpte het plan, om van weerszijden afgezanten te zenden, die tot het vaststellen der vredesvoorwaarden zouden overgaan. Weer eene maand verliep er, en deze buitengewone gevolmachtigden waren benoemd.

Het duurde echter nog eenigen tijd, eer zij op hunnen post waren en Don Carlos de Coloma, de Spaansche afgezant, kwam slechts den 11^n Januari 1630 te Londen aan. De Engelsche afgezant, Francis Cottington, was rond denzelfden tijd te Madrid aangeland. Rubens werd nog een drietal maanden in Engeland gehouden, om don Coloma inlichtingen te geven, en eerst den 6^n Maart kon hij de terugreis aanvangen.

Den 3^n dier maand had Karel I hem tot ridder geslagen en zijn adellijk wapen verrijkt met een stuk, aan het koninklijk blazoen van Engeland ontleend. Hij schonk hem daarbij het zwaard, dat hij bij die plechtigheid gebruikt had, en den diamanten ring, dien hij aan den vinger droeg, alsook eenen hoedband, met diamanten versierd, en eene kostelijke gouden ketting. In October van het vorige jaar had de Hoogeschool van Cambridge hem tot « magister in artibus, » of doctor in de wijsbegeerte en letteren, zooals wij zouden zeggen, uitgeroepen.

Rubens had zich van zijne taak gekweten als een beleidvol en schrander man, met kennis van menschen en zaken. Hij had te midden van vele moeilijkheden en tegenkantingen den weg geëffend tot eenen eervollen vrede, en wel mocht hij met fierheid terugblikken op het goede, dat hij aldus voor zijn vaderland en voor Europa had tot stand gebracht. Overal, in Spanje zoowel als in Engeland, door de raadslieden der beide kronen zoowel als door de afgezanten der vreemde mogendheden, werd de gevatheid van den liefhebberenden diplomaat geroemd.

Den 15n November 1630 werd de vrede onderteekend op den grondslag van dien van 1604. Coloma keerde dadelijk naar de Nederlanden terug, en in afwachting dat zijn opvolger benoemd werd, moest er een tijdelijke plaatsvervanger aangesteld worden. Rubens was tusschen de drie opgeworpen kandidaten. Maar een der leden van het hooge staatsbestuur, de graaf van Oñate, merkte op dat het niet betaamde iemand, die eene kunst uitoefende en van de opbrengst van zijn werk leefde, tot afgezant des konings te benoemen. Die heeren vonden Rubens niet voornaam genoeg en hij bekwam geene enkele stem. Hij was immers maar een schilder!

Laat ons de Madridsche staatslieden hunnen trots niet al te kwalijk nemen. Zij beletteden, dat Rubens nog meer tijd verkwistte aan diplomatieke kuiperijen, dan hij reeds gedaan had, en nog zou doen. Als onderhandelaar zou hij allicht eenen plaatsvervanger gevonden hebben; maar wie kon de meesterstukken voortbrengen, die hij door zijne diplomatieke bemoeiingen ongeschapen zou gelaten hebben?

Rubens was dan van zijne langdurige reizen en veelvuldige beslommeringen eindelijk in Antwerpen terug. Maar hij keerde weder in een huis zonder vrouw, en wel eenzaam moest hem zijne groote woonst zijn. Lang zou hij echter niet zonder levensgezellin blijven. Den 6n December 1630 huwde de drie-en-vijftigjarige kunstenaar Helena Fourment, een meisje van 16 jaar, vol gezondheid en schoonheid.

Zijn eerste huwelijk had hem een kalm geluk geschonken; zijne tweede liefde was een ware hartstocht. Hij vereeuwigde zijne jonge vrouw keer op keer en onder alle vormen in zijne schilderijen. Vele van hare borstbeelden vinden wij in de verschillende Museums van Europa; in de koninklijke verzameling van Windsor, in het Museum van 's Gravenhage, in het Museum van der Hoop te Amsterdam, te Munchen, te Blenheim, te Parijs, te Dresden, te Berlijn, te St.-Petersburg en waar nog niet al. Het schoonste is te

Rubens met zijne tweede Vrouw en een hunner Kinderen,
door P. P. Rubens, uit de verzameling van den Hertog van Marlborough,
te Blenheim.

Windsor, een der schoonste in den Haag. In al die portretten herkent men Helena Fourment aan hare groote wijdgeopende oogen, van donker grijsblauwe kleur, en aan hare hoogopstaande wenkbrauwen, die heel het gezicht iets kinderlijk eenvoudig en verbaasd geven. Zij mocht een model van schoone, beelderige vrouw zijn, een toonbeeld van geestvolle uitdrukking was zij niet. De kleur van haar gelaat is helderglansend, heur kroezelend en overvloedig haar is kastanjebruin met amberkleurigen weerglans; haar mondje met kronkelende golving in vorm van engelenvleugeltjes, haar neusje met knobbeligen punt, haar vleeschrijke hals en borst maken een geheel uit van echt Rubensachtige schoonheid, niet te fijn, maar donzig, malsch en gezond. Zij draagt gewoonlijk allerrijkste kleederen : een zwart fluweelen hoedje, zware witte pluimen, eenen zwart of geel zijden of fluweelen bouwen, een paarlen halssnoer; en dit alles staat hare jonge welgevulde gestalte even schoon.

Rubens werd nimmer moede zijne jonge vrouw te schilderen; wij zouden bijna zeggen, dat hij die neiging te verre dreef, indien wij er zoo menig heerlijk stuk niet aan te danken hadden. Eens schilderde hij ze haast geheel naakt zooals wij ze in het Belvedere te Weenen zien. Alleen om haar midden en haren linkerschouder houdt zij de tippen van eenen zwarten fluweelen, met pels gevoederden mantel vast. Hare blanke armen, hare jonge vaste borsten, hare fijn gevormde beenen schijnen van donzigheid te schuimen. Het volste licht treft haar regelmatig en half schuchter gelaat op het voorhoofd, glijdt zachtjes in schemerschaduw naar haren hals, en geeft aan het onderdeel van haar hoofd eenen fluweelachtigen glans. Haar satijnen vel komt nog schitterender uit tegen het roode tapijt, waarop zij staat, en tegen den zwarten mantel, die haar omhult. Het is wel degelijk een portret; maar het is tevens het jeugdigste vrouwenfiguur, dat men kan droomen, de glanzendste schildering, die Rubens voortbracht.

Dan weder beeldde hij ze af met een of twee harer kinderen

op den schoot, zooals wij ze te Munchen en in het schoone, onafgewerkte beeld van den Louvre zien; dan nogmaals schilderde hij ze aan zijne zijde, hetzij wandelend in den hof van hun huis aan den Wapper, de tulpen en de oranjeboomen en de bloemenbedden, de pauwen en de kalkoenen op het voorhof bezichtigende, zooals wij ze te Munchen zien (287); of wel aan Rubens' arm bij den leiband een kind vasthoudende, dat voor hare voeten voortstrompelt, zooals wij haar te Blenheim vinden; zonder nog te spreken van al de keeren, dat hij haar, en soms zich zelven met haar, als personage in zijne schilderingen bezigde.

Na zijn huwelijk met Helena Fourment, begint het tweede tijdvak van Rubens' werkzaamheid, dat, helaas! veel korter dan het eerste was. Ongestoord mocht hij zich nog niet aan zijnen schilderezel zetten : in het jaar, dat op zijn huwelijk volgt, werd zijne tusschenkomst nog eens in staatkundige aangelegenheden door de vorsten des lands ingeroepen. Ziehier te welker gelegenheid.

De verzoening, die in 1620 tusschen Maria van Medici en haren zoon Lodewijk XIII plaats had gegrepen, was niet bestendig van duur. De trotsche koningin zag met leede oogen, dat de kardinaal de Richelieu de leiding der zaken, die zij gaarne in de handen hadde gegrepen, geheel bemeesterd had. Zij had hevig over den eersten minister geklaagd; maar dezes invloed hield de bovenhand, en der koningin-moeder werd, in Februari 1631, Compiègne tot verblijfplaats aangeduid. Zij woonde daar eenigen tijd, maar zij wist in de maand Juli de Belgische grenzen te bereiken en vestigde zich te Avesnes, vanwaar zij naar Bergen in Henegauwen trok. (1)

Haar tweede zoon, de hertog van Orleans, was ook in opstand gekomen tegen Richelieu en tegen den koning, en had zich insgelijks naar de Nederlanden begeven, om er troepen tegen zijnen broeder aan te werven. Rubens werd aangeduid om in onderhandeling

(1) Paul Henrard : *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*. Bruxelles. Muquardt. 1876.

te treden met de vertegenwoordigers der twee koninklijke personages; hij had in last de zaak op de lange baan te schuiven, daar Spanje van de eene zijde weinig lust had om Frankrijk aan te vallen, en Philips IV echter den schijn niet wou aannemen zijne schoonmoeder, Maria van Medici, geheel in den steek te laten.

Rubens stelde zich heel wat voor van de macht der aanhangers van de koningin, en schreef naar Madrid om onderstand voor haar. Maar men gaf daar weinig acht op het Italiaansch gebabbel, zooals Olivarez het noemde, van den kunstenaar, die, door zijne oude vriendschap voor de koningin, wat al te zeer de belangen zijns konings uit het oog verloor. Men liet Maria van Medici aan haar lot over. Zij hield enkele dagen stil in de bijzonderste steden der Nederlanden, werd overal met vorstelijke eerbewijzen onthaald, bezocht Rubens' woonst te Antwerpen, ging dan naar Holland, vervolgens naar Londen, en vestigde zich eindelijk te Keulen, waar zij in 1642 stierf in het huis, dat Rubens als kind gedurende eenige jaren bewoond had.

In ernstiger staatkundige verwikkelingen werd onze schilder rond denzelfden tijd en bij dezelfde gelegenheid medegesleept. Er was sedert den dood van aartshertog Albertus (1626) misnoegdheid ontstaan bij de Belgische edellieden, omdat de koning hun den invloed niet gelaten had, dien zij onder den aartshertog bezaten, maar de bijzonderste ambten aan Spanjaarden had geschonken. Hendrik van Bergh, die aan het hoofd der Spaansche krijgsmacht gestaan had, was door Don Alvarez de Bazan vervangen, en de graaf van Warfusée, die vroeger de financiën bestuurde, had zijn ambt moeten neerleggen voor bedrieglijken handel. Beiden verkochten zich aan de Vereenigde Staten der Nederlanden, en beloofden hun Gelderland en de steden aan de Maas in de handen te spelen. Richelieu, die gedurig met Spanje onderhandelde en bondgenootschappen sloot, maar onderduims nog ijveriger in de weer was, om alles te begunstigen wat dit land afbreuk kon

doen, bewerkte van zijnen kant de Waalsche edellieden. Carondelet, geestelijke deken van Kamerijk, de prinsen van Epinoy en van Barbanson, met den hertog van Bourssonville en den graaf van Egmont, smeedden een eedverbond tegen Spanje, en beloofden zich voor den koning van Frankrijk te zullen verklaren, zoohaast een zijner legers in Henegouwen zou vallen. Zij wisten den hertog van Aarschot te bewegen om zich aan hun hoofd te stellen.

Steunende op de hulp van Hendrik van Bergh, die sedert het vertrek van Spinola zegepraal op zegepraal behaalde, viel de prins van Oranje, Frederik-Hendrik, den 25ᵉ Mei 1632, in Limburg, riep de bevolking tot opstand tegen den koning van Spanje en nam verscheidene steden in.

Intusschen had de aartshertogin Isabella lucht gekregen van hetgeen er door de edellieden tegen haar gesmeed was, en wist den hertog van Aarschot over te halen om haar getrouw te blijven. Hierdoor verloren de eedgenooten eenen machtigen steun; daarbij kwam, dat de koning van Frankrijk aan den prins van Epinoy liet weten, dat hij hem niet kon bijspringen; het volk eindelijk wilde van geene onderwerping aan Holland en Frankrijk hooren. De saamgezworen edellieden werden nu te Brussel ontboden; Carondelet en zijne twee broeders werden aangehouden.

De Staten van Holland gingen intusschen voort met de Spaansche Nederlanden tot opstand aan te hitsen, en zooveel steden mogelijk in te nemen : Venloo, Roermond en Maastricht waren reeds in hunne macht. Toen zond de aartshertogin afgezanten naar Frederik-Hendrik, om over den vrede te handelen. Deze vroeg doorzending der Spaansche troepen uit de Zuidelijke Nederlanden, afbraak der kasteelen, aanvallend en verwerend bondgenootschap tusschen beide Nederlanden, met het voorrecht voor de gezamentlijke Statenvergadering van het leger te onderhouden en aan te voeren.

De Belgische onderhandelaars, tusschen welke de hertog van

Aarschot op eigen aanvraag benoemd was, moesten alleen de vernieuwing van het vredesverdrag van 1609, dat is een wapenstilstand zonder meer, voorstellen. Zij kwamen den 4n December 1632 te 's Gravenhage aan. Rubens, die in 1631 en in 1632 in onderhandeling was geweest met de Nederlanden, als zaakgelastigde van Isabella, werd hun toegevoegd, in schijn om de heeren afgezanten te helpen, en eenige punten op te helderen, die hem bijzonderlijk bekend waren, in wezentlijkheid om de inzichten der Infante tegen die der edellieden te verdedigen. Hij was dus de man van vertrouwen nevens hen, die opentlijk den titel van afgezant droegen. Den 16n December 1632 schreef hij aan den prins van Oranje om een vrijgeleide te bekomen. Zijne aanstelling ergerde Aarschot, en deze klaagde er over aan de hertogin. Rubens schreef hem, om zich te verschoonen, en ontving daarop een antwoord, dat een toonbeeld van lompen adeltrots mag heeten. In dien brief moet men echter meer zien dan eene ijdele opgeblazenheid over eigen rang en eene onbewimpeld uitgesproken minachting voor alwie minder titels bezit; het is evenzeer de uitdrukking eener kwalijk verborgen misnoegdheid van den hertog, wiens geweten niet zuiver was, en wien men nu iemand toegevoegd had, die zijnen handel en wandel zou kunnen gadeslaan en alle onderduimsche knoeierij beletten.

Ziehier de vertaling der beroemd geworden briefwisseling. Rubens schreef:

Monseigneur,

Het doet mij spijt te vernemen, dat uwe Excellentie zich gestoord heeft getoond over mijne vraag om een pasport; want ik ga recht in mijne schoenen en verzoek U te gelooven, dat ik altijd goede rekenschap van mijne daden zal geven. Ook houd ik voor God staan, dat ik nooit anderen last van mijne oversten ontvangen heb, dan uwe Excellentie op alle mogelijke wijze te dienen in de behandeling dezer zaak, zoo noodig aan 's konings dienst en aan 's lands

welvaart, dat ik hem het leven onwaardig zou achten, die voor zijne bijzondere belangen er eenige vertraging zou aan toebrengen. Ik zie echter niet in, welke zwarigheid er uit zou ontstaan zijn, zoo ik mijne brieven in den Haag en in de handen uwer Excellentie gebracht had, zonder andere benoeming of rang, dan die van U ootmoediglijk ten dienst te staan, niets zoo zeer wenschende dan gelegenheden om te toonen, dat ik inderdaad van ganscher harte ben, enz.

Aarschot antwoordde op dezen brief, waarin men heel gemakkelijk de toespelingen op 's hertogen verdachte handelingen ziet doorstralen, met het volgende schrijven :

Mijnheer Rubens,

Ik zie uit uwen brief hoe het U spijt, dat ik gestoord was over het vragen van uw paspoort, en dat Gij recht in uwe schoenen gaat, en mij bidt te gelooven, dat Gij altijd goede rekenschap van uwe daden zult geven. Ik zou wel kunnen nalaten hebben U de eer te doen U te antwoorden, daar Gij zoo erg aan uwen plicht ontbroken hebt, die was van mij zelf te komen vinden, in plaats van U zoo gemeenzaam aan te stellen van mij een briefken te schrijven, iets wat alleen past tusschen personen van gelijken rang. Ik ben van elf uren tot half een in het hotel geweest en ben er 's avonds ten half zes teruggekeerd, zoodat Gij tijd genoeg hadt, om mij te komen vinden. Niettemin moet ik U zeggen, dat gansch de vergadering, die te Brussel geweest is, het heel wonder heeft gevonden, dat, na hare Hoogheid gebeden en den markies van Aytona gevraagd te hebben U te zenden, om die brieven te bestellen, welke Gij mij schrijft bij U te hebben, zooals zij ons beloofden, Gij in plaats hiervan, een paspoort hebt gevraagd. Het kan mij weinig schelen, hoe gij in uwe schoenen gaat en welke rekenschap Gij van uwe daden kunt geven. Al wat ik U te zeggen heb is, dat Gij in het vervolg zoudt leeren, hoe lieden van uwe soort moeten schrijven aan personen van mijnen rang. En dan moogt Gij er op rekenen, dat ik zal zijn, Uw....

Die beleediging was niet voldoende om Rubens eenen afkeer van de diplomatie te doen krijgen. Hij zette zijne rol te 's Gravenhage voort; maar de onderhandelingen sleepten, en brachten geenen uitslag te weeg. Isabella stierf in 1633; onder haren opvolger zien wij Rubens nog moeite aanwenden om in de onderhandelingen met Holland tusschen te komen, zonder dat zijne pogingen gelukten.

Opmerkelijk is het, dat men aan het Nederlandsche hof in die jaren reeds de schuldige betrekkingen kende, welke bestaan hadden tusschen Rubens' vader en prins Maurits' moeder (1); wij gelooven niet, dat die verhouding tusschen het vorstelijk huis van Oranje en den afgezant dezes keus juist heel gelukkig maakte.

De hertog van Aarschot ging naar Spanje om uitgebreider macht te verkrijgen, ten einde de onderhandelingen voort te zetten met Holland; maar Gerbier, de Nederlandsche schilder, die voor Engelands rekening de zaakgelastigde in onze gewesten speelde, verried in November 1633, voor 2000 kronen en een levenslang pensioen, het komplot, dat in zijn huis tusschen de Belgische edellieden gesmeed was. Aarschot werd te Madrid in hechtenis genomen en eindigde zijn leven in den kerker. De prins van Barbanson werd eveneens gevangen genomen, de andere hoofden der samenzwering werden veroordeeld en ontsnapten slechts door de vlucht aan de doodstraf.

Ter gelegenheid dezer tusschenkomst van Rubens in de staatkunde, heeft men de vraag wel eens opgeworpen, wat er te denken valt van zijne vaderlandsliefde. Ik geloof zelfs, dat men hem voor eenen heimelijken vriend der Noord-Nederlanders heeft willen doen doorgaan. Rubens leefde gedurende het grootste deel der jaren, die hij in ons land verbleef, onder het bestuur der aartshertogen, wier zeer bijzondere vriend en begunstigde hij was. Hun bestuur bracht eerder achteruitgang dan voorspoed aan onze landen, maar ten minste droeg het eenen schijn van onafhankelijkheid.

(1) R. FRUIN, *Nederlandsche Spectator*, 13 October 1877.

Albertus en Isabella regeerden in eigen naam, met Spanjes hulp; wij waren dus meer bondgenooten dan onderdanen der opvolgers van Philips II geworden. Met de dwaze edellieden als eenen Aarschot of van Bergh samen te spannen en zijne weldoeners te verraden, daaraan kon Rubens geenen oogenblik denken en dacht hij gewis nooit. Zeker zouden wij liever hebben kunnen vaststellen, dat hij krachtdadig meewerkte om het onafhankelijke, vereenigde Nederland van vóór 1585 te helpen stichten; maar, buiten de treurige samenzweerders van 1632, was die staatkunde in ons land niet vertegenwoordigd, en te vragen, dat Rubens ze zou in het leven geroepen hebben, is zelfs van zijn edel en machtig vernuft wel wat veel eischen.

Wat bleef er hem anders over, dan den vrede en den terugkeer van den voorspoed in onze landen te wenschen? En dit deed hij. Uit tientallen zijner brieven en schilderijen zien wij, hoe hij afkeerig is van den oorlog, en hoe hij op alle middelen bedacht is, om handel en nijverheid in onze gewesten te doen herbloeien. Ziehier hoe hij zich over den toestand van zijn vaderland uitlaat in eenen nog onuitgegeven brief, aan zijnen vriend Peiresc geschreven. » De openbare zaken gaan hier zachtjes en wij bevinden » ons eerder zonder den vrede dan met den oorlog. Minstens ver- » kwijnt deze stad als een uitterend lichaam, dat langzaam vergaat. » Iederen dag zien wij het getal der inwoners verminderen, daar » ons ongelukkig volk geen middel heeft, om zich door het werk » zijner neringdoenden of kooplieden staande te houden. Het is te » hopen, dat men eenige verzachting zal vinden aan dit lijden, door » onze onvoorzichtigheid veroorzaakt. » (1)

Dit zijn woorden, die geene groote liefde voor Spanje en even weinig geestdrift voor Holland laten doorschemeren, maar enkel verlangen om den vrede en dezes vruchten te genieten.

(1) Nr 6 der 10 brieven van Rubens, in de stadsbibliotheek van Carpentras, onder de nagelaten papieren van Peiresc bewaard, en voor mij welwillend afgeschreven door den heer bibliothecaris Barres.

Rubens werkte als staatsman mede, om het geschokte land op vasten, rustigen voet te helpen brengen; hij ontroofde kostelijke jaren aan zijne kunst om dit doel te bevorderen. Dit was al wat hij doen kon, en hij deed het. Verdere gissingen zijn ijdele bepleitingen zonder grond en zonder nut.

De laatste tien jaren zijns levens wijdde hij aan zijne eerste liefde, de schilderkunst. Het getal der werken, waarvan wij met zekerheid weten, dat zij behooren tot dit tijdperk zijner loopbaan, is naar evenredigheid veel kleiner dan datgene der tafereelen, welke wij, als voortbrengsels zijner vroegere levensjaren, opsomden.

Wij weten, dat hij voortging in die latere jaren, zooals hij sedert 1613 deed, met titelplaten en portretten te teekenen voor de drukkerij van zijnen vriend Balthasar Moretus en voor die der Antwerpsche drukkers Nutius en Meursius.

Voor de eerste der drie werkte hij het meest. De rekeningboeken van het Museum Plantin-Moretus geven ons kostelijke inlichtingen over de teekeningen, welke hij aan Moretus leverde, en welke haast zonder uitzondering door Cornelius Galle, vader en zoon, gesneden werden. Hun getal bedraagt ongeveer vijftig; de groote helft bestaat uit titelplaten, verder uit Brevier- of Missaalplaten, vijf portretten, zes vignetten voor een werk over de gezichtskunde en enkele andere stukken. De teekeningen werden aan Rubens betaald op den voet van 20 gulden voor een blad in folio, 12 voor een blad in 4°, 8 voor een in 8°, en 5 voor een in 16°.

Hij teekende deze platen des avonds of op feestdagen. Balthasar Moretus schrijft in eenen brief van 13 September 1630 aan Balth. Corderius, dat Rubens zich des werkendaags met zulken arbeid niet bezig houdt, ten zij men hem honderd gulden per teekening betale, en aldus vinden wij de overlevering bevestigd, dat de meester zijne schilderijen zooveel malen honderd guldens deed betalen, als hij er dagen aan gewerkt had.

Het Museum Plantin-Moretus heeft enkele zulker teekeningen van Rubens bewaard; zij zijn met de pen op papier geschetst of in grauwschildering op paneel gebracht, en onderscheiden zich door de zwierigheid en de zekerheid der hand van den teekenaar, en door den rijkdom en de vernuftige vinding der samenstelling. Enkele malen is het zinnebeeldige zoo ingewikkeld, dat het duister voor ons wordt.

Het grootste deel dezer teekeningen van Rubens is verloren gegaan, maar de gravuren bewaarden er ons de trouwe nabootsing van; verscheidene der titelplaten echter, welke op Rubens naam gezet zijn door de prentenbeschrijvers en zelfs wel eens door den graveur, behooren hem niet toe (¹).

Tusschen de schilderingen, welke hij van 1630 tot 1640 voortbracht, komt vooreerst de groote reeks tafereelen, die hem waarschijnlijk gedurende zijn verblijf in Spanje besteld waren, en de Zegepraal der Roomsche Kerk verbeelden.

Was het de hertog van Olivarez, die ze deed uitvoeren, zooals sommigen meenen? Was het koning Philips IV, die ze liet maken, om ze aan zijnen minister te schenken, zooals anderen beweren? Wij weten het niet juist. Al wat wij kunnen verzekeren, is, dat in 1630

(¹) Ziehier de lijst der titelplaten en portretten, welke Rubens voor de Plantijnsche drukkerij vervaardigde.

Titel en zes vignetten voor *Aguilonius, de Optica* (1613); titel en tien platen voor den *Breviarium Romanum* (1613-1614); portret van *Seneca* en *Justus Lipsius* en *Seneca in het bad*, voor den *Seneca* van Justus Lipsius (1615); titelplaat voor *Bauhusius et Cabellanius, Poemata* (1616); *Bosius, de Cruce* (1617); *Lipsius, de Justitia et Jure* (1617); *Torniellus, Annales* (1620); *Mascardus, Sylvæ* (1622); *Havaeus, Annales*, tom. I et II (1623); *Coriolanus, Concilia* (1623); *Thomas a Jesu, de Contemplatione* (1623): *Urbanus VIII, Poemata* (1624); *Hugo, Obsidio Bredana* (1626); *Sarbievius, Lyrica* (1627); *Rosweydus, Vitæ Patrum* (1628); *Corderius, Catena in Lucam* (1628); *Blosius, Opera* (1632); *Dionysius Areopagita, Opera* (1634); *Lipsius, Opera* (1634); *Bidermannus, Poemata* (1534). *la Peinture de son Altesse* (1634); *Petrasancta, Symbola* (1634); *Haftenius, Via Crucis* (1635); *Sarbievius, Poemata* (1638); *Goltzius, Opera*, eerst gedrukt in 1644. — Verder nog het portret van Urbanus VIII, dat van Jan Van Havre, voor zijne *Arx Virtutis* en dat van *Lessius* voor zijne *Opuscula* (1627).

Zie mijne Inleiding op « Titels en portretten gegraveerd naar Rubens voor de Plantijnsche drukkerij. » 1877.

door den koning eene som van 7500 ponden voor geleverde schilderingen betaald werd, en dat de reeks der Zegepralen oorspronkelijk het klooster van Loeches bij Madrid versierde, dat door Olivarez gesticht was (¹).

Deze reeks, welke als models voor tapijtwerken geschilderd werd, bevatte de tien volgende onderwerpen :

(1) De Israëlieten rapen het Manna in de Woestijn, (2) Ontmoeting van Abraham en Melchisedech, (3) Elias gevoed door de raven, (4) de Vier Evangelisten, (5) de Kerkvaders, (6) Zegepraal van het Christendom over het Heidendom, (7) Zegepraal van de Liefde, (8) Zegepraal van het H. Sacrament, (9) Zegepraal der Roomsche Kerk over de Ketterijen, (10) Zegepraal van het Geloof.

Vier dezer stukken (1, 2, 4, 5) zijn in het bezit van den markies van Westminster te Londen, twee (3, 10) zijn in den Louvre, een (7) bij den heer Joshua Taylor, twee (6, 8) schijnen nog in Spanje te zijn, en van een laatste (9) ken ik slechts de herhaling, door van Thulden geschilderd voor de St.-Pieterskerk van Gent.

Sommige zijn overdreven breed geborsteld en grof geteekend, zooals de Elias, gevoed door de raven ; andere, zooals de Zegepraal van het Geloof, de Zegepraal over het Heidendom, het Manna, Abraham en Melchisedech zijn vol kracht in hunne losse breedheid ; andere eindelijk, zooals de Zegepraal van het H. Sacrament en de Kerkvaders, bezitten eene sierlijke statigheid. Allen zijn, meer dan eenig ander voortbrengsel van Rubens, decoratiewerk, en, met het oog vooral op het onderwerp, meer getuigende van rijke vinding en gemakkelijke uitdrukking, dan van diep gevoel en ingetogenheid.

Eene tweede reeks is de Verheerlijking van Jacobus I,

(¹) Gachard : *Particularités sur Rubens* (Trésor National I. 182). Velasco : *Leben der Spanischen Mahler* etc. Dresden. 1781. Bl. 91.

koning van Engeland, gemaakt voor de zoldering der banketzaal van 's konings paleis, White-Hall. Deze stukken waren bedorven, vóór zij geplaatst werden, en zijn nu haast onzichtbaar geworden. In 1629 besteld, werden zij echter door Rubens eerst in December 1635 geleverd, en hem tegen den verbazend hoogen prijs van 3000 pond sterling betaald. Zij behooren tot 's kunstenaars minst gelukte werken. De koning van Engeland moest er toch niet ontevreden over zijn; want in 1639, het jaar nadat de overeengekomen prijs betaald was, schonk hij den schilder nog eene gouden ketting, die 82 ½ oncen woog.

Dan hebben wij nog twee andere stellen patronen voor tapijten, de Geschiedenis van Achilles en die van Constantinus, de eerste uit acht en de tweede uit twaalf stuks bestaande. Het is onzeker, wanneer Rubens beide schilderde. Van de Geschiedenis van Constantinus kent men nog alleen de schetsen, die vroeger in de verzameling van den hertog van Orleans waren en nu in het bezit zijn der heeren Brooksbank, Rogers en Vernon; de garde-meuble van Frankrijk bezit eene reeks tapijten, naar die schilderingen geweven. De Geschiedenis van Achilles kennen wij uit de schetsen, die in de verzameling van den heer Barry in Engeland bewaard zijn, en uit een vijftal tapijten, die den 18n Januari 1875 bij den heer Terbruggen te Antwerpen verkocht werden en toegewezen zijn aan het Museum der Hallepoort te Brussel.

Eindelijk treffen wij het heerlijke en onmetelijke werk aan, dat Rubens uitvoerde, bij gelegenheid der Intrede te Antwerpen van den prins-kardinaal Ferdinand, in 1635.

Men zou een dik en belangwekkend boek kunnen vol schrijven met de geschiedenis van deze Intrede. Al wat het feest voorafging, vergezelde en volgde, is ons tot in de minste bijzonderheden bekend; wij zien er in, hoe de stad hare werken aanbesteedde, hoe de schilders de taak onder elkander verdeelden, hoe de raming van het bestuur toen als immer te laag bleek, en wat moeite het

magistraat ondervond om het noodige geld bijeen te krijgen: gansch eene brok van het Antwerpsche leven van dien tijd (¹).

De aartshertogin Isabella was gestorven op 1 December 1633; eerst een jaar later kwam haar opvolger, prins Ferdinand, eenige broeder des konings van Spanje en kardinaal-aartsbisschop van Toledo, naar onze landen. In de maand Januari 1635 zou hij te Antwerpen zijne plechtige intrede houden. Den 13ᵉ November 1634 kregen de twee burgemeesters, de twee pensionnarissen en de schepene Rockox last, om zich te verstaan met de natiën van Portugal, Genua, Milanen, Engeland en Duitschland, omtrent het oprichten van zegebogen ter gelegenheid van 's prinsen eerste bezoek. Vroeger waren die natiën nooit onwillig geweest, op eigen kosten, zulk een versiersel onzer straten te laten optimmeren; maar de tijden waren ten kwade veranderd, en slechts één der vreemde volkeren, de Portugeezen namelijk, gaf gehoor aan de voorstellen van het magistraat en bouwde eenen zegeboog. De rijke Fuggers gaven eene toelage van duizend gulden voor dien, welke aan het St.-Michielsklooster werd opgericht. Den 24ᵉ November begon men de aanbesteding van het timmerwerk der bogen: die van de Lange Nieuwstraat werd gemijnd voor 2999 gulden, die van de Huidevetterstraat tegen de Meer voor 3100, de portiek op de Meer voor 1800 gulden, het tooneel op de Mechelsche Plein voor 670 gulden, dat op den Oever bij de St.-Jansbrug voor 1000 gulden, de boog bij St.-Michiels voor 870.

De schildering werd afzonderlijk aanbesteed. Rubens, die niet tusschen de aannemers voorkomt, maar blijkt het hooger bestuur over alles gehad te hebben, ontving 5000 gulden voor de twee stukken, door hem geleverd en gesteld in het tooneel aan de St.-Joriskerk, voor het hertoetsen van de schilderijen en portretten der

(¹) Zie P. Génard: *Antwerpsch Archievenblad, VI en VII*; *P. P. Rubens* Bl. 458; en, in het Archief van Antwerpen, de onuitgegeven stukken, het vervolg uitmakende der reeds verschenen deelen in het *Archievenblad*.

andere bogen, voor de schetsen, door hem van deze gemaakt, en voor de moeite en last, bij het leiden en toezien van dezelfde werken.

Cornelis de Vos en Jacob Jordaens namen de schilderingen van den boog in de Huidevetterstraat tegen de Meer aan voor 4200 gulden, waarbij later nog 754 voor nawerk kwam; Jasper en Joannes van den Hoecke namen den boog van de Lange Nieuwstraat aan voor 3000 gulden en kregen er nog 140 voor nawerk; Cornelis Schut kreeg 7113 gulden en 10 stuivers voor de schilderij van het tooneel aan St.-Joris en 40 gulden voor nawerk; Jordaens, Jan Coster en consoorten kregen 2950 gulden voor het schilderen der tooneelen aan St.-Joris en op de Melkmarkt; Theodoor Rombouts, Cossiers, Wolfaert en Weri kregen 950 gulden en 14 stuivers voor het tooneel op de Melkmarkt, waarbij later nog 150 gulden voor nawerk kwam; David Rijckaert en Jan van Eyck kregen 730 gulden voor het schilderen van den boog aan St.-Michiels; Theodoor van Thulden, Jan de Labaer, Erasm Quellin en de twee zonen van van Balen kregen 3500 gulden voor het schilderen van de gaanderij op de Meer en 1500 voor het tooneel op den Oever; Geeraard Zegers 600 gulden voor de groote schilderij op het tooneel aan St.-Jacobs; Lange Jan en Borchgrave 470 voor het overige schilderwerk van dit stuk.

De beeldhouwers Huybrecht van den Eynde, Forcy Cardon, Paulus van den Mortel, Jenin Veldeneer, Sebastiaan de Neve, beitelden in witten steen de beelden der keizers, die op de Meer moesten pronken; Erasm Quellin maakte de groote zuil, en met Dembri sneed hij twintig kapiteelen voor den boog in de Huidevetterstraat.

Jan Wildens schilderde voor 600 gulden twee gezichten van de stad, en aan Alexander Adriaensens betaalde men 35 gulden voor het schilderen van 's lands wapen.

De kosten werden geraamd op 36,000 gulden, die men zou lichten

en zou vinden uit accijnzen op het bier. Nicolaas Rockox stortte 8000 gulden, en acht andere notabelen schreven in voor 6000 en minder.

Men had gerekend, dat de prins in Januari zou gekomen zijn, en uit hoofde van de strenge koude had men hem verzocht zijn bezoek uit te stellen tot op 14 Februari. Maar, in plaats van de plechtigheid tot dien dag te verschuiven, werd zij door Ferdinand bepaald op den 17en April. Men had dus tijd genoeg om te werken; tijd bleek hier echter geene winst, maar verlies van geld. Men schilderde eerst dapper door, in den grooten refter der Minderbroeders en op de Beurs; want men had haast om gereed te zijn. Toen nu echter de feestdag verschoven was, vond men tijd om veranderingen te beramen, waaruit wellicht verbetering aan het werk, maar ook verhooging van kosten voortsproot. Er kwam veel nawerk bij, zooals wij reeds gezien hebben voor de schilders, en zooals ook uit de rekening der timmerlieden blijkt. De gaanderij op de Meer was aanbesteed voor 1800 gulden en kostte er 6600; 1100 gulden nawerk werd aan den boog in de Huidevetterstraat en verscheidene honderden elders betaald. De leveranciers rekenden grof en groot; een hunner verminderde zijne rekening tot op de helft, toen men hem zijn bedrog verweet. Ieder helper, rijk of arm, moest betaald worden; de tresorier en de rentmeester kregen 200 gulden, de greffier Gaspar Gevaerts 480, de twee bouwmeesters elk 100, de vier wijkmeesters en de zes dekens van de drie hoofdambachten elk 40, de raadspensionnaris 70, Paulus van Lier, ridder en oud-burgemeester, 60 gulden, de poortier van 't klooster der Minderbroeders 18 gulden, de twee burgemeesters elk 240 gulden, de stadsontvanger 600 gulden, en dat alles « in recompense van de travallien, die sij gehadt hadden. »

Het slot der rekening was, dat de aangevraagde som erg ontoereikend was; den 9n Januari 1635 wist men reeds, dat men een te kort van 20,000 gulden zou gehad hebben. Na veel gekibbel van de

leden der stad, verkreeg het magistraat de verlenging van eenen buitengewonen bieraccijns om dit te kort te dekken. Maar, toen de feesten afgeloopen waren, bleek het, dat zij over de 78,000 gulden gekost hadden en er dus 42,000 gulden ontbraken.

Nu had het magistraat het erg te verantwoorden. Het had goed in te brengen, dat de Intrede zoo prachtig geweest was en Antwerpen er zoo veel eer mee gehaald had bij den prins en bij de vreemden; het had goed te vertoonen, dat de leveranciers moesten betaald worden : twee van de drie leden der stad, de hoofdmannen van de Poorterij en de goede mannen van de Ambachten, wilden van geen betalen hooren. Zij herinnerden de regeering hare belofte van het toegestane krediet niet te overschrijden, verweten haar de onregelmatigheden der rekening en weigerden rondweg eene nieuwe belasting toe te staan : men moest maar sparen, om de verkwisting van het verleden goed te maken, beweerden zij. Het magistraat had bij de rekening der Intrede er nog andere gevoegd, en vroeg nu om eene leening van 200,000 gulden te sluiten en eene nieuwe belasting op het bier te mogen leggen. Keer op keer werd die vraag verworpen ; van geene leening of belasting wilden de twee laatste leden der stad hooren, maar alleen van bezuiniging en van betaling der verachterde posten bij middel van het aldus gespaarde geld.

Ondertusschen riepen de schilders en andere schuldeischers de stad voor het gerecht en legden arrest op de stadspenningen ; de regeering bleef aandringen bij de leden ; de leden bleven doof voor de eischen der regeering, en men vindt geen bewijs, dat zij op hun verzet teruggekomen zijn. Het magistraat zag zich verplicht de aanbevolen bezuinigingen te doen en aldus het te kort te betalen der Blijde Intrede, die heel wat krakeels had te weeg gebracht, en minstens voor de heeren der stedelijke regeering eenen treurigen afloop had.

Niettegenstaande dit alles, had Antwerpen toch een luisterrijk

feest gegeven, waar men eeuwen nadien nog van spreekt, een feest, geleid door Rubens, eene versiering der stad, door hem geteekend en geschilderd. Men moet in het kostelijk plaatwerk, door van Thulden gegraveerd, de trotsche en zwierige triomfbogen, den onuitputtelijken rijkdom van vinding in beelden, in sieraden en bouwstijl zien, om zich eene gedachte te maken van hetgeen hier toen in onze straten te bewonderen was. Rubens was een geboren decoratieschilder van het hoogste vernuft. Hij kreeg eens in zijn leven eene gansche stad in feestdosch te hullen en voelde zich ten minste ditmaal vrij in zijne beweging. Of hij dan ook eenen gang ging! In een drietal maanden tooverde hij tal van reusachtige gevaarten, altijd grootsch, altijd bevallig, altijd afgewisseld, vol smaak en vol oorspronkelijkheid.

De prins kwam binnen langs de St.-Joris- of Keizerpoort, die opgefrischt was, en waarvan de beeldhouwwerken geschilderd of verguld waren. Bij de poort werd hem eene lauwerkroon aangeboden door een maagdeken; aan de St.-Joriskerk, op de Mechelsche Plein, stond een tooneel, waar andere maagdekens hem welkom hieten. In de Lange Gasthuisstraat, tegen de Arembergstraat, stond de zegeboog der Portugeezen; op het einde der Huidevettersstraat kwam men door den Philippusboog op de Meer; op de Meer zelve stond, tusschen de Grammeistraat en de Lange Clarastraat, de gaanderij der twaalf Oostenrijksche keizers, in steen gehouwen en verguld; recht vóór de Lange Clarastraat, aan den ingang der St.-Jacobsstraat, stond een tooneel, waarop de Verheerlijking van Isabella-Clara-Eugenia afgebeeld was; verder werd de Lange Nieuwstraat, van de Pruinenstraat tot de Markgravenstraat doorsneden, door den Ferdinandusboog; op de Melkmarkt, rees een tooneel op, den tempel van Janus voorstellende; op den Oever, aan de St.-Jansbrug, prijkte een ander tooneel, waarop het verval van den koophandel zinnebeeldig vertoond werd door den wegvluchtenden Mercurius; aan den ingang der

Kloosterstraat stond de boog der Munt; tegen de groote poort van het St.-Michielsklooster, waar de vorst vernachtte, stond de boog, waarop de keus van Hercules tusschen de deugd en de vreugd, en de overwinning van Bellerophon op de Chimaerà vertoond werden. Er waren dus in het geheel vijf bogen, vier tooneelen en ééne gaanderij.

Voorvallen uit het leven van prins Ferdinand, eenen vorst, die echt krijgstalent bezat, werden herdacht, en vooral werd de overwinning gevierd, die hij weinige maanden te voren met Ferdinand, koning van Bohemen en Hongarië, op de Zweden te Noordlingen behaald had, en waarbij door de verbonden katholieke legers eene beslissende zege bevochten werd op de protestanten. De verheerlijking der koningen van Spanje, der keizers van Oostenrijk en van Albertus en Isabella, maakten, zooals men uit hunne namen reeds kan gissen, de onderwerpen der zes eerste bogen en tooneelen uit; de drie volgende raakten de stad wat dichter: de Vrede, het verval van den Handel, en de Munt werden er in afgebeeld; de laatste boog was weder aan den held van den dag gewijd.

Zoomin als in de vereffening der rekening, was alles rooskleurig in dit feest: de wegtrekkende Handel, op een der tooneelen afgebeeld; Mercurius, die met de geldbeurs en den slangenstaf heenvlood, terwijl de boeien aan de voeten van den ouden Scaldis, den watergod der Schelde, werden toegeschroefd; de riemen, verbroken op het strand, en de matrozen, slapende op de omgekeerde kiel van eene boot, waren juist niet heel verkwikkend; en eene nadrukkelijke verklaring van dit tooneel lag er in de woorden van de stedemaagd, nevens den voortijlenden Mercurius geplaatst: « Dat de God van » Cyllene toch zijne snelle vleugels van hier niet afkeere, en dat » hij, o prins, de stad, die hem toegewijd is, niet verlate; o! dat » aan mijne Schelde de voortvluchtige Handel terugkeere. »

Gevaert had alles met zijne Latijnsche opschriften naar de mode van dien tijd verklaard en opgeluisterd, of liever verduisterd. Zooveel

stroeve en opgeschroefde verzen, als er op al die zegebogen te lezen waren, zijn misschien geene tweede maal op de wereld samengebracht; zooveel pralerige en waanwijze geleerdheid, als hij aan den dag legde, om door zijne schoolsche poëzie en zijn langdradig proza Rubens' scheppingen uit te leggen, stond wellicht vóór of na nooit meer te lezen in eenig boek. Heel de Olympus, heel de verzameling van Grieksche en Latijnsche dichters en prozaschrijvers, de munten en medailles der oudheid en wat de geleerde secretaris uit oudere en nieuwere boeken had kunnen oprakelen, werd samengehoopt in het werk, dat de beschrijving van Ferdinands Intrede bevat.

Na afloop der plechtigheid bleven de bogen nog wel eene maand staan; eerst het jaar nadien werd men er op bedacht aan den prins de schilderijen en beelden, die men hem beloofd had, te laten geworden. Men deed ze hertoetsen en zond ze hem naar Brussel.

Uit de rekening, die hiervoor later betaald werd, zien wij, dat Joannes van Dijck en David Rijckaert de schilderijen van den boog aan de St.-Michielskerk in gereedheid brachten; Rubens herschilderde de twee doeken, die hij gemaakt had voor het tooneel aan St.-Joris: den Neptunus en de Ontmoeting der twee Ferdinands; Jacob Jordaens hertoetste de twee schilderijen uit den boog der Huidevettersstraat, het groote stuk uit het tooneel aan St.-Joriskerk, dat door Corn. Schut gemaakt was, en de schilderijen uit den Ferdinandusboog, welke twee laatste de gebroeders van den Hoecke geschilderd hadden; Jan Cossiers frischte een der doeken van den Janustempel op, Artus [1] Wolfaert het andere; Geeraard Zegers legde de laatste hand aan de groote schilderij, die over de Lange Clarastraat gestaan had, en Theod. van Thulden aan den Mercurius der St.-Jansbrug. Al deze stukken, behoorlijk ingelijst,

[1] De rekening zegt Geerard Wolfaert; wij achten dit eene schrijffout.

werden, met de twaalf standbeelden der keizers, den prins-kardinaal ten geschenke aangeboden. In verscheidene Museums van Europa bewaart men nog van die doeken, en waarlijk het werk was te schoon voor straatversiering.

In het Museum van Dresden bewonderen wij den Neptunus, die de onweders bedaart, tijdens Ferdinands overtocht, een stuk gewoonlijk Quos ego... genaamd; te Weenen in het Belvedere prijkt de Ontmoeting der Ferdinands, beide gediend hebbende voor het tooneel aan de St.-Joriskerk. In het Museum van Brussel vinden wij de portretten der aartshertogen, die op den Philippusboog stonden; te Weenen in het Belvedere hangen de portretten van Ferdinand, koning van Hongarije, en van prins Ferdinand, de twee overwinnaars van Noordlingen; zij prijkten in den Ferdinandusboog, nevens de afbeelding van den Slag van Noordlingen, die te Windsor bewaard wordt; te Rijsel bewaart men de zinnebeeldige voorstellingen der Mildheid en der Voorzichtigheid des konings, die de achterzijde van denzelfden boog versierden; het Museum l'Ermitage te St.-Petersbrug bezit de schetsen van vijf der keizersbeelden, die in de gaanderij op de Meer stonden, alsook de schetsen van het tooneel aan St.-Joriskerk, de voorzijde van den boog der Portugeezen en van dien bij St.-Michiels, de achterzijde van den Ferdinandusboog, en van de tooneelen op de Melkmarkt en bij de St.-Jansbrug; in de verzameling van den Engelschen markies van Bute is de schets van den Janustempel op de Melkmarkt bewaard; die van den Strijd van Bellerophon met de Chimaera, uit den boog bij St.-Michielsabdij, behoort aan den heer William Beckford toe. Van al die kostelijke gedenkstukken, die Antwerpen meestendeels voor eenige guldens uit de handen wierp, bezit ons Museum niets dan de schetsen van den boog der Munt.

Alleszins zijn de schilderingen Rubens waardig. Den Neptunus uit het Museum van Dresden houd ik voor een van zijne mees-

CALLOOWAGEN, geteekend door P. P. RUBENS in 1638. Schets in het Museum van Antwerpen.

terstukken. De Ontmoeting der twee Ferdinands en de Slag van Noordlingen, alhoewel iets minder, zijn ook nog merkwaardige tafereelen.

Wat de eigenlijke versieringswerken waren, kan men opmaken uit de twee figuren in het Rijselsch Museum : twee breede, zwierige gestalten, beelderig van schoonheid en gezondheid, vol licht, vol glans, alhoewel zij niet veel meer dan grauwschilderingen zijn.

De twee portretten van Albertus en Isabella, die het Brusselsche Museum bezit, zijn wederom meesterstukken. In éénen worp op het doek gesmeten, met het oog alleen op het algemeen uitwerksel, hebben zij iets ontzagwekkends, iets wat Thackeray deed zeggen van het beeld van Isabella, dat het u den hoed van het hoofd afziet; iets statigs, dat in vol akkoord is met eene bouwkundige omlijsting.

Wij spraken reeds van het plaatwerk, dat ter gelegenheid van deze Intrede uitgegeven werd en de afbeeldingen der bogen en schilderijen bevatte. Aan van Thulden was, den 25ⁿ Mei 1635, de taak opgedragen de platen, ten getalle van 25 groote en 15 halve, te etsen en daarmee, tegen Kersmis daaropvolgende, gereed te zijn. Gaspar Gevaerts, stads hooggeleerde secretaris, zou er den tekst op leveren. Balthasar Moretus zou het boek drukken, maar, bij gezamenlijke overeenkomst, werd dit werk later aan Jan van Meurs opgedragen.

Van Thulden was bij tijds klaar en zou gaarne zijn werk hebben laten verschijnen, toen de herinnering aan het feest in aller geheugen nog levendig was ; maar Gevaerts wilde er een kerkwerk van maken, en jaar op jaar verliep, eer hij met zijnen tekst klaar kwam. In November 1641 was deze nog niet gedrukt, tot groote schade van van Thulden, die dan ook niet afhield van klagen en de stad voor het gerecht tot betaling van schadeloosstelling daagde. En inderdaad, Rubens, die toezicht over de uitgave moest houden, was dood, prins Ferdinand was dood, en het feest was zes jaar en half verloopen, toen het boek eindelijk verscheen. Van Thulden had

aangenomen het werk uit te geven met eene toelage van 2000 gulden van wege de stad, voor welke som hij 200 exemplaren moest leveren. Maar de lange vertraging had den graveur groote schade berokkend, en zijn hulpgeld werd na lang haspelen tot 4500 gulden verhoogd. Aan Gevaerts kende men niet minder dan 3600 gulden toe ; schatte men zijnen arbeid naar het gewicht, dan had hij ze verdiend : hij moest slechts 25 tot 30 vel tekst bezorgen, en leverde er 70.

De stad had 1168 gulden betaald voor het kleuren (afzetten) van drie exemplaren, die voor prins Ferdinand bestemd waren, en die hij misschien, uit hoofde zijner vroegtijdige dood, nimmer ontving; zij had nog verscheidene honderden gulden betaald aan andere onkosten, die het plaatwerk aangingen, zoodat de gezamentlijke uitgaven voor Ferdinands Intrede niet beneden de 90,000 gulden kunnen gebleven zijn, in ons geld bijna een half millioen franks vertegenwoordigende. Een ontzaglijke, maar niet te hooge prijs, voor een feest, het laatste, dat Antwerpen voor eeuwen zou vieren, en dat door de medewerking van Rubens en zijne kunstmakkers eenen ongeëvenaarden luister verkregen had.

Den 12n Mei van hetzelfde jaar, waarop de intrede plaats had, kocht Rubens de heerlijkheid van Steen, gelegen te Elewijt, een dorpje tusschen Mechelen en Vilvoorde (1). « Het goed van Steen » heeft gekost 93,000 fl. » zegt eene nota, geschreven op den plakbrief, in de archieven van den tegenwoordigen eigenaar baron Coppens bewaard, « ende heeft aangebaudt 7000 fl. De pachter gaf » 2400 (gulden) 's jaers. » En inderdaad, in Rubens' nalatenschap wordt dat goed op 100,000 gulden berekend.

Toen de eigendom, den 13n October 1682, te Brussel in de kamer van Ukkel op het stadhuis verkocht werd, beschreef de plakbrief het als volgt :

(1) Archievenblad : *Rubens' Nalatenschap*. II. 112.

« De heerlycheydt ende goederen van Steen ghelegen tot S. Huy-
» brechts Elewyt by Perck tusschen Eppegem ende Weerde, toe-
» behoorende de kinderen van wylen den heeren Pedro Paulo
» Rubbens, riddere, ende vrouwe Helena de Fourment.

« In den eersten een Hof-stadt met de groote steene Huysinghen
» ende andere schoone edificien in forme van een casteel daerop
» staende met den Hof, Boomgaert, Fruytboomen, optreckende
» Brugghe met eene groote Motte, ende den grooten hooghen vier-
» kantighen Thoren int midden van deselve Motte, rontsomme syne
» Vyvers ghelegen met oock het Neerhof, met syne appaerte Pachters
» wooninghen, Schueren diversche Stallinghen ende alle hunne toe-
» behoorten 't saemen groot vier Bunderen 50 roeden, rontsomme in
» syne Water-grachten. Item de Plantagien, diversche Dreven ende
» Warande wel bezet zoo met schoone groote op-gaende Eycken
» als andere, rontsomme de voors. ende naervolgende goederen
» staende. » Dan volgt eene lange opsomming van landen, weiden en beemden, gelegen onder Elewijt, Eppeghem en Weerde en een bosch te Houtem onder Vilvoorde. Tot den eigendom behoorde ook het cijns- en leenboek van Steen en Attenvoorde (¹)

Er zijn vele veranderingen toegebracht aan het buitengoed, sedert Rubens' dood : de groote toren in de Motte is afgebroken, het water in de gracht is uitgedroogd, de ophaalbrug is in eene steenen brug herbouwd, de vijvers en dreven en de opgaande eiken, zoowel als de warande, zijn verdwenen. Het binnenste van het huis werd ook meestendeels hertimmerd ; de groote kamer boven de poort, waar Rubens waarschijnlijk werkte, is nu door houten beschotten in drieën gescheiden en de binnenverdeeling is nauwelijks nog te herkennen. Het uiterlijke van het gebouw bestaat echter nog en wij kunnen ons zeer wel eene gedachte vormen van wat het vroeger moest zijn.

¹ Archief van Baron Coppens op het landgoed Steen

Het kasteeltje, reeds eeuwen oud, toen Rubens het aankocht, was eertijds een versterkt ridderslot, met ophaalbrug, grachten en schietgaten. De schilder liet er veranderingen aan toebrengen en maakte het tot eene bescheidene, half ridderlijke, half burgerlijke woonst, niet om er mede te pralen, maar om er in stilte en afgezonderdheid, uitspanning voor zich zelven, gezonde lucht en vrije beweging voor zijne kinderen te vinden.

Daar bracht hij het schoone jaargetijde van 1635 tot 1640 over en schilderde er, onder andere, verscheidene der kleine landschappen, waarvan Schelte a Bolswert de verzameling graveerde.

Diegene zijner tafereelen, welke hij in zijne laatste levensjaren voortbracht, getuigen waarlijk van geene uitputting zijner scheppingskracht. Hiertoe behoort in de eerste plaats de Kruisdraging uit het Brusselsche Museum (285), die hij tusschen 1634 en 1637, en hoogst waarschijnlijk dichter bij het laatste dan het eerste dier jaren, schilderde. Het is eene prachtige schepping, vol beweging, vol licht en kleurenglans, die onder zijne meesterstukken mag gerekend worden.

Wij denken, zonder het te kunnen bewijzen, dat tot dezelfde jaren nog een drietal zijner stukken behooren, die onder zijne voornaamste werken mogen tellen en die wij tot hiertoe onvermeld lieten : namelijk de Boerenkermis in den Louvre te Parijs (462), het Venusfeest in het Belvedere te Weenen en de Moord der Onnoozele Kinderen in de Pinakotheek te Munchen (269).

De Boerenkermis is een der weinige stukken, waarin Rubens de mindere klas ten tooneele bracht en een der vele, waarin hij uitbundige beweging en ontbreidelde hartstochten schilderde.

Bij het onstuimige, overspannen gevoel, dat de personages van dit groote doek bezielt, is elk andere schilder van volksvermaken en slemperijen begijnachtig stil. Teniers is een ware hoveling bij dezen Rubens vergeleken ; Jan Steen een grappenmaker, die fijne geestigheden voorstelt : Van Ostade's en Brouwers' helden zijn

schooljongens, die bij hunne eerste pijp en glas onwel en onwelvoegelijk worden. Bij Rubens gaat het er anders en moest het anders gaan. Eens, dat hij het voornemen had opgevat ruwe naturen naar ruw genot te doen zoeken, is het te begrijpen, dat hij ons gaf wat wij hier zien: eenen hoop mannen en vrouwen, als uitgelaten en dolzinnig vooruitstormende naar al de pret, die de kermis hun bieden kan.

Zij zijn een vijftigtal vergaderd, niet in de zaal of vóór de deur der herberg, maar in het wijde open veld: links in dichten drom, rechts in dunne schaar, zoodat allen te zamen eenen scherpen driehoek maken. Op den punt van den driehoek zwieren twee drie koppels grove boeren en zware boerinnen. De eerste man heeft in zijnen woesten zwaai den arm om het middel van het eerste wijf geslagen; de tweede tilt zijne gezellin tegen zijne heup op, de derde roept om de anderen te doen bijkomen. De verbreeding van de groep wordt gemaakt door twee mannen, die eene dronken vrouw tusschen hen beiden voortsleepen, terwijl vóór hen twee andere koppels aan den gang zijn. In beide kronkelt de man zich om de vrouw, ze klemmend in arm en hand, aan borst en mond.

In het midden van het doek vertoont paar bij paar hetzelfde schouwspel. De man slingert zich om de vrouw, ze opheffend, ze nederwerpend, als op eene prooi op haar nederstortend, met bovenmenschelijke macht en dierlijken drift. En zij, haast even woest, neemt, half lijdzaam, half werkzaam, deel aan die ruwe uitspattingen.

Ter linkerhand verandert het schouwspel, daar wordt niet aan Venus maar aan Bacchus geofferd. Twee oude mannen ontmoeten elkaar, de eene biedt den anderen eenen vollen kroes aan; deze, getroffen door zooveel mildheid, drukt zijnen vriend opgetogen de hand; eene oude vrouw keert eene kan onderst boven in den mond van eenen achterovergeworpen jongen; daar heeft er een genoeg, ginds een te veel gedronken; de zuigeling, de kannen nog niet

kunnende aanspreken, doet zich te goed aan den spannenden boezem der moeder. In de uiteinden zien wij den gewonen afloop van zwelgpartijen, waarmede Teniers later ook de hoeken zijner tafereelen placht te stoffeeren; bij Rubens wordt die rol vervuld door boerinnen, zoowel als door boeren.

Het werk is eene onbedeesde, grofronde uiteenzetting van uitbundige zinnelijkheid, het heldendicht van onbesnoeide naturen, wier buik hun god is, wier ziel en lichaam zich inspant, zich overspant, zich afbeult om voldoening aan dien buik te schenken.

In het Venusfeest behandelt hij nagenoeg hetzelfde onderwerp; alleen verplaatst hij het op mythologisch gebied. De boeren worden saters, de boerinnen bacchanten, de herberg wordt een Venustempel, het dorpsplein een bosch; maar hier als ginder wordt de zegepraal van het vleesch bezongen.

Het standbeeld van Venus staat onder eenen boom, bij den ingang van een woud; vóór het voetstuk brandt eene priesterin wierook, drie vrouwen brengen haar geschenken aan, tallooze minnegoodjes dansen rond haar op den grond, of zweven in bloemen en druivenfestoenen boven haar in de lucht. Twee bacchanten, aangeleid door eenen sater, komen rechts aangezwierd, daar achter nog een vrouwenpaar, en links tegen eene rotsgrot slingeren drie koppels saters en bacchanten in wilde omhelzing dooreen.

Het is een allerprachtigste beeld, zeer breed, in lichten gloed gedaan, al de lichamen vol gezondheid, vleezig en toch niet log, malsch en toch niet vlokkig, overstout en toch niet overdreven van beweging. De engeltjes maken de liefste reien, die men zien kan; met hun melkig vleesch, hunne poezelige leden, hunne kinderlijke uitgelatenheid, hunne blonde en bruine krulleboltjes, zijn zij een ware lust om aan te schouwen.

Eene scherpe tegenstelling met de liefelijke zijde van het tafereel maakt de uitgelaten wellustigheid der saters, die hunne gezellinnen aangrijpen en optillen, vol zinnedrift ze beloeren, ze omkronkelen

met handen en armen en beenen. En zij, de zware, donzige vrouwen, toonen hunnen breeden rug, hunne blanke schouders, en verkonden luide, hoe Rubens Venus' kracht en Venus' triomf verstond.

De liefde was voor hem, in deze en andere stukken, niet zoo zeer de overweldigende en noodlottige hartstocht, die de ziel aanvat en den mensch doet wegteren van stille smart, als wel de onweerstaanbare hartstocht, die de zinnen en den geest overmeestert en den mensch tot zijnen slaaf herschept.

Wij hebben noodig ons het te herinneren, dat de schilder van het Venusfeest ook de Conversatie à la mode, de verheerlijking der hoofsche liefde, schiep, om van ons de gedachte te weren, dat hij van het zachtste menschelijk gevoel slechts de grove en lagere zijde kende.

Het laatste stuk, waarvan ik spreken wilde, de Kindermoord te Bethleëm, is het aangrijpendste der drama's, welke Rubens schilderde. De kunstenaar stelde zich niet de vraag bij het aanleggen van zijn werk : hoe werden de kinderen gedood ? — maar wel deze : wat leden en wat deden de moeders, toen men hunne kinderen slachtte ? Hij laat ze niet jammeren of zuchten ; hij laat ze strijden tegen de beulen, alles, ook zich zelven opofferen, om hun kind te redden. Met hartverscheurend gegil klagen zij God en de menschen hun leed, als tijgerinnen zoeken zij hun kroost te redden.

Vóór een trotsch gebouw, in het midden der schilderij, zijn de soldaten aan hun beulenwerk bezig. Eenige zijn reeds aan het slachten, twee dragen de kinderen weg, die zij gaan vermoorden. De arme bloeikens steken de handen uit naar hunne moeder, die met opgeheven armen hun ter hulp snelt, maar die, helaas ! hen niet zal kunnen redden ; dan volgt eene vrouw met haar dood kind op de armen, op wiens bleeke wangen zij in stomme, wezenlooze vertwijfeling eenen langen kus drukt ; eene andere heeft haar kind zien doorsteken, zijn lijkje ligt op den grond, en, met

strak gebaar de armen opstekende, heft zij hoog boven haar hoofd de bebloede doeken : het is een tooneel van roerende smart, van hopelooze moederliefde zonder weerga. In die groep ligt gansch eene wereld van lijden en medelijden opgesloten ; de tranende oogen dier vrouwen, hun kus op de wang van het doode kind, hun wanhopig gebaar en gesnik zijn geene schilderseffekten : zij spreken ons van moedersmart, de grenzelooste, die de menschen kennen, zij persen ons, of wij het willen of niet, de tranen uit de oogen.

Ter rechterzijde van het tafereel ontwikkelt zich een ander bedrijf van het drama : een soldaat ontrukt daar aan eene moeder haar kind en stoot haar met den bloedigen dolk achteruit; doch zij, zij vat den zuigeling, die om haar schreit, bij den arm en trekt hem met zich, terwijl zij achterover valt. Eene andere jammert met opgestoken handen om haar kind, dat men wegvoert ; eene derde bedekt haar wichtje met haar lichaam en bijt den beul, die het gaat doorsteken, in den arm ; eene vierde houdt den dolk vast, dien een soldaat op haar lief spruitje richt, terwijl eene oude vrouw den woestaard met de haren achterover sleurt.

Links weer een ander bedrijf : daar zijn twee beulen aan het werk ; vier kindjes hebben zij reeds geslacht ; de moeder van een dezer knielt voor een lijkje en drukt hare lippen op zijnen mond ; een beul heeft een ander kind gevat, de moeder stoot hem weg, eene tweede vrouw zet hem de nagels in het aangezicht, zoodat hij het hoofd met pijnlijk gehuil achteruit werpt ; de tweede beul doorsteekt een kind in de armen zijner moeder ; op den grond liggen twee lijkjes als rozige, slapende engeltjes.

Heel dit tooneel van razernij, van nameloos wee, wordt beschenen door het helderste, reinste zonnelicht, dat het landelijk huisje in de verte, met groen belommerd, weldadig koestert, en de druiven aan den wijngaard tegen het paleis zacht doet rijpen, dat beulen en slachtoffers met gelijken, milden gloed overgiet, hunne

harnassen en bonte kleederen en naakte leden dooreen doet schitteren, en aldus het akelige van dit meesterwerk voor het oog ten minste verzoet en mildert.

Rubens' kracht was niet afgenomen met de jaren ; zij had echter eenige wijziging ondergaan : hij was nog stouter geworden in zijne uitdrukking, hij stelde nog meer dan vroeger de krachtige beweging boven de rustige en zachte schoonheid ; minder en minder worden zijne omtrekken scherp, zijne kleur dicht. Zijn licht wordt nog blonder, zijne penseeling nog breeder dan vroeger.

En, nu wij allengs tot het einde van Rubens' zoo wel gevulde loopbaan gekomen zijn, schijnt het ons tijd, om ons meer bepaaldelijk rekening te geven van hetgeen hij was als kunstenaar en als mensch.

In die beide hoedanigheden was hij volkomen één ; de gaven van zijnen geest stemmen geheel overeen met de eigenaardigheden van zijn karakter ; deze verklaren gene en bevestigen ze.

De brieven, waarbij de aartshertog hem tot zijnen hofschilder aanstelde, die, waarbij de koning van Spanje hem adelde en tot secretaris van zijnen raad benoemde, die, waarbij Karel I hem tot ridder verhief ; al de getuigenissen, welke wij geboekt vinden door hen, die met hem omgingen, stemmen hierin overeen, dat hij niet alleen als kunstenaar, maar ook als veelzijdig ontwikkeld en begaafd, als uitstekend mensch en als schrandere geest, volop het aanzien verdiende, dat hij genoot.

Gevartius begon zijn grafschrift met de woorden : « Petrus Paulus « Rubens, ridder ; zoon van Jan Rubens, schepene dezer stad ; heer » van Steen, die benevens de andere gaven, waardoor hij wonder- » lijk uitblonk in de oude geschiedenis en in alle kunsten en » kennissen, verdiende de eerste schilder zijner en elker andere » eeuw genoemd te worden. »

Dat dit alles geene ijdele klanken waren, weten wij. Rubens, de rijkst begaafde onzer schilders, was terzelfder tijd de onvermoei-

baarste in het studeeren, de geleerdste in alle vakken, die den kunstenaar en den mensch in hem konden ontwikkelen. Veelzijdig waren zijne bemoeiingen en zijne kennissen, onleschbaar zijn dorst naar nieuwe en meerdere wetenschap; veelzijdig is ook zijn werk, en stout waagt hij zich op de meest uiteenloopende wegen.

In zijnen Decius Mus dichtte hij het treurspel van het bijgeloof; in zijne Communie van den H. Franciscus toonde hij de ontheffing der godsvrucht; in de Kruisrechting schiep hij het roerendste beeld der gelatenheid; in de Moord der Onnoozele Kinderen teekent hij den wanhopigsten strijd; in de Conversatie à la mode verheerlijkt hij de verfijnde liefde; in Venus' tempel bezingt hij den bandeloozen wellust; in tientallen zijner taferecelen zet hij reuzen aan het werk en de ontzettendste driften in beweging; in tientallen anderen geeft hij ons de rustigste tooneelen te genieten. Te Munchen, tusschen de Leeuwenjacht en den Moord der Onnoozele Kinderen, hangen twee stukken, waarin alles kalm geluk en speelsche lieftalligheid ademt. Het is vooreerst dit zonnige beeld van hem zelven met zijne jonge eerste vrouw, en dan die kleurige groep kinderen, die een festoen van vruchten torschen; zes lieve schepseltjes, die als een krans van poezele lichaampjes rond den krans, welken zij dragen, geplaatst zijn, en donziger schijnen dan de perziken, malscher dan de druiven, en kleuriger dan de bloemen, welke zij omlijsten. Rubens herschiep de Portretschildering en het Landschap; hij schiep de Jachten : niets bleef hem vreemd in zijn heerlijk werk. In zijnen Rudolf van Habsburg, uit het Museum van Madrid, waarin hij eenen koster te paard laat rijden, die nooit eenen voet op eenen stijgbeugel zette, roerde hij de luimige snaar aan, en gelukte hier zoowel als elders. De meest uiteenloopende vakken beoefende hij, en in elk vak waagde hij zich tot aan de verst van elkander liggende grenzen; op elk gebied en in elke richting bracht hij meesterlijk werk voort.

Hij was waarlijk een bedorven kind der natuur. Het leven was

Kinderen, die eenen vruchtenkrans dragen, door P. P. Rubens.

MUSEUM VAN MUNCHEN.

schoon voor hem : als een beemd vol zonnelicht en bloemenpracht ontvouwde het zich, zonder woeste plekken op den grond, zonder wolken aan den hemel : alles en ieder vierde zijne scheppingskracht.

Hij was een der schoonste mans, die men zien kon, en wat er op zijne zwierige wezenstrekken te lezen staat van geluk in het leven, van zegepralende meerderheid in de kunst, staat ook op zijne werken geprent. Deze deelen mede in den glans, die hem omgeeft en in de schittering zijner loopbaan. Het breede, het kloekgebouwde, het kleurige, het lichtende overheerschen in zijne schilderingen, evenals zijn heerlijk beeld, met zonnegloed omstraald, uit zijne levensgeschiedenis voor onze oogen opdaagt.

Hij gevoelde zich machtig genoeg, om alles uit te voeren, elk ontwerp, hoe stout ook, ten einde te brengen, en hij gaf aan zijne personages iets van deze overweldigende kracht, van deze reuzensterkte in ledenbouw, in handeling en hartstochten. De beulen van de Kruisrechting, de vrouwelijke en mannelijke strijders van den Amazonenslag, de menschen en dieren uit zijne ongeëvenaarde jachttooneelen ; al die krachtig gebouwde lichamen, zoo breed en tevens zoo sierlijk van gebaar, zoo vol leven en beweging, dragen den stempel van zijnen stouten en kloeken geest, die nimmer aarzelend, nimmer afgemat, telkens iets verschillends, iets oorspronkelijks en verbazends wist te scheppen.

Rubens' kracht was geene sombere, schrik aanjagende, die door hare grootheid den gewonen mensch zijne kleinheid doet gevoelen en hem op eerbiedigen afstand houdt, zooals bij voorbeeld die van Michaël Angelo, zijnen broeder in reusachtigheid. Terwijl deze laatste zijne zwaarmoedige opvatting van het leven, zijne lichtgewekte misnoegdheid en wantrouwen tegen de menschen, zijn wrokken om geleden of gewaand onrecht uit zijne verhevene, maar grimmige beelden laat spreken, deelt Rubens aan al zijne forsche scheppingen iets mede van het lachende zijns levens, van de heldere opgeruimdheid van zijn gemoed.

Het blanke, overvloedige licht omgeeft en doordringt elk deel zijner werken. Niet enkel in dit hemelsch visioen, dat de H. Ildefons heet, maar in al zijne tafereelen vinden wij die liefde voor het heldere en het glansende weder; op de menschen, op hunne kleederen en hunne omgeving, op de huizen en op de velden, overal straalt die milde zon; tooneelen van vreugd en tooneelen van lijden worden met hare warmte overgoten. Geen aangrijpender drama dan zijne Moord der Onnoozele Kinderen: geen liefelijker landschap dan de plek, waarop het speelt; zijn doode Christus is niet minder blank verlicht dan zijn overwinnende Apollo; zijne Magdalena aan den voet van het kruis, zoowel als zijne Andromeda op de rots; zijne drie Gratiën, zoowel als zijne drie Lotgodinnen, schijnen uit louter licht en zonnestralen gekneed te zijn.

En even helder als zijn licht, even schitterend waren zijne kleuren en tonen.

Wanneer men in de vierkante zaal van den Louvre de meesterstukken van alle scholen te zamen ziet, en het oog werpt op eene der schilderijen van Rubens, zijn Thomiris en Cyrus, die daar hangt, dan verbleeken de hoogst gekleurde werken tegen het zijne. Wanneer men in de Isabellazaal te Madrid zijn Perseus en Andromeda aanschouwt, tusschen de werken der grootste koloristen: Velasquez, Murillo, Ribera, Tiziano, Correggio, dan overstraalt de glans zijner naakte heldin aller licht en kleur.

En honderd beelden zouden wij nevens die twee kunnen noemen, die even zoovele schitterende verschijnsels zijn, welke bij den eersten roep voor onze herinnering opdagen.

Rubens verkreeg de hoogte van zijne tonen niet door tegenoverstelling met donkere schaduwen, door overgang van zachter naar sterker tinten; hij strooit op zijne doeken met kwistige, doch zekere hand de volste kleuren en deze, wel verre van elkander te verdooven of tegen elkander te schreeuwen, werken samen om een geheel van ongeëvenaarde kracht en pracht te weeg te brengen.

En de harmonie, die wij in Rubens' kleurenglans bewonderen, kunnen wij ook bewonderen in de overeenstemming, die er heerscht tusschen beeld en daad. Harmonie brengt hij tusschen al zijne machtige lichamen, zijne hooggekleurde draperijen en zijne lichtende vleezen; tusschen de stoute gebaren en de diepe zielsaandoeningen, zoowel als tusschen de donzige ledematen en den argeloozen levenslust der kinderen.

Aan allen en aan ieder weet hij de rechte plaats en de rol, die zij in zijne scheppingen te vervullen hebben, aan te wijzen; en geen, die zich niet gewillig naar zijne wenken schikt.

Geene bijzaak, door hem behandeld, of zij draagt zijnen stempel en staat in gelukkigen samenhang met het overige; geene lijn, die hij teekent, geene tint, die hij legt, of zij wordt eene juiste noot in het heerlijke akkoord, dat uit zijne scheppingen weergalmt. Rubens' penseel was als een maatstok, die, waar hij gezwaaid wordt, de zuiverste harmonie in eene wereld van rijkbegaafde zangers doet heerschen, die de rijkste melodie uit aller borsten doet ontspringen.

De dubbele gezondheid van ziel en lichaam, waar hij met den Latijnschen dichter om bad, die onverminderde stoffelijke en zedelijke kracht, werd bij hem dus nimmer verbroken; en het evenwicht, dat tusschen zijnen geest en zijn lichaam bestond, hervinden wij tusschen zijne schitterende loopbaan en zijne glansende beelden, tusschen zijnen machtigen geest en zijne reusachtige scheppingen, tusschen zijn zwierig uiterlijke en zijne zwierige, harmonische gewrochten.

Wanneer wij niet langer Rubens op zich zelven beschouwen, maar ons afvragen, welke plaats hij in de geschiedenis onzer school inneemt, dan vinden wij, dat die plaats eene hoogst belangrijke is. De oudere school tot aan Massijs had den geest geschilderd zonder lichaamsbeweging; Rubens versmolt beide: in een bewogen lichaam schiep hij eene gevoelvolle ziel. De oude school had haren God

gemaakt van de kleur, de daaropvolgende had de kleur verzaakt en naar het licht gezocht; Rubens vereenigde kleur en licht in hooger kracht dan beide eenzijdige scholen het gekend hadden : zijne kleur is vol licht, zijn licht is vol afwisseling, vol speling, vol leven. De oude school had waarheid gezocht, de latere school zocht schoonheid ; Rubens wist schoonheid en waarheid hand aan hand te laten gaan. De oude school had vooral den bijzonderen mensch als portret in het oog gehouden, de latere had al hare menschen in denzelfden algemeenen en onbepaalden vorm gegoten; Rubens wist aan zijne personen een hooger leven te schenken, zonder hun hunne kenmerkende persoonlijkheid te ontnemen : zijne menschen zijn geene geschilderde akademiebeelden, het zijn ook geene vleeschgeworden gedachten : het zijn figuren uit de ware wereld, de schoonheid der beweging en der kracht bezittende.

Zoo bracht hij de Vlaamsche kunst, die zich zelve ontrouw was geworden, tot haren eigen aard terug ; weder overheerschte bij hem de kleur, weder was de schilder een ware schilder, geen mislukte beeldhouwer, geworden, en weder waren de menschen en was de aarde van aanschijn tot aanschijn aanschouwd. Hij was de hoogste uitdrukking der Antwerpsche school, die de zwierigheid in de waarheid, warmte van licht en helderheid van kleur boven alles stelt.

En niet koud beredeneerd, zooals wij het moeten doen, nu wij zijn streven in woorden willen vertolken, volbracht hij die taak. Neen, hij schiep, dat is, hij gaf warmen adem, tintelend bloed aan al zijne beelden ; hij sprak tot hen het hooge, gebiedende woord, dat de vorige school slechts had gestameld : « Sta op en wandel! » en het wonderwerk, waarbij de gewrochten van het penseel leven en beweging kregen, werd door hem ten onzent voor de eerste maal geheel verwezenlijkt.

Hij hield rekening van hetgeen Grieken, Romeinen en Italianen in de kunst gevonden en geschapen hadden, en entte hunne

eigenaardige trekken op onzen stam, niet om de Vlaamsche kunst te verzuidelijken, maar om ze te volledigen ; hij verjongde onze oude school, en het levenssap, dat hij er in goot, was overvloedig en krachtig genoeg, om haar twee geslachten lang te doen bloeien en, na eene eeuw van schijndood, nogmaals te doen herleven.

Rubens bleef werkzaam tot weinige dagen vóór zijn overlijden. Een der laatste stukken, welke hij schilderde, was de Kruisiging van den H. Petrus, die hem in 1637 besteld werd voor eenen persoon uit Keulen door den schilder Georgius Geldorp, die toen te Londen verbleef. Het jaar nadien schreef Rubens, dat het werk « geadvanceert » was ; maar, bij zijn afsterven, vinden wij het nog in zijne nalatenschap aangeteekend als gekocht door Joris Deschamps « voor eenen man van Keulen. » Die man was de vermaarde Keulsche bankier en kunstliefhebber Jabach, die het stuk bestemde voor het altaar der St-Pieterskerk te Keulen, waar het zich nog bevindt. Wonder genoeg, het was juist in de parochie, tot die kerk behoorende, dat Rubens, gedurende zijn verblijf te Keulen, met zijne ouders woonde.

Op de schilderij ziet men den H. Petrus, met het hoofd naar beneden aan het kruis hangende ; vijf beulen zijn bezig hem vast te nagelen, een engel brengt hem eene martelaarskroon en eenen palmtak aan. Grimmig tot overdrevenheid, opeengehoopt en ineengedrongen, zijn de beulen aan hun werk. Het schoonste deel is de heilige zelf : op zijne borst valt een krachtig, warm licht, dat naar de beenen zachtjes verzwakt ; het hoofd is in donkerbruine tint gehuld. De overige naakten zijn, vergeleken bij Rubens' gewone schildering, tamelijk dof. Het geheele werk is boven zijne verdienste geroemd ; het draagt zeer kennelijk de sporen van verzwakking : de knel des adelaars opende zich nog wel om te grijpen, maar de vastheid ontbrak reeds aan de greep.

Onder de werken, die in zijn sterfhuis gevonden werden en

waarvan men met eenig recht mag veronderstellen, dat hij ze in zijne latere jaren maakte, tellen wij verscheidene belangrijke stukken. Zoo werden, bij voorbeeld, het groote Landschap met Meleager en Atalanta, uit het Museum van Madrid, dat wij vroeger reeds hoog roemden, de Dans van Italiaansche boeren, de Drie Gratiën, St. Joris, Andromeda en Perseus, allen uit hetzelfde Museum, aangekocht door den koning van Spanje in Rubens' sterfhuis.

Het laatste dezer werken was zelfs niet voltooid, toen Rubens stierf, en aan Jordaens werd 240 gulden betaald, om dit stuk, evenals eenen Hercules, die ook naar Spanje gezonden werd, maar daar verloren geraakte, af te werken. Zooals wij het reeds zegden, is zijne Andromeda wel het glanzendste vrouwenbeeld, dat hij ooit schiep.

Tot een zijner laatste werken mogen wij ook de Onze Lieve Vrouw, omringd door verscheidene Heiligen, tellen, die, volgens des kunstenaars uiterstenwil, op het altaar zijner grafkapel geplaatst werd. Het stuk verbeeldt Maria, die, op eenen troon zetelende, het naakte Jesuskind vasthoudt, dat zijn handje te kussen geeft aan eenen ouden kardinaal. Achter dezen staan er drie jonge vrouwen, en ter linkerhand een St. Joris in het harnas, met eene opgeheven banier; op den voorgrond knielt een H. Hieronymus, zonder andere kleedij dan eenen rooden sluier, die hem om het middel en over den schouder geworpen is. Nevens dezen heilige staat een poezelig engeltje, dat het boek helpt vasthouden, welk op de knie van den kerkvader opengeslagen is. In de lucht zweven drie andere hemelsche kinderen, die eenen bloemenkrans boven Jesus' hoofd houden.

Als samenstelling is het werk niet onberispelijk. Maria met haar kind maken eene allerliefste groep uit, en zoo bekoorlijk mogelijk zijn de twee vrouwenhoofden achter den kardinaal; ook de engelen zijn, wat Rubens ze in zijne beste werken wist te maken: de

donzigheid en liefelijkheid zelve. De overige figuren voldoen echter minder : de St. Joris met eene krijgshaftige uitdrukking, als wilde hij eenen vijand te lijf, is met ziel noch lichaam tegenwoordig bij het tooneel, dat hij bijwoont ; de heilige vrouw, die op het voorplan staat, met losgemaakt haar en van de schouders zakkend onderkleed, is wezenloos van uitdrukking en stijf van houding ; de H. Hieronymus, die zijnen rechten arm in de hoogte heft en het hoofd ter linkerzijde plotseling omwendt, is onverklaarbaar en onbehagelijk in die geweldige houding.

Maar wat tooverachtig schoon in dit stuk is, is de kleur, het licht, de bewerking. Nergens was Rubens' borstel zoo stout en zoo zeker, nergens was hij zoo warm en zoo harmonisch van toon. Met breede streken is het stuk op het doek gelegd, niet gepenseeld ; geene bepaalde lijnen, geene breede of afstekende kleurenvakken, geene stralende lichten of dichte schaduwen, maar nevenseenstelling, vermenging en versmelting van tinten en toetsen, die, schijnbaar willekeurig op zich zelven, een geheel vormen, dat verstommend van waarheid en kracht is. Alles baadt als in eene wolk van warmen damp, die de straling der kleuren dempt, hunnen gloed verhoogt, en ze in eene rijke harmonie verbindt. Het is het laatste woord der persoonlijkheid in de kunst, de uiterste grens der heerschappij over den borstel, die haren wil en haar gevoel tot wet maakt, en deze weet te doen eerbiedigen en bewonderen.

Men heeft dikwijls aan de personages van dit stuk namen van Rubens' nabestaanden gegeven. Ons dunkt het niet meer dan eenig ander werk het inzicht te verraden, dat Rubens er een familiebeeld heeft willen van maken. De St. Joris is zijn portret, de oude kardinaal gelijkt hem eveneens, de voorste der drie vrouwen achter den kardinaal heeft iets van Isabella Brant, en de tweede heeft veel van Helena Fourment ; maar er is haast geen stuk in Rubens' werk, waar men dezelfde gelijkenissen niet zou in weervinden.

Wat zeker is, is dat Rubens, wanneer hij dit bewonderenswaardig stuk schilderde, oud kon zijn van jaren, maar nog jong van krachten was; dat zijne hand zoo zeker, zijn hart zoo teeder, zijne stoutheid zoo onverzwakt was, als in de dagen zijner volle mannenkracht.

Een ander werk zijner laatste levensdagen, hem volkomen waard, en zelfs een der meest aangrijpende zijner voortbrengselen, is zijn eigen portret, dat het Belvedere te Weenen bezit.

In de Kruisiging van den H. Petrus te Keulen, waar Rubens gelijk in bijna al zijne werken zijn eigen hoofd schilderde, als een soort van onnavolgbaar handteeken, zien wij, hoe hij van de jaren geleden heeft: zijn baard is verdund en vergrijsd, zijn schoone neus is knokkelig geworden, zijn oog verdoofd, zijn gelaat vermagerd, getrokken, verbleekt; hij is een grijsaard vóór de jaren.

En zoo zien wij hem op zijn portret in het Belvedere ook weder: zijn krulhaar is zonder zwier, van zijne wang naar zijne kin loopen er diepe plooien, zijne vroeger zoo vurige oogen hebben al hunnen glans verloren en zijn half door de verzwakte schelen bedekt. Hij, die altijd zoo breed van houding en gebaar was, is hier stil en ziet er uit als een zieke, die zich nog eens aangekleed heeft en met verdoofden blik de wereld inkijkt, niets vragende dan rust en stille eenzaamheid.

Maar wat meesterwerk van schildering! Hoe roerend is die afgematheid van lichaam en geest weergegeven; hoe deelt dat volle licht nog al zijne helderheid en niets meer van zijnen vorigen gloed aan het verzwakt gelaat mede; hoe doet het integendeel het ziekelijke, het verschrompelde, het ontspannen er van uitkomen! Het is overweldigend van waarheid, van kunst en van poëzie; het doet ons jammeren over het vroegtijdig verval van den onlangs nog zoo bloeienden, zoo krachtvollen man, dien wij gewoon geworden waren als boven het menschenpeil verheven te zien, en dien wij hier door en door mensch, en sterveling, en haast stervende wedervinden.

Op 26 September 1639, onderteekende Rubens voor den notaris Cantelbeck een codicille op het testament, dat hij in 1631 gemaakt had; hij voelde zich waarschijnlijk op dit oogenblik verzwakt door het flerecijn, eene ziekte, waaraan hij sedert lang leed en die hem ten grave moest voeren.

In het begin van April 1640 was deze kwaal wat ernstiger dan gewoonlijk geworden; den 17n dier maand klaagt Rubens het aan den beeldhouwer François Duquesnoy, hoe het flerecijn hem verteert en hem belet de beelden van zijnen vriend te gaan bewonderen; den 21n was hij met lamheid geslagen.

De eerste helft der volgende maand bracht beternis aan, en weer dacht Rubens aan nieuwe werken; maar, eer zij nog ten einde liep, was alle hoop verloren. Den 27n Mei 1640 maakte hij zijn laatste testament.

Dit stuk is niet bewaard gebleven, maar is door den heer Génard uit andere oorkonden heropgemaakt. (1) Rubens drukte « naer syne ingeborene zedicheyd » den wensch uit, dat, indien hij « soodanige gedenckenisse soude verdiendt hebben, » voor hem eene grafkapel in de St.-Jacobskerk, zoude gebouwd worden, waarvan het altaar zoude versierd zijn met eene schilderij van hem, verbeeldende « Onse Lieve Vrouwe met het kindeken Jhesu op haren arm, vergeselschapt van verscheyden heyligen » en met een marmeren beeld van Onze Lieve-Vrouw, door Lucas Faydherbe, zijnen leerling, gebeiteld. Acht honderd twee en veertig missen moesten voor zijne zielerust gelezen worden; aan den arme moest zes honderd gulden uitgedeeld worden. Zijne bloedverwanten en vrienden zouden op den dag der uitvaart bij eenen maaltijd in het sterfhuis aanzitten, de heeren van het Magistraat zouden er eenen op het stadhuis, de Romanisten eenen in de Goudbloem en de Lucasgilde en Violieren eenen in den Hert ontvangen.

Zijn zoon Albertus kreeg als voorgifte zijne boeken, Nicolaas

(1) P. Génard *P. P. Rubens.* Bl. 29.

zijne agaten en medailles ; de kinderen van het tweede huwelijk bekwamen de helft der heerlijkheid van Steen, « mits goeddoende 50000 gulden, » en Helena Fourment de andere helft. De schilderijen zouden verkocht worden onder toezicht van Frans Snijders, Jan Wildens en Jacques Moermans, uitgezonderd de conterfeitsels van hem en zijne beide vrouwen. Helena Fourment ontving haar eigen portret, het Pelsken, dat wij in het Belvedere te Weenen bewonderden.

Rubens wilde, dat de teekeningen, door hem vergaderd of gemaakt, bewaard zouden worden ten behoeve van diengene zijner zonen, die zich op de schilderkunst zoude toeleggen, of van diegene zijner dochters, die met eenen « vermaerden schilder » zoude trouwen. Was er geen schilder tusschen de zoons of schoonzoons, dan moesten zij verkocht en de prijs gedeeld worden, op het oogenblik, dat het jongste der kinderen achttien jaar oud zou zijn.

Helena Fourment ontving de helft der nalatenschap en een kindsgedeelte ; het overige werd bij gelijke kavels tusschen al de kinderen gedeeld.

Drie dagen, nadat hij dit testament maakte, den 30ⁿ Mei, rond den middag, had Rubens opgehouden te leven.

Tegen den avond werd hij begraven in den kelder der familie Fourment, in den ommegang van het koor der St.-Jacobskerk. Drie dagen later, den 2ⁿ Juni, had zijne plechtige uitvaart plaats. Het koor der St.-Jacobskerk, het altaar en de baar waren met zijn schild versierd, gansch de tempel was met rouw behangen en bleef zes weken in dien toestand.

Wij twijfelen niet, of de droeve mare van het afsterven van Antwerpens roemrijksten zoon moest in de stad eene algemeene treurnis verwekken. Rubens was te hoog gevierd, te goed gekend, opdat klein en groot geen deel name aan zulk onherstelbaar verlies. Maar, bittere spotternij ! het eenige getuigenis van rouw, dat de geschiedenis ons bewaarde, zijn de rekeningen van de begrafenis-

kosten en van de talrijke en overvloedige maaltijden, die op den dag van den lijkdienst plaats grepen : negen gulden en tien stuivers voor de « heeren », die het lijk haalden; 69 gulden en drie stuivers voor de uitvaart; 22 gulden en 10 stuivers voor den luider en de behangers; 400 gulden voor den lijkbedienaar; 113 gulden 16 stuivers voor Gillis Anthoon van Fornenbergh, die de blazoenen geschilderd had; 383 gulden voor den maaltijd in het sterfhuis; 250 gulden voor dien van het magistraat ten stadhuize; 126 gulden voor het broederschap der Romanisten; 182 voor de St.-Lucasgilde, zonder nog de honderden guldens te rekenen, die aan de kloosters en kerken en aan den arme gegeven werden. Maar wat men dacht over het heengaan van den onvergetelijke, wat men zegde over het verlies, dat de stad en de wereld, dat de kunst van dien tijd en van alle eeuwen in hem leden, wie om hem treurde, wie op hem roemde, daarvan spreekt de geschiedenis dier dagen geen woord.

De dichters van dien tijd, zoo Nederlandsche als Latijnsche, die over allen en alles aan elkander versjes zonden, die lachten bij elk huwelijk, en weenden bij elke uitvaart hunner kennissen, schijnen volslagen vreemd gebleven te zijn aan Rubens' dood. Om voor hen iets te beteekenen, moest men verzen, liefst Latijnsche, weten te maken, dan werd men zonder aarzelen en zonder ophouden vergood. Zoo wij Rubens' naam een paar maal ontmoeten in de werken van Heinsius en Bauhusius, is het minder als kunstenaar dan als broeder van den letterkundige, Philips Rubens, dat hij gevierd wordt. Fraaie letteren en verstandige letterkundigen, voorwaar, die zooveel belang stellen in wat ons land roemrijkst voortbracht !

Een enkel lijkdicht op Rubens kennen wij; het is dat van Alexander van Fornenbergh in zijnen « Antwerpschen Proteus. » Het eindigt met het eenige dragelijke vers, dat er in te vinden is : Rubens lof zingen « is de Goude Zon met zwarte kool geschetst. » Het eenige treffende woord, dat wij vinden in de brieven van die dagen, is dat

(1) Noël Sainsbury : *Op. cit.* 218 en volg. ; Fred. Verachter : *Le tombeau de Rubens.*

van den abbé de St.-Germain, die op het bericht, welk Balthasar Moretus hem zond van het zwaar verlies, « dat de stad en vooral hem zelven » trof in het afsterven van zijnen ouden vriend, antwoordt, dat de groote schilder in den hemel de levende models zijner schilderijen is gaan zien. (¹)

Rubens liet bij zijn afsterven een aanzienlijk vermogen achter, dat hem op onze dagen den naam van millionnair zoude doen geven hebben. Toen alle onkosten betaald waren, bleef er nog 244,426 gulden te verdeelen tusschen de kinderen, uit zijne twee huwelijken gesproten. Hierbij was niet gerekend Rubens' woning aan den Wapper en verscheidene aanpalende, kleine huizen, zijn zilverwerk en talrijke zaken van waarde, die aan zijne vrouw of aan het een of ander zijner kinderen waren geschonken of toegedeeld. Nemen wij aan, dat de geldwaarde twee en half maal minder is geworden, dan zij het in 1640 was, dan beloopen zijne gezamentlijke bezittingen meer dan anderhalf millioen francs in munt onzer dagen.

Rubens' lijk, dat voorloopig in het graf der Fourments in het hooge koor der St-Jacobskerk bijgezet was, werd van daar, in November 1643, overgebracht naar zijne nieuwe rustplaats, in zijne lijkkapel achter het hooge altaar, waar het nog ligt. Eerst in 1755 echter werd, door de zorgen van kanunnik van Parijs, op den zerk het grafschrift gebeiteld, dat Gaspar Gevaerts voor zijnen vriend had opgesteld (²). Rubens liet van zijne eerste vrouw twee zonen achter, Albertus, die zijn' vader als secretaris van zijner Majesteits geheimen raad opvolgde, een geleerd oudheidskundige was en in 1657 stierf, slechts 43 jaar oud ; en Niklaas, die in 1655 stierf, 37 jaar oud zijnde.

Bij Helena Fourment won Rubens vijf kinderen : Clara Joanna, gedoopt den 18n Januari 1632, die Philips van Parijs huwde ; Frans,

(¹) Archief van het Museum Plantin-Moretus.
(²) F. VERACHTER : *Le tombeau de Rubens*. Anvers. Ve Lacroix. 1843.

gedoopt den 12n Juli 1633, die raadsheer van het hof van Brabant werd; Isabella Helena, gedoopt den 3n Mei 1635 en op zeventienjarigen ouderdom gestorven: Petrus Paulus, gedoopt den 1n Maart 1637, die priester werd, en Constantia Albertina, die ruim acht maanden na haar vaders dood ter wereld kwam, den 3n Februari 1641 gedoopt werd, en als non stierf.

Helena Fourment, die slechts 26 jaar oud was, toen Rubens overleed, hertrouwde in 1645 met Joannes Baptista van Broeckhoven, heer van Bergheyck, ridder der orde van St-Jacob, schepene van Antwerpen, raadsheer bij het Hooger Hof en bij den Raad van State en van financiën te Brussel (1).

Rubens' nagelaten kunststukken, waaronder ruim honderd vijftig schilderijen van zijne hand waren, werden gedeeltelijk in het openbaar gedeeltelijk uit der hand verkocht. De lijst er van werd in het Fransch en in het Engelsch uitgegeven. (2) Verscheidene personen kochten schilderijen vóór de openbare veiling; de koning van Spanje kocht er aldus 32, waaronder er 10 oorspronkelijke stukken van Rubens' hand, en vijf door hem naar Tiziano waren. De catalogus der verkooping had deze tegen de maand Mei 1641 aangekondigd, maar zij werd eerst op 17 Maart 1642 begonnen. Zij werd voortgezet in April, Mei en Juni daaropvolgende en bracht 52,804 gulden 12 ½ stuiver op. De stukken, behoorende in gemeenschap aan Rubens en zijne voorkinderen, golden 16.649 gulden en 15 stuivers. Eenige werken werden door het sterfhuis ingekocht en later op nieuw geveild.

Daar er zich tusschen Rubens' zonen of schoonzonen op het tijdstip, dat het jongste der kinderen achttien jaar oud was, geen

(1) F. Verachter: *Généalogie de P. P. Rubens*. Anvers. Ve Lacroix. 1840.

(2) De eerste uitgaven werden gedrukt door Jan van Meurs te Antwerpen; de Fransche tekst herdrukt in den *Catalogue d'Estampes* Del Marmol (Bruxelles, 1794); en in Michel: *Histoire de la vie de Rubens*: (Bruxelles. 1771) de Engelsche tekst werd herdrukt in Smith's *Catalogue Raisonné*, Vol IX; en afzonderlijk te Yarmouth in 1838 en 1839.

kunstenaar bevond, werden zijne teekeningen waarschijnlijk ook in 1659 aan den man gebracht.

Zij zijn tegenwoordig verspreid in een groot getal verzamelingen van Europa. De Albertina, te Weenen, het Museum derzelfde stad, de Museums van Weimar, van Dresden en van den Louvre zijn er het rijkste aan. Die teekeningen bestaan in kopijen naar Italiaansche meesters, in studiën naar de natuur, in ontwerpen van schilderijen, met Rubens' kenmerkende breedheid en zekerheid van hand gedaan. Over zijne schilderijen verspreiden zij niet het licht, dat de teekeningen van andere groote meesters, van Rafaël, Durer en Holbein bij voorbeeld, werpen over het ontkiemen en rijpen hunner samenstellingen. Tenzij dat het grootste deel er van verloren gegaan zij, iets wat men niet aannemen kan, blijkt uit hun klein getal en hunne betrekkelijke onbelangrijkheid, dat Rubens meer met den eersten worp zijn tafereelen schiep, dan ze met angstige zorg en aarzelende nauwgezetheid voor te bereiden. Een aanzienlijk deel der bladen, op 's meesters naam geplaatst, zijn klaarblijkelijk valsch of door de graveurs naar zijne werken geteekend.

Rubens' prenten werden, op 16 Augustus 1641, verkocht en brachten 2685 gulden en 17 stuivers op.

De papieren, door Rubens nagelaten, werden met zoo weinig eerbied bewaard, dat wij op dit oogenblik nog altijd zonder bericht zijn over hun lot, en dat er van de brieven, die hij schreef of ontving, slechts als bij toeval hier en daar eenige bladen werden teruggevonden.

X.

Rubens' school.

Een der overtuigendste bewijzen van Rubens' machtig vernuft, is zeker wel het feit, dat hij grootere en talrijkere leerlingen voortbracht dan eenig ander kunstenaar, Rafaël alleen zou zich hierin met hem kunnen meten; maar Rubens zou bij de vergelijking boven den Italiaanschen meester staan. En niet alleen de leerlingen, die zich, onder zijne oogen, in zijne werkplaats vormden, volgden zijn spoor, ook zijne tijdgenooten, die in geene onmiddellijke aanraking met hem kwamen; zelfs zijne ouderen van jaren, die reeds blijken van meesterschap hadden gegeven, toen hij optrad, werden door zijne onweerstaanbare aantrekkingskracht medegesleept, en werden zijne volgelingen of zijne helpers. Cornelis de Vos en Jacob Jordaens, de oorspronkelijkste zijner tijdgenooten, ondergingen zijnen invloed, zoowel als Geeraard Zegers, die door zijnen eigen trant immer dichter bij Rubens stond. De Vloeren Breughel, die negen jaar ouder was dan hij, schilderde landschappen in zijne kleinere stukken; Snijders, die slechts twee jaar jonger was, werd zijn trouwe medehelper, zoo ook Paulus de Vos, Jan Wildens en Lucas van Uden.

Laat ons met deze medewerkers van den meester de lange rei der kunstenaars uit zijne school openen. Na Jan Breughel, van wien wij reeds spraken, treffen wij in de eerste plaats, den trouwsten en verdienstelijksten van Rubens' helpers aan : FRANS SNIJDERS, den grooten kunstenaar, den innemenden man.

Men zal zich nog herinneren wat wij, over Vloeren Breughel sprekende, van hem verhaalden. Wanneer Breughel door iedereen verlaten was, werd hij door Snijders bijgestaan, en dankbaar herdacht hij dien trek van goedhartigheid, toen hij aan zijne vrienden in Italië verzocht den jongeren kunstenaar op zijne reis het noodige geld ter hand te stellen. Bij zijnen laatsten wil duidde Rubens Snijders gezamentlijk met Jan Wildens en Jacob Moermans aan, om zijne kunstwerken te verkoopen, en gaf hem aldus eenen openbaren blijk van vertrouwen.

Maar meer nog dan Breughel en Rubens schijnt van Dijck met Snijders ingenomen geweest te zijn. Van de ontelbare portretten, die Engeland van onzen grootsten portretschilder bezit, getuigt W. Burger, schat hij er geen hooger dan dat van Frans Snijders, aan graaf Carlisle toebehoorende ; van al de portretten, die het vasteland van denzelfden kunstenaar bewondert, zouden wij er wel mogen bijvoegen, is er geen, dat Snijders en zijne Vrouw uit het Kasselsche Museum overtreft. En niet alleen in deze twee beelden vereeuwigde van Dijck zijnen vriend, elders nog vindt men herhalingen van deze werken. Niet tevreden van hem zoo dikwijls te schilderen, etste hij zijne gelaatstrekken nog. Hij moest hem dus wel genegen zijn, en men ziet, wanneer men een dier portretten beschouwt, dat hij er met liefde aan werkte ; niet breed geborsteld, los op het doek geworpen, maar met aandacht, haast met ingetogenheid zijn zij geschilderd. Er moest eene zekere overeenstemming van gemoed bestaan tusschen de twee grootste volgelingen van Rubens : de groote portretschilder van menschen moest vriendschap en achting voor den grooten portrettist van dieren hebben.

Op het beeld van Kassel (290) zien wij Snijders met zijne vrouw. Hij kan zoo wat vijf en dertig jaar zijn, zijne vrouw is jonger. Zij heeft een regelmatig gelaat, met zachte, liefhebbende uitdrukking. Hij heeft een treffend fijn hoofd, zijne trekken zijn mager, met droomerigen oogopslag ; zijn haar en zijn baard, dien hij ringvormig om den mond draagt, zijn donkerbruin ; hij ziet er even zwak van gezondheid als goed van aard uit. Als door een licht, dat zachtjes van binnen brandt, wordt het helder blank gelaat beglansd ; dit licht is de zielenadel, het hoogere vernuft, dat door het tengere lichamelijke omhulsel doorstraalt. Aard van ziel en lichaam staan duidelijk te lezen op dit doorschijnend figuur, bescheiden van houding, bescheiden van kleur, stil en toch levendig, vol eenvoud en toch vol voornaamheid.

Ook van Dijck was eene fijne natuur ; maar vergelijkt men zijn portret bij dat van Snijders, dan is het eerste dat van eene onbezorgde en wellustige, het tweede dat van eene bezadigde en kiesche natuur.

Hoe stil hij er in zijne beeltenis moge uitzien, in zijn werk was Snijders heel anders ; hij was een leerling van Pieter Breughel den jonge en van Hendrik van Balen den oude, en begon in den trant dezer meesters doode naturen te schilderen.

De eerste zijner schilderijen, waar wij van hooren (¹), zijn een St.-Sebastiaan, dien hij was beginnen te kopiëeren vóór zijn vertrek naar Italië, en een tafereel met eene porceleinen kom vol fruit, en een ander met fruit, dieren en vleesch, die in 1611 voltooid waren.

Behalve dien Heiligen Sebastiaan, hooren wij niet meer gewagen van eenige historische schildering van Snijders. Doode natuur was en bleef het vak, waarin hij uitmuntte. Reeds in 1609 noemt Breughel hem eenen der beste Antwerpsche schilders ; twee jaar later getuigt dezelfde vriend van hem, dat hij wonderschoone dingen maakt (²). En die lof is niet overdreven.

(¹) Crivelli : *Giovanni Breughel*. Blz. 117 en 185.
(²) *Cose miracolosa* (Breughel aan Borromeo, 10 Juin 1611). Crivelli, Bl. 185.

Snijders' eerste werken getuigden klaar van den invloed der Breughels en van Balen; zijne fruit- en vogelstukken onderscheiden zich door eene zorgvuldige bewerking en een schitterend koloriet. Waar is het echter, dat Snijders van eerst af breeder en natuurlijker was dan zijne voorgangers. De vederen der vogels behouden hun scherp geglim, de dons der ganzen zijne molligheid, de appelen hunne warme kleur, de druiven hunne sappige doorschijnendheid; de doode natuur herleeft onder zijne hand.

In zijnen omgang met Rubens wordt zijn trant breeder en leert hij ook groot wild en jachten vertoonen.

Het licht, dat door Rubens' werken tintelt en door de huid zijner personages straalt, stroomt ook mild en krachtig door Snijders' gewrochten. Men moet zien, hoe hij den ruwen, borsteligen pels van eenen reebok, of van eenen hond, en den valen, molligen mantel van eenen leeuw weet te schilderen : elk haarpijltje schijnt afzonderlijk gekleurd en afzonderlijk verlicht, elke strooming in die haren heeft hare bijzondere beschijning; het werk is door en door keurig en echter is het zoo los en zoo breed, dat men ziet, hoe de schilder zich met de natuur van elk dier had weten vertrouwd te maken, en haar met gemak en zekerheid in elk zijner beelden wist weer te geven.

In het rijke kabinet van den heer van Loo, te Gent, vinden wij van Snijders' hand een tafereel, dat eene goede gedachte zijner kleinere doeken geeft. Het zijn doode vogels, nevens witte en blauwe druiven en aardbeziën, die in eenen blauwen porseleinen schotel op een rood tapijt liggen. Het stuk is allerkrachtigst van kleur, zorgvuldig en toch breed gepenseeld, met weinig gemaakt, en toch uitvoerig in de bijzonderheden; zoo zacht van toon, dat een fijne de Heem, welke er nevens hangt, er hard tegen schijnt.

In de Pinacotheek van Munchen bewonderen wij, onder andere meesterstukken van Snijders, een werk van grooteren omvang, verbeeldende eene Keuken (205). Een reebok, een haas, een

EVERJACHT, door F. SNYDERS Naar eene gravuur van J. ZAAL.

everskop, eene kreeft, een haan, eene hoen, kleiner gevogelte en vruchten liggen op eene tafel; een hond en eene kat zitten er op te loeren. In volle helderheid en fijnheid zijn dieren en vruchten geschilderd, overvloedig treft hen het klare licht en doet ze met gelijken glans prachtig uitkomen. De huid van den reebok, de hond en de kat, de pluimen der vogels schijnen haarfijn afgewerkt, en zijn toch zeer breed geborsteld.

Men zie dan verder, in het stadsmuseum van Hannover (403), eenen Beer, die zich tegen Honden verdedigt. Het wilde dier heeft den muil van eenen zijner vijanden tusschen zijne tanden genomen en kraakt hem te pletteren; eenen anderen hond is de buik opengescheurd, een derde is het onderste boven geworpen, en drie nog ongedeerde vallen den beer aan. Alles is hier drama, alles tuimelt van beweging en woelt dooreen van onstuimige drift.

Niet minder dramatisch is de Everjacht, welke wij alleen uit de gravuur van Zaal kennen. Een ever verdedigt zich tegen tien honden, die hem langs alle zijden bespringen. Twee heeft hij er reeds gewond, maar vijf hangen hem nu aan het lijf en weldra zal hij voor de overmacht bezwijken.

Daar vooral, waar Snijders met Rubens samenwerkt, komen het hartstochtelijk leven en de onstuimige beweging, die hij aan de dieren weet te geven, ten klaarste uit; daar smelt zijn beeld en zijn geest met die van den grooten medewerker samen, en kan men niet zien, waar het deel van den eene eindigt en dat van den andere begint.

Treffend legt hiervan getuigenis af het stuk uit het Museum van Berlijn (774), dat eene Hertenjacht voorstelt, met jagers van Rubens en dieren van Snijders. Op den voorgrond, in een licht bewogen landschap, snelt eene hinde en een hert vooruit, achtervolgd en aangevallen door honden. Vol beweging en strijdlust loopen en springen en tuimelen de dieren, blaffende, bijtende, dreigende, vreezende, verhit door de jacht en door hunne natuurlijke drift.

Rechts zijn vier jagers, twee mannen en twee vrouwen; eene der vrouwen steekt met de speer, eene andere schiet eenen pijl af; een der mannen gaat met de lans werpen, zijn gezel blaast den hoorn; ook bij hen is alles beweging en levensdrift. Op het breede landschap, op de malsch geschilderde huid der vrouw, op den krachtig gespierden rug van den man, en op hunne zachtgetinte draperijen, evenals op de onstuimige dieren, werpt een zelfde warm licht zijne heldere tonen en zijne doorschijnende schaduwen; het spel van licht en bruin vervolgt zich op den grond en in den hemel en volledigt de harmonie, die tusschen de hartstochtelijke schaar van menschen en dieren, tusschen het werk van Rubens en Snijders zoo gelukkig heerscht.

Nooit had Rubens eenen bekwameren helper, nooit verstonden twee samenwerkers elkander zoo goed. Ook met Jordaens werkte Snijders mede en men ziet het er aan, dat de stukken, welke hij met dezen meester maakte, eene sterk uitgesproken tint van Rubensachtigheid verkrijgen.

Wij zegden reeds, dat Snijders twee jaar jonger was dan Rubens; hij werd geboren te Antwerpen en daar gedoopt in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk, den 11n November 1579. In 1602 liet hij zich als vrijmeester in St.-Lucas opschrijven. In 1608 reisde hij naar Italië; in de maand September van dit jaar bevond hij zich te Rome; den winter daaropvolgende bracht hij te Milanen door, waar hij op aanbeveling van zijnen vriend Jan Breughel goed onthaald werd, en voor dezen kopijen naar Italiaansche meesters schilderde. In April 1609 vertrok hij uit Milanen; den 4n Juli was hij in Antwerpen teruggekeerd.

Snijders werkte er voor verscheidene edellieden en prinsen, alsook voor den koning van Spanje. In 1640 werden er aan Frans Rojas 5000 ponden betaald voor 18 schilderijen, welke de koning te Antwerpen liet maken door Rubens en Snijders. Reeds in 1637 waren er 2,500 ponden voor hetzelfde werk betaald. De bedoelde stukken maakten de versiering uit van het paleis « de la Torre de la Parada » bij Madrid.

Den 23n October 1611 huwde Snijders Margaretha de Vos, zuster der schilders Cornelis en Paulus de Vos. In 1618 woonde hij in de Korte Gasthuisstraat; in 1634 vinden wij hem in de Keizerstraat gehuisvest (1). Hij stierf den 19n Augustus 1657 en werd naast zijne vrouw in de Minderbroederskerk begraven.

Bij zijn afsterven vermaakte de immer goedgeaarde kunstenaar aan zijne medeleden, de liefhebbers van de Violier, eene bezetting van zeventig gulden, waar zij, lustiger gewoonte, er al terstond zes en veertig van verteerden in de herberg « den Troon. »

Paulus de Vos, zegden wij, was de schoonbroeder van Snijders; als deze was hij een dierenschilder, en eveneens stoffeerde hij Rubens' jachten. Een der nummers van den catalogus der nagelaten schilderijen van den grooten meester (153) wordt vermeld als verbeeldende eenen Boer en eene Boerin door Rubens, met veel Wild en Fruit door Paulus de Vos. Dat de groote meester hem tot zijnen helper verkoos, bewijst reeds voldoende, dat de Vos een kunstenaar van verdienste was. De werken, die hij met zijnen naam teekende, getuigen het niet minder. En echter wordt hij niet geteld onder de groote Antwerpsche schilders, hoezeer hij ook recht moge hebben op deze onderscheiding. De reden hiervan is eenvoudig deze : de beste stukken van Paulus de Vos, zijne jachten namelijk, staan op Snijders' naam en vele werken van middelmatige waarde worden hem toegedacht, omdat men niet wel weet aan wien ze toe te schrijven. In het Museum van den Haag, bij voorbeeld, hangt eene fraaie Hertenjacht, die Snijders' naam draagt, maar klaarblijkelijk aan zijnen schoonbroeder toehoort; en zoo zijn er met tientallen.

Moeilijk is het die dwalingen te herstellen, omdat er zeer weinige werken van Paulus de Vos bekend zijn, die men hem met zekerheid kan toeschrijven; maar die weinige zijn toch voldoende om onze bewering te staven. De verzameling van den heer du Bus

(1) Begrafenisrollen van Jan en Melchior Moretus (Archief Museum Plantin-Moretus).

de Ghisignies, te Brussel, en het Museum van Madrid bezitten stukken, onderteekend door onzen meester, die hem onder een heel ander daglicht stellen, dan datgene, waarin men gewoon is hem aan te schouwen.

Het stuk, dat de heer du Bus de Ghisignies bezit, verbeeldt eene Hertenjacht. Zeven honden vallen het vluchtende wild aan, twee hebben het bereikt, drie zetten het na, een is er door den hert op de horens genomen en in de hoogte geslingerd, de laatste ligt onder zijnen poot gekneld. Het stuk heeft de breede en juiste bewerking van Snijders, met Rubens' blonde tonen in het landschap, en beider dramatische beweging; het staat niet achter bij het beste wat deze twee meesters gezamentlijk voortbrachten; alleen is op te merken, dat de stukken van de Vos grijzer, die van Snijders schitterender van kleur zijn. Volkomen hetzelfde leert ons eene andere Hertenjacht, uit het Museum van Madrid, (1803), insgelijks het « fecit » van P. de Vos dragende; dezelfde gemakkelijke beweging, denzelfden lichten toon, de zelfde meesterlijke behandeling vinden wij er in weder.

Een prachtig stuk van onzen meester werd, op 27 Augustus 1878, in de veiling van den heer Geelhand-de Labistraete verkocht en aan den heer René della Faille toegewezen. Twee roofvogels vallen eene groep hoenders aan, op een boerenerf vergaderd. Wild stuiven de hennen op, eenige zijn in eene kevie gesloten en geraken buiten zich zelven van angst; de haan weet niet, of hij zal strijden voor het leven zijner gezellinnen of vluchten voor zijn eigen behoud. Een boerenjongen, door Jordaens geschilderd, komt aangesneld om de aanvallers te verdrijven. De hartstochtelijke beweging, waarmede dit alles vertoond wordt, is meesterlijk; het opvliegen der hoenders, de angst en de moed van den haan zijn treffend uitgedrukt. De kleur is niet schitterend, maar heeft de heldere blankheid en de breede harmonie, die wij in andere werken van den meester waarnemen.

Paulus de Vos was een zoon van Jan de Vos en Isabella van den Broeck en een broeder van Cornelis de Vos, den gekenden historieschilder; waarschijnlijk was hij, als deze, te Hulst geboren, rond 1592. Hij ging in 1605 in de leer bij David Remeeus. Weinig levensbijzonderheden zijn ons van hem bekend. Op 26 Mei 1626 hield hij over de doopvont het jongste kind van zijnen broeder Cornelis, in 1634 woonde hij in de korte Gasthuisstraat. Hij schilderde veel voor den Koning van Spanje, Philips den IVe; het Museum van Madrid bewaart niet minder dan vijftien stukken van hem. Zijne vrouw hiet Isabella van Waerbeke en overleed den 27^a^ Augusti 1660. Hij zelf stierf op 30 Juni 1678, in hooggevorderden ouderdom bij gevolg. Zijn portret, door van Dijck geschilderd, is een meesterstuk en behoort Z. M. Leopold II toe. Het is een gezond figuur, met een vrank lachje op het open gelaat, gul van inborst, geheel het tegenovergestelde van Snijders' droomerig en ziekelijk uitzicht.

Gelijk Snijders en Paul de Vos Rubens' tafereelen stoffeerden met dieren, zoo schilderden er Jan Wildens en Lucas van Uden de landschappen in. Niet dat Rubens zich minder in staat gevoelde dan zijne helpers om hunne taak te vervullen; verre van daar : zoo hun werk het zijne waardig was, dan hadden zij het aan zijn voorbeeld en zijne lessen te danken. Snijders, Paulus de Vos, Wildens en van Uden werkten onder Rubens' leiding, en, alhoewel zij reeds meesters waren, toen zij voor de eerste maal zijne werkplaats binnentraden, kan men met volle recht zeggen, dat zij op nieuw in de leer gingen op den dag, dat zij zijne medehelpers werden.

Jan Wildens werd geboren te Antwerpen in 1584 en volgde, sedert 1596, de lessen van zekeren Pieter Verhult. In 1604 werd hij als meester in de St.-Lucasgilde ingeschreven. Daar zijn naam niet voorkomt op de lijst der gildebroeders, in 1616-1617, is het te veronderstellen, dat hij op dit tijdstip zich buiten Antwerpen ophield. Den 12^a^ November 1619 huwde hij Maria Stappaert, die den

29n Mei 1624 stierf, na haren man twee zonen, Joannes Baptista en JEREMIAS, geschonken te hebben. De laatste der twee was een schilder en werd, in 1646-1647, als vrijmeester in de St.-Lucasgilde aanvaard. Hij was gedoopt den 29n September 1621, en stierf den 30n December 1653. Wildens zelf was korts te voren, den 16n October 1653 overleden. Hij woonde reeds in 1634 (1) in de Lange Nieuwstraat, en woonde er bij zijn afsterven nog. Zijn lijkdienst werd gevierd in St.-Jacobs, maar hij werd in Onze-Lieve-Vrouwenkerk begraven.

Er is ons van het werk van Wildens weinig met zekerheid bekend ; iets wat zich gereedelijk hierdoor laat verklaren, dat hij meestal met andere schilders samenwerkte en alleen de achtergronden in hunne tafereelen maakte. Dat hij echter ook wel eens alleen landschappen of stadsgezichten schilderde, verstaat zich van zelf en wordt bevestigd door het feit, dat er hem, op 23 Mei 1635, van stadswege zes honderd gulden betaald werd voor twee groote doeken, verbeeldende de water- en de landzijde dezer stad, welke dienden bij de Intrede van Ferdinandus.

Wij kennen slechts een enkel stuk, dat Wildens' naam draagt. Het is een landschap, dat het Museum van Dresden (898) van hem bezit, en waarop men eenen jager ziet, eenen haas dragende en gevolgd van drie honden. Over den besneeuwden grond loopt een bruin pad, links is een donkerbruine boomengroep. De hemel is wolachtig wit en versmelt haast met de blanke sneeuw. Het bruine figuur van den jager, door eene onbekende hand geschilderd, komt op den vlokkigen achtergrond goed uit. Het stuk is gedagteekend van 1624.

Om hem te leeren kennen in zijne samenwerking met Rubens, kiezen wij den Rudolf van Habsburg, uit het Museum van Madrid (1566), het werk van den grooten meester, waarin het

(1) Begrafenisrol van Melch. Moretus. (Archief Museum Plantin-Moretus).

landschap belangrijker is dan in eenig ander stuk. Het bestaat uit eenen rotsigen en heuveligen grond, waarop ter linkerzijde de toren en het dak eener dorpskerk oprijzen boven het dichte loof. Te midden verheft zich een heuvel, bekroond met twee boomen; rechts een verdorde stam en een knoestige boom; tegen de lijst ziet men eene hut; op het voorplan eenen waterplas. Alles is in eenen lichtgrijzen toon gehuld. Wildens toont, hier en elders, als kenmerkend onderscheid, eene breede en blonde manier van schilderen, die niet gekunsteld is, maar daarentegen van vlokkigheid niet vrij te pleiten valt.

Ik zag heden, 27 Augustus 1878, in de veiling Geelhand de Labistraete een stuk verkoopen van Jordaens met een belangrijk landschap van Wildens. Het verbeeldt de Ontmoeting van Eliëzer en Rebecca en werd aangekocht door het Brusselsche Museum. Rechts ziet men een sterk kasteel op eenen heuvelrug, links eene groep hooge boomen, tusschenin eenen effen grond, met eenen spitsen berg op het achterplan. Kasteel en heuvel zijn bruin, het middendeel is bruin op den voorgrond, geelgroen in het tweede plan, en blauw in het verschiet. De verandering van tinten op den vlakken grond is in lange doorloopende strepen aangebracht; het werk is breed en eenvoudig, maar zonder groote kracht noch rijke vinding. Rubens' blond licht wordt bij Wildens wolachtig, zijne breedheid, ontzenuwing.

Groot verschil bestaat er tusschen Wildens en Lucas van Uden, die ook landschappen in Rubens' tafereelen schilderde. Waar de eerste bleek van koloriet is, heeft de tweede krachtige tonen; waar gene los van samenstelling, toont deze zich rijk en afgewisseld. Tusschen beide schilders ligt er tot een zeker punt het verschil, dat wij waarnamen tusschen Snijders den glanzenden, en Paulus de Vos den bleekeren dierenschilder; met dit onderscheid echter, dat de twee meesters, welke Rubens' jachten stoffeerden, merkelijk hooger stonden dan diegene, welke zijne landschappen schilderden.

Lucas van Uden werd te Antwerpen geboren, den 18n October 1595, en was zoon van Artus van Uden, eenen landschapschilder. In 1626-1627 werd hij als meester in de St.-Lucasgilde aangenomen; den 14n Februari 1627 huwde hij Anna van Woelput, die hem twee dochters en twee zonen schonk. Van Udens overlijden valt tusschen den 18n September 1672 en den 18n September 1673. Daar hij zich den 31n December 1649 als buitenpoorter liet opschrijven, is het hoogst waarschijnlijk, dat hij in 1650 zijne geboortestad voor eenen zekeren tijd verliet.

Van Uden werd door Rubens gebruikt om landschappen in zijne tafereelen te schilderen, maar onmogelijk zou het ons zijn met zekerheid een der stukken aan te duiden, welke hij aldus stoffeerde. Ook in de achtergronden van Teniers schilderde hij veldgezichten, en wij mogen zeggen, dat van Udens keurige en sierlijke samenstelling en uitvoering beter in overeenstemming was met den trant van den boeren- dan met dien van den heldenschilder.

Het Museum van Brussel (327) bezit een lief stukje door Teniers en van Uden, met een warm en malsch verlicht landschap, eene sierlijke en toch ware natuur. De verzameling van den prins van Lichtenstein bezit zeven zijner paneelen van minderen omvang en het Museum van Dresden heeft er negen. Het zijn, over het algemeen gesproken, bevallige paneeltjes, haast zoo fijn van uitvoering als die van Vloeren Breughel, maar iets bleeker van kleur en daardoor zelf natuurlijker.

Het Museum Plantin-Moretus bezit een dergelijk stukje, door den meester onderteekend en verbeeldende een Wintergezichtje, sierlijk samengesteld en keurig uitgewerkt. Men ziet er tusschen twee heuvelen eene overstroomde weide, die toegevrozen is en waarop schaatsenrijders zich vermaken. De heuvel ter rechterhand, die zich bijna over heel het voorplan verlengt, is met hooge boomen en huizen bedekt; die ter linkerhand draagt een dorpskerkje, een paar huizen en eenen molen. Knotwilgen bezoomen den bevrozen plas;

De wagen dien men recht helpt, door Lucas van Uden. Naar eene ets van den meester.

de lucht is overtrokken met zwarte wolken, waar achter de zon ondergaat. Op het voorplan komt de besneeuwde grond helder blank uit, verder wordt hij blauwachtig ; in het verschiet versmelt hij met de lucht.

Het is een tafereeltje vol dichterlijkheid ; zoo bevallig is het schouwspel opgetimmerd, zoo vreedzaam liggen die woningen en dat kerkje tegen de helling der heuvels, zoo fraai bekroont die molen den bergtop, zoo wel gevoeld is het eigenaardig uitzicht van het benevelde winterlandschap, zoo smaakvol en keurig is alles geteekend.

Dezelfde rijkdom van samenstelling en dezelfde zucht naar sierlijkheid bemerken wij in van Udens gegraveerde landschappen. Klaar komt zijne strekking uit in de plaatjes, welke hij naar Rubens etste. In stee van de grootsche eenvoudigheid van het oorspronkelijke te behouden, zoekt hij het bevalliger te maken : de stammen worden gekronkeld, de bijzonderheden vermeerderd en verscherpt en natuurlijk wordt alles dus eenigszins valsch gekunsteld. Wildens week van Rubens af, doordien hij losser en vlokker was dan de meester; van Uden doordien hij meer opgeschikt van samenstelling en dichter van bewerking was.

Voor van Udens meesterstuk houden wij het landschap, dat de graaf du Bus de Gisignies, te Brussel, van hem bezit.

Het vertoont eenen wijden beemd, waar eene rivier door kronkelt ; eenige knotwilgen groeien er, en aan den gezichteinder is hij met eene streep blauwe heuvelklingen bezoomd. Links rijst een dicht en hoogstammig boschage ; rechts staan dunner geplante boompjes ; tusschenin ziet men eene hoeve, eenige paarden, eenen herder en herderinnen. De zon gaat ter linkerzijde onder en schiet over het vlakke veld heldere, blonde lichtstralen, die eventjes vergulden wat zij raken. De boomen worden warm getint, het voorplan is donkerder, de achtergronden zacht en helder verlicht. In den hemel zweven links eenige grijze wolken met verzilverde boorden ;

rechts eenige wolkenschelfertjes met gulden tinten. De uitwerking van het licht is overheerlijk; het speelt door het gansche doek en brengt er leven en verrassende afwisseling in. De samenstelling is even rijk als eenvoudig, even waar als boeiend.

En echter in dit meesterstuk, zoowel als in zijne mindere werken, toont van Uden duidelijk eene neiging om de oude overlevering niet los te laten. Dit landschap, met zijne blauwende heuvelklingen in de verte, met zijne zorgvuldig tegen elkander opwegende zijdekanten, met zijne rijke stoffeering, herinnert nog immer aan de vroegere school, en zoo Rubens' invloed er krachtig genoeg uit spreekt, dan overheerscht hij echter nog niet. Van Uden blijft nog immer Antwerpenaar in zijne landschappen, te zeer opgeschikt, te weinig natuurlijk. De vakgenooten, die na hem kwamen, bleven aan hetzelfde euvel mank gaan. Zoomin Rubens' breede als de Hollandsche ware natuur moest in onze school overtuigde navolgers vinden. Dit erfelijk gebrek stelt onze landschapschilders dan ook verre beneden hunne Noord-Nederlandsche vakgenooten.

Een derde landschapschilder, van wien men zegt, dat hij de helper van Rubens was, hiet Jacob Foucquier [1]. Hij was te Antwerpen geboren, werd meester in 1614 en ging weinige jaren later naar Heidelberg om er het paleis van den paltzgraaf Frederik V te versieren. Hij begaf zich in 1621 naar Parijs, waar hij tot aan zijnen dood, die rond 1659 voorviel, bleef wonen. Fouquier had eenen grooten naam in zijnen tijd en zijn hoogmoed was nog grooter. Hij versierde het koninklijk Paleis, den Louvre, met zijne landschappen en werd door Lodewijk XIII geadeld.

Ongelukkiglijk gingen nagenoeg al zijne schilderijen verloren. Het Museum van Berlijn (718) heeft een klein paneeltje van hem; het Museum van Darmstadt (303) schrijft hem een onbeduidend doekje toe, hard van kleur, onnatuurlijk van licht, ongenietbaar

[1] Fétis : *Les Artistes belges à l'étranger*. I. 335.

in een woord. Het Museum van Valencijn (85) heeft daarentegen een belangrijk en schoon landschap van hem bewaard. Ter linkerzijde ziet men eene lichte hoogte, met kleine boomen beplant; rechts den kant van een dicht bosch; in het midden dringt het oog door op een blauw water en een licht golvend, veel te blauw verschiet. In den scherp blauwen hemel hangen zware, hard witte wolken. Een blank licht treft de zware boomstammen en doet de eene helft warm uitkomen, terwijl de andere helft in krachtig schemerdonker, zonder hardheid, blijft. De boomen hebben vranke, levendige bewegingen. Het geheel niettegenstaande zijn donker uitzicht en zijne gezochtheid van schikking en toon is rijk aan kracht en karakter; het is een werk vol stijl, zooals de Fransche ze gaarne zagen, en dat inderdaad merkwaardig heeten mag.

Een ander kunstenaar van groote verdiensten schaarde zich onder Rubens' banier; hij volgde zijn spoor en wordt dan ook gewoonlijk zijn leerling genaamd, alhoewel hij waarschijnlijk nooit een penseel in Rubens' werkplaats hanteerde. Het was Geeraard Zegers, geboren in 1591 en den 17ᵉ Maart van dit jaar in Onze-Lieve-Vrouwenkerk gedoopt. Zijn vader was een wijntavernier (hotelhouder) en hiet Jan, zijne moeder was Ida de Neve genaamd. Geeraard was, zegt men, een leerling van Abraham Janssens en Hendrik van Balen. De Liggere vermeldt hem in 1604 als leerjongen zonder zijnen meester te noemen. Hij werd in 1608 als vrijmeester in de St.-Lucasgilde aanvaard, dus vóór Rubens' terugkomst uit Italië. Hij was toen slechts zeventien jaar oud en begaf zich, na zijne aanvaarding als meester, op reis naar Italië en Madrid; in deze laatste stad werd hij zeer gunstig onthaald door koning Philips III, die hem aan zijn hof verbond, en voor wien hij verscheiden schilderijen maakte.

In 1620 was hij te Antwerpen teruggekeerd en trad als liefhebber in de kamer der Violier. Rond 1621 huwde hij Catharina Wouters,

die hem niet minder dan elf kinderen schonk. Zijn oudste zoon JOANNES BAPTISTA was ook een schilder. Toen deze den 31n December 1624 geboren werd, woonde Geeraard Zegers nog in de Keizerstraat; later liet hij zich op de Meer het prachtig huis bouwen, dat nog nevens het paleis staat en waar hij in 1634 reeds woonde. Niet gering was het opzien, dat Zegers' vorstelijke woonst in onze stad baarde, als te merken valt uit het feit, dat onder zijn portret, door den jongeren Lucas Vorsterman naar van Dijck gegraveerd, de plaatsnijder het opschrift stelde : « aan Geeraard Seghers, den » Antwerpschen schilder, die, om zijne godsdienstige schilderijen, » welke eene levendige en warme vroomheid ademen en gansch » Europa door verspreid zijn, van vorsten, koningen en keizers » lof en eerbewijzen ontving, die door het groot getal zijner wel » opgebrachte kinderen, en door den bewonderenswaardigen bouw- » stijl van zijn nieuw huis zijn vaderland verhief en versierde, » wordt dit werk door Lucas Vorsterman opgedragen. »

Zegers was een man, gezegend door de fortuin, zijne ouders waren niet onbemiddeld, en hij zelf moest voor zijne sterk gezochte werken goed betaald worden. Hij ontving verscheiden leerlingen, van welke echter geen ander dan Thomas Willebords Bosschaert zich eenen naam in de kunst maakte. Hij stierf den 18n Maart 1651, en zijn lijk werd in de St.-Michielskerk, in de grafplaats der familie van zijne vrouw, bijgezet.

Zegers maalde vooral godsdienstige stukken; men weet echter, dat hij ook wereldlijke tafereelen, zooals soldaten, die met de kaart spelen, of gezelschappen, die muziek maken, schilderde. In sommige dezer laatste stukken en zelfs in enkele zijner godsdienstige, zooals in zijne Cecilia met Engelen, door Bolswert gegraveerd, en den Christus met Martha en Maria, uit het Museum van Madrid (1852), zocht hij te treffen door krachtige tegenoverstelling van helder en donker, of door het uitwerksel van kaars- of fakkellicht. Waarschijnlijk is het, dat hij in deze stukken den trant van Caravaggio volgde.

De H. Cecilia, door Geeraard Segers.

In zijne beste godsdienstige tafereelen, waar hij door heldere kleuren zocht te behagen, onderging hij klaarblijkelijk in schildering en teekening den invloed van Rubens.

Het schoonste stuk, dat wij van hem kennen, is eene Aanbidding der drie Koningen, voor de Onze-Lieve-Vrouwenkerk te Brugge, in 1630 geschilderd. Er straalt iets medesleepends, uit het groote, glansende werk. De blauwe lucht, met witte donzige wolkjes verzacht, wordt doorsneden van eenen bundel lichtgele stralen, waarin engeltjes, juichende en bloemen dragende, neerdalen.

Feestelijk ziet de colonnade links er uit, waarin enkele toeschouwers, zich verdringen om het heerlijke schouwspel van naderbij te bekijken. Rechts staat er even feestelijk een drom soldaten : ruiters met vliegende vendel, met Romeinschen standaard en opgeheven lansen, voetvolk met glimmende harnassen en helmen.

Niet minder schitterend ziet er het eigentlijk tooneel uit. Voorcerst treft ons een prachtige Oostersche koning, met warm witten tulband, grooten, malsch golvenden baard, rechtlijnigen neus, levendige oogen, die uit de diepe, donkere kassen flonkeren, en met eenen mantel, zooals men hem alleen aan een hof uit het Morgenland of op een feest te Venetië kan gedragen hebben. Die merkwaardige mantel is van eene rijk bewerkte roode stof, op en tusschen wier breede vouwen het licht zacht speelt, en die tegen het donker onderkleed warm afsteekt. Om dien koning, ik zei haast om dien mantel, in al zijne koninklijke pracht, met zijnen schoonen tulband, zijn schoon gelaat, zijnen schoonen baard, was het den schilder blijkbaar meer dan om al het overige te doen. Die held staat dan ook voorop in het doek, hij speelt de eerste rol ; met eene fiere voortschrijdende beweging treedt hij op, hij komt uit de lijst en beziet noch het kind Jesus noch zijne moeder. Hij heeft wel wat anders te doen ; moet hij het publiek van buiten het doek zijne schoone gestalte en zijne schitterende kleeding niet toonen, en moet hij aan

de toeschouwers niet met de oogen vragen, hoe zij hem vinden? Op den achtergrond, vlak in het midden, staat de als immer verbaasde Morenkoning, dood geschemerd door zijnen glansenden gebuur, wat linksch overigens uit eigen aard, en niet die levenslustige breedheid, dien zinnelijken gloed hebbende, dien Rubens hem zoo mild placht te leenen.

Beneden hem, in waarlijk treffende gestalte, knielt een grijze koning, eerbiedwaardig en alleen eerbiedig in dit bonte feestgewoel. Hij buigt het hoofd onder de aanraking der zegenende hand van het kind Jesus, een gevoel van zaligheid doortintelt bij die aanraking heel zijn wezen en straalt uit zijn schoon hoofd met gesloten oogen. Hij draagt eenen mantel van gulden stof, met zilverigen weerschijn, rijk met sieraden doorweven, wiens lichte toon in gelukkige overeenstemming met zijne zachtere uitdrukking is.

Onze-Lieve-Vrouw, St.-Jozef en het kind maken links eene groep uit, die bijzonder bleek schijnt nevens de rijke kleurengroep der koningen. St.-Jozef ziet als naar gewoonte toe; Maria houdt het kind op den schoot, terwijl het naar den knielenden grijzen koning overhelt.

Waardig zeker van Rubens' school is deze schilderij en diep draagt zij het kenmerk van 's meesters invloed, in opvatting, schikking en kleur. Alles is er vinnig en stralend in : kleederen, vleezen en hemel glimmen om het meest : een waar feest van rijke kleuren, van helder licht, schoone mannen en kostelijke stoffen.

Het onderscheid tusschen deze en Rubens' behandelingen van hetzelfde onderwerp is nochtans groot. De schildering is scherper in hare omtrekken en minder gevuld, de tonen blinkerder, en in donkerder schaduwen overgaande. De samenstelling is ook meer afgemeten in haren rijkdom en heeft niet de stoutheid van den grooten meester. De vleezen zijn niet zoo doorschijnend en malsch, zij zijn vaster, maar krijgen terzelfder tijd iets porseleinachtig glimmends. Het stuk heeft de heidensche praalzucht, die Rubens

zoo dikwijls in soortgelijke onderwerpen kenmerkt, maar het heeft daarbij niet den innigen samenhang, dien hij wist te behouden; het heeft iets meer theatraals.

In de St.-Jacobskerk van Antwerpen zien wij nog eene Aanbidding der Koningen, die niet de weidsche pracht van het Brugsche meesterstuk bezit, maar er anders zeer wel mag nevens geplaatst worden. Het heeft ook iets feestelijk glansends, maar het is zachter en lieflijker; de kleuren zijn gemilderd en verbroken door licht en schaduw, zoodat er meer spel, blijder leven en behagelijker toon in komt

Antwerpen bezit verder nog een paar der voornaamste stukken van onzen meester. Het Huwelijk van Maria, in het Museum (508) en de Kruisrechting, in de Jezuïetenkerk. Het Huwelijk van Maria, dat bij velen voor zijn meesterstuk doorging, is een schoon, stil stuk. In het midden staat de priester, die het huwelijk inzegent; vóór hem, links en rechts, staan Maria en Jozef, die de handen ineenleggen; op de kanten toeschouwers; in de hoogte de H. Geest en engelen. Ingetogenheid heerscht bij allen, de bijpersonen zijn weinig afgewerkt en dof gelaten, de priester en St.-Jozef komen statig uit. Maria, met haar satijnachtig gelaat, hare zedig neergeslagen oogen, haar rijk wit zijden kleed, met warmen schijn en malsche schaduwe, is eene wel wat stoffelijk opgevatte H. Maagd, maar toch een innemend en waardig beeld.

In de gestalten herinnert ook dit stuk sprekend aan Rubens; maar te stil voor den meester is het, en te eenvoudig kunsteloos is de rechte lijn, die de hoofden der personages door het doek trekken.

Het andere stuk, dat wij noemden, draagt nog klaarder den stempel des meesters, dien Zegers zich koos.

De Oprechting van het Kruis, een der drie tafereelen, die beurtelings op het hooge altaar der Jezuïetenkerk te Antwerpen prijken, is eene herinnering aan Rubens' meesterlijke behandeling van hetzelfde onderwerp. Het kruis is nagenoeg recht getild, zoodat

Christus geheel boven de andere figuren uitkomt. Vier man werken met groote krachtinspanning aan den voet van het schandhout, twee trekken aan koorden om het op te rechten, één schraagt het met eene ladder. Rechts brengt eene groep soldaten de moordenaars naar de strafplaats ; links tegen eenen rotswand, met karig loover beplant, staan Maria, Joannes en de vrouwen te klagen. De hemel is met zwartgrijze wolken overtrokken, waaruit een machtige lichtstroom schuins op de personages valt.

Christus komt in zijne heldere bleekheid goed boven alles uit ; maar hij is wat schraal op het machtige doek ; zijn gelaat is wel vertrokken door de smart, maar het heeft niet het diepe gevoel, dat Rubens er in legde. De beulen werken wel krachtig ; maar hunne gebaren hebben niet de onweerstaanbare macht, de poëzie van het geweld : niettegenstaande al hunne inspanning blijven zij schraal en krachteloos. Wat nog het meest hindert, is de zwaarheid der donkere deelen, en de tegenstelling van bleek en zwart. De groepen hangen daarbij los samen, zijn te zeer verbrokkeld en laten groote gapingen op het onmetelijke doek.

Die zwakheden beletten niet, dat de kleuring schoon is, en iets van Zegers' eigenaardg glansende feestelijkheid bezit, noch dat er in de samenstelling iets duidelijks en zelfs machtigs ligt, bewijzende, dat de schilder grootsche feiten op waardige, zoo niet op geniale wijze wist weer te geven.

Wij stipten in het vorige werk de schrille tegenstelling van licht en duister aan ; in sommige schilderijen, die als eene herinnering aan zijne nachtstukken zijn, laat Zegers alle kleur varen om alleen door bleeke en donkere grijze tonen te werken. Het Museum van Antwerpen bezit dergelijke stukken, de Ontheffing van St.-Theresia (509), bij voorbeeld, een allerongelukkigst werk, dat met een paar andere, in dezelfde verzameling aanwezig, ons eene soort van schildering vertoont van eene half versufte, kwezelachtige strekking, welke wij voor de eerste maal hier ontmoeten en later nog wel

meer in de tafereelen der Antwerpsche school zullen tegenkomen.

Zegers' werk was dus niet zonder ongelijkheden ; maar, alles te zamen genomen, rechtvaardigt het volkomen den bijval, dien hij bij zijn leven genoot, en den roem, dien de nakomelingschap hem toekende, met hem na van Dijck Rubens' besten volgeling te roemen.

Om de rij te openen der eigentlijke leerlingen van Rubens, biedt zich als van zelven de naam aan van zijnen oudsten vriend en eersten leerling in tijdsorde.

In Italië leefde Rubens op vriendschappelijken voet met Deodaat Delmont of van der Mont, in 1581 te St. Truiden geboren. Beide kunstenaars reisden samen en deelden tafel en nachtverblijf. Waarschijnlijk was Delmont in die jaren zooveel als Rubens' leerling, want in 1608, nog vóór de laatste in Antwerpen terugkeerde, werd zijn vriend in de St.-Lucasgilde als wijnmeester, dat is als zoon van eenen gildebroeder, opgeschreven. Zijn vader had zich dus in vroeger jaren reeds metterwoon te Antwerpen gevestigd; misschien is het de Guilliam van Dendermonde, die in 1593 als zilversmid en lettergieter in de St.-Lucasgilde werd aanvaard, zonder den eed gedaan te hebben.

De vriendschap tusschen de twee schilders bleef lange jaren voortbestaan, en den 19n Augustus 1628 gaf Rubens er een ambtelijk bewijs van in vorm van eenen akt, waarbij hij Delmonts zeden, godsvrucht en karakter roemt, zijnen lof spreekt in het schilderen en in andere kunsten, en getuigenis aflegt der lange genegenheid, die er tusschen hen bestaat. Tot na hunnen dood, mag men zeggen, bleven de vertrouwelijke betrekkingen, die zij in hunne jonge jaren aangeknoopt hadden, voortduren. Rubens' oudste zoon, Albertus, huwde Clara Delmont en, toen hij in 43jarigen ouderdom stierf, viel zijne vrouw ziek van smart over het verlies van haren uitstekenden echgenoot en volgde hem binnen de maand naar het graf, zooals beider zerk in de St.-Jacobskerk te Antwerpen het vermeldt.

Wat Delmont voortbracht in de andere kunsten, waarvan Rubens gewaagt, weten wij niet bepaaldelijk; wij vernemen alleen, dat de hertog van Neuburg hem in zijnen dienst had genomen als zijnen schilder en algemeenen bouwmeester, en dat de koning van Spanje, Philips IV, hem tot ingenieur had benoemd; Sandrart geeft hem bovendien nog den naam van sterrekundige.

Wat hij in de schilderkunst was en wat hij leverde weten wij niet veel beter. Beoordeelen wij zijn talent naar het eenige stuk, dat het Antwerpsche Museum van hem bezit (56), dan moeten wij bekennen, dat Rubens' getuigenis eerder door de vriendschap dan door de onpartijdigheid ingegeven was.

Dit tafereel valt inderdaad schromelijk tegen. Het verbeeldt de Transfiguratie: in de hoogte Christus tusschen Moses en Elias; lager de apostelen, en drie mannen met eene vrouw, die eenen bezetene aanbrengen. Zes van de personages op den benedengrond steken hunne handen met linksche en verwarde gebaren van afschrik uit, of slaan ze open; de schaduwen zijn zwart en log, de kleuren maken plekken en zijn ongelukkig gekozen: een hard oranje en een vuil geel nemen de beide buitenkanten in, dan vindt men drie paarsche tonen, een bleek blauw met zwarte schaduwen, een dof groen en een dof rood. Al even ongelukkig is de uitdrukking der personages en de ineenzetting van het geheel: beneden geeft niemand aandacht op hetgeen er boven voorvalt en dit is minder te verwonderen, daar het bovendeel een bijzonder armoedig figuur maakt, zonder schoonheid, zonder glans, zonder iets dat treft. Dit was alles wat Delmont wist te maken van Rafaëls meesterstuk, dat hem klaarblijkelijk voor den geest dwaalde.

Andere schilderijen zijn ons van hem niet bekend, tenzij een stuk, dat zich te Leuven in eene der zalen van het stadhuis bevindt en dat hij met Cossiers maakte. Moeilijk is het natuurlijk uit zulk werk van twee handen eenen der meesters te beoordeelen.

Delmont was een welstellend man, en bewoonde een der

schoonste huizen van de Prinsenstraat; hij stierf te Antwerpen, in de maand November 1644, en werd in de St.-Jacobskerk begraven.

Onder de leerlingen, die in Rubens' werkplaats traden, is de eerste naar de jaren en een der beste naar de verdiensten, Cornelis Schut (1), die te Antwerpen werd geboren en in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk gedoopt den 23n Mei 1597. Hij werd waarschijnlijk in 1619 vrijmeester der St.-Lucasgilde. Het jaar nadien werd hij als liefhebber der Violier aanvaard. In 1631 huwde hij in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk (noordelijk kwartier) Catharina Geensins, die hem drie kinderen schonk : eenen zoon, die jong stierf, en twee dochters. Zijne eerste vrouw stierf den 2n October 1638 en onze schilder hertrouwde met Anastasia Scelliers en ging, buiten stads muren, in de parochie van St.-Willebrords wonen. Het huis, dat hij daar betrok in de tegenwoordige Zavelstraat, nr 16, is tot over eenige jaren in zijnen toenmaligen staat bewaard gebleven en was in de laatste tijden eene druk bezochte herberg, die men het Gouden Leerhuis noemde. Tegenwoordig is het herbouwd en tot klooster ingericht.

Schut betaalde in 1634-1635 tweehonderd gulden, om van den last van het dekenschap ontslagen te zijn. In 1635 werd hij met Jasper de Grayer, Nicolas Roose (de Liemaeckere), Jos. Stadius en Theod. Rombouts gelast de zegebogen voor de intrede van prins Ferdinand te Gent te vervaardigen, evenals hij reeds te Antwerpen het zijne had bijgedragen, om naar Rubens' models eenen der zegebogen voor de Intrede van denzelfden prins te schilderen. Hem werd ook de last opgedragen de Gentsche Intrede op koper te laten graveeren.

Schut zelve was een bekwaam etser en bracht talrijke sterkwaterplaten voort, grootendeels Onze-Lieve-Vrouw voor onderwerp hebbende.

(1) Catal. Museum van Antwerpen.

Hij verloor zijne tweede echtgenoote den 24n October 1654 en stierf zelf den 27n April van het volgende jaar. Voor zijn graf schilderde hij een drietal stukken, die zich nog in hunnen zwart marmeren en schaliesteenen lijst bevinden, links tegen den ingang van het hooge koor der St.-Willebrordskerk. In het bovendeel ziet men God den Vader en God den H. Geest; in het midden is het bijzonderste stuk geplaatst, een doode Christus; in het onderste deel ziet men in grauwschildering de Verrijzenis der Dooden. Het werk draagt het opschrift : Godt is ons Schut.

Van Schut, evenals van Janssens en Rombouts, heeft men verteld, dat hij Rubens benijdde; van den eerste zoowel als van de laatsten zijn die overleveringen louter verzinsels, die op niets anders berusten dan op de verbeelding van sommige schrijvers, die met leugens de gapingen aanvulden, welke hunne onbekendheid met de waarheid in hunne levensberichten onzer schilders liet. Cornelis de Bie droeg zorg op voorhand dien laster te weerleggen, toen hij zijn kort bericht over Jan Witdoeck met de volgende rijmen begon : (1)

Cornelis Schut (die was een cloeck en aerdigh schilder)
Bemerckende dat syn discipel Witdoeck vondt
Veel aangenamer lust in 't teeckenen, jae milder
Met pen was als penseel, soo liet hy hem terstont
Naer d'ordonnantien van Rubbens plaeten snyen.....

Eene zonderlinge wijze, voorwaar, om zijne afgunst tegen zijnen meester te toonen !

Schut is een van die scholieren van Rubens, die ten duidelijkste den stempel van 's meesters trant op hun werk dragen, zonder dat hunne oorspronkelijkheid onder dien druk verloren zij gegaan. Van Rubens heeft hij de sierlijke « ordonnantiën », de zwierige beweging, dikwijls het schitterende lichteffekt. Van zich zelven heeft hij iets weekers dan de meester; zijne bevalligheid heeft minder kracht, minder spieren, zij is vrouwelijker, tengerder.

(1) C. de Bie. *Gulden Cabinet*. 473.

De groote meester had veel aan zijne volgelingen geleerd : zijne wijze van de menschen en de zaken te zien in volle beweging en in vollen glans, in bevallige buigzaamheid en in zwierige breedheid, zijne liefde voor het lachende en gezonde, had hij hun onuitwischbaar ingeprent. Wat hij hun niet kon mededeelen, was de hoogere adem, dien hij zijne scheppingen inblies, het krachtige leven, dat hij zijne menschen mededeelde, het immer nieuwe en oorspronkelijke karakter, dat hij hun leende. Wat zij van hem gemakkelijkst afzagen, was de vorm. Maar die vorm zonder den geest, die er bij behoorde, was te heldhaftig, te wijd, en scheen weldra een omkleedsel, dat te groot was voor de zwakkere gestalten, die er onder scholen. De beste zijner volgelingen waren wijs genoeg, om de grootsche en stoute personen en handelingen des meesters niet te willen nabootsen ; zijne levendige, lachende vormen pasten zij op zediger bevalligheden toe, en zoo kwam het, dat al spoedig de school van den krachtigsten der meesters voor een goed deel uitliep op eene kunst, waar liefelijkheid en teederheid hoofdtonen werden.

Van Dijck sloeg dien weg in en hij, meer dan zijn meester, vond navolgers bij het volgende geslacht; Schut en Van Tulden deden als van Dijck. Een blik, op eenige van Schuts werken geworpen, toont dit overtuigend.

In het Antwerpsche Museum zien wij van hem de Martelie van St.-Joris. De heilige knielt naakt op eene trede voor zijnen beul ; hij richt het oog ten hemel, waar hem in helder grijsachtig licht de palmtak en de kroon des martelaars door engelen getoond worden. De lichtstraal, die op den martelaar valt, stelt hem in blanken, eenigszins bleeken glans; links en rechts is eene grijze schaduwe verspreid, waarin de soldaten en beulen gezien worden. Dit licht en die schaduw zijn eerder verrassend dan natuurlijk, de aanvoerder der soldaten en de groote engel in de lucht verraden eenen zelfden trek naar kunstmatige bevalligheid, ten koste van kracht en waarheid verkregen. Maar wat de kroon spant in al die

gekunsteldheid, is de houding van den heilige, die met zijne opgeheven armen en beenen onwillekeurig doet denken aan die houten poppen, wier ledematen de kinderen met draadjes in de hoogte doen springen. Nevens die hinderlijke neiging is er echter in de schildering oorspronkelijkheid en talent genoeg op te merken, om Schut voor eenen zeer degelijken kunstenaar, en dit stuk voor een verdienstelijk kunstwerk te houden.

Ernstiger ziet er het tafereel uit van het hooge altaar der gewezen Jezuïetenkerk te Antwerpen, dat de Aanroeping van Maria tot onderwerp heeft. Onze-Lieve-Vrouw troont in eene gloeiend warme glorie, die geheel het midden der schilderij inneemt. Zij wordt op eene kleine laag donkere wolken door engeltjes gedragen; links en rechts zweven andere hemelbewoners. Op den schoot houdt zij haar kind, dat haar kroont; boven haar tronen de twee andere personen der H. Drievuldigheid; beneden wordt zij aangeroepen door eene menigte heiligen, zoodat zij door God met zijne heiligen en engelen omkranst wordt. Er is meer grootschheid dan gewoonlijk bij den meester in dit stuk. Los is de houding van Onze-Lieve-Vrouw; los en stout, om niet te zeggen gewaagd, is die harer aanroepers. Gezochtheid en overdrijving der bewogen lichamen is hier dus ook, ofschoon in mindere mate dan in de Martelie van St-Joris, te laken. Heel de schilderij behalve de schitterende glorie, in het midden, is in donkere tint gehouden. Licht en kleur zijn niet zonder hardheid; maar zoowel de vinding van het geheel als de krachtvolle werking van den hemelgloed getuigt van een niet alledaagsch talent.

In het Belvedere te Weenen krijgen wij Schut weder onder een heel ander oogpunt te zien, in het schoone stuk dat Hero, Leander beweenende, voorstelt. De jonge held zwom dagelijks den Hellespont over om zijne beminde te bezoeken; eens schoten hem de krachten te kort en nu ligt hij hier versmoord uitgestrekt. Cupido staat er treurend bij en met wanhopig gebaar beweent Hero

haren minnaar. Rechts ziet men de zwarte, akelige zee, die zooveel jeugd en liefde meedoogenloos verzwolg; achter de treffende groep rijst een donkere rotswand op, waartegen het blecke lijk en de blanke figuren treffend uitkomen. Onder elk opzicht: uitdrukking, gevoel der personages, meenzetting en bewerking van het tooneel, is het stuk te roemen.

Nevens dit tafereel mogen wij zijnen Tocht van Bacchanten plaatsen, dien wij in dubbel bezitten: eens in het Museum van Brunswijk (471) en eens in dat van Dresden (952). Het is een stuk, dat eerder liederlijk dan aanvallig mag heeten. Een groot getal vrouwen, heel of driekwart naakt, wandelen in zegepralenden stoet naar Venus op; bij de godin staan hare mannelijke aanbidders, die de vrouwen onthalen op eene wijze, die noch kiesch noch kuisch is. In de lucht zweeft een rondedans van liefdegoodjes. Er is eene wulpschheid in de vormen en in de gebaren van mannen en vrouwen, die niet zonder grofheid is; maar licht en landschap zijn vol heldere, lachende bevalligheid.

Een tweede tooneel, dat het Museum van Dresden (953) van Schut bezit, is bevalliger nog, zonder iets aanstootelijks te hebben. Het verbeeldt Neptunus en Venus, die uit de golven opstijgen en nevens elkander op de baren voortrennen, omstuwd door honderd watergoden en godinnen; het is feest op zee en strand, alles is vol lichtgloed en vroolijkheid.

Schuts penseel speelde onbedwongen, tintelend van opgewektheid, waar hij zulke zegetochten van natuur en schoonheid mocht vieren. Die zachtere, teedere gevoelens, die aanminnigere personages vonden klaarblijkelijk meer weerklank in zijn gemoed dan de statigere, godsdienstige tooneelen. Dit bewijzen, evengoed als zijne mythologische stukken, de ontelbare Onze-Lieve-Vrouwenbeelden, die hij etste of schilderde, en waarin hij Maria voorstelde, nu eens als gelukkige moeder, dan in blijde verrukking ten hemel varende, dan weer treurende om den dood van haren welbeminden

zoon. Zijn prachtig tafereel in de St.-Jacobskerk, te Antwerpen, waar Christus' lijk op Maria's schoot ligt uitgestrekt, laat ons in 's kunstenaars werk eenen dier weemoedige en gevoelvolle tonen hooren, die wij bij van Dijck nog zoo dikwijls zullen hervinden.

Een ander van Rubens' leerlingen, die nog onverdeelder eene weekere strekking in de kunst aankleefde, was THEODOOR VAN TULDEN, dien wij reeds gelegenheid hadden te noemen, toen wij spraken van het plaatwerk, de Intrede van Ferdinand, dat hij naar Rubens' schilderingen vervaardigde. Van Tulden was rond 1607 te 's Hertogenbosch geboren en was, in 1621-1622, onze stad komen bewonen als leerling van ABRAHAM BLIJENBORGH. Later ontving hij Rubens' lessen. In 1626-1627 werd hij meester in de St.-Lucasgilde en in 1636 burger van Antwerpen. Vóór dit laatste jaar had hij te Parijs in het klooster der Trinitarissen of Mathurins eene lange reeks schilderijen, het leven van den stichter der orde verbeeldende, voltooid en had hij de tafereelen nageteekend, waarmede Primaticcio het kasteel van Fontainebleau versierde, en die de lotgevallen van Ulysses verbeelden. In 1639 gaf hij deze reeks in 58 etsen te Parijs uit. Hij trouwde den 24n Juli 1635 in de St.-Jacobskerk met Maria van Balen, dochter van den schilder Hendrik van Balen. In 1648 werd hij met Jordaens en andere kunstenaars geroepen, om de zaal van Frederik-Hendrik in het huis ten Bosch, bij 's Gravenhage, te helpen versieren. In 1656 was hij op nieuw te 's Hertogenbosch, zijne geboortestad, gevestigd, waar hij volgens het zeggen van sommige schrijvers in 1676 overleed.

Van Tuldens werk herinnert sprekend Rubens' trant, maar de gezochte sierlijkheid, de zoeterigheid zouden wij haast zeggen, die wij er in opmerken, doet eene treffende afwijking van 's meesters kracht uitkomen.

Eene schilderij in de St.-Michielskerk van Gent toont ons dit klaar. Zij verbeeldt den Marteldood van St. Adriaan. De heilige zit neer op een gloeiend aambeeld; eene blonde, schoone

vrouw troost en steunt hem; links staat een beul, die de rechterhand van den martelaar afgehouwen heeft, rechts een priester, die hem aanwakkert om Jupiter aan te roepen; de achtergrond wordt ingenomen door Romeinsch krijgsvolk; in de lucht zweven twee engeltjes met palmtakken en lauwerkroon.

In het gezamenlijke van het werk straalt Rubens door: de priester met zijn krachtig hoofd en rooden mantel, de blonde vrouw, de halfnaakte beul, de Romeinsche officier, de beweging en de schilderachtige samenstelling zijn aan den grooten meester ontleend. Wat aan van Tulden behoort is het zachte waas, waarmede hij de schildering overgoot: alles wordt gemilderd en getemperd, de naakte heilige wordt op de borst getroffen door een zacht stralend licht, dat terzijde in wazigen, paarschgrijzen schemer overgaat; de jonge vrouw, de mantel des priesters, de lucht, alles heeft iets zoets, iets liefelijks. De vreeselijke marteling wordt hier herschapen in een tooneel, dat eerder aangenaam en bevallig om zien is, dan afschrikkend of indrukwekkend door zijne ruwheid.

Zijne schilderingen in de Oranjezaal mogen zijne meesterstukken heeten; zij verbeelden: de Opvoeding van Frederik-Hendrik, zijne Benoeming tot Stadhouder, de Benoeming van zijnen zoon Willem II tot toekomenden opvolger van Frederik-Hendrik, een allegorisch beeld van Frederik-Hendrik, den Slag van Nieuwpoort, de Cyclopen Aeneas' wapenrusting smedende en twee der stukken van den Zegepraal. Zinnebeeldig zijn meest al die tafereelen opgevat. In de vorming der zwierige personages, in de verdeeling van het licht en in de samenstelling toont van Tulden zich eenen leerling, die zijnen meester eer aandoet; maar zelfs in dit krachtige werk is de kleur en het licht bleek, de vorm rond en mollig geschilderd, en geheel naar den kant der donzigheid en der vlokkigheid overhellende.

In zijne zuiver mythologische of wereldsche stukken doet hij zich nog in scherper gekenmerkte eigenaardigheid voor. Het Museum

van Brussel bezit van hem (333) eene Boerenkermis, die eene omwerking van Rubens' Boerenkermis uit den Louvre is. Op het voorplan eener hoeve zijn ontelbare feestvierenden vereenigd; hier zijn de bolders aan den gang, daar zwiert een lustige slingerdans, verder vrijt, eet en drinkt men, en terzijde komen deftig opgeschikte edellieden het volkstooneel bezichtigen.

Men moet nu de plaats zien, waar dit tooneel zich ontvouwt. Het plein is zonnig, het huis rechts schijnt in licht en warmte weg te smelten, het heeft van die rozige en saffraanachtige tinten, die de schilder lief heeft; de boomen en het afdak links staan in krachtige schaduwen, maar vóór ons strekt zich in zachte, grijsgroene tint de lichtgeheuvelde beemd uit. Alles is hier waarlijk levend, lachend en feestelijk, in beweging, in verlichting en kleur. Zonnig tot onwaarschijnlijkheid, kleurig tot in het gezochte, sierlijk tot in het gekunstelde, heeft het werk niets meer van de krachtige ruwheid en de dorpere waarheid van Rubens; maar het is verdeftigd, versierlijkt en helaas ook verwaterd en vervalscht.

Niet minder kenmerkend is zijn Aeneas en Dido, te Hannover in het Marstall-Museum (6). « De koningin van Carthago is » omgeven door een talrijk gevolg, haar Tyrische mantel is met » kleurige boorden omzoomd, haar pijlenkoker is van goud, met goud » zijn hare lokken saamgebonden, en een gouden haak hecht haar » purperen kleed vast. » Zoo beschrijft haar Virgilius; van Tulden volgde de opgave van den dichter, alleenlijk vindt hij het meer overeenkomstig met zijne zachtere kleuring het purperen kleed door een lichtgeel te vervangen. Aeneas is van zijn ros gestegen en noodigt de koningin uit om zijn voorbeeld te volgen. De Trojaansche held is in schitterend blauw en rood gewaad gehuld. Op den grond spelen twee engeltjes; links ziet men eenen lichtgrijzen muur en rechts eene ondergaande zon, die den hemel met vurig rood vlekt en warm, helder licht op de aarde en op de personages werpt. Dit blanke licht, die allerbevalligste en schit-

terend gekleurde menschen, zoo schoon van uitdrukking en houding, zingen zwijgend het doordringendste lied, het lied van liefde, dat gansch de natuur doortrilt op het oogenblik, dat de ondergaande zon het teeken tot verademing en tot rust na den lastigen zomerdag geeft.

Er moge veel onnatuurlijks in de sterk uitgesproken kenmerken van deze laatste stukken zijn ; veel, dat hen van Rubens' trant verwijdert ; onbetwistbaar is het toch, dat zij van Tuldens lievelingswerken waren, dat daarin zijne eigenaardige gaven best uitkomen en dat deze waarlijk niet gering te schatten zijn.

Hij, die den grooten meester naast bij komt, en wiens oorspronkelijkheid voor een deel, evenals die van Schut en van Tulden, bestaat in meer bevalligheid en teederheid, is de kunstenaar, wiens naam men sedert eeuwen gewoon is in eenen adem met dien van Rubens uit te spreken : Antoon van Dijck (1). Zijne ouders Frans van Dijck en Maria Cuypers, (Cupers of Cuperis) behoorden tot den goeden burgerstand. Zijn vader was een koopman en een bestuurder der Venerabel-kapel van Onze-Lieve-Vrouwenkerk te Antwerpen. Deze laatste titel werd slechts gedragen door personen, tot de welstellende klas behoorende. Zijne moeder stierf den 17n April 1607, na haren man twaalf kinderen geschonken te hebben, van welke onze Antoon het zevende was. Maria Cuypers, zoo verhaalt de Bie, was eene zeer handige borduurster in gekleurde zijde, en werkte, toen zij zwanger was van onzen schilder, aan een schouwkleed, de Geschiedenis der kuische Susanna voorstellende. De zoon erfde den kunstzin zijner moeder, maar van geringen invloed

(1) Hoofdbronnen : *Catalogue du Musée d'Anvers.* — Hookham Carpenter : *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck,* traduit par L. Hymans. Anvers. Buschmann. 1845. — Gio. Pietro Bellori : *Vite dei Pittori* etc. Pisa. 1821. Tom. I p. 257. — Noël Sainsbury : *Unpublished papers relating to Rubens.* — Kramm : *de Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders.* Amsterdam. Diederichs. 1857. — Smith : *Catalogue raisonné of the works of the most eminent, Dutch, Flemish and French Painters.* London. 1830-1840. — Waagen : *Treasures of art in Great Britain.* London. John Murray. 1854-1857.

moeten hare lessen op hem geweest zijn, daar hij nauwelijks acht jaar oud was, toen zij stierf.

Antoon van Dijck werd te Antwerpen geboren den 22n Maart 1599 en des anderdaags in de hoofdkerk gedoopt; zijne ouders woonden in het huis « den Berendans » op de Oude Koornmarkt en kochten, op 7 Februari 1599, het huis genaamd « Paulus in 't kasteel van Rijsel » in de Korte Nieuwstraat, dat in de XVIe eeuw aan Gilbert van Schoonbeke had toebehoord en nu het nummer 24 draagt (1). Reeds in 1609 vinden wij onzen schilder in de Liggeren der St.-Lucasgilde opgeschreven als leerling van Hendrik van Balen; den 11n Februari 1618 werd hij als vrijmeester aanvaard.

Bellori, die klaarblijkelijk zijne inlichtingen uit goede bron putte en volgens eigen getuigenis een deel dezer aan Kenelm Digby, die onzen meester in de Nederlanden en in Engeland gekend had, verschuldigd was, verhaalt, dat, toen van Dijck Rubens' school verliet, hij de Kruisdraging in de Predikheerenkerk van Antwerpen schilderde.

Van Dijck werkte en woonde in 1620 nog bij Rubens; dit jaar ging hij naar Londen. Er blijft dus geen tijd over om hem buiten zijn meesters leiding, vóór zijn eerste vertrek naar Engeland, aanzienlijke werken te laten uitvoeren, en wij moeten wel aannemen, dat Bellori eenigszins benevens de waarheid is, en bedoeld doek door van Dijck in zijne leerjaren geschilderd werd. Wat er gegrond ligt in het gezegde van den Italiaanschen geschiedschrijver, is dat de Kruisdraging een der eerste werken van van Dijck is. Gaat men na, dat het stuk, welk Rubens leverde in de reeks van den Rozenkrans, waaraan ook dat van van Dijck toebehoort, in 1617 geschilderd werd, dan is het waarschijnlijk, dat het werk

(1) P. Génard : *Les grandes familles artistiques d'Anvers.* (Revue d'histoire et d'Archéologie. Tom. I. p. 106.) Brux. 1859. Volgens A. Thys (Historique des rues et places d'Anvers) zou van Dijck geboren zijn op den hoek der Groote Markt en der Oude Koornmarkt, daar, waar nu het huis, de Maagd van Antwerpen, staat.

van den leerling rond hetzelfde tijdstip, toen deze slechts 18 jaar oud was, gemaakt werd.

Op zich zelf is het onbeduidend genoeg ; de groep, samengesteld uit den gevallen Christus, die door de soldaten mishandeld en door zijne moeder en Joannes beklaagd wordt, zit log en verward ineen ; de donkere deelen, die overheerschen, zijn zwaar, de lichte hard. Maar belangrijk is het werk in de geschiedenis der vorming van van Dijcks talent. In den soldaat, met naakten bruinen rug en hobbelige spieren, zien wij klaar Rubens' invloed ; uit het hoofd van den Christus, die met weemoedig klagende uitdrukking ten gronde ligt, spreekt van Dijcks gevoelig gemoed.

Kramm deelt ons naar een handschrift van Mols mede, dat deze te Antwerpen twee portretten gezien heeft, welke later naar Polen gingen. Op den rug der schilderijen stond in het Fransch te lezen : « Geschilderd door mij Antoon van Dijck in 1618, toen ik 19 jaar oud was. » Dit zouden dus de eerste bewijzen zijn van 's meesters vroegtijdig ontkiemenden aanleg voor het portretschilderen.

Onder van Dijcks' vroegste werken moeten wij ook vermelden eene reeks stukken, waarover, van 1660 tot 1662 een langdurig en merkwaardig proces gevoerd werd. (1)

In 1659, of in 1660, kocht de kanunnik van Hillewerve van zekeren Pieter Meulewels dertien schilderijen, verbeeldende Christus en zijne twaalf apostelen, die hem werden geleverd, als zijnde door van Dijck geschilderd. Na het sluiten van den koop, werd hunne echtheid door een aantal bevoegde mannen betwist en de kanunnik wilde den koop verbreken. De verkooper hield staande, dat de stukken echt waren en hieruit ontspon zich een geding, waarin verscheidene schilders als getuigen opgeroepen werden om over de waarde der stukken hun gevoelen uit te spreken.

(1) L. Galesloot : *Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dijck. 1660-1662.* Annales de l'Académie d'Archéologie. 1860. p. 561.

Jan Breughel de Jonge, die verklaarde van jongs af met van Dijck vertrouwelijk omgegaan te hebben en met hem te zijn opgevoed, getuigde, dat vóór zijn vertrek naar Italië, hij van Dijck, toen deze in den Dom van Keulen bij de Minderbroeders woonde, Christus en de twaalf Apostelen had zien schilderen en later had vernomen, dat deze stukken in handen van Pieter Meulewels waren overgegaan; eenige waren volgens hem minder goed dan de andere, maar hij aanzag ze allen voor echt. Zijn zoon, Jan Pieter Breughel, getuigde, dat zijn vader, toen de koop gesloten werd, reeds gezegd had, dat de stukken echt, maar sommige hunner minder goed waren.

Abraham Janssens, de jongere, en Cornelis de Baellieu, beiden kunstschilders, gedaagd door Meulewels, legden een getuigenis af, dat gunstig was voor dezen laatste, maar zonder belang voor ons. Willem Verhagen, ouddeken der Gilde van den jongen handboog verklaarde, dat hij rond 1615 aan van Dijck eene reeks van dertien stuks, zijnde de twelf Apostelen met ons Heer besteld had, dat deze hem geleverd waren, en hoog werden geprezen door Rubens, Zegers en andere groote meesters, die ze in zijn huis zagen, en dat hij ze later verkocht aan Cornelis Nuldens, van wien zij aan Meulewels overgingen.

Herman Servaes, kunstschilder, die volgens zijn getuigenis in 1601 geboren werd en een leerling van van Dijck was, verklaarde, dat hij zijnen meester eene reeks van Christus en de Apostelen had zien schilderen, die niet dezelfde waren, welke Meulewels verkocht had; van deze laatste herkende hij een stuk als door hem zelven geschilderd. Gonzales Coques getuigde, dat hij Servaes reeds vroeger in dien zin had hooren spreken. De kunstschilders Justus van Egmont, Robertus Sporkman, Jan Bouckhorst, Matthijs Musson, David Rijckaert, Abraham van Diepenbeeck, Peeter Verbrugghen, Peeter Thijs, Peeter Thomas verklaarden zich allen tegen de echtheid der stukken. Jaques

Jordaens getuigde, dat zij hem onecht schenen en dat hij in 1622 bij van Dijck de oorspronkelijke tafereelen gezien had, welke alsdan gekocht werden door zekeren Henricus Vuylenborgh; drie dagen vóór Sinxen van het jaar 1661 had Jordaens dezelfde stukken nog te Utrecht gezien.

De koop werd door de eerste rechtbank ongeldig verklaard en Meulewels ging tegen dit vonnis in beroep. Wij kennen den verderen afloop van het proces niet, maar zien er toch klaar genoeg uit, dat van Dijck vóór zijn vertrek naar Italië ten minste eens, en misschien tweemaal, den Zaligmaker en zijne twaalf jongeren schilderde.

Gelijk verscheidene andere kunstenaars werkte van Dijck, toen hij reeds meester geworden was, bij Rubens. Deze gebruikte hem, volgens Bellori, om zijne tafereelen naar de schetsen op de doeken aan te leggen en om zijne scheppingen, ten gebruike der plaatsnijders, door de teekening te vertolken; en, wanneer wij van Dijcks uitstekende gave in het grauwschilderen in aanmerking nemen, komt het laatste feit zeer waarschijnlijk voor. Als nadere bevestiging van dit gezegde vinden wij in de National Gallery van Londen (680) eene grauwschildering van van Dijck, naar Rubens' Mirakuleuze Vischvangst, voor den graveur vrij naar de schilderij bearbeid.

Het eerste stuk, waarvan wij met zekerheid weten, dat van Dijck het in Rubens' werkplaats vervaardigde, is een Achilles bij de dochters van Lycomedes.

Onder de schilderijen, die Rubens, op 28 April 1618, te koop bood aan sir Dudley Carleton vinden wij vermeld « eenen Achilles » in vrouw verkleed, gemaakt door den besten myner leerlingen, » en geheel hertoetst van myne hand, een schitterend tafereel vol » van allerschoonste meisjes ». Het doek was 9 voet hoog en 10 voet breed en werd door Rubens geschat op 600 gulden.

Zooals wij het nog van andere stukken uit van Dijcks leerjaren

zullen zien, bestaat dit werk in dubbel. De heer Waagen zag eenen Achilles tusschen de dochters van Lycomedes bij den graaf van Listowel en teekende aan, dat hij in van Dijcks eerste manier geschilderd en uit tien kleine figuren samengesteld is. Het Museum van Madrid (1582) bezit een stuk onder Rubens' naam, waarvan de afmetingen tamelijk wel overeenkomen met het aan Dudley Carleton te koop geboden werk. Het schijnt ons datgene te zijn, wat geheel door Rubens hertoetst werd, daar het minder de zware en donkere tinten van van Dijcks eerste gewrochten vertoont. Het stuk van den graaf van Listowel zou dan eene eerste uitvoering op kleinere schaal zijn van een werk, dat van Dijck naderhand voor zijnen meester in grooter afmetingen herhaalde.

Dat er meer dan een exemplaar der schilderij bestaat zien wij reeds uit de gravuren, welke Corn. Visscher en Nic. Rijckmans er van sneden, en die te belangrijke wijzigingen in de achtergronden vertoonen, om naar hetzelfde stuk geteekend te zijn.

Een ander onbetwistbaar bewijs van van Dijcks aanwezigheid in Rubens' werkplaats en van zijne deelneming aan zijn meesters werken vinden wij in de overeenkomst, die den 29ⁿ Maart 1620 gesloten werd tusschen Rubens en pater Jacobus Tirinus, overste van het professiehuis der Jezuïeten te Antwerpen, voor het schilderen der zolderingstukken in de Jezuïetenkerk derzelfde stad. In deze oorkonde wordt bepaald, dat Rubens de schetsen zou maken en ze « door van Dijck, mitsgaders sommige andere syne discipelen, soo » in 't groot sou doen opwerken ende volmaken als den eysch van » de stucken ende van de plaetsen, daer s'ingeset moeten worden, » wesen sal. » In dezelfde overeenkomst wordt nog bepaald, dat de overste der Jezuïeten aan van Dijck, te bekwamer tijd, eene schilderij zou aanbesteden voor een der vier zijdealtaren binnen Kerk. Wie Rubens bedoelde, wanneer hij aan lord Dudley Carleton sprak van den besten zijner leerlingen, blijkt voldoende uit dit stuk.

Dat van Dijck al zeer vroeg die vleiende benaming verwierf

wordt ons nog bevestigd door eenen brief, geschreven den 17n Juli van het jaar 1620, aan den Engelschen graaf Thomas Arundel, eenen grooten beschermer der kunst, door zijnen zaakgelastigde op het vasteland, waarin wij dezen merkwaardigen volzin lezen : « Van Dijck woont bij den heer Rubens en zijne » werken beginnen bijna zoo hoog geschat te worden als die zijns » meesters. Het is een jongeling van een twintigtal jaren van zeer » rijke ouders in die stad, zoodat het moeilijk zal zijn hem dit land » te doen verlaten ; zooveel te meer, daar hij ziet welk vermogen » Rubens vergadert. »

Het blijkt uit deze woorden, dat men er in Engeland toen reeds op bedacht was, om den veelbelovenden jongen meester daarheen te lokken. Die pogingen bleven niet lang vruchteloos, want den 25n November daaropvolgende schreef Toby Mathew, een onderhandelaar in kunstzaken voor lord Dudley Carleton, aan dezen laatste : « Uw lordschap zal gehoord hebben, hoe van Dijck, » Rubens' beroemde leerling (1), naar Engeland gegaan is en hoe » de koning hem een jaarlijksch pensioen van 100 pond sterlings » toegekend heeft. »

Het moet gedurende dit eerste verblijf in Engeland zijn, dat van Dijck het portret van koning Jacobus I ten voete uit schilderde, welk zich tegenwoordig te Windsor bevindt.

Den 26n Februari 1621 was hij nog in Engeland, vermits hem dan door den koning eene som van honderd ponden als belooning voor eenen bijzonderen dienst, aan Zijne Majesteit bewezen, werd toegekend ; maar twaalf dagen nadien bekwam hij een paspoort om eene reis van 8 maanden te gaan doen.

Wij weten niet, waarheen hij zich begaf ; maar waarschijnlijk keerde hij terug aan het hof van Jacobus I na verloop van zijnen verloftijd. Lang vertoefde hij er eventwel niet na zijne wederkomst ;

(1) *Allievo* en niet *Allieno*, zooals Sainsbury drukt.

want, toen zijn vader den 1n December 1622 overleed, stond Antoon van Dijck bij het sterfbed en beloofde hij, volgens het verlangen van den kranke, eene schilderij te maken voor de Predikheerinnen, die gedurende 's kunstenaars afwezigheid zijnen vader « zeker vriendschappen en getrouwheden » bewezen hadden. Deze schilderij is de Christus aan het Kruis met den heiligen Dominicus en de H. Catharina van Sienna, welke het Antwerpsche Museum (401) bezit en diel van Dijck eerst in 1629 maakte en aan de kloosterlingen schonk. De Preekheerinnen hadden zich in onze stad neergezet den 8n April 1621; tusschen dien dag en den dood zijns vaders moet van Dijck afwezig geweest zijn ; zijnen verloftijd bracht hij dus niet in Antwerpen door en waarschijnlijk keerde hij hier alleen uit Engeland terug op het treurige bericht van den slag, die hem ging treffen. Het jaar na zijn vaders dood vertrok van Dijck naar Italië.

Vooraleer hem daar te volgen, zal het passend zijn eenen blik te werpen op de andere ons gekende tafereelen, die hij in dit eerste tijdperk zijns levens voortbracht.

Zoo wij bij Rubens weinig of geen onderscheid vinden tusschen den trant zijner eerste en laatste jaren, dan vinden wij bij van Dijck des te grooter verschil tusschen de stukken uit de verschillende tijdperken zijns levens. Wij willen het beproeven de drie manieren, welke hij achtervolgens aannam, en die men zijne Rubensche, zijne Italiaansche en zijne Engelsche zou kunnen noemen, door de beschouwing der werken, tot de verschillende tijdperken zijns levens behoorende, nader te bepalen.

Tijdens zijn verblijf in Rubens' huis en werkplaats onderging van Dijck meer dan eenig ander leerling dezes invloed; verscheidene zijner eerste schilderijen zijn slechts kopijen naar de stukken van zijnen meester, enkele dragen niet minder duidelijk de sporen der ontvangen lessen, maar getuigen echter van eene eigen opvatting des leerlings.

Eene verrassende en tot nu toe verwaarloosde bijdrage tot de geschiedenis van van Dijcks ontwikkeling levert ons de Catalogus der schilderijen, door Rubens nagelaten. De groote meester bezat van zijnen leerling: eenen Keizer Karel naar Tiziano, eenen Jupiter en Antiope, eenen H. Hieronymus met eenen engel, eenen Grooten knielenden H. Hieronymus, eene Gevangneming van Christus, eenen H. Ambrosius, eenen H. Martinus en eene Kroning van Christus.

Deze acht stukken zijn meest allen bewaard en leveren ons voldoende bouwstoffen op, om een hoofdstuk te voegen bij hetgeen men vroeger over van Dijck en zijne werken schreef.

De Keizer Karel zal wel eene kopij zijn naar het stuk van Tiziano, dat in den Catalogus der nagelaten schilderijen van Rubens onder nr 5 voorkomt, en dat zich tegenwoordig te Florence in het Koninklijk Museum (1128) bevindt.

De H. Ambrosius is eene sterk verkleurde en weinig beduidende kopie naar Rubens' meesterlijk tafereel, verbeeldende den Keizer Theodosius, wien de bisschop van Milanen den toegang der kerk weigert. Het oorspronkelijk stuk bevindt zich in het Belvedere te Weenen, de kopie door van Dijck in de National Gallery (50) te Londen.

De Jupiter en Antiope of, zooals de Engelsche Catalogus ze noemt, eene Naakte Venus met eenen Sater, bevond zich in het begin dezer eeuw in het Museum van Dusseldorf, en werd van daar naar de Pinakotheek van Munchen overgevoerd; maar de laatste uitgave van den Catalogus dezer verzameling maakt er geene melding meer van; waarschijnlijk bevindt het stuk zich in de Schleissheimer Galerij (258) aangeduid als eene kopie naar van Dijcks Jupiter en Antiope. De Graaf van Coventry bezit er eene herhaling van.

De groote H. Hieronymus hangt in het Museum van Dresden (982), vlak nevens den H. Hieronymus van Rubens, naar

welken hij geschilderd is. Van Dijcks beeld overtreft dat van zijnen meester door den krachtvollen gloed, op de vleeschdeelen verspreid, en door den warmen toon, die over heel de schildering ligt. Maar de volgeling vervalt in overdrijving van zijn meesters eigenaardigheden. Om de huid van den kluizenaar eenen blakenden toon te geven, doet hij ze rimpelen, dat ze hobbelt; en op en in de diepe voren laat hij gloeiend licht en dichte schaduw spelen, zoodat zijne kracht in ruwheid vervalt.

Dezelfde overdrijving bemerken wij in het Saterstuk uit het Brusselsch Museum (187). Zwijnachtig beschonken komt Silenus, half mensch en half dier, daar aangestrompeld; zijne gestalte teekent zich vol gloed af op de zware, zwarte schaduwen en op de vuurroode draperij nevens hem. Rubens' uitspattende levenslust is hier in gemeenheid en zijne breedheid in grofheid ontaard. Dit geldt nog van de Marteling van St.-Pieter uit hetzelfde Museum (188), een stuk, dat onoogelijk wordt door zijne woestheid. Beide deze werken dagteekenen ongetwijfeld uit 's meesters leerjaren.

Graaf Spencer en de heer Matthew Anderson bezitten elk eene herhaling van den H. Hieronymus. Waagen merkt van het laatste aan, dat het uit van Dijcks eersten tijd, en klaarblijkelijk aan Rubens verwant is.

Drie der tafereelen, welke Rubens van van Dijck bezat, werden aangekocht door den koning van Spanje. De H. Hieronymus met den Engel, die 500 gulden; de Doornenkroning, welke 1000 en de Gevangneming van Christus, welke 1200 gulden betaald werd. Alle drie vinden wij ze in het Museum van Madrid (1318, 1319, 1335) weder.

De H. Hieronymus is een tamelijk onbeduidend stuk; maar de twee anderen zijn veel belangrijker. De Doornenkroning is geheel onder den invloed van Rubens gemaakt, in zooverre het de samenstelling geldt; in de kleur staat het doek echter bij de werken van dezen meester verre achter. Van Dijck herhaalde nog eens

hetzelfde onderwerp in zijn tafereel uit het Berlijnsch Museum (770), dat door de meesterlijke gravuur van Schelte a Bolswert wereldberoemd geworden is. Christus zit te midden eener schaar beulen; een neergehurkte soldaat rechts biedt hem een riet aan; een geharnaste ridder zet hem de doornenkroon op; links slaat hem een beul in het aangezicht. Op de schilderij te Berlijn plaatste van Dijck er links nog eenen krijgsoverste bij, in eene dierenhuid gehuld, en eenen wapenknecht, die grootendeels in de lijst verborgen is; zoodat het stuk van Madrid zes, dat van Berlijn acht figuren telt.

Beide tafereelen treffen door hunne volkomene Rubensachtigheid, ofschoon tusschen Rubens' werken die samenstelling niet voorkomt. Hier als in den H. Hieronymus is alles meer op kracht dan op sierlijkheid berekend; de schildering is breed, de gestalten gespierd tot reusachtigheid; de achtergrond en de algemeene toon zijn donker, en warm komen de vleezen daartegen uit.

Het Berlijnsche doek is ongetwijfeld geschilderd na het Madridsche en overtreft dit laatste dan ook in de uitvoering; beiden dagteekenen echter even stellig van vóór van Dijcks vertrek naar Italië.

Wat wij reeds aanstipten in Christus' Kruisdraging uit de Predikheerenkerk van Antwerpen, merken wij in de Doornenkroning op nieuw aan. De Zaligmaker wordt in beide mishandeld, in beiden verdringt men zich rondom hem om hem te beleedigen, en in beiden treft ons evenzeer de weemoedige, deerniswekkende uitdrukking, waarmede hij den hoon ondergaat.

Nog meer treft ons de neiging van van Dijck om medelijden op te wekken in de derde schilderij uit het Museum van Madrid, de Gevangneming van Christus. Er bestaat eene overlevering, door van Dijcks oudste geschiedschrijvers geboekt, dat onze meester dit stuk aan Rubens schonk op het oogenblik, dat hij naar Italië afreisde en de aanwezigheid van het doek in Rubens' sterfhuis maakt die bewering zeer waarschijnlijk.

Het tooneel grijpt plaats in den hof van Oliveten. Door Judas

aangevoerd komen de handlangers der Synagoog om den Heiland te vangen. De verrader gaat zijnen meester kussen; de trawanten loopen naar Jesus, steken de handen uit om hem te slaan, openen den mond om hem te beleedigen. De rosse fakkelgloed, die het tooneel verlicht, doet op de donkere lucht hunne grijnzende gelaatstrekken terugstootend en spookachtig uitkomen. En terwijl zijne beulen en vervolgers hem omringen, trappelend van woede, grinnikkend van boosaardige vreugde, staat hun slachtoffer, rein en verheven van geest, schoon en zacht van vormen, in stille vertwijfeling hen aan te staren. Het verraad van Judas, de grove toon der menigte, hebben zijn gevoelig gemoed met smart vervuld; geen hard woord echter spreekt hij, geen wrokkende trek plooit zijn gelaat; maar zijn hoofd is op de borst gezakt, en uit den langen, matten blik, dien hij op zijne beulen werpt, lezen wij de vraag: Is er wel een lijden aan het mijne gelijk? En, met toenijpende keel en vochtig oog, moeten wij zeggen, dat onder al de smarten, die de verheven lijder te verduren had, dit oogenblik wel het bangste moest zijn, waarop zijn volgeling hem schijnheilig verried en zijn volk hem grof beleedigde.

Het stuk is in nog donkerder toon dan de voorgaande; iets wat hier volkomen gewettigd wordt door de omstandigheid, dat het tooneel in den nacht plaats grijpt en eerder op het uitwerksel van fakkel- dan zonnelicht berekend is.

De heeren Methuen en Douglas bezaten in 1831 eene herhaling van Christus' Gevangneming. Van de eerste dezer schilderijen verklaarde de heer Waagen, dat het de tegenhanger der Doornenkroning uit het Berlijnsche Museum schijnt te zijn.

Het laatste werk, dat wij in Rubens' nalatenschap aantreffen, is de H. Martinus. Na de melding in Rubens' Catalogus hoort men van dit stuk niet meer gewagen. Is het verloren gegaan? Wij gelooven het niet. Onze overtuiging, gegrond op de vergelijking van van Dijcks eerste werken, is, dat de H. Martinus, welken de

koningin van Engeland in Windsor-Castle bezit, en dien men tot nu toe aan Rubens toeschreef, het werk van van Dijck is, dat zich in Rubens' sterfhuis bevond. Het heeft de breede borsteling der werken uit van Dijcks leerjaren, het heeft ook hunne krachtige, maar donkere tonen, en bezit aldus veel overeenkomst met de Doornenkroning van Berlijn. Waagen's eerste indruk, toen hij het werk zag, was dat het van van Dijck en uit zijne vroegste jaren is. Die eerste indruk was, volgens ons, de juiste, en ongelijk had hij, later het gevoelen bij te stemmen van Smith, die het stuk voor een gezamentlijk werk van Rubens en van van Dijck hield. Allen zijn het eens, en wij met hen, dat het groote verdiensten bezit.

Van Dijck herhaalde zijnen H. Martinus in het beroemde altaarstuk van Saventhem, en voegde ook ditmaal twee zijdefiguren bij zijne oorspronkelijke samenstelling. Wij zegden van de Doornenkroning, dat zij vóór 's meesters vertrek naar Italië, geschilderd werd; van zijnen H. Martinus van Saventhem zegt men hetzelfde; maar ten onrechte. Ons dunkens is het onbetwistbaar, dat dit stuk na van Dijcks terugkeer uit het zuiden gemaakt werd. Het vertoont den heilige als eenen jeugdigen krijgsman op eenen witten schimmel zittende; hij is meisjesachtig lief van aangezicht, met lange, krullende lokken; hij wendt zich op zijn paard ten halve om en doorsnijdt met zijn zwaard zijnen rooden mantel, dien hij nog op de schouders draagt. Achter hem zitten er twee bedelaars: de eene, met naakten bruinen rug, trekt het stuk afgesneden mantel naar zich, de andere in grijsbruin gewaad, schijnt eene aalmoes af te smeeken. Een paar figuren in halven toon ontwaart men ter linkerzijde. Dè hemel is helderblauw, met lichte, zilverachtige wolken bezaaid; een kolomwerk, waartegen een rankend gewas opklimt, sluit met zijne donkere tinten het tooneel aan den rechterkant af.

Deze schikking is geheel dezelfde als die van den H. Martinus van Windsor; het verschil tusschen beide werken bestaat alleen

hierin, dat er te Saventhem bij de twee bedelaars nog eene rechtstaande vrouw met een kind op den arm gevoegd is. De keus der kleuren is ook dezelfde ; maar sterk verschilt de behandeling en de penseeling. In het Saventhemsche tafereel is alles levendig en lachend : het fleurige van St.-Martens aangezicht, het schitterende rood zijns mantels, de lichte tint van zijn paard, de heldere hemel, de warme gloed van den naakten bedelaar, maken op ons eenen indruk van frischheid en bevalligheid. De bewerking is daarbij uiterst verzorgd, de penseeling keurig en wel versmolten, in de schrilste tegenstelling met van Dijcks grove werken uit het Brusselsche Museum en met Rubens' breede toetsen.

Aan die schilderij van Saventhem is een romannetje vastgeknoopt, zooals men weet. Toen van Dijck naar Italië trok, kwam hij door Saventhem en vond daar een allerliefst boerinnetje, waar hij al spoedig op verliefde. Hij bleef er en verloor het doel zijner reis geheel uit het oog. Maar Rubens, die de zaak vernam, maakte zich op naar het Brabantsche dorp, las zijnen verliefden leerling duchtig de les en haalde hem over om zijnen tocht voort te zetten. Zoo luidt het verdichtsel. Onze sprookjesmakers kramen, ja, meestal verzinsels uit, maar hunne verhalen stemmen toch dikwijls overeen met het ware karakter van hunnen held. Zoo zij van Dijck, bij voorbeeld, maar al seffens smoorlijk verliefd laten worden, wanneer hij zijnen eersten stap in de wereld waagt, dan was het, omdat de verliefdheid in zijn karakter lag. Hij was verliefd te Saventhem, hij was het te Antwerpen geweest en zou het in Londen niet minder zijn. Niet alleen echter op eenen trek van van Dijcks karakter, maar ook op eene ware gebeurtenis uit zijn leven rust het sprookje.

Wat zegt de geschiedenis ? Van 1591 tot 1634 woonde te Saventhem een edelman Marten van Ophem genaamd, [1] die de eerste

[1] L. Galesloot. *Renseignements concernant l'amie d'Antoine Van Dijck à Saventhem.* (*Annales de l'Académie d'archéologie.* T. XX et XXII. Anvers.)

drossaart van die baanderij was. Hij had acht kinderen, waarvan het voorlaatste eene dochter was, Isabella of Elisabeth genaamd. Een schrijver van dien tijd getuigt, dat van Dijck verliefd was op eene jonkvrouw van Saventhem, haar met aandrang ten huwelijk vroeg, maar afgewezen werd. Een neef der van Ophem's getuigde voor den notaris, dat zijne moei Isabella, in 1629, ten huwelijk gevraagd werd door van Dijck, en dat deze ter herinnering aan zijne beminde, bij wier ouders hij « kost ende drank was hebbende, eene » schilderij Sinte Martinus representeerende wilde vereeren, sonder » dat iemandt anders buyten hetgeen voorschreven aen deselve » heeft becostight. »

In het altaar van den lagen beuk ter linkerhand der kerk van Saventhem stond van Dijcks Familie van Onze-Lieve-Vrouw; ter rechterhand bevindt zich de H. Martinus. De overlevering liep, dat de moeder Gods, het portret van Isabella van Ophem, en de heilige Martinus dat van van Dijck was. De H. Familie werd door de Franschen tijdens hunnen inval in 1672 medegevoerd en verdween spoorloos; de H. Martinus werd te dien tijde gevlucht en naderhand weer op zijne plaats gesteld. Tweemaal beproefde de overheid van Saventhem in later dagen het kunststuk te verkoopen, maar telkenmale kwamen de dorpelingen er krachtdadig tegen op, en de schilderij bleef tot nu toe een sieraad van hunne kerk en van ons land.

Met dit alles weten wij niet bijzonder veel over het ontstaan van den H. Martinus. Dat de heilige 's kunstenaars portret niet is, is bij den eersten oogslag te zien; dat van Dijck het stuk niet schilderde als aandenken voor zijne geliefde wordt hierdoor waarschijnlijk. Zoo wij eene gissing durfden wagen, zouden wij de zaak aldus voorstellen. Van Dijck werd naar Saventhem geroepen in 1629, zooals de neef van Isabella van Ophem getuigt, om voor Martinus van Ophem den toenmaligen drossaart, eenen man van vermogen, een stuk te schilderen, dat den patroon der kerk en met eenen

dien van den begunstiger zou voorstellen. Hij maakte het werk te Antwerpen en ging zijn stuk naar Saventhem plaatsen. Daar verbleef hij in het huis van den drossaart, maakte er kennis met de dochter, werd er natuurlijk op verliefd, schilderde haar als Maria in eene H. Familie, die hij aan de kerk ten geschenke gaf, vroeg hare hand en werd afgewezen, omdat Isabella te jong was, of om eenige andere reden.

Volgens deze onze opvatting zou dus de H. Martinus niet vóór, maar na van Dijcks Italiaansche reis gemaakt zijn. Onze gissing steunt vooreerst hierop, dat de geloofwaardigste getuige in deze zaak het jaar 1629 opgeeft, als datgene, waarop van Dijck te Saventhem verbleef. Vervolgens, zoo men, op grond van de onbewezen overlevering, het jaar 1621 aanneemt als dat der voltooiing der schilderij, moet men Isabella van Ophem doen geboren worden ten laatste in 1604, en, vermits zij eerst in 1701 stierf, moet men haar 97 jaar oud laten worden. Eindelijk meenen wij onze meening nog en vooral hierop te mogen staven, dat de schilderij van Saventhem tot den besten tijd van den meester en niet tot zijne eerste jaren behoort.

Hij benuttigde tot dit werk de samenstelling, die hij vroeger in Rubens' werkplaats voltooide, maar voerde ze ditmaal uit in den trant, dien hij zich intusschentijd had eigen gemaakt.

In zijne beschrijving der verzameling van de keizerlijke burg te Praag, vermeldt Woltmann nog eene kleinere herhaling van den H. Martinus door van Dijck. Dit stuk, door gemelden schrijver onder de voortbrengsels van 's meesters vroeger jaren gerekend, bevindt zich thans te Weenen.

Evenals in zijne historische stukken overdreef van Dijck in de portretten zijner vroegste jaren Rubens' breedheid. De bewijsstukken hiervan zijn niet overvloedig; wij denken echter in een portret, dat de heer Alfons della Faille van Antwerpen bezit, een der werken te vinden, die van Dijck uitvoerde vóór zijne Italiaansche reis. Het

is een man met zwart kleed en witten halskraag, die in eenen zetel zit en een gevouwen papier in de hand houdt. Zijn bovenhoofd is kaal, het haar op de slapen en de baard zijn grijs. Het zwarte laken heeft reeds die blauwachtige doorschijnende tint, die van Dijck kenmerkt; de kraag is scherp wit, met dik opeengelegde verf geschilderd; het gelaat is bruinrood, met witten lichtslag op het voorhoofd. Geheel het stuk is breed geborsteld, met stippen verf getoetst en krijgt hierdoor eene vrankheid en eene volheid van kracht, die wij in van Dijcks latere portretten, zoomin als in zijne historiestukken, nog wedervinden zullen.

Uit de studie der eerste werken van van Dijck blijkt het duidelijk, dat hij begon met van zijnen meester vooral de uitbundige kracht van vormen en tonen af te zien; hij gevoelde, dat het hem aan gespierdheid mangelde en hij wilde door de navolging vergoeden wat de natuur hun onthield. IJdele poging, die hij gelukkiglijk weldra liet varen! Wat hij van zijn meesters lessen onthield is de levendigheid zijner bewegingingen, en de gezonde gloed zijner vleezen, die wij in de beste werken van zijnen overigen levensloop zullen te bewonderen hebben. Maar zelfs onder zijne eerste werken mochten wij er verscheidene opsommen, die in hunnen nagevolgden trant eene ware meesterlijkheid vertoonen. Van Dijck vertrok niet naar Italië als een ongeoefend scholier, maar als een kunstenaar, die blijken had gegeven van een ongemeen talent. Al hadde hij slechts op zijnen vierentwintigjarigen leeftijd het dozijn groote stukken voortgebracht, dat wij hier ontleedden, dan nog zou zijne vroegtijdige ontwikkeling een verbazend verschijnsel in de geschiedenis der kunst mogen heeten.

Men mag het als eenen treffenden blijk van hoogschatting van Rubens voor van Dijck aanzien, dat de meester zoovele werken van den leerling in zijne rijke verzameling opnam en bewaarde. Geen twijfel, of het was ook op raad van Rubens, dat van Dijck de reis naar Italië ondernam en denzelfden weg insloeg, dien zijn leeraar vroeger gevolgd had.

Toen van Dijck in 1623 de Alpen overgetrokken was, begaf hij zich eerst naar Venetië, waar hij door het koloriet van Tiziano en Veronese heen gelokt werd. Hij kopieërde hunne schoonste stukken, maar vooral de hoofden en de portretten. In deze dagen van studie had hij zijne geldmiddelen verteerd en zoo zag hij zich gedwongen naar Genua te gaan, waar zijne behendigheid in het conterfeiten op nieuw zijne beurs vulde. In die stad vond hij een allerbest onthaal en telkens, wanneer hij, Italië langs alle zijden doortrekkende, te Genua stil hield, werd hij er als in zijn vaderland ontvangen. Rome was echter zijn doel, en daar begaf hij zich dan ook al spoedig heen. De kardinaal Bentivoglio, die als nuntius te Brussel verbleven had, en de schrijver is van eene zeer gekende geschiedenis der oorlogen van de Nederlanden tegen Spanje, ontving van Dijck ten zijnent en van dezen kerkoverste maakte onze meester reeds in 1623 te Rome het portret, dat nu in de galerij van het paleis Pitti (82) te Florence is. Hij schilderde in dezelfde stad nog de portretten van den Perzischen afgezant Robert Shirley en van dezes vrouw in Oostersch gewaad.

Van Dijck ontmoette in Italië zijnen ouden makker Jan Breughel den jongeren en onderhield met hem de betrekkingen van vriendschap en vertrouwelijkheid, die zij in hunne geboortestad aangeknoopt hadden. In Rome maakte hij kennis met de uitstekende beeldhouwers, de gebroeders Duquesnoy, wier portretten hij schilderde. In deze laatste stad vond hij ook een aantal Nederlandsche schilders, die er het lustige leven leidden, waaraan de kunstbent ginder gewoon was. Wanneer er een nieuwe makker uit het vaderland was aangekomen, moest hij tot lid van den kring aanvaard en met eenen bijnaam herdoopt worden, waaronder hij dan gekend bleef. Deze plechtigheid had in eene herberg plaats en liep natuurlijk niet droogkeels af. Van Dijck had iets in zich, dat hem deed opzien tegen luidruchtige braspartijen en grof rumoer. Er lag veel voornaamheid in zijne natuur, en fijnheid in gansch zijnen

PORTRET VAN VAN DIJCK, naar zijne eigene ets.

persoon, die fraai, alhoewel klein van stal was. Hij was schitterend in zijnen dosch en in zijne manieren, zegt Bellori, en zocht zich te onderscheiden door zijden kleederen, « door pluimen op den » hoed, door gouden kettingen op de borst, door een gevolg van » dienstboden. Men noemde hem : jonker de Schilder. » Voor dien Antwerpenaar scheen de toenaam van « Sinjoor » opzettelijk uitgedacht. Maar, zoo hij pronkerig was, dan was hij ook, in heel zijn wezen en doen, een beschaafd en hoofsch man.

Hij was het te Rome en bleef het immer. Wanneer wij een zijner eigen portretten zien, die hij zelf etste of schilderde, dat uit den Louvre (152) bijvoorbeeld, dan is het eerste woord, dat wij uitspreken : « een fijn hoofd. » Het is fijn door de tengerheid en fijn door de onberispelijke schoonheid der trekken. Het hooge voorhoofd is glad als een spiegel, de amandeloogen bruin, de lange neus regelmatig; de mond, met lichten knevel en kinnebaard bezoomd, is keurig geteekend ; het lichtbruin haar is ver achteruit geplant en in sierlijke ordeloosheid weggestreken : in al die lijnen, zoowel als in den oogopslag en tot zelfs in de matte gelaatskleur, ligt er iets voornaams. De hals en de lippen alleen zijn zwaar en duiden op iemand, die wel drie zusters op het begijnhof kan hebben, maar er zelf niet gaarne zou wonen : geen man om kluizenaar te worden, geen man om te trouwen zelfs. Dat figuur, zoo vol onderscheiding, tintelt van geest, van roekeloozen levenslust; het is een licht, dat te snel opvlamt, en al spoedig zal uitdooven, bij gebrek aan brandstof. In het groene vest, dat zwierig op de borst openstaat en het blanke hemd laat doorpiepen, ziet men de pronkzucht van den bevalligen kunstenaar.

In dit portret staat zijn werken en zijn leven te lezen. Men begrijpt, wanneer men het ziet, dat hij zich door de jolige bende in Rome niet wilde tot eenen makker laten doopen, en men moge eenen wrevel hebben aan die jonkerachtige verwaandheid, men moet toch bekennen, dat zoo te handelen in zijne natuur lag. Onnoodig

te zeggen, dat de Nederlandsche schilders te Rome hem zijne hooghartigheid niet weinig kwalijk namen. Zoo men Bellori gelooven mag, zochten zij niet alleen zijnen aard, maar ook zijne werken te doen misachten.

Van Dijck, die te Rome gekomen was om er zijn talent te toonen en juist niet om te studeeren, was zoodanig getroffen door de onvriendelijke behandeling zijner landgenooten, dat hij terug naar Genua toog, waar hij de bijzonderste leden van den adel conterfeitte. De doge Pallavicino, Giovanni Paolo Balbi, de markies Spinola worden tot de voornaamste zijner portretten uit dien tijd gerekend.

Van Genua ging van Dijck naar Sicilië, waar hij het portret van prins Filibertus van Savojen, den toenmaligen onderkoning, maakte. Hij bleef slechts korten tijd in dit eiland en vluchtte voor de pest, die er uitbrak, het tafereel voor het broederschap van den H. Rozenkrans, dat hij begonnen had, medenemende, om het te Genua te voltooien.

Een getuigenis van de zorg, waarmede hij de Italiaansche meesters studeerde, leveren ons zijne teekenboeken in bezit van den heer Ellis (¹). Daarin vindt men ruim 150 schetsen van brokken uit schilderijen van Giorgione, Veronese, Rafaël, Parmigiano, Giulio Romano, maar voor het grootste deel van Tiziano, zijnen geliefkoosden meester.

De ommekeer, die in van Dijcks trant plaats greep, gedurende zijn verblijf in Italië en ten gevolge der studie van de zuidelijke meesters, is zoo volledig mogelijk. Het idealism der Italiaansche school deed hem geheel afzien van de stoffelijke, krachtvolle opvatting van Rubens, die hij vroeger navolgde of liever overdreef. Geen minder uitwerksel oefende kleur en licht der vreemde meesters op hem uit. De warme, roodgele tonen, waarmede sommige hunne

(¹) Smith : *Catalogue raisonné etc.*, etc., T. III. p. XXI. Dezelfde schrijver vermeldt in zijn IXᵉ deel, negen jaar later gedrukt, een soortgelijk studieboek van van Dijck. in de bibliotheek van den hertog van Devonshire. Waagen zag geen van beiden.

lichten doen stralen; de helderbleeke tinten, welke andere voor hunne draperijen en voor hunnen algemeenen dampkring kiezen, vinden wij in zijne werken van dit en het onmiddellijk daaropvolgend tijdperk duidelijk weder.

Tiziano maakte den diepsten indruk op hem. De la Serre verhaalt ons, dat, toen hij in 1631 met Maria van Medici een bezoek bij van Dijck bracht, deze hun een gansch kabinet van meesterstukken van Tiziano toonde. Die meesterstukken zullen wel kopijen geweest zijn, maar bewijzen toch genoeg de hoogachting van den jongen schilder, voor den meester, dien hij navolgde. De warm gulden tonen, die wij in de portretten van zijnen besten tijd en in verscheidene zijner Madonnas ontmoeten, zijn herinneringen aan de kleur en het licht van den grooten Venetiaanschen kunstenaar.

Paulo Veronese en Correggio, werkten weder in andere richting op van Dijck; bij hen leerde hij eene zachte harmonie tusschen heldere tonen te brengen, en, zoo hij zijn goud aan Tiziano borgde, dan ontleende hij zijn zilver aan deze meesters.

Nog andere Italiaansche schilders zouden er op te sommen zijn, wien van Dijck min of meer verschuldigd was [1]; genoeg zij het aan te merken, dat Rubens wel zijne eerste stappen geleidde, maar de Italianen hem het veld aanwezen, waarin hij zijne rijkste lauweren plukte. Van Dijck blijkt licht vatbaar geweest te zijn voor indrukken van andere kunstenaars; maar niet aan die vatbaarheid alleen, is zijn overgang naar zijne tweede richting toe te schrijven. De Italiaansche kunst, hare ideale strekking en hare getemperde kleur kwamen geheel overeen met den fijnen, dichterlijken, weeken aard van van Dijck, die vol eerbied op Rubens' grootsche scheppingen bleef staren, maar ze, na zijn verblijf in het Zuiden, eerder omwerkte dan navolgde.

[1] Zie het merkwaardig schrift, verschenen onder het afdrukken van dit vel: EDGAR BAES: *Le séjour de Rubens et de Van Dyck en Italie.* Mémoire couronné par l'Académie. Bruxelles. Hayez. 1878.

De hervorming van van Dijcks trant gebeurde natuurlijk niet plotselings. Tusschen de vele portretten, welke Genua van hem bezit, dragen de eerste nog den stempel van Rubens' vrankere manier, terwijl de latere den zachten en warmen trant der Venetianen hebben aangenomen.

De koning der Belgen bezit van van Dijck het portret van Frans Duquesnoy, den beroemden beeldhouwer, dat, zooals wij zegden, te Rome geschilderd werd. Het treft in de hoogste mate door de warme doorschijnendheid der vleezen, en door de onderscheiding, die het in al zijne deelen kenmerkt. In plaats van den fellen gloed, dien van Dijck in navolging van Rubens op zijne werken verspreidde, is het licht hier zachter; het schijnt meer van binnen naar buiten te komen; het is inniger, onstoffelijker. Duquesnoy heeft een mat, droomerig uitzicht; zijne donkere lokken vallen in zwierige zorgeloosheid om zijn voorhoofd; zijne zware, zwarte wenkbrauwen loopen in rechte lijn, maar eenigszins gefronst boven zijne half geloken oogen; de neus is fijn en zuiver van vorm, geheel het gelaat is van edele voornaamheid. Een warm blanke kraag omlijst zijnen hals, een zwarte mantel, met grijzen weerschijn, hangt over zijne schouders, in de hand houdt hij een marmeren saterskopje.

De keurige penseeling staat geheel in overeenstemming met de fijnheid der verlichting en met de onderscheiding van het model. Alles toont ons, dat van Dijck eenen velledigen ommekeer heeft ondergaan en dat hij reeds de portretschilder geworden is, die men misschien wel eens evenaarde, maar nimmer overtrof. Hij zelf bracht nooit schooner portretten voort, dan die, welke hij in Italië schilderde, en dan zijnen Frans Duquesnoy in het bijzonder.

Tot de stukken, welke van Dijck in Italië, of onder den rechtstreekschen invloed van dit land voortbracht, behooren de tafereelen, aan Tasso's Verloste Jerusalem ontleend. Herhaaldelijk schilderde hij tooneelen uit de geschiedenis van Rinaldo en Armida.

Rinaldo is de held van Tasso, dien de toovenares Armida in haar verrukkelijk woonoord gelokt had om hem te dooden. Maar, zelve overmeesterd door de schoonheid van den jongen kruisvaarder, voert zij hem mede naar een eenzaam eiland, waar zij zonder stoornis kan beminnen en bemind worden. Daar komen twee boden van Godfried van Bouillon hem vinden, om hem tot zijnen plicht terug te roepen. « Deze ontwaren Armida en haren minnaar. » Zij is uitgestrekt op het gras en Rinaldo ligt in hare armen. » Haar sluier bedekt haren albasten boezem niet langer, het zoele » windje fladdert door hare losgemaakte lokken. Zij verteert van » liefde, haar aangezicht is over dat van Rinaldo gebogen, die met » het hoofd op haren zachten schoot zijne oogen op de hare vestigt. » Nevens Rinaldo hangt een spiegel, bescheiden getuige van hunne » liefkozingen. Armida neemt hem en geeft hem haren minnaar » in de hand. Hare blikken, schitterend van genot, zoeken er » haar beeld in, en hij maakt van hare oogen eenen spiegel. » (1) Dit oogenblik koos van Dijck in de voorstelling van Rinaldo en Armida, welke de Louvre (141) bezit, en hij plaatste zijne gelieden in de betooverende natuur door Tasso geschilderd : « eenen » tuin met bloemen en struiken en graszoden ; met heuvels, die het » zonnelicht verguldt ; met dalen, door eene bekoorlijke schaduwe » overdekt, met spelonken en eeuwiggroene wouden. »

Van Dijck verkocht dit stuk, in 1629, door tusschenkomst van Endymion Porter aan Karel I, koning van Engeland. Het is in geroosterd bruinen en toch malschen toon gehouden. Het kenmerkendste is de liefelijkheid van het gansche tooneel, dat waarlijk onweerstaanbaar van bekoringskracht is : een hemel en eene natuur, eene vrouw en goodjes, waar een grooter en koeler held dan Rinaldo zich voor ten gronde zou geworpen hebben. Om dezen indruk te bekomen, maakte van Dijck zijne personages niet alleen

(1) Tasso : *la Gerusalemme liberata*. Canto XVI.

liefelijk van vorm en smachtend van gevoel ; hij gaf aan zijne bewerking iets opgeschikts, iets keurigs en krullerigs, iets glansends en sprankelends, dat hij elders niet bezit. Haarfijn wordt elk trekje gepenseeld, elk lijntje geteekend en licht en verf vonkelen als diamanten op dit geschilderd drijfwerk.

Eene tweede maal beeldde hij hetzelfde onderwerp af met eenige wijzigingen in de schikkingen, maar met hetzelfde glinsterend gefonkel. Dit tweede stuk was lang in het bezit der prinselijke familie van Oranje en bevindt zich tegenwoordig in de verzameling van den graaf Fritz William in Engeland. In de verzamelingen van Sir Robert Peel, van Charles Eastlake en van den hertog van Carlisle, vond Waagen nog herhalingen van dit werk.

Dezelfde kenmerken, die van Dijcks Rinaldo en Armida onderscheiden, treffen wij in zijnen St.-Joris, uit de St.-Jacobskerk van Antwerpen, aan. Het is eerder een saletjonker dan een bekamper van monsters; de krulleriqheid en schittering, die Rinaldo kenmerken, maken ook St.-Joris hier zoo keurig, zoo popperig lief. Het warm geglim van licht en kleur, dat de heidensche toovenares omgeeft, smukt ook hier den heiligen christenen ridder.

Men houdt het er voor, dat van Dijck op het einde van 1626 in Antwerpen terugkeerde. Het eerste bewijs van zijne tehuiskomst vinden wij in het Portret van sir Sheffield, gouverneur van den Briel, dat in het Museum van den Haag hangt en het jaartal 1627 draagt; de tegenhanger van dit portret, Anna Wake, de vrouw van sir Sheffield, is gedagteekend van 1628. In die jaren maakte van Dijck dus eene reis in Noord-Nederland.

In 1628 schilderde hij daar nog de levensgroote beeltenis van den tweejarigen prins van Nassau, later Willem II, een stuk, dat hoog geroemd wordt door hen, die het zagen. Dit was op verre na het eenige werk niet, dat van Dijck voor den Nederlandschen stadhouder, Frederik Hendrik, vervaardigde; hij schilderde voor hem nog eene Charitas, eene Madonna, eene Thetis bij

Vulkaan en den Rinaldo en Armida, welken wij reeds vermeldden [1].

In hetzelfde jaar 1628 schilderde hij voor de Augustijnenkerk van Antwerpen het altaarstuk, dat wij daar nog zien, en dat den H. Augustinus in ontheffing voorstelt. Het werd hem 600 gulden betaald. [2] De H. Augustinus ontwaart de H. Drievuldigheid in den geopenden hemel en, verrukt over dit verheven gezicht, spreidt hij de armen open, terwijl een traan van begeestering in zijn oog opwelt. Zoodanig overmeestert hem de ontroering, dat hij achterover zou vallen, werde hij niet door twee engelen gesteund. Aan de linkerzijde staat de H. Monica, Augustinus' moeder, opgetogen en als beangstigd door het hemelsche vizioen; rechts zakt een kloosterling in aanbidding neer. In de hoogte zweeft een drom engeltjes rond de H. Drievuldigheid, vertegenwoordigd door Christus, den H. Geest en Jehovahs naam.

Heel de kracht der schildering valt op het benedendeel en bijzonder op den H. Augustinus, een breed, sierlijk, dichterlijk figuur, met een uiterst fijn gepenseeld hoofd, vol van het diepste gevoel, en in het schemerlicht, dat er op nederdaalt, en met den zwaren baard, die het omlijst, even edel als krachtig van uitzicht.

Hier ontmoeten wij voor de eerste maal den waren, den grooten van Dijck. De lichtspeling is stiller dan bij Rubens, iets geheimzinnigs en droomerigs ligt er in zijne schemering met hare donkere achtergronden; iets dichterlijks en gevoeligs spreekt uit zijne figuren. Vooral de ziel zal hij schilderen, lijdend of minnend, begeesterd of weemoedig, maar immer zachter bewogen, immer in fijner vormen gehuld dan zij het bij zijnen forschen meester was.

In 1629 schilderde hij voor de Sodaliteit der Ongetrouwden te Antwerpen de H. Rosalia, die hem 300 gulden werd betaald.

(1) Veegens : *de Stichting der Oranjezaal.* 's Gravenhage. Van Stockum en zoon, 1876. Blz. 38.

(2) Van Grimbergen. Historische levensbeschrijving van Rubens. Bl. 508.

Het stuk bevindt zich nu in het Belvedere te Weenen. Tegen eene kolonade zetelt Onze-Lieve-Vrouw tusschen den H. Petrus en den H. Paulus ; op haren schoot houdt zij het kindeken Jesus, dat eene kroon reikt aan de H. Rosalia, die voor hem nederknielt ; een engel brengt in een mandje bloemen aan, een paar andere vliegen in de lucht met eenen rozentak.

Het stuk is in eenen zeer fijnen, glansend helderen toon geschilderd. Onze-Lieve-Vrouw draagt een spierwit kleed, de H. Petrus een vinnig blauw gewaad, de H. Rosalia eenen gebloemden mantel van warmroode en gouden tinten, Maria's hoofd is in het helderste licht geplaatst en even helder, maar blanker is het Jesuskind. Die blijde tonen stemmen volkomen overeen met de lieftallige genegenheid van Maria's zoon voor de H. Rosalia en met het innige geluk op dezer gelaat geprent. De overige deelen zijn in zachtgrijzen toon gehouden en dragen aldus bij om de fijne bewerking van de hoofddeelen te doen uitkomen. Stellig is dit stuk een van van Dijcks beste voortbrengsels.

Minder hoog stellen wij den Christus aan het Kruis, dien hij ook in het jaar 1629 voltooide voor de Predikheerinnen en die nu in het Antwerpsche Museum (401) hangt. Wel is de benedengroep breed geschilderd en vol gevoel ; de H. Dominicus heeft iets van den H. Augustinus behouden ; de H. Catharina van Sienna, bezwijmende van smart en liefde, is treffend weergegeven ; maar de Christus is onbeduidend en in het bovenste der schildering zijn al te groote holten.

Wat wij hier voor de eerste maal aantreffen, is de wijze, waarop van Dijck het tafereel van Christus' dood opvat : niet als Rubens maakt hij er een bewogen tooneel van, dat aangrijpt door de wreedheid der beulen, door de verhevenheid van den lijder of de diepe smart zijner naastbestaanden : van Dijck, overeenkomstig met zijne natuur, ziet in dit akelige schouwspel alleen de akeligheid, de sombere verlatenheid, het treurige van het onverdiende lijden,

Het mystiek huwelijk van den gelukzaligen Herman Jozef, door Ant. van Dyck.
in het Belvedere te Weenen,

en de troostelooze smart van hen, die over zooveel ongerechtigheid weenen.

Weder een jaar en van Dijck schilderde zijnen gelukzaligen Hermanus Josephus, tegen den prijs van 150 gulden, voor de Sodaliteit, voor welke hij reeds zijne H. Rosalia gemaakt had. Het jongere stuk is evenals het oudere te Weenen, en het doet maar weinig voor zijnen tweelingbroeder in schoonheid onder.

De H. Augustinus, de H. Rosalia, en Hermanus Josephus zijn drie der bijzonderste tafereelen, die van Dijck aan het leven der heiligen ontleende. Om het getal der uitstekende werken van dien aard, welke hij voortbracht, volledig te maken, hoeven wij er nog slechts zijn Mirakel van Toulouse uit het Museum van Rijsel (194) bij te voegen. Dit prachtige stuk is de afbeelding van een voorval uit het leven van den H. Antonius. Een ketter loochende de waarheid van het H. Sacrament; St. Antonius plaatste vóór zijnen ezel eene hostie en eene bussel hooi, en gebood het dier te knielen voor het gewijde misbrood. De ezel gehoorzaamde aan het bevel van den heiligen man. De schildering is uiterst warm van toets: de neergeknielde ketter vooral is zoo donzig in zijne doorschijnende, warme tinten, dat hij schijnt weg te smelten, en zoo zijn ook de vleezen der andere personages, zoo gloedvol is de lucht, de grond en het bruine kleed van den heilige. Alles is doortrokken van hetzelfde licht, alles is verguld en geroosterd door de blakende tinten.

Het eenige stuk, dat zich in zonnigheid kan meten met dit tafereel, is de Kruisrechting uit de hoofdkerk van Kortrijk, die van Dijck in 1631, voor kanunnik Braye, tegen 100 ponden Vlaamsch (600 gulden) schilderde. (1)

Sprekend herinnert deze samenstelling aan Rubens' behandeling

(1) A. van Hasselt, *Rectification d'un épisode de la vie de van Dyck*. Bulletin de l'Académie d'archéologie. I. 129

van hetzelfde onderwerp. Bij den leerling, evenals bij den meester, wordt het tooneel voorgesteld, wanneer het kruis ten halve is opgericht en Christus' lichaam in schuinsche lijn het doek doorstreept; alles beweegt, alles werkt omhoog en de mishandelde Heiland verheft zich edel boven zijne onedele beulen, statig en kalm te midden zijner ruwe, zegepralende vijanden. Drie mannen heffen en duwen links aan den boom van het kruis, een vierde trekt rechts en is door zijne inspanning haast tegen den grond geplooid. Een ruiter, op een wit paard gezeten, vertoont zich aan de uiterste linkerzijde; tot zelfs de hond aan den overkant is niet vergeten.

Er moge iets noodlottigs, bijna iets onrechtvaardigs in liggen, gedurig Rubens' naam bij gelegenheid der werken zijns leerlings te noemen, het kan nu eenmaal niet anders. Van Dijck heeft alles gedaan, wat mogelijk is, om zelf ons dien naam gedurig te binnen te brengen, en niets vermeden van hetgeen hem die gevaarlijke samenkoppeling zou gespaard hebben. Hij erkende zich gaarne en zonder schroom als den leerling van den grooten meester, en scheen het met welgevallen te herinneren aan hen, die het mochten over het hoofd zien. Er was wellicht voldoende zelfvertrouwen bij den jeugdigen kunstenaar, om te denken, dat, wanneer men Rubens' aandeel uit zijne werken wegdacht, er dan nog genoeg van zijne eigen verdienste en voor zijnen eigen roem zou overblijven, om het verwijt van gemis aan oorspronkelijkheid te trotseeren.

Aan geen zijner werken schaadt Rubens' herinnering meer dan aan deze Kruisrechting. Voor wie nog de reuzenkrachten, die in het stuk te Antwerpen ontwikkeld worden, den vleeschgloed, die daar straalt, de onstuimige beweging, die heel de massa en het oog en den geest van den aanschouwer onwederstaanbaar medesleept, niet vergeten heeft, schijnt er van dit alles niets dan eene verwaterde, ontzenuwde en verdoofde nabootsing over te blijven. De werkers zien er uit, alsof zij werken moesten, maar het met

tegenzin deden; de eerste, een bruine met naakt bovenlijf, slaat zijne armen lam om het kruis; de tweede, met rood vest, witte broek en lang grijzend haar en baard, een figuur, dat van Dijck gaarne bezigt, spant zich krachtiger in, maar hem ontbreekt de noodige spierenbouw tot het verrichten van den zwaren arbeid, de noodige ruwheid tot het volbrengen eener beulentaak; de derde vertoont ons niets dan eene kronkelende draperij, waaruit twee armen steken, die op eene onbereikbare hoogte Christus' borst gaan omhoog stooten.

En niet alleen elke werker, op zich zelven genomen, laat ons koud; maar kouder nog laat ons de gansche groep. De drie mannen, die het kruis schragen, staan in gelijkloopende lijn nevens elkander, zoodat de rechterarm van den tweede versmelt met den linkerarm van den derde: het zijn als schoorbalken met orde en nauwgezetheid, onder eenen schuinsliggenden boom geplant, en toenemend in lengte, naarmate zij verder van den voet des kruises af staan.

De langste der schorenden heeft geen lichaam: een paar armen, als op eenen stok gedragen, steken uit boven eene los fladderende draperij, die klaarblijkelijk geen lijf verbergt; aan den werker, met het bruine, naakte bovenlijf, heeft de schilder vergeten een hoofd te geven; men ziet wel eenen ruigen haarbos op zijne schouders staan, maar de schedel, die daaronder zit, is naar alle mogelijkheid niet grooter dan die van een klein kind. Zoo die man te weinig hoofd heeft, dan gaf de schilder hem als vergoeding te veel armen; wat knobbelen op die spieren, hoe wanstaltig is hunne overdrijving, en hoe ongelukkig zit die arm aan den schouder vast! En men denke hier niet aan misteekeningen, die men slechts met vergrootglazen, met studie van doorzicht, met hulp van regel en passer opmerkt; neen, deze zijn treffend, ja stuitend bij den eersten blik en voor het minstgeoefend oog.

Christus' hoofd is schoon, maar heeft niet het diepklagende van

Rubens' ongeëvenaarden Zaligmaker uit het tafereel der Kruisrechting. Hij schijnt eerder een lijder, die niet wil klagen, omdat hij zich te verre boven zijne vijanden verheven acht. Zijn bleek gelaat, zijne zwarte haren en baard, zijne oogen, glinsterend van een koud, koortsig vuur, zeggen niet : « Vader, neem dien kelk van mij weg, maar dat nochtans uw wil, en niet de mijne geschiede » ; zij duiden eerder een hoogmoedig misprijzen van het lijden, het verkroppen van elke smart aan.

Zijn lijf, slank en blanker dan van Dijck het elders schilderde, doet zich te recht het voordeeligste voor. Alleenlijk ziet men ook hier, dat de schilder schoolkunstjes te baat nam om zijne effecten te verkrijgen. Het lichaam van den gekruisigde, zoo helder blank op de borst en de bovenbeenen, gaat in zijne uiteinden in een wolkig gedommel van zwartgrijs over, dat, wel is waar, het lichtende gedeelte heerlijk doet uitkomen, maar zelf ongewettigd blijft.

Overal dus willekeur in het bouwen der leden en in de evenredigheid der personages ; kunstenarijen, geene kunst ; effect, geene waarheid ; school, geene natuur ; overlevering van den atelier, in plaats van studie en oorspronkelijkheid, en verzwakte herhaling van een krachtiger oorbeeld. Ziedaar, waar van Dijck de deur voor opende, ziedaar, wat wij op elk punt van dit werk ontmoeten ! En toch is het een gewrocht van hooge waarde, toch wettigt het den roep, die er sedert eeuwen is rond opgegaan, toch heeft het oorspronkelijkheid, eigen karakter en eigen verdiensten.

Wat wij hier vinden in hoogen graad, is de fijnheid van van Dijcks kunstenaarsnatuur en zijne kieschheid in het opvatten van beelden en samenstelling, van licht en kleur. Hij had eenen gruwel aan al wat ruw en woest was, en bleef daarom beneden het volkrachtige, het volbloedige. Woeste gebaren, overspanning der spieren, schitterende kleuren, stralende lichten, dit alles streed met zijne weekere natuur, hij vermeed het met den kenmerkenden afschrik, die de kerfdiertjes hunne voelhorens doet intrekken, bij al wat

hen onaangenaam aandoet. Hij had geene juiste opvatting, geene gevoelde liefde voor gezonde, krachtvolle lichamen en waar hij deze beproefde aan te wenden, als in het figuur van den halfnaakten werker, vervalt hij in gekunsteldheid.

Wat gaf hij in de plaats? Laten wij zijne schilderij te Kortrijk zien, laten wij ze goed zien, want de zachtere eigenschappen bonzen niet geweldig op onze zintuigen en gemoed, zij dringen langzaam, zachtjes, maar daarom niet minder diep door. In het volle midden der schildering, daar, waar de bruine beul zijnen breeden schoft tegen Christus' blanke middel opstuwt, valt een zacht wit licht, dat door den dunnen damp schijnt heen gezift, en in dit koelende, verdoovende bad zijne felste straling en zijnen schitterendsten gloed verloren heeft. Onder de aanraking van de verzachte stralen komen de vleezen dier twee personages in malsche lenigheid uit; gelijkmatig neemt het licht nu naar alle zijden af, immer alle hoekigheden, alle tegenstellingen versmeltend, zelf verdampend en van zacht naar doorschijnend grijs overgaande. Geheel de achtergrond is grijs, maar doortrokken van klaarte, en elke kleur doet zich in die stille schemering frisch en malsch voor. Zie dien blanken Christus, met zijnen helderwitten sluier om de lenden, dien bruinen werker en vooral het witte wollen doek, dat hij om het middel geslagen heeft; zie het roode vest van den tweede, de gele draperij van den derde, het witte paard links, den wit-en-zwarten poedel rechts; hoe malsch, hoe helder, hoe zacht stralend is dit alles, en hoe wel komt het samen overeen op dien grijzen grond!

Met al te dempen wat ons hevig zou kunnen aandoen, en al te laten wat noodig is om in ons den indruk van eene versmolten kleur, een verzacht licht, en eene matige werkzaamheid te geven, voldoet van Dijck aan wat dezen eenen beschaafden, genen eenen afgeschaafden smaak zouden noemen. Zijn Christus klaagt niet luide, omdat ons dit te hevig zou aandoen; zijne mannen hebben niet veel vleesch aan het lijf, omdat veel vleesch grof is; zij zijn

niet te fel werkend of te kloek gespierd, omdat zwaar werk en zware leden ruw zijn ; het licht is niet schitterend, maar zacht stralend als de vlam eener lamp, die in eenen matten glazen of marmeren bol eene gelijkmatige, getemperde klaarte laat stralen; de kleuren zijn niet te vol, omdat hevige kleuren zouden schreeuwen in dit mollige midden.

In denzelfden toon als het stuk van Kortrijk is de gekruisigde Christus met Joannes en Maria, uit het Museum van Rijsel (193), opgevat, behalve dat de warmte van kleur en licht hier nog verder gedreven is. Het heerlijke stuk, dat geschilderd werd voor het hoog altaar der Minderbroederskerk te Rijsel, moet niet onderdoen voor Rubens' gloedvolste schildering en is stellig een der glanzendste en blakendste tafereelen, die onze school ooit voortbracht.

Van Dijcks natuur was dus eene voorname en fijne ; er lag iets vrouwelijks in heel zijn wezen, en van de vrouw had hij in de eerste plaats de gevoeligheid. Soms werd zijn oog vochtig en kropte zijne keel toe, wanneer hij dacht aan het somber tooneel op den Golgotha, en wanneer hij in zijne verbeelding den rechtvaardigen herzag, die daar schuldeloos leed.

Die zijde van van Dijcks weekeren aard vinden wij in verscheidene der Kalvariënbergen weer, welke wij van hem bezitten en namelijk in die der hoofdkerk van Mechelen, der hoofdkerk van Dendermonde, en der St.-Michielskerk van Gent.

De Kalvariënberg van Mechelen werd voor Jan van der Laen, heer van Schrieck en Grootloo geschilderd, die er 2000 gulden voor betaalde en hem aan de kerk der Minderbroeders van Mechelen schonk. In 1794 werd hij naar Parijs overgevoerd, van waar hij in 1815 terugkeerde. In 1816 schonk Willem I hem aan de hoofdkerk, waar hij zich nog bevindt.

Christus hangt daar te midden der twee moordenaars, met het hoofd naar Maria gewend, die beneden, ter rechterzijde, met uitgeslagen armen en smartvolle uitdrukking naar het kruis blikt ;

Joannes staat achter haar en Magdalena houdt den voet van het kruis omarmd. Links staat een half naakt soldaat met witten doek om de lenden, en half uit de lijst komt een Romeinsch ruiter. Sommige gebaren, als de verwringing van den kwaden moordenaar, zijn ongelukkig; andere, als die van Joannes met zijne handen onder den mantel, zijn onsierlijk. Er is weinig samenhang in het stuk; maar de figuren, op zichzelve genomen, hebben hooge verdiensten. Maria's smart is waardig uitgedrukt, Magdalena is een lief vrouwenbeeld, de naakte man is doorkrachtig en goed gewend, ook de Christus is schoon te noemen. Het geheel baadt in grijs schemerlicht met eenen zwakken vuurgloed in de hoogte. Enkele brokken, als Christus' borst, Magdalena's hoofd, de witte sluier van den naakten man en Joannes' roode mantel komen alleen op dien mistigen toon uit. De harmonie wordt gevonden niet door het samenwerken van heldere, maar door het versmelten van doffere toonen.

De ineenzetting herinnert sprekend en van punt tot punt aan Rubens' Kalvariënberg uit het Antwerpsche Museum. Juist hierom is het leerrijk ook dit werk van den meester met 's leerlings navolging te vergelijken. Bij Rubens is alles kracht van gestalte, van licht, van kleur; bij van Dijck wordt Maria eene bleeke afgeteerde vrouw; in plaats van den stralend blanken Christus komt hier alleen de borst van den gekruisigde uit, terwijl zijne overige ledematen in de schaduwe wegzinken. De moordenaars, die zich met woeste krachtinspanning op hunne kruisen moeten wringen, zijn mislukt. Het licht, dat bij Rubens flikkert, wordt hier met bescheidenheid aangewend; ook de kleur wordt getemperd, en de stille, ingetogen uitdrukking, de weekere sierlijkheid der personages komt met deze gedempte tonen volkomen overeen.

Het is geen werk van stoute schepping of uitvoering, alleen eene omwerking in zachteren, aandoenlijken vorm; aangrijpend is het

noch door kracht noch door gloed, maar innemend is het door den wasem van stille treurigheid, die er over verspreid ligt; zachtjes dringt het in ons gemoed door en weet het te bewegen, zonder het te schokken.

Geheel in denzelfden trant is de Christus aan het kruis in de Pinakotheek te Munchen (955). De gekruisigde wordt met helder licht op de borst getroffen, terwijl alles rondom hem in duisternis wegdompelt. Tegen den grond ziet men eene streep rooden gloed strijken, rechts bemerkt men de schimmen van de heengaande krijgslieden. Alles duidt hier wel de verlatenheid, de ongetrooste smart aan.

Ook de Kruisiging uit de hoofdkerk van Dendermonde is in denzelfden toon opgevat; maar veel minder voldoet dit stuk en het verdient, volgens mij, op verre na den naam niet, dien het in de kunstwereld heeft. Het werd voor de Kapucienenkerk geschilderd, onder het Fransch bewind naar Parijs gestuurd en in 1815 aan de hoofdkerk geschonken. Aan den voet van het kruis staan Maria, Magdalena en Joannes links, in het midden knielt de H. Franciscus, en een soldaat te paard staat rechts. Magdalena draagt een amberkleurig kleed, zij steunt Maria, die, achterover geworpen, steil naar het kruis ziet.

Christus heeft een schraal, verarmoed gelaat, zonder schoonheid, noch verheffing, ter nauwernood is er een trek van lijden op te bemerken. Zijn lichaam is in valen, grijzen toon geschilderd, alleen de borst heeft de noodige vastheid om voor vleesch te kunnen gelden; de overige deelen smelten weg.

De H. Franciscus aan den voet van het kruis maakt eene uitzondering op de mislukte figuren; hij is stil van toon, innig en kalm van uitdrukking, met een lichtje in de oogen, waar de godsvrucht uitstraalt. Zoo onnatuurlijk de overige figuren zijn, zoo stil is hij in kleur en gebaar.

Wat wij uitstekends in dit werk vinden, is de fijne, lichtgrijze toon,

waarin van Dijck het opvatte : een toon, die hem eigen is in zijne Kruisigingen, maar die hier beter en harmonischer volgehouden wordt dan elders. Lucht, vleesch, draperijen alles is in die gesmoorde tinten, waarop een stil licht eenen zilveren glans werpt, en die de warmere borst van Christus, de schitterende amberkleurige draperij van Magdalena en een glansje op het harnas van den soldaat tegen eentonigheid vrijwaren.

De Kalvariënberg uit de St. Michielskerk van Gent werd in 1630 voor het broederschap van het Heilig Kruis tegen den prijs van 800 gulden geschilderd, waarin de leenmannen van de Oudburg voor de helft tusschenkwamen. In 1659 werd het stuk door Bernaert gekuischt, en later door eene onbekwame hand sterk gehavend. In 1826 werd eene inschrijving geopend met het doel om de onkosten eener herstelling der schilderij te dekken. Deze herstelling bleef zonder goed gevolg, en geen wonder, wanneer men verneemt uit eene oorkonde, die het kerkarchief bewaard heeft, op welke wijze die zoogenaamde herstelling ondernomen werd. « Deze schilderij, zegt bedoeld stuk, waaruit wij de voorgaande bijzonderheden ontleenden, is in September 1826 gekuist geweest, eerst gestreken met olie en immediaat daerop afgevreven met wittebrood, zonder succes, ter presentie van Maertens Pelckmans, kerkmeester. » Zoo barbaarsch herstelde men schilderijen en scheef men over vijftig jaar !

Moeielijk valt het dus te oordeelen over een werk, dat zooveel van zijne oorspronkelijke hoedanigheden heeft moeten inboeten. Dit is er echter nog altijd in te bemerken, dat ook hier het tooneel op Golgotha een schouwspel vol smart en verlatenheid aanbiedt.

Het kruis is opgerecht : Christus heeft geklaagd van den dorst, en de edik en gal worden hem op eene spons aangeboden. Links staan Maria en Joannes, rechts de man met de lans en twee ruiters; aan den voet van het kruis Magdalena. De vier staande figuren loopen nagenoeg in rechte lijn; boven de ruiters wapperen een

paar banieren; aan de andere zijde in de lucht zweven twee engeltjes. Met een onmiskenbaar en onbeschroomd uitgesproken inzicht heeft de schilder, wij zegden haast de dichter, het tooneel opgevat. De overheerschende indruk, dien hij bij ons wil achterlaten, is die der onzeglijke treurigheid van wat er op den berg van Golgotha gebeurde. De rechtvaardige bij uitmuntendheid hangt daar aan het schandhout, het volbrengen zijner verheven taak met den dood bekoopende; de teederste der moeders moet het hartverscheurende schouwspel aanzien, en kan niets doen voor haren vermoorden zoon dan klagen en jammeren; de meest verkleefde der volgelingen van Christus kan niets dan zijne klachten bij die der bedrukte moeder voegen. Maria Magdalena, kinderlijker in hare genegenheid, gemeenzamer in haar medelijden, omvat den paal des kruises, en raakt met hare fijne hand Christus' voet aan. Links staat de ongevoelige schaar der beulen. Verder niets; de volkomenste verlatenheid heerscht in dit woeste oord, bij dit jammerlijk schouwspel.

Daaronder, daarboven, overal pakt het dichte, het ondoordringbare floers der wolken samen; geen nacht is het, maar eene akelige, tastbare verduistering, een pijnlijke strijd tusschen het licht en het donkere, waarin het licht overwonnen wordt. Buiten die dichte, grauwe wolken, ontwaart men van de natuur niets anders dan de naakte grijze rots, somber en treurig als de hemel.

In elk dezer werken drukte van Dijck zijne opvatting van den Kalvariënberg op gelijkluidende wijze uit. Om de poëzie dier opvatting te gevoelen, moet men zich zelven wel zeggen, wat de schilder heeft willen vertoonen: de naakte kruin van eenen rotsigen berg, waar een onschuldig en liefdevol slachtoffer gruwelijk wordt ter dood gebracht; men moet zich herinneren, dat het Evangelie ons verhaalt, hoe de zon onderging en de natuur in de duisternis werd gedompeld, om de aangrijpende waarheid van van Dijcks werk te bevatten.

Hij wilde Christus' dood voorstellen op eene wijze, die wedergaf, hoe diep geroerd hij zelf was bij het herdenken der gruweldaad, welke op den Golgotha gepleegd werd. Aan het volledige en treffende van die opvatting offerde hij alles op, wat eene schilderij behaaglijk maken kan : lijn en kleur, afzonderlijke beelden, zoowel als gezamentlijke groepen; hij wilde het oog niet bezighouden, maar rechtstreeks op het gemoed werken en uit de waarheid de poëzie doen voortvloeien.

Hoever zijn wij van Rubens af, die zelfs in het afbeelden der hoogste smart nog wil bekoren, bij wien Christus nog zegepraalt in den dood en meer treft door zijne schoonheid dan door zijn lijden! Hoever ook zijn wij van de Italianen verwijderd, die, evenals Rubens, overal den schoonen vorm eerbiedigen, en om tot het hart te spreken nooit het genoegen der oogen ten offer brengen. In zijne lijdenstooneelen was van Dijck een oorspronkelijke meester, die aan geene stem of lessen gehoor gaf dan aan die van zijn eigen gemoed.

Christus' lijden en sterven aan het kruis en de droefheid zijner nabestaanden en vrienden waren van Dijck een geliefkoosd onderwerp, dat hem toeliet de poëzie der zielesmart, welke hij zoo diep gevoelde, onbedwongen lucht te geven. Een wonderbaar verschijnsel in deze weeke natuur, meer op genot dan op ernstiger bemoeiingen verslingerd, is die voorkeur geschonken aan de droefgeestigheid in zijne kunstwerken. Wij zouden reden hebben om er ons sterk over te verwonderen, zoo wij dezelfde eigenaardigheid niet herhaaldelijk in de geschiedenis konden waarnemen. Byron, bijvoorbeeld, en Alfred de Musset waren in onze eeuw twee dichters, in wier zangen de snaar van de wanhoop, en van het grievendste zielelijden het volste klonk, en als menschen waren zij even weinig ingetogen als van Dijck. Alle drie stierven zij jong, alle drie toonden, hoe bij hen, die het gulzigst dronken aan den levensbeker de geest niet verzaad wordt door stoffelijk genot, zelfs dan, wanneer het lichaam zich afslooft in het najagen van vermaak. En wanneer

die geest behoort tot de klas der hooger begaafden, der fijner voelenden, dan wendt hij zich, in zijne oogenblikken van overweging, en opstijging naar reiner kringen, met tegenzin van de wereld af en vindt het leven somber, ledig en treurig. Er is iets ziekelijks in de kunst van Byron en de Musset en ook bij van Dijck vinden wij de gezonde levensbeschouwing van zijnen meester niet meer terug.

Een ander onderwerp van nog treuriger aard behandelde van Dijck met niet minder voorliefde : de Beweening van Christus door zijne moeder of de Nood Gods, zooals men oudtijds placht te zeggen.

Eene bewerking van dit tooneel vindt men in het Museum van Berlijn, eene in dat van Munchen, twee in dat van Antwerpen, eene in de Capucienenkerk dezer laatste stad, en langer zou de lijst nog te maken zijn.

Geen wonder. Zoo er een figuur in de geschiedenis van het Christendom is, dat van Dijck moest aantrekken, dan was het wel Maria. Rubens, de mannelijke, verkoos Christus tot zijnen held; van Dijck, de vrouwelijke, verkoos Maria. En in haar leven was er een oogenblik, waarop zij krachtiger dan ooit tot zijne verbeelding en zijn gevoel sprak. Het was het uur, toen haar eenige, geliefde zoon dood op hare knieën lag uitgestrekt, door de wereld gelasterd, en vermoord; door iedereen, behalve door een handvol getrouwen, verlaten. Al hare schoone droomen over de verhevene rol, die haar kind moest spelen, over het rijk, dat hij de wereld ten goede moest stichten, waren in rook verdwenen en van hem, dien zij zoo beminde en vereerde, bleef haar niets over dan een koud, zielloos lichaam. Die gedachte en die wanhoop, die misschien meer menschenkennis dan godsgeleerdheid verraden, spreken klaar uit van Dijcks opvattingen van den Nood Gods.

Ieder kent het kleinste en het beste der twee stukken uit het Antwerpsche Museum. De doode Christus ligt op den schoot zijner moeder, Joannes toont de wonden van het lijk, en twee engelen

[illegible] Chromolithographed by [illegible] from [illegible] model

[illegible] THE [illegible]

weenen bij dit treurige schouwspel. O.-L.-V. slaat, met een wanhopig en welsprekend gebaar, de handen uiteen : zij is wel de bedrukte Moeder, wie een scherpsnijdend zwaard de borst doorstoken heeft. Christus' lijk vereenigt de schoonheid des levens met de stijfheid der dood ; Joannes en de engelen zijn vol edelheid en gevoeligheid. De toon is stil en bruinachtig gehouden, het doode lichaam komt krachtig uit tusschen het groenblauw doek, waarop het ligt en den bleekblauwen hemel. De lijn heeft de sierlijkste golving, de ineenzetting is zoo bevallig bewogen, dat zij in dit treurige schouwspel alle personen op de rechte en beste plaats schijnt te stellen. Het is een keurig, diepgevoeld werk, klaarblijkelijk met overtuiging geteekend en geschilderd.

In Munchen (212) vinden wij dit tooneel terug. De engelen zijn dezelfde als die te Antwerpen ; een van de twee, dien wij op tientallen van van Dijcks schilderijen weervinden, is 's meesters portret, dat hij in navolging van Rubens zeer dikwijls als handteeken bezigde. Aan de linkerhand ziet men het kruis schuins staan, een rosse gloed tint de lucht en engelenhoofdjes op vleugelen zweven er in. De doode Christus is wonderschoon en baadt in warmgeel licht, terwijl het overige van het doek in warmbruine schemering is gelaten. Hij ligt op den grond uitgestrekt met den rug op zijn moeders schoot en zijn hoofd tegen hare borst ; Maria zit tegen het kruis, de eene hand steekt zij weeklagend uit, in de andere houdt zij de doornagelde hand van haren zoon. Haar hoofd is jammervol naar den hemel gericht, wien zij het schijnt te klagen, dat haar kind zoo gemarteld werd. De eerste engel met lange blauwe en bruine draperij slaat de armen open en aanschouwt aandachtig en vol droefheid Christus' lijk ; de andere in rood gewaad zet de eene knie op den grond, vouwt de handen samen, en laat het hoofd vol deernis op zijne schouders zakken. De edele houding van het lijk, de innige droefheid van Maria en haar roerend gebaar, het schoone gelaat en de gelukkig opge-

merkte uitdrukking der engelen, dit alles maakt van het stuk eene waardige afbeelding van zwaarder dan menschelijk lijden, geleden door hoogere dan menschelijke wezens.

In het treurige tooneel, waar Maria over haren zoon weent, speelt zij eene hoofdrol, zij verpersoonlijkt hier de diepste smart. Niet immer vatte van Dijck ze aldus op en onder de schoonste zijner werken tellen die stukken, waarin Maria als eene gelukkige moeder verschijnt. In de eerste plaats valt in dit vak te noemen de Aanbidding der Herders, in de hoofdkerk te Dendermonde, een pareltje van het zuiverste water, dat van 1635 dagteekent. De helderste kleuren, de zachtste schaduwen en malschte vleezen, de liefelijkste gebaren en gestalten, alles is hier vereenigd om een feest voor de oogen te bereiden. De engelen zingen daarboven ; « Vrede zij op aarde den menschen van goeden wil » en dat zij, die hier vereenigd zijn, in gemeenschappelijke aanbidding, vereering en liefde tot het Christuskind, den toegewenschten vrede ruimschoots verdienen, blijkt uit gansch hun wezen, uit hunne uitdrukking en hunne houding. Zij vormen eene groep van brave en eenvoudige menschen, die op eenen heerlijken herfstmorgen gekomen zijn, om eene vrijwillige hulde van liefde en eerbied te brengen aan de zuiverste der vrouwen en het aanbiddelijkste der kinderen. Dit werk staat alleen als keus van het onderwerp en ook wel als frischheid en harmonische helderheid der bewerking in de rei van 's meesters gewrochten.

Van Dijcks Madonnas zijn gewoonlijk in warmbruinen wasem gehuld, zij dragen in den geroosterden dampkring, die haar omgeeft, in hare fijne edele trekken, in de beeldschoone engelen, die haar omringen, de duidelijk uitgesproken kenmerken harer Italiaansche of liever harer Venetiaansche afkomst. De lange, rechtlijnige neus, de warme, bruinachtige tinten der huid, de droomerige oogen behooren aan een ander ideaal dan dat der Vlaamsche schoonheid ; maar onuitsprekelijk zacht en schoon is het aldus opgevatte beeld.

Een Engelen-Concert, bij de baronnes Diert te Antwerpen, geeft er ons eene uitmuntende gedachte van. Maria houdt het Christuskind op den schoot ; links ziet men eenen engel, die zingt en zich op de citer begeleidt ; rechts speelt er een andere op de vedel. Christus neigt naar den eersten, Onze-Lieve-Vrouw naar den tweeden, zoodat er beweging en afwisseling in de groep komt. Maria en Jesus zijn gezeten in eene dichte wolk en in eenen warmen lichtgloed, die door den zwaren nevel heenbreekt, en eene verrassende en geheimzinnige verlichting te weeg brengt. De vleezen van de moeder en van het kind zijn uiterst warm en krachtig, hunne draperijen hooggekleurd ; maar het zijn vooral de hoofden, de zachte, smeltende blikken, de dichterlijke droomerigheid, de verheffing van al de wezens door de poëzie der muziek, der reine liefde, der ingetogen aanbidding, die onovertroffen zijn. Men denkt terstond aan Raphaëls Madonna's ; maar, waar de Italiaansche meester zijne dichterlijke vrouwen koud en scherp kleurde, daar zwemmen die van van Dijck in louter licht en warmte ; waar gene schoon zijn als hemelingen, daar zijn die van van Dijck de bevalligste, de dichterlijkste en de beminnelijkste der menschendochters.

Niet onwaardig van dit stuk is de Onze-Lieve-Vrouw met Engelen, aan graaf Cornelissen toebehoorende en herhaaldelijk gegraveerd. Het doek verbeeldt Maria met het kindje, op haren schoot liggende ; zij beziet het met liefde en bewondering. Een blonde engel, met palmtak, staat naast haar en kruist de armen overeen. Dezelfde zachte warme wasem overstroomt dit werk, dezelfde ingetogen poëzie spreekt uit de lieve beelden.

Het Museum van Munchen bezit twee Heilige Familie's, die voor de voorgaande in zachte harmonie, in warme kleurigheid en beelderige schoonheid niet onderdoen. Het eerste is eene Rust in Egypte (316), waar men in een landschap het malsche, poezelige Jesuskind op zijn moeders schoot ziet slapen ; het tweede (175) is

eene O.-L.-V. met het kindeken Jesus en den kleinen Joannes. Maria zit hier tegen eene donkergrijze kolom; haar zoontje, geheel naakt, staat op eenen uitsprong van het voetstuk; zij houdt het vast onder den arm en op de borst en heeft eenen witten doek in de hand, die nevens het kind nederdaalt. Zij slaat de oogen naar den kleinen Joannes, die wat lager nevens haar staat, en haar eenen reepel papier toont, waarop het Ecce agnus Dei (Ziedaar het lam Gods) te lezen staat. Jesus helt zachtjes naar zijne moeder en houdt haar met de eene hand vast; hij kijkt uit de lijst de verte in met zeer schrander oog; hij is schitterend van malsche, heldere vleeschkleur en zijne blonde haren glanzen op zijn lief hoofdje. Het blanke doek, dat Maria in de hand houdt, en haar helder blauw, rood en bruin gewaad, in hoogen, onverzwakten toon, stemmen gelukkig met dit poezele vleesch overeen. Haar gelaat is rozig en gezond, met donkere, doorschijnende schaduwe; Joannes is bruiner van vleesch, maar ook zeer levendig van tint. Het is eene groep, beeldhouwachtig van schoonheid, kalm en majestatisch van ineenzetting, met het helderste, warmste licht, de gezondste lichamen en de boeiendste uitdrukking; een stuk, dat Rubens' beste werken waard is en zich alleen van deze door meerder fijnheid onderscheidt.

Een van van Dijcks meesterstukken, waarin hij zich als Madonna- en portretschilder te gelijker tijd deed kennen, is zijne O.-L.-V. en Begiftigers, uit den Louvre (137). In 's meesters warmen dampigen toon is Maria gemaald; de kleine Jesus staat op haren schoot en legt het eene handje in de hand zijner moeder, terwijl hij met het andere het gelaat van den begiftiger streelt, die vóór hem knielt. Deze en zijne vrouw zijn in volle vrankheid naar de natuur geschilderd, uitstekend van levendige waarheid en van innig gevoel.

De O.-L.-V. bij den hertog van Marlborough, waar het Jesuskind op de knieën zijner moeder staat, en deze hemelwaarts blikt, is een

Ant. van Dijck Heilige Familie

PINACOTHEEK VAN MUNCHEN.

[illegible]

[illegible]

tafereel, dat door de gravuur en door tallooze herhalingen zeer gekend is, en een meesterstuk, dat bij zijne gelijken niet mag vergeten worden.

Het was in de jaren, die verliepen tusschen van Dijcks terugkeer uit Italië en zijne tweede of liever zijne derde reis naar Engeland, van 1626 tot 1635, dat hij ook als portretschilder zijnen hoogsten trap van volmaaktheid bereikte.

De krachtige opvatting van het menschelijk figuur, die hij bij Rubens leerde, versmolt met de warme en bevallige weergeving der Italianen, en aldus verkregen zijne beste portretten eenen glans van gezondheid en schoonheid, gepaard aan fijn gevoel en opgewekt leven. Zoo hij in menigeen zijner historische stukken al te klaar den invloed van zijnen meester verraadt, dan vertoont hij zich in zijne portretten volkomen zelfstandig en oorspronkelijk.

Waar zouden wij beginnen en waar zouden wij eindigen, indien wij al de meesterstukken wilden opsommen, die van Dijck in die tien jaren vervaardigde? Eerst komt de lange rij der kunstbroeders, die hij schilderde. En, wanneer wij de schoonste beelden ons voor den geest terugroepen, die hij van hen maakte, herzien wij vóór al de andere het zachte, weemoedige en onvergetelijke hoofd van Snijders, dat onovertroffen meesterstuk, waar wij reeds elders van gewaagden.

Dan volgt Marten Rijckaert, waar van Dijck ook eene voorliefde voor had. Wij vinden dezes portret in het Museum van Dresden en bij prins Lichtenstein te Weenen; de hertog van Warwick bezit er nog eene herhaling van. Rijckaert draagt een rood onderkleed en een donker bovenkleed, dat, evenals zijne muts, met pels gevoederd is. De eenige hand, die hem overblijft, rust op den arm van den leuningstoel, waar hij zelf in schuinsche houding in ligt. Het is een schoon man, met krachtige, zwaar geplooide, eenigszins woeste wezenstrekken, eenen vollen baard, dichte, hoog opgetrokken wenkbrauwen, een hoog gewelfd voorhoofd en donkere oogen.

Voeg daarbij zijnen pelsen mantel en muts, zijn rood kleed, waarop hij eenen witten sluier draagt, en gij zult u eerder het beeld van eenen Hongaarschen legeroverste dan van eenen rustigen Vlaamschen schilder voorstellen. Rijckaert moest een zonderling zijn, om zich zoo te kleeden of te laten schilderen. Heerlijk in zijne zonderlingheid is echter zijn portret: van Dijck heeft in hem een beeld van ongemeen krachtigen aard of krachtig uitzicht willen leveren, iets schitterends van vorm en kleur, dat aan het oog behaagt en op de verbeelding werkt, en volkomen is hij er in gelukt.

Tot de schoonste kunstenaarsportretten, welke hij in dien tijd schilderde, behoort nog dat van Marten Pepijn, in de verzameling van den heer Kums te Antwerpen, gedagteekend van 1632, en dus onmiddellijk vóór van Dijcks vertrek naar Engeland geschilderd. Het schoone hoofd van zijnen kunstgenoot, nog veredeld door de heerlijke schildering, glanst in zacht warmen toon; het licht schijnt er door te spelen, het leven er uit te spreken.

Bij dozijnen zouden wij de werken van denzelfden aard kunnen opsommen; maar wij willen geene lijst, slechts voorbeelden van van Dijcks meesterstukken geven. In eene andere klas van menschen, de vorsten of de personen van hoogen rang, vond van Dijck modellen voor even heerlijke meesterstukken. Ik heb eene voorliefde voor zijn portret van Maria Louisa van Tassis, dat in de zoo schatrijke verzameling van prins Lichtenstein te Weenen prijkt, (115) en er eene der zuiverste en schitterendste perels van uitmaakt.

De nog jonge vrouw draagt eene rijke kleedij van wit en zwart satijn, eenen hoogen kanten kraag, een paarlen hals- en borstsnoer; in de hand houdt zij eenen veleren waaier: een buitengewoon dichte haarbos omlijst haar schrander, vriendelijk lachend gezichtje. Warm speelt het volle licht op hare jeugdige, licht blozende wezenstrekken en op haar smaakvol gewaad, en doet het blanke vleesch heerlijk uitkomen op het satijn. Dit alles zijn van Dijcks gewone kenmerken van dien tijd; maar waarin hij zich zelven overtroffen

heeft, is in de uitdrukking van dat gelaat, voornaam en toch goedig, stralend van licht en gloed, met oogen, die even levendig als schalksch kijken. Verrukkelijk is inderdaad dat geheel van vaste schildering en fijne uitdrukking, van ware gelijkenis en van kunstvolle onderscheiding.

Wat te zeggen van de portretten, die het Museum van Cassel van hem bezit? Daar hangen, nevens Snijders en zijne vrouw, zoovele andere van zijne meesterwerken, en onder deze Justus van Merstraten, pensionaris der stad Brussel (¹). Hij staat vlak naar den toeschouwer gewend, met den duim tusschen de knoopen van zijn wambuis, met de andere hand op een wetboek, dat op eene tafel naast hem ligt; zijne haren zijn schaarsch geworden op zijn hoog voorhoofd, zijn knevel is opgestreken, zijne onderlip eenigszins voornaam opgetrokken; rustig en onbedeesd kijkt hij uit de oogen. De tint van het gelaat en van den platgeplooiden, witten kraag is zeer warm verlicht; malsch en keurig is de schildering, zoodat men het bloed ziet vloeien en het vleesch ziet leven onder de huid. Met zijne vranke kijkers, zijne welgedane gestalte, zijne verschgeschoren wangen, zijn rustig gelaat, alles zoo waar, zoo ronduit weergegeven, hebben wij hier wel het beeld van eenen burgemeester, gezond van lijf en ziel, van een doorzichtig en vastberaden man vóór ons.

Een paar der portretten in het Museum van Brunswijk (104 en 109) verdienen niet minder bewondering; te Munchen zouden wij er een heel dozijn als meesterlijk te vermelden vinden; laat ons slechts eenen Burgemeester van Antwerpen en dezes vrouw (313 en 315), Colyns de Nole (321) en den hertog Wilhelm van Neuburg (345) aanteekenen.

Weinig minder rijk is de Louvre. Daar hangt de president

(¹) Justus van Merstraten was advokaat van den Rade en pensionaris der stad Brussel; hij stierf op 25 Mei 1639. (Mededeeling van den heer Ch. Ruelens, conservateur der handschriften aan de koninklijke bibliotheek van Brussel.)

Richardot, een stuk, waarvan het nog niet uitgemaakt is, of het een der schoonste portretten van Rubens dan wel van van Dijck is; daar hangt het meesterlijke beeld van Karel I, waar wij later van spreken; daar hangt ook het beroemde ruiterbeeld van Franciscus de Moncada, markies van Aytona, opperbevelhebber der Spaansche troepen in ons land, dat wij eenigszins breedvoeriger moeten vermelden.

In eenen weg, die kort tegen eene beboschte hoogte omkeert, komt de ruiter aangereden. Links ziet men eenen donkerbruinen hemel, met donkerbruin gewas, breed aangegeven. Rechts ziet men de lucht, met dunne, schalieblauwe en gelende wolkjes overtrokken. Boomgewas en wolken zijn sponsachtig op het doek gedast en vormen eenen vlokkigen, nevelachtigen achtergrond, waarop het figuur van paard en ruiter in alle vastheid en kleurigheid uitkomt.

De Moncada berijdt eenen witten draver, die recht uit de lijst vooruit stapt en dus sterk verkort wordt gezien; hij is blootshoofds en draagt eenen grooten witten kraag op een donker stalen harnas met glansenden weerschijn; een roode sluier wappert te zijner linkerzijde; zijne rechterhand rust op den bevelhebberstaf, die op zijnen zadel steunt. Hij vertoont ons eene nog al logge, slaperige natuur, zijne oogen schijnen niet zonder moeite open te blijven, en rustig en kalm, maar niet zonder deftigheid, doet de vollijvige krijgsman zich voor.

Zoo de personage zelf niet bijzonder belangwekkend is, dan is de schildering het dubbel. Zij houdt een gelukkig midden tusschen den opgesmukten trant van de vroeger jaren, en het breede, soms in onbeduidende onbepaaldheid verwaterende van van Dijcks laatste portretten. Het paard beweegt zich sierlijk en stout; de ruiter is in alle bijzonderheden afgewerkt, zonder op te houden breed geschilderd te zijn. Hij zit rustig en vast met natuurlijk gebaar op zijn ros, het paard trapt wel degelijk voort en stelt door zijne verrassende wending het doek al terstond buiten het alledaagsche.

Meer nog dan de uitdrukking en de wending, treft de kleur. Het is de mollige toon, dien wij in de stukken van Kortrijk en Rijsel zagen, maar die hier minder warm en meer schitterend helder is. De fijnheid van tinting van het spierwitte paard, met krachtige doorschijnende schaduw, is vooral heerlijk, en ook de ruiter, met zijn helder hoofd op zijn stalen harnas en witten kraag, is even vast als malsch van toon.

Niet alleen als schilder, maar ook als etser en teekenaar van portretten, maakte van Dijck zich in die jaren bekend. Zijne sterkwaterplaten, ten getalle van 21, zijn, op twee uitzonderingen na, portretten naar de natuur geteekend. Drie er van werden afgewerkt door andere graveurs, van vijf etste van Dijck alleen het hoofd, de overige voltooide hij geheel. Die etsen behooren tot het levendigste en volmaaktste, wat de graveerkunst voortbracht. Al die personages krijgen onder zijne naald eene beweging, eene bevalligheid en geestigheid, die nauwelijks door de meest afgewerkte schilderingen geëvenaard wordt. Hoe hoog men die werken schat, kan hieruit blijken, dat de eerste drukken er van tegenwoordig tot boven de 2000 franks het blad betaald worden.

Wij zegden, dat van Dijck ook portretten teekende; die uitdrukking is misschien minder juist. Hij teekende op paneel, niet met potlood of pen, maar met penseel en bister, fijne schetsen, die door de graveurs dan op koper gesneden werden. Er bleven een vijftigtal van de aldus geschilderde figuren bewaard; het grootste deel maakt een vorstelijk sieraad uit van het werkkabinet van den hertog van Buccleugh te Londen, een tiental zijn er in de Pinakotheek te Munchen, enkele zijn elders te vinden. Allen hebben de lichtheid en fijnheid van toets, de levendigheid en de sierlijkheid, die van Dijcks beste werken kenmerken. Van korts na zijnen terugkeer in zijn vaderland was onze meester er op bedacht eene reeks beeltenissen te maken, waarin vorstelijke personages, staatsmannen, geleerden en kunstenaars van zijnen tijd zouden bijeengebracht

worden. Tot in zijne laatste levensjaren werkte hij er aan, om deze verzameling te volledigen. Hij bracht ze tot tachtig, liet ze aan de beste Antwerpsche plaatsnijders, Schelte a Bolswert, Vorsterman, Pontius, de Jode en Galle, graveeren; aan Martinus van den Enden, den beroemden plaatdrukker, wiens naam wij zoo gaarne op onze prenten lezen, liet hij ze uitgeven. Na den dood van van Dijck en van den Enden, kwamen de platen in handen van Gillis Hendrickx, den tweeden der groote Antwerpsche koperdrukkers. Deze voegde bij de tachtig gravuren van van den Enden de vijftien etsen van van Dijck en liet er nog zes stuks bij snijden. Aldus bracht hij de beroemde Iconographie tot stand, die in zijne uitgave honderd platen en een titelblad telt. Herhaaldelijk werd het werk herdrukt en vele wijzigingen onderging het in de keus der portretten, zoodanig, dat de laatste beschrijver het getal der prenten tot 190 brengt. (1)

Onder de laatste stukken, welke van Dijck, vóór zijne tweede reis naar Engeland, schilderde, moeten wij het portret vermelden van Maria van Medici, die uit Frankrijk naar de Nederlanden gevlucht was en in September 1631 Antwerpen bezocht. Het was toen, dat zij Rubens en van Dijck in hunne woningen ging bezoeken, en bij dezen laatste de verzameling der meesterstukken van Tiziano bewonderde, waarvan wij vroeger reeds spraken. Hij schilderde te dien tijde een nieuw portret van Hare Majesteit, dat door haren geschiedschrijver, de la Serre, hoog geroemd wordt. (2)

Korts daarna, op het einde van 1631, of in het begin van 1632, werd van Dijck door koning Karel I naar Londen geroepen. Waarschijnlijk vond hij eenen beschermer in den verlichten kunstkenner Lord Arundel, die toen in groote gunst aan het Hof

(1) F. Wibiral: *l'Iconographie d'Antoine van Dijck*. Leipzig. Danz. 1877.

(2) De la Serre. *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reyne, mère du Roy très-chrestien dans les villes des Pays-Bas*. Anvers, Impr. Plantin. 1632. P. 69.

stond. Onze schilder bevond zich op 13 Maart 1631 nog te Brussel; op het einde dier maand, of in het begin van April, vertrok hij naar Londen. Hij werd er uitmuntend ontvangen, de koning zelf gaf last om hem eene bekwame woonst te zoeken en kende hem, te rekenen van 1 April 1632, een hulpgeld van 15 schellingen daags toe, voor zijn onderhoud en dat zijner dienstboden. Hetzelfde jaar verving de vorst die toelage door eene jaarwedde van 200 pond sterlings; den 5n Juli daaropvolgende sloeg hij van Dijck, die reeds zijn eerste hofschilder was, tot ridder; hij vereerde hem daarenboven eene gouden ketting, waaraan het portret zijner Majesteit, met briljanten omzet, hing. Tientallen van werken bestelde hij aan den kunstenaar en betaalde hij hem nog buiten zijne jaarwedde.

Karel I was als staatkundige een kortzichtige en onvoorzichtige vorst, die noch zijnen tijd noch zijn volk begreep. Hij dacht zich een koning door Gods genade; hij wilde wel van gunsten, maar van geene rechten hooren; en, wanneer zijne onderdanen deze eischten, paaide hij ze met beloften, die hij dan bij de eerste gelegenheid verbrak. Hij had gerekend op eene gemakkelijke regeering, aangenaam voor hem en zijn volk, en maakte zich boos als een kind, wanneer zijne goede inzichten niet terstond begrepen en zijne gedachten niet immer gedeeld werden. En er was en bleef veel van een onmondig wezen in hem: zijn onbeperkt vertrouwen gedurende de eerste tijden zijner regeering, zijne onbezorgdheid voor den dag van morgen, zijne grilligheid en de onbewustheid van het gevaar, waar deze hem heen voerde, zijne zucht naar genot en vermaak, tot zijnen moed toe, dit alles was meer eigen aan een kind dan aan eenen koning. Ongelukkiglijk kwam hij in eenen tijd, waar, in plaats van kindervingers, de stevigste mannenhand nauwelijks kracht genoeg zou gehad hebben, om de teugels van het bewind naar eisch te voeren. Als een dartele knaap, die spelend het vuur aan het buskruit steekt, werd hij, onbedachtzaam en half uit overmoed, de held van een der somberste treurspelen, die in de geschiedenis van

Europa gespeeld werden. Hij betaalde met zijn hoofd zijne trouweloosheid, zijne grilligheid en zijne buien van oploopendheid en godsgenadigheid. Maar er was iets goeds in dien kinderlijken koning. Hij beminde het genot, wel is waar, maar hij beminde ook de kunst; de beschermer van van Dijck had veel overeenkomst met Rubens' eersten vorstelijken heer, den hertog van Mantua. Onverzadelijk was zijne liefhebberij in fraaie dingen van allen aard, en mild was hij voor hen, die ze voortbrachten. Zijne hovelingen wisten, dat zij hunnen vorst geen grooter genoegen konden doen dan met hem eene schoone schilderij of een ander kunstwerk te schenken, en in alle landen van Europa werd voor hem jacht gemaakt op meesterstukken. Hij betaalde 80.000 pond sterlings voor de verzameling der hertogen van Mantua, die in 1629 hunnen troon verloren, evenals hij den zijnen weinige jaren later verliezen moest; Rubens kocht voor hem de beroemde kartons van Raphaël; de koningen van Spanje en Frankrijk schonken hem meesterstukken van Tiziano en da Vinci. Schilderijen, oude marmeren beelden, medaljes, teekeningen van groote meesters, dit alles verzamelde hij in aanzienlijke menigte.

Met van Dijck was hij sterk ingenomen; hij deed zich herhaaldelijk door hem conterfeiten, stelde belang in al wat de schilder voortbracht, ging hem soms in zijne roeiboot bezoeken en bracht uren aaneen met hem door.

Met zijn talent, met de bescherming, die hij van den koning genoot, kon het niet uitblijven, of van Dijck moest eveneens in hooge gunst staan bij den Engelschen adel. Er is dan ook haast geene familie van grooten naam uit dien tijd, of zij bezit eenige en somtijds talrijke portretten harer voorouders, door van Dijck geschilderd. Deze won geld in overvloed en genoot niet minder aanzien; hij verkeerde op eenen voet van gemeenzaamheid met de personen van den hoogsten adel. Zijn talent, zijne liefde voor uiterlijken praal, zijn weelderig leven, moesten hem aan den kunstmin-

nenden en dartelen koning en aan zijne gelijkaardige hovelingen doen bevallen.

De edellieden maakten zijn atelier tot de gewone vergaderplaats van den hoogen stand, en van Dijck bleef niet ten achter bij hen in pracht en verteer. Hij hield zes knechten, had een huis, dat op den rijksten voet was ingericht, en kleedde zich als de grootste heeren. Hij had de gewoonte de personen, die bij hem kwamen, om hun portret te laten maken, ten eten te houden en hen feestelijk te onthalen. Liefdesavonturen zocht en vond hij, zooals het mode was in de wereld, waarin hij verkeerde. Sommige adellijke models, Lady Venetia Digby onder andere, schilderde hij zoo dikwijls en met zooveel voorliefde, dat hij waarschijnlijk niet ongevoelig bleef voor hare bekoorlijkheden. Zij stierf reeds een jaar na zijne aankomst in Londen, en, na haar tijdens haar leven in zijne werken opgehemeld te hebben, schilderde hij ze nog, op haar doodsbed uitgestrekt, met eene verslenste roos naast haar, en met eene zoo zachte en verheven uitdrukking op het gelaat, dat zij eerder eene schoone slapende dan eene doode vrouw gelijkt. Hij was natuurlijk voor zijne minnaressen niet minder vrijgevig dan in gansch zijne huishoudelijke inrichting. Eens, zegt men, toen de koning hem vroeg : « En gij, heer Ridder, weet gij ook wat het is drie of vier » duizend pond sterlings noodig te hebben? » antwoordde van Dijck hem : « Ja, Sire, wie zijn huis voor zijne vrienden en zijne beurs » voor zijne vriendinnen openhoudt, vindt al spoedig den bodem » zijner kast. »

Dat van Dijck echter zelfs met die levenswijze zijne beurs rijkelijk wist te vullen, zullen wij later zien. Hij kan wel eens in geldverlegenheid geweest zijn ; maar dit moest dan de nood van eenen millionnair zijn, die geene gereede munt bij der hand heeft. Zijne gezondheid leed, helaas! meer dan zijn fortuin bij die inspanning en die weelderigheid. Hij was week van gestel en deed waarlijk alles wat hij kon om zijne zwakke levenskrachten vóór den tijd uit

te putten. Hij leefde als ware hij een reus geweest en werkte als een slaaf.

Van Dijck, die in 1632 naar Engeland vertrokken was, keerde reeds in 1634 in ons land terug. Den 29n Maart van dit jaar kocht hij eenen cijns van 125 gulden op de heerlijkheid van Steen, waar korts daarna Rubens eigenaar van werd. Den 16n December daaropvolgende verbleef hij te Brussel, vermits de secretaris Valckenisse dien dag aan de Antwerpsche gedeputeerden schreef hem eene « copye over te senden van het contrefeytsel van den Prince Cardinael (Ferdinand), nu onlanckx gemaeckt by van Dyck jegenwoordich woonende in 't Paradys achter het stadthuys om ons daarvan in verscheyden,soo arcken triomfael als tonneelen te dienen. (1) »

Den 13n Januari 1635 schrijft dezelfde secretaris aan de gedeputeerden, dat hem een brief medegedeeld is van van Dijck, waarbij deze zijne eischen zoo hoog stelt, dat er geene mogelijkheid is zich met hem te verstaan.

Campo Weyerman roemt als van Dijcks meesterstuk een tafereel, waarop het magistraat van Brussel in drie-en-twintig levensgroote beelden stond uitgevoerd, een onwaardeerbaar kunstjuweel, « dat in de Fransche bombardeering van 1695 verbrand werd. » Het is wel mogelijk, dat, tijdens zijn verblijf te Brussel in de jaren 1634-1635, van Dijck dit voltooide. Van dit laatste jaar zijn gedagteekend de portretten van Thomas van Savooien, prins van Carignan, en van Hendrika van Lotharingen, prinses van Phalsburg, welke hooge personages hij in de Nederlanden zal ontmoet hebben. Ook het familieportret van graaf Jan van Nassau, dat in bezit van graaf Cowper, en van 1634 gedagteekend is (2), alsmede dat van Balth. Gerbier, hetzelfde jaartal dragende, heeft hij alsdan in de Nederlanden geschilderd, vermits beide personages toen in deze gewesten verbleven.

(1) Antwerpsch Archievenblad : VI, 437 en 470.
(2) Waagen : *Treasures of Art in England*. III. 17.

Waarschijnlijk maakte hij ook gedurende zijn verblijf te Brussel, in 1634-1635, de portretten van pensionaris van Merstraten en dezes vrouw, welke wij hooger bespraken en die het jaartal 1636 dragen. Misschien nog dagteekent van 1634 het ruiterbeeld van de Moncada uit den Louvre. Het was toch in dit jaar, dat deze edelman tijdelijk de landvoogdijschap over onze gewesten waarnam, gedurende de maanden, die verliepen tusschen den dood der aartshertogin Isabella en de aankomst van haren opvolger, den prins-kardinaal.

Wij zegden reeds vroeger, dat hij in 1635 de Aanbidding der Herders voor de hoofdkerk van Dendermonde schilderde. Dit stuk, voor O.-L.-V.-altaar besteld, werd hem de som van vijfhonderd guldens betaald, mitsgaders twaalf guldens en achttien stuivers voor het doek (¹).

In 1635 keerde van Dijck naar Engeland terug en schilderde toen de drie kinderen van Karel I, die in het bezit van den graaf van Pembroke zijn. In 1640 vinden wij hem nogmaals op het vasteland. Zijn tweede en derde verblijf in Engeland kan dus gezamentlijk slechts zeven jaar geduurd hebben, en echter telt men er zijne portretten met honderden. Waar is het, dat hij zich door talentvolle leerlingen liet helpen. Onder deze noemt men Jan de Reyn, geboortig van Duinkerke, die inderdaad van Dijcks toetsen meesterlijk navolgde, David Bok van Arnhem en Jacob Gandy.

Van Dijck vond navolgers genoeg in Engeland, en eene eeuw lang werd hij door de portretschilders tot voorbeeld genomen. Hij werd dan ook niet minder goed gezien onder de kunstenaars dan onder de kunstbeschermers, en stichtte, in de taveerne the Rose, in Fleetstreet, in de Londensche City, eenen St.-Lucasclub, als navolging der Antwerpsche St.-Lucasgilde. Bij deze inrichting werd hij door de bijzonderste Engelsche schilders trouw ter zijde gestaan.

(¹) Alph. de Vlaminck : *de Stad en de Heerlijkheid van Dendermonde*. 3e deel, bl. 77. Dendermonde, Em. Ducaju. 1866.

Om de ontelbare schilderijen te maken, die hij voortbracht, moest van Dijck bijzonder vlug het penseel hanteeren. Men wil hebben, dat hij een portret op éénen dag kon afmaken. Hij had de gewoonte zegt de Piles [1], een schrijver, in wien wij veel vertrouwen hebben, van slechts één uur onafgebroken aan een portret te werken ; dan nam hij er een ander onder handen. Zoo werkte hij aan verscheidene stukken op éénen dag. Nadat hij de personen geschetst had, teekende hij op grauw papier hunne houding en kleederen en liet deze dan op de schilderij door zijne helpers afmaken. Hij zelf ging er dan eens over, om er den laatsten toets aan te geven. De handen schilderde hij naar gehuurde modellen.

Onmogelijk zou het niet alleen zijn al de portretten van die jaren, maar zelfs een klein deel ervan op te sommen. Enkele onder deze zijn echter zoo beroemd, dat wij ze niet stilzwijgend mogen voorbijgaan. In de eerste plaats komt het prachtige beeld van Karel I, dat nu in den Louvre (142) hangt, en oorspronkelijk de Koning op de jacht hiet. Het werd geschilderd tusschen 1632 en 1638, waarschijnlijk in 1635, en de schilder vroeg er 200 pond sterlings voor, die de koning of liever zijn penningmeester, schraperig genoeg, op honderd pond verminderde.

Vertoeven wij een oogenblik bij het beroemde stuk. In het open veld staat de koning : hij is van zijn paard afgestapt, heeft het aan zijnen schildknaap gelaten en schijnt nu te willen voortwandelen. Maar met plotselinge beweging keert hij het hoofd naar den toeschouwer, zoodat men zijn gelaat ten drie vierden en het overige van zijn lichaam geheel op den kant ziet. Zijn paard, waarvan alleen de voorste helft zichtbaar is, staat rechts achter hem onder eenen bladerrijken boom ; ter linkerzijde ontwaart men eenen warmen, dicht bewolkten hemel. Op de scheidingslijn tusschen de sombere rechter- en de lichtere linkerzijde bevindt zich de koning :

[1] *Cours de peinture par principes*. Paris. 1708. P. 291. Aangehaald door Hookham Carpenter.

KAREL I OP JACHT, door Ant. Van Dijck, uit het Museum van den Louvre te Parijs.

van den eenen kant hangt zijn prachtig koloriet dus samen met de krachtige tonen van boom en paard, terwijl van den anderen kant zijne gansche gestalte in hare losse sierlijkheid zich schitterend en stout afteekent op den immer warmer en gloeiender wordenden hemel.

Die plaatsing van het beeld, op de lijn tusschen de heldere en de donkere zijde van het tooneel, zagen wij reeds in het ruiterbeeld van de Moncada met het beste gevolg aangewend. De plotselinge wending van 's konings gelaat naar den toeschouwer is een van die gelukkige kunstmiddelen, herhaaldelijk door van Dijck ter hand genomen, waardoor hij leven en beweging in zijne personages brengt en ze verheft boven het alledaagsche.

Wat vooreerst treft in de schildering, is de buitengewoon warme tint van dit lichtende figuur op het geroosterde landschap; onder dit oogpunt staat het bij geene van Rubens' gloedvolste schilderingen ten achter en steekt het gunstig af tegen de latere voortbrengsels van van Dijck in Engeland. 's Konings vest is van eene blauke zijden stof, die bij het breken der plooien met warm gelende tinten schittert. Hij draagt eenen grooten zwarten hoed, eene roode broek en zeemlederen rijlaarzen.

En nu de mensch in het beeld. Zijn tenger lichaam toont meer fijnheid dan kracht, meer zelfvertrouwen dan vastberadenheid, meer smaak en zwier dan wijsheid. Zooals hij daar staat, met zijnen hoed schuins op de lange krullende lokken, met opgestreken knevel, met den rug van de eene hand op de heup leunende en in de andere eenen hoogen wandelstok voor zich houdende, de onderlip vast opgetrokken en met eene soort van minachting en onbedeesdheid opziende, is hij wel de man van de geschiedenis, die zoo zwaar moest doen lijden en zelf lijden; de smaakvolle en milddadige kunstliefhebber, de door en door onbekwame vorst, met zooveel natuurlijken zwier en gelukkigen aanleg en eene zoo valsche opvatting van plicht en recht. Wij zien hem hier in zijn schoonste beeld onder zijne

schoonste zijde : hij heeft nog niet, zooals in zijn ruiterbeeld bij den hertog van Marlborough, die droomerige, dwalende uitdrukking in de groote, eenigszins doffe oogen, die hij onwillekeurig naar den hemel schijnt te wenden met afgematte en weemoedige uitdrukking, als las hij in de wolken zijn noodlottig einde. Hij schijnt hier nog geheel de levenslustige, gelukkige koning, in wiens uiterlijke men wel de kiemen zijner rampspoeden kan bespeuren, maar die tot nu toe van het bestaan niets gekend heeft dan het schoone, en van het koningdom niets dan de gelegenheid om alles te genieten en van alle genot verwend te worden.

In het paleis te Windsor treft men eene lange reeks portretten aan van van Dijck, meest uit de koninklijke familie ; daar bewondert men, onder vele anderen : den Koning met zijne vrouw en kinderen; de Twee Zonen van den hertog van Buckingham, twee kinderportretten, met al de fijnheid en sierlijkheid, die van Dijck aan zijne adellijke telgen wist te geven ; de Vijf Kinderen van den Koning met hunnen grooten hond ; de Koningin Henriette ; den Koning op een wit paard, onder eene hooge poort, in verkorting geschilderd, schoon van houding, rustig van uitdrukking, zeer kleurig, een echt koninklijk figuur, waar van Dijck wel zijne beste krachten aan besteedde.

In eene rekening, welke onze meester aan Karel I bestelde rond 1638, en die ons bewaard is gebleven, komen er niet minder dan vijf portretten van den koning en twaalf van zijne vrouw voor, benevens zes andere schilderijen en eene teekening. Bedoelde rekening is nog merkwaardig, omdat de koning de prijzen, door van Dijck opgegeven, heeft verminderd of doen verminderen. Stukken van 200 pond sterlings worden op 100 gebracht, andere van 90 op 75, van 30 op 20 enz. Op hetzelfde oogenblik was de koning aan den schilder nog vijf jaar van zijn pensioen verschuldigd. De rekening, welke van Dijck van Karel I te goed had, beliep in haar

geheel 2370 pond sterling, minstens honderd vijftig duizend franks in munt van onzen tijd. De verminderde prijs der schilderijen werd aan van Dijck betaald in 1639, maar de achterstal zijner jaarwedde werd vóór zijnen dood niet aangezuiverd. De koning was reeds in de staatkundige moeilijkheden verwikkeld, die al zijne geldmiddelen in aanspraak namen en hem niet genoeg overlieten om zijne liefhebberijen te bekostigen.

Niet alleen voor den koning, zegden wij, maar ook voor een groot getal der voornaamste Engelsche familiën schilderde van Dijck portretten. In vele der vorstelijke buitenverblijven van den grooten Engelschen adel vindt men nog lange reeksen van conterfeitsels, door hem geschilderd, en door de bezitters geëerbiedigd als portretten hunner voorouders en als meesterstukken der kunst.

Bij den hertog van Marlborough bewondert men, naast eenen allerprachtigsten Hertog van Buckingham van vroegeren datum, nogmaals Karel I te paard, op een roomkleurig ros (cream-horse) in een landschap, een stuk, dat voor het ruiterbeeld van Windsor haast niet onderdoet; bij lord Darnley, te Cobham-House; bij den hertog van Buccleugh, te Londen; op Wilton-House, het landgoed van lord Pembroke, prijkt nog een gansche schat meesterstukken. Maar, zooals wij zegden, wij zouden niet eindigen, wilden wij een overzicht geven van al die werken, door van Dijck in Engeland voortgebracht.

Tusschen de portretten, welke hij van 1632 tot 1635 voortbracht, telden wij sommige zijner meestgevierde werken; de stukken, welke hij gedurende zijn derde verblijf in Engeland voortbracht, zijn gekenmerkt door hunne verwaarloosde bewerking en hunne doffe kleuring. Hij liet in de laatste jaren zijns levens zijnen warmen toon en zijne doordringende studie van het menschelijk gelaat varen, om eene weekere, grijze tint en eenen lossen zwier aan te nemen, die bewijzen, dat hij zijn gemak van arbeiden, en zijnen rijken aanleg gebruikte of misbruikte om veel werk te leveren.

De warme zon, die van Dijck op de beeltenissen zijner tweede en beste manier liet stralen, heeft uitgeschenen en is door een bleek manelicht vervangen; het vuur, dat uit hunne oogen sprankelde is verdoofd; de kracht is ondergaan in de breedheid der bewerking en de onderscheiding der vormen. Grijs is de schildering, keurig somtijds de penseeling, maar heel dikwijls los geveegd. Er is nog immer leven en beweging in lichaam en hoofd, maar die beweging is meestal verkregen door de plaatsing van den persoon en door den zwaai, dien de schilder bij het poseeren aan het bovenlijf gaf. Sierlijk en voornaam blijft hij immer; maar iets ontzenuwds, iets al te weeks komt er in die fijne hoofden.

Van Dijck moge er stoffelijk bij gewonnen hebben, zijn burgerlijk werkhuis aan den boord der Schelde en zijne vrienden uit de St.-Lucasgilde te verlaten, voor de paleizen en de edellieden van de oevers der Teems, zedelijk verloor hij er zeer veel bij, zooals Woltmann het te recht bemerkt [1]: in zijn vaderland had hij godsdienstige en mythologische tafereelen vol fijnen smaak geschilderd; in Engeland kreeg hij alleen portretten te maken, en, schilderde hij nog godsdienstige of mythologische onderwerpen, dan waren het meest altijd kabinetstukken.

In 1639 huwde van Dijck Maria Ruthven, uit eene edele en aanzienlijke, maar toen verarmde familie. Haar vader was onder de voorgaande regeering in den Toren opgesloten geweest, onder beschuldiging van hoogverraad, en zij zelve was wel met de grootste geslachten verwant, had gravinnen en hertoginnen voor tantes, maar bezat niets dan hetgeen de koning haar wel zou willen toekennen.

Karel I en andere vrienden en beschermers van van Dijck schijnen dit huwelijk beraamd en voorbereid te hebben om den kunstenaar tot eene regelmatigere en zuinigere levenswijze te

[1] A. Woltmann : *Holbein und seine Zeit*. Bl. 415.

brengen. Hij zelf had, zoo men zegt, eene groote neiging voor lady Stanhope, maar geraakte in twist met haar over den prijs van haar portret, en aanvaardde de vrouw, die men voor hem opgezocht had.

Maria Ruthven's beeld is ons door van Dijck bewaard en hangt tegenwoordig in de Pinakotheek van Munchen (1308). Het is eene jonge vrouw met een regelmatig, zeer bleek gelaat, groote oogen en een klein mondje; ziekelijk en droomerig kijkt zij voor zich. In de eene hand houdt zij eene violoncelle, in de andere den strijkstok, waarmede zij daar zooeven speelde. Zij ziet er adellijk genoeg, maar weinig opgewekt uit en is te kinderlijk jong en eenvoudig, om haren man te boeien of te beheerschen.

Wij zegden, dat van Dijck in zijne laatste levensjaren tweemaal beproefde de bestelling van een historisch schilderwerk te bekomen. De eerste maal sloeg hij Karel I voor, de wanden der banketzaal van White-Hall, waarvan Rubens de zoldering geschilderd had, te versieren met tooneelen, aan de geschiedenis der orde van den Kouseband ontleend. Den koning beviel dit ontwerp, en hij gelastte den schilder de schetsen te maken. Eene dezer, verbeeldende eenen stoet van ridders der Kouseband-orde, is ons bewaard gebleven in de verzameling van den hertog van Rutland, te Belvoir-Castle.

Volgens Bellori, moesten van Dijcks schilderijen als models voor tapijtwerken dienen, en schrikte hij den koning af met er eene som voor te vragen van 300,000 scudi, of ongeveer vijf millioen francs in geld van onzen tijd. Dit cijfer is klaarblijkelijk ongerijmd, en men moet wel veronderstellen, dat, indien van Dijck zulke som vroeg, het niet voor de kartons der tapijten alleen, maar voor de kartons en de weefsels was. Wat er van zij, aan het werk werd geen gevolg gegeven.

De tweede mislukte poging van denzelfden aard beproefde van Dijck bij het Fransche hof. Hij verliet Engeland, in September 1640, met zijne vrouw en toog naar Parijs, om ter plaatse zelve de

onderhandeling over het groot schilderwerk te voeren, dat hij gaarne zoude bekomen hebben.

Waarschijnlijk reisde hij over Holland; want van dit jaar dagteekenen de portretten van Huygens en zijne vijf kinderen uit het Haagsche Museum (205). Het stuk heeft zeker van Dijcks vroegere genialiteit niet meer, maar de hoofden der kleinen zijn nog vol geest en argelooze opgewektheid.

Van Antwerpen trok van Dijck naar Parijs. Hij had gehoord, dat de koning van Frankrijk voornemens was de groote gaanderij van den Louvre met schilderijen te versieren, zooals Maria van Medici het voor den Luxembourg gedaan had, en hij wilde zijne diensten aanbieden voor het vervaardigen van dit werk. Van Dijcks edele eerzucht werd ook ditmaal teleurgesteld; reeds had Lodewijk XIII Poussin van Rome doen komen en dezen het werk toegezegd. Er is ons een brief bewaard gebleven, gedagteekend van 16 November 1641 [1], waarbij van Dijck, te Parijs zijnde, aan eenen ons onbekend gebleven persoon vraagt, dat hij hem een paspoort bezorge voor hem, vijf dienaars en vier dienstboden. Hij was toen reeds ernstig ziek en beloofde na zijne herstelling in Frankrijk terug te keeren, om de bevelen van kardinaal de Richelieu te ontvangen.

De kranke moest niet meer genezen; hij kon slechts sedert weinige dagen in Londen teruggekeerd zijn, toen hij op 9 December 1641 stierf. Men zegt, dat Karel I aan zijnen geneesheer 300 pond sterlings beloofd had, zoo hij er in gelukte van Dijck te redden. Twee dagen later werd hij in de oude St-Pauluskerk begraven. Acht dagen vóór zijnen dood was hem eene dochter, Justiniana, geboren, die de vrouw werd van den baron sir John Stepney.

Van Dijck had den dag, waarop zijn kind ter wereld kwam, zijn testament gemaakt. Hij schonk aan eene onwettige dochter, Maria

[1] Zie: *Journal des Beaux-Arts*. 1876. Bl. 191.

Theresia, die te Antwerpen woonde, al het goed en het geld, dat hij in zijne geboortestad naliet, uitgezonderd twee wisselbrieven van 4000 pond sterling, en noemde zijne zuster, die op het beggijnhof woonde, tot hare voogdes. Aan eene andere zuster vermaakte hij eene jaarwedde van 250 gulden. Het overige van zijn vermogen, eenige giften aan armen en kerken uitgezonderd, liet hij aan zijne vrouw en dochter.

Van Dijck moet dus ontzaglijk veel geld gewonnen hebben, om met zijne kwistige levenswijze nog zulke schatten over te houden. Rijk, inderdaad, mag men hem wel noemen, daar hij buiten al hetgeen hij aan zijne andere magen vermaakte, aan zijne vrouw en dochter vooreerst een kapitaal van 4000 pond sterlings (een kwaart millioen franken van onzen tijd), en dan nog aanzienlijke sommen en andere waarden kon nalaten. Onder deze laatste was ook het bedrag der gelden, die de koning hem nog schuldig was. Hoe hoog deze liepen, kan men hieruit opmaken, dat Karel II aan Justiniana van Dijck eene jaarlijksche rente van 200 pond sterling (ongeveer 12,500 franken in onze munt) toekende, om die rekening te vereffenen.

Laten wij, vooraleer afscheid te nemen van onzen grootsten portretschilder, eenen blik terugwerpen op de geschiedenis van zijn leven en van zijne werken, in haar geheel genomen.

Van Dijck was de romantieke in Rubens' school, waar nog zoovele klassieke overleveringen heerschten ; hij was de dichterlijkste niet alleen van zijne schoolgenooten, maar van al de Nederlandsche historieschilders. Hij was ontvankelijk en gevoelig van gemoed, rijk begaafd door de natuur en, evenals zijn meester, veelzijdig ontwikkeld door de gewetensvolle studie der grootste kunstenaars. Zijn talent en zijne werken verraden noch hoogere scheppingskracht, noch geniale oorspronkelijkheid ; maar zij doen eenen innemenden kunstenaar kennen, eenen portretschilder, die zijne modellen in de ziel las en ze met eenen vonk van zijn edeler vuur begaafde ; die

sprak tot wat er fijnst en verhevenst in onze natuur ligt, en dit deed in de zwierigste en keurigste taal, die ooit een kunstenaar bezigde.

Hij droomde van hooger idealen en gevoelde dieper aandoeningen dan eenig penseel vertolken kan. Koortsig scheen hij voortgejaagd om in zijnen korten levensloop deze droombeelden lichamen te geven, en ziekelijke moedeloosheid en sombere lusteloosheid hadden reeds zijne tooverende hand ontzenuwd, eer nog eene voorbarige dood ze geheel kwam verstijven.

In zijn leven, zoowel als in zijne kunst, is dus het verschil groot tusschen van Dijck en Rubens. De leerling, met zijn zwak lichaamsgestel, en zijnen onrustigen geest, streefde immer verder, maar bereikte nooit zijn einddoel, waar hij bevrediging zou gevonden hebben in de overeenstemming van den vorm met de gedachte. De meester, met zijne gezonde ziel in zijn gezond lichaam, zetelde in de kalmte zijner macht, aanschouwde met rustige tevredenheid zijn glansend en volledig uitgedrukt ideaal, en heerschte, als een alom gevierde vorst, op het gebied der kunsten.

Van Dijcks invloed was groot op de latere Antwerpsche School; men hervoelde zijne innige aandoeningen niet meer, maar men trachtte zijne bevallige vormen weer te geven. Men vond hem genaakbaarder dan den reusachtigen Rubens, en men was niet afgeschrikt, maar veeleer aangelokt om dien weekhartigsten en liefelijksten onzer schilders na te volgen.

Als den eersten dezer volgelingen, mag men Jan van den Hoecke aanzien, die, volgens de Bie, een leerling van Rubens was, maar wiens werken eerder van Dijcks invloed verraden.

Hij werd gedoopt den 6n September 1598, maar zijn naam komt in de Liggeren der St.-Lucasgilde niet voor. In 1635 maakte hij, zooals wij zagen, de twee groote doeken in den Arcus Ferdinandeus. Jordaens hertoetste die stukken in 1637, « midts d'absentie van Jan Hoeck, tegenwoordich in Italië; » van Italië reisde van Hoeck

naar Duitschland, waar hij lange jaren voor den keizer en de keurvorsten werkte. In 1647 kwam hij naar Antwerpen terug; vier jaar later stierf hij.

In den Christus aan het Kruis, dien de St.-Salvatorskerk te Brugge van dezen schilder bezit, ziet men de verwantschap tusschen zijnen trant en dien van van Dijck ten duidelijkste. Het gevoel in de personages, de eenigszins tooneelmatige droefheid der omstanders, de schrale samenstelling, alles herinnert aan de zwakkere zijde van van Dijcks talent. De kleur is nog al helder, maar zonder diepte of warmte; zij is schel in de draperijen en onnatuurlijk in de vleezen.

Beter van kleur en glansender van licht zijn de twee stukken bij prins Lichtenstein: Samson en Dalila (182) en de Moord der Onnoozele kinderen (186). Dit laatste is eene herinnering aan Rubens' fel bewogen tafereel, waarvan het de dramatische zijde overdrijft. Het portret van den Aartshertog Leopold-Willem, landvoogd der Nederlanden, wiens hofschilder van den Hoecke was, in het Belvedere te Weenen, is een groot grijs beeld, in lichten toon, zonder glans of gloed. Statig is het werk, maar de engelen, die den vorst kronen, en het ruime doek helpen vullen, voldoen als samenstelling weinig. Voor het overige is het werk verdienstelijk en doet denken aan eenen leerling van van Dijck, die zijnen meester niet onwaardig is.

Trouwer aan Rubens blijft Victor Wolfvoet, die geboren werd te Antwerpen, en in O.-L.-V. kerk gedoopt den 4n Mei 1612. (1) Zijn vader, insgelijks Victor genaamd, was een schilder. De jongere Victor trouwde, den 9n Juli 1639, met Elizabeth Mertens en stierf den 23n October 1652.

Wolfvoet was 32 jaar oud, toen hij als meester werd ontvangen. Waarschijnlijk bleef hij lang bij Rubens als leerling, misschien deed

(1) P. Genard : *Revue d'Histoire et d'Archéologie.* (Les grandes familles artistiques d'Anvers.) I. p. 222. — *Liggeren.* II. 157.

hij eene reis na zijn meesters dood; want moeilijk valt anders zijn laat opnemen in de kunstenaarsgilde uit te leggen.

Van zijne werken weten wij niet veel meer dan van zijn leven. De St.-Jacobskerk van Antwerpen bezit een altaarstuk van hem, verbeeldende het Bezoek van Maria bij St.-Elisabeth, dat in 1639 geschilderd werd. De twee vrouwen staan op het voorplan, vriendelijk elkander omarmend. Elisabeth spreekt de woorden: « Gebenedijd is de vrucht uws lichaams », uit en verduidelijkt hare gedachte met een welsprekend gebaar harer hand. Haar beider mans staan onmiddellijk achteraan, maar in zoo sterk afnemend licht, dat zij niet veel meer dan gedoodverfd zijn. In de hoogte zweven twee engeltjes, eenen rozenkrans dragende. Wij vinden hier de lachende, zonnige, flikkerende toetsen van van Thulden en Geeraard Zegers weder, met dit verschil alleen, dat de grondtoon bleeker is. Wij zien in Wolfvoet eenen schilder van onbetwistbaar talent: de edele gestalte van Maria, het zwierige in de groepeering, het frissche en bevallige zijner kleur, dat alles geeft hem recht op dien lof: maar er is even onbetwistbaar gekunsteldheid in zijn werk waar te nemen. Het scherpe licht op den voorgrond, rakende aan de dichtgrijze schaduw van het tweede plan, de gekronkelde bevalligheid aller houdingen, de liefelijke weerschijnen op de kleuren, tot zelfs het overdreven vrijpostige gebaar der H. Elisabeth, spreken van gezochtheid en onnatuurlijkheid.

Buiten dit werk kennen wij slechts nog één stuk van Victor Wolfvoet, een Medusahoofd namelijk, in het Museum van Dresden (886). Het is een versch afgehakt hoofd, met de bleeke kleur en den ijselijksten angst op het krampachtig vertrokken gelaat. En rond dit huiveringwekkend hoofd kronkelen even krampachtig eene menigte slangen dooreen. Een dergelijk stuk wordt te Praag aan Artus Wolfaert, klaarblijkelijk bij naamverwisseling, toegeschreven. Beide zijn navolgingen van da Vinci's tafereel uit het Koninklijk Museum van Florence (1159).

Justus van Egmont (1), volgens de eenen te Leiden, volgens de anderen te Antwerpen in 1602 geboren, moet in elk geval al jong hier aangeland zijn, vermits wij hem in 1615 in St.-Lucas zien aanvaarden als leerling van Jaspar van den Hoeck.

In 1627-1628 vinden wij hem geboekt als meester, werkende bij Rubens ; hetzelfde jaar komt hij in de rekening der Violier voor als heengegaan zijnde. Hij begaf zich naar Frankrijk, waar hij schilder van Lodewijk XIII en Lodewijk XIV werd, en in 1648 bij de instelling der Koninklijke Akademie van schilder- en beeldhouwkunst als een der twaalf ouderen werd aangenomen. Zooals hij te Antwerpen Rubens geholpen had, hielp hij te Parijs Vouet in de groote schilderingen, welke deze voor het hof uitvoerde. Hij kwam echter vóór den 11n November 1660 in Antwerpen terug, daar wij hem op dezen laatsten datum als getuige zien optreden in het proces Meulewels-Hillewerve, waar wij vroeger van gewaagden (Bl. 247). In zijne verklaring van dien dag deelt van Egmont ons mede, dat hij in vroeger jaren « diverse copyen naer de originele van van Dyck » gemaakt had. (2) Hij stierf den 8n Januari 1674. Hij en zijne vrouw Emerentiana Bosschaert, die den 19n Juni 1685 stierf, werden in de St.-Jacobskerk begraven.

In 1628, hetzelfde jaar, dat Justus van Egmont in de Liggeren ingeschreven werd, als een meester bij Rubens werkende, werd ook Willem Panneels in de St. Lucasgilde als meester aanvaard, met de vermelding « tot Rubens. » Hij was echter reeds verscheiden jaren bij den grooten kunstenaar werkzaam, zooals deze het zelf verklaart in het getuigschrift, welk hij zijnen leerling medegaf, toen deze zijn vaderland verliet. (3) In dit stuk, op 1 Juni 1630 voor de schepenen van Antwerpen verleden, bevestigt Rubens onder

(1) De Bie ; Descamps ; *Liggeren*.

(2) L. Galesloot : *Annales de l'Académie d'Archéologie*, XXIV. 598.

(3) Afschrift hiervan werd mij welwillend medegedeeld door mijnen vriend P. Génard, archivaris der stad Antwerpen.

eed, dat Willem Panneels, toen dertig jaar oud, sedert vijf jaar en half bij hem de schilderkunst leerde, en zich eenen braven oppassenden scholier getoond had, die groote vorderingen had gemaakt. « Toen ik mij naar Spanje en naar Engeland begaf, om 's konings belangen voor te staan, » verklaart Rubens verder, « liet ik mijn huis, met alles wat er in was, aan Willem Panneels over, om het te bewaren. Met de grootste getrouwheid vervulde hij die taak, en uitnemend gaf hij rekenschap van zijne daden, toen ik in Antwerpen terugkeerde. » Niet minder gunstig luidde het getuigenis van Cornelis van der Geest, den gekenden kunstliefhebber.

Panneels had, volgens ditzelfde stuk, het voornemen opgevat verscheidene vreemde landen te doorloopen. Hij reisde over Keulen naar Frankfort. In beide steden etste hij stukken naar Rubens. Zijn David, die Goliaths hoofd afhouwt, is gedagteekend van Keulen, 1630; een groot getal andere plaatjes dragen voor opschrift « te Francfort aan den Mein gemaakt door G. Panneels, leerling van Rubens den uitstekenden meester. » Al die etsen dragen de jaartallen 1630 en 1631. Wel is waar, geeft Voorhelm-Schneevoogt (1) aan den David, die Goliath het hoofd afhouwt en aan den Doop van Christus het jaartal 1670; maar de prenten dragen wel degelijk de dagteekening 1630; aan de Dochter van Herodias geeft hij het jaar 1661, ook dit cijfer is verkeerd en moet 1631 zijn.

Na dit laatste jaar ontbreekt ons elk bericht aangaande den leerling, waarin Rubens zooveel vertrouwen stelde en die zelf zoo fier was over zijnen meester. Van Panneels' schilderwerk is niets bekend.

Frans Wouters (2) werd geboren te Lier, waar hij op 2 October 1612 in de St.-Gommaruskerk gedoopt werd. Op zestienjarigen

(1) *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens.* Haarlem. Loosjes. 1873.
(2) J. Van den Branden : *Frans Wouters Kunstschilder.* Antwerpen. 1872

ouderdom werd hij in de Liggeren der St.-Lucasgilde van Antwerpen opgeschreven als leerling van Pieter van Avont. Deze was in 1600 te Mechelen geboren, had zich in 1622-3 in de St.-Lucasgilde laten opschrijven en schilderde in zeer bevalligen trant landschappen met figuurtjes.

Wouters bleef niet lang bij zijnen eersten meester. Bij Rubens, die, als eene nieuwe zon in den kunsthemel, de mindere sterren aantrok, zou hij zijne studiën voortzetten. In 1634-5 werd hij als vrijmeester in de St.-Lucasgilde aanvaard. Korts nadien moet hij zich op reis begeven hebben; want in het begin van 1637 vinden wij hem in Duitschland, van waar hij met den afgezant van Keizer Ferdinand II naar Engeland reisde. In dit laatste land verkreeg hij den titel van schilder van den prins van Wallis, later koning Karel II. In een der koninklijke paleizen maalde hij eene zoldering met Hercules en andere goden (¹). Ook hier kan hij niet lang vertoefd hebben, vermits wij hem, in uitvoering van Rubens' laatsten wil, den 26ⁿ Augustus 1641 naar Steen zien reizen om de schilderijen, die zich daar bevonden, te schatten.

Sedert dien tijd bleef hij in Antwerpen wonen, waar hij den 21ⁿ Juli 1644 met Maria Doncker, eene rijke jonge dochter, trouwde, die hem zes kinderen, allen van het vrouwelijke geslacht, schonk. In 1649 verhuisde Wouters naar de Meir, waar hij over de tegenwoordige Rubensstraat ging wonen, en waar hij nog gehuisvest was, toen hij op het einde van 1659, of in het begin van 1660, overleed.

Frans Wouters was een schilder van wezentlijk talent. Zijne tijdgenooten roemden hem om de liefelijkheid en de malschheid zijner naakte kleine figuurtjes; juister zou men mogen zeggen, dat hij in zijne personages van kleinere afmeting Rubens' kracht en gloed behield. Ook als landschapschilder vindt men hem met eer

(¹) H. Walpole : *Anecdotes of painting*. London. Murray. 1872. Bl. 187.

vermeld. Ongelukkiglijk is er ons in de openbare verzamelingen van Europa geen enkel staal van dit laatste deel zijner werken onder zijnen naam bewaard gebleven, en schaarsch zijn zelfs zijne schilderingen met figuren.

Laat ons het half dozijn opsommen, dat de openbare verzamelingen van hem bezitten. Vooreerst komt om zijne belangrijkheid de Prometheus op de rots, in het Museum van Rijsel (632). Het stuk is iets over den meter hoog en driekwaart meter breed, het toont ons Prometheus, die het vuur uit den hemel roofde om er een standbeeld, dat hij van leem had gemaakt, mede te bezielen. Tot straf van dezen stoutmoedigen diefstal werd hij door Jupiter veroordeeld, om op den berg Caucasus geketend te worden, waar een arend hem eeuwiglijk zijnen immer aangroeienden lever zou verslinden. De mythologische held ligt achterover, geketend op zijne rots, met het hoofd omlaag; met gulzigen drift is de arend op hem toegevlogen en heeft hem de klauwen in den onderbuik en in het voorhoofd geslagen, terwijl hij met zijnen krommen bek den lever, dien hij uit de borst gehaald heeft, doorbijt. De span der vleugels van den vogel meet meer dan de lengte van het lichaam des lijders. Op den top der rots wringt een zware knoestige eik zijne bruine takken omhoog; in den hoek links wordt de roof van den waaghals herinnerd door eene brandende toorts. In krachtigen bruinen toon is geheel het tooneel gehouden. Niet minder krachtig is de werking van het licht, dat de forsche ledematen van den held bestraalt, evenals de pluimen van den arend en den stam van den boom. Alles ademt geweldigheid en stoutheid tot vermetelheid toe. Een kleuriger deel is een blauw en wit doek, waarop de lijder ligt, en dat door zijnen vollen toon en zijne heldere verlichting tot de vastheid van het stuk bijdraagt.

In de verzameling Leleux van hetzelfde Museum, vindt men een naakt vrouwenfiguur, met koornaren bekroond en eenen bloementuil in de hand houdende, wat harder van lijn, maar even krachtig van licht.

In Hampton-Court ziet men eenen Dans van Liefdegoodjes in een landschap; de figuurtjes zijn zeer poezelig van vleesch en zeer lief van beweging; het landschap is te donker.

In het Belvedere van Weenen treffen wij twee heiligen: St.-Joseph en St.-Joachim, aan, krachtige beelden met warm licht-effekt op nog al zware schaduwen.

Zooals men merken kan uit die schamele opsomming, en zooals de Bie het van hem getuigt en de Jezuïet Papebroek het hem verweet, ontleende onze schilder zijne onderwerpen bij voorkeur aan de Grieksche fabelleer. In zooverre bleef hij zijnen eersten meester, van Avont, getrouw, dat hij die tooneelen gaarne in de opene natuur liet plaats grijpen. Zijn tweede meester had echter eenen overwegenden invloed op hem. Door de schikking zijner personages, die dramatisch en stout geworpen of in levendige beweging zijn; door de kloeke of poezelige gestalten, die hij hun geeft; door het warme licht, waarmede hij ze overgiet; door de volle tonen, waarin hij ze kleedt, is hij een rechtstreeksche afstammeling van Rubens.

Beter bekend en hooger in faam dan Wouters staat Erasm Quellin. (¹) Hij werd te Antwerpen geboren, den 19ᵉ September 1607, van eenen Luikschen vader en eene Antwerpsche moeder, en ontving eene zeer verzorgde opvoeding, vermits hij den graad van Magister artium, hetzelfde als wat wij tegenwoordig Doctor in wijsbegeerte en letteren noemen, ontving. Zijne uitheemsche afkomst en zijne schoolsche geleerdheid maakten hem nochtans van de taal zijner moeder niet afkeerig; want, zooals wij het zien kunnen in het lofdicht, dat de Bie vooraan in zijn Gulden Cabinet drukte, wist hij zeer handig en geestig een vers te rijmen:

Foppe quam uyt verre landen,
En vertelden aen de liën,
Dat hy aen de Westerstranden
Wonder dingen had ghesien,

(¹) *Catalogue du Musée d'Anvers;* Genard: *Revue d'Histoire et d'Archéologie* II. 310; Id. *Luister der St.-Lucasgilde* 22; *Archief van het Museum Plantin-Moretus.*

Biën groot als onze schapen.
Titer vraeghden, met een lagh,
Oft hy van dees vreemde apen
Oock haer korven niet en sagh?

En zoo gaat het voort in eenen trant, die ons doet bejammeren, dat de rijmelaar de Bie geene les nam in de dichtkunst bij Quellin, den schilder.

In 1633-34 trad deze laatste in de leer bij Jan Bapt. Verhaegen, werd hetzelfde jaar als meester in St.-Lucas aanvaard en ging zich bij Rubens volmaken. Quellin bezocht Italië niet. Hij huwde in 1634 Catharina de Hemelaar, en op 19 November 1663 ging hij, weduwenaar geworden zijnde, naar Perck, om daar Francisca de Fren, bloedverwante van Teniers' tweede vrouw, te huwen. Hij stierf den 11n November 1678.

In 1660 schilderde hij een groot tooneel, dat voor het stadhuis opgericht werd, ter gelegenheid der afkondiging van den vrede, tusschen Spanje en Frankrijk gesloten. Op dit tooneel zag men twee groote schilderstukken: Mars en Bellona door den Vrede en Hymen verdreven naar de stad Candië, belegerd door de Turken, en het Huwelijk van Lodewijk XIV van Frankrijk met Maria Theresia van Spanje. Aan het eerste dezer stukken wijdt de Bie een vijftigtal verzen vol ronkenden lof. In 1665 maakte hij de versiering der stad, bij de intrede van den markies van Castel-Rodrigo, als landvoogd der Spaansche Nederlanden.

In de taak der versiering van de stad bij zulke plechtigheden had hij dus zijnen meester Rubens vervangen; hetzelfde deed hij als teekenaar voor de Plantijnsche drukkerij, waarvan de prachtvolle gegraveerde boekentitels tot in 1640 door Rubens, en na dit jaar meest altijd door Quellin geschetst werden.

Ontelbaar zijn de titels, platen, drukmerken, wapens en letters, welke Quellin, van 1636 tot 1647, vervaardigde voor de Antwerpsche

drukkerij, alsdan door Balthasar Moretus I en II bestuurd. Het Museum Plantin-Moretus heeft een twintigtal dier stukken bewaard. Vier ervan zijn teekeningen, welke Quellin onder de leiding van Rubens vervaardigde [1]. Vijftien andere zijn titelplaten van verscheidene boeken of Mariabeelden voorde los Rios' Hierarchia Mariana (1641). Al deze teekeningen onderscheiden zich door hunne keurige uitvoering; de samenstelling heeft Rubens' stoutheid noch zijnen overvloed, maar vol smaak en sierlijkheid is de arbeid.

Hetzelfde Museum bezit van Erasm Quellin het portret van Balthasar Moretus I in grauwschildering, tot model gediend hebbende der gravuur van Corn. Galle, en zoo wel gelukt, dat men ze lang aan van Dijck heeft toegeschreven.

Den 18n April 1626 werd hem voor een conterfeitsel van denzelfden Moretus, gemaakt voor de Jezuïeten te Brussel, 9 gulden betaald. Dit portret zal waarschijnlijk in de bibliotheek dier paters geplaatst zijn; want aan deze boekerij had de Antwerpsche drukker in 1626 een exemplaar vermaakt van al de werken, die hij of zijne opvolgers gedrukt hadden of zouden drukken.

Den 18n April 1647 ontving Quellin 15 gulden voor het portret van Nonnius en voor den titel van eenen Thomas à Kempis. Of de conterfeitsels gekleurd waren, wordt niet gezegd; waarschijnlijk waren het ook slechts grauwschilderingen.

Quellin bezat eene opmerkelijke vaardigheid in dit vak. Wellicht volgde hij van Dijck bij Rubens op in het schetsen der groote doeken van den meester voor de graveurs. Schrijver dezes bezit een paar grauwtjes op paneel door Quellin onderteekend, en door hem samengesteld; het eene verbeeldt eene allegorische voorstelling der Eigenschappen van O.-L.-V., het andere de

[1] Portret van den graaf-hertog van Olivarez voor *Opera Luitprandi* (1643); titelplaten voor hetzelfde werk, voor Goltsius: *Icones Imperatorum* (1644) en voor Boyvin: *Siége de la ville de Dôle* (1638).

zeven eerste Prinsen van Tassis. Beide leveren het bewijs van de keurigheid en de zekerheid van 's kunstenaars penseel, wanneer hij werkte voor de plaatsnijders.

Quellin verdiende zeker de genegenheid, die zijn groote meester voor hem blijkt gehad te hebben; want, zoo er een leerling was die Rubens trouw bleef, dan was hij het wel. Meer dan eenig andere, van Diepenbeeck uitgezonderd, bewaarde hij zuiver de overleveringen der school, haar helder koloriet, hare lichtende vleezen hare breede en toch sierlijke samenstelling. Van zijne schilderingen gingen er vele verloren; tot de beste behoort de Genezing van den H. Rochus, in de St.-Jacobskerk te Antwerpen. De heilige zit op den grond en wordt door eenen engel gesteund, terwijl een tweede de wonde aan zijn been vermaakt; in de hoogte zweven drie engeltjes, waarvan er een de woorden : Eris in peste patronus (gij zult de patroon tegen de pest zijn), op een papier geschreven, draagt.

De H. Rochus heeft eene zeer schoone en roerende uitdrukking van lijden en gelatenheid ; de engelen zijn sierlijke figuren ; op den donkeren grond komt de warme schildering zacht uit. Het is een stil beeld vol innerlijke en uiterlijke harmonie, geheel den schilder kenmerkende, die vol goeden smaak, vol lofwaardige hoedanigheden, echter niet die hooge vlucht, die verrassende oorspronkelijkheid bereikte, die de meesters van den eersten rang onderscheiden.

In de verzameling Lichtenstein, te Weenen (208), ziet men van hem een stuk van anderen aard, maar van nog grooter verdiensten. Het stelt de Koningin van Saba bij Salomon voor. De wijze Koning zit op zijnen troon, die met een rood tapijt overtrokken is ; nevens hem bevinden zich drie oude raadsleden ; vóór hem knielt de koningin, gevolgd van eene staatsjuffer, bedienden en krijgslieden ; op den voorgrond ligt kostelijk gouden vaatwerk ; op den achtergrond rijst eene kolonade. De figuren zijn in zeer heldere, ja glansende tinten geschilderd ; de kleuren zijn vol kracht, de schik-

king uiterst behagelijk en wel het karakter dragende van het feestelijk onderwerp. De schaduwen, die gewoonlijk nog al zwaar vallen, zijn hier zacht; de vrouwenhoofden zijn bijzonder liefelijk: in één woord het stuk is uitmuntend, vol van het schoonste, lachendste leven.

Het Museum van Rijsel (435) bezit eene herhaling van dit onderwerp, door dezelfde goede hoedanigheden gekenmerkt. Het is kleiner dan het stuk uit Weenen, en bevestigt, wat de Bie van zijnen vriend getuigt, namelijk, dat hij was

In 't cleyn en in het groot vol gheestighe manieren,
Vast in de teeckeningh, en deftich in 't versieren.

Het Museum van Madrid bezit zeven zijner schoonste werken. Vier dezer zijn mythologische stukken, waarvan de Bacchus en Ariadne, de Dood van Eurydice en de Jason waarschijnlijk tot eene reeks behooren, welke gediend heeft om een der paleizen van Philips IV te versieren. De Dood van Eurydice kan, als straling der kleur, als uitdrukking en samenstelling, met Rubens' goede werken vergeleken worden.

In geen van Quellins gewrochten vinden wij de onstuimigheid zijns meesters, noch dezes stoute kracht weder; in sommige zijner tafereelen, die ons alleen uit de gravuren bekend zijn, treffen ons eerder het vernuft en de weeke gevoeligheid der samenstelling.

Zoo is bijv. zijne H. Familie, door Engelen gediend, gegraveerd door Antoon van der Does (Verzameling Terbruggen, 776). O.-L.-V. zit met het kindeken Jesus op haren schoot, dat zij losgebakerd heeft; Joseph leunt op de kap van den biezen stoel, waarin Maria zit; in de eene hand houdt hij zijnen hamer, in de andere zijnen beitel; een engeltje warmt eenen der doeken van het Jesuskind bij den haard, een andere schudt zijn pluimen beddeken op. Vóór de moeder staat de kindskorf met schaar en garen. O.-L.-V. heeft haar werk gestaakt, om met goedige tevredenheid het werk

der engeltjes na te zien. Kan men zich een gemoedelijker tafereel voorstellen?

Met Erasm Quellin stierf zijn naam niet. Het geslacht der Quellins moest onze School nog menigen grooten kunstenaar opleveren. Vooral aan beeldhouwers was het rijk. De eerste hunner, die zich hier nederzette en Erasmus hiet, en zijn zoon Artus, broeder van onzen schilder, hanteerden meesterlijk den beitel, en de laatste der twee mag aanzien worden als de beste onzer beeldhouwers, Hubertus Quellin, zijn broeder, was een zeer degelijk graveur, en Jan Erasmus, zoon van Erasmus den schilder, was een der laatste verdienstelijke vertegenwoordigers van Rubens' school.

Wij zegden, dat Abraham van Diepenbeeck nog trouwer bleef dan Quellin aan Rubens' trant. Deze verdienstvolle schilder werd te 's Hertogenbosch geboren, en liet zich in 1636 als burger van Antwerpen opschrijven. Een portret van hem, tijdens zijn leven verschenen, noemt hem een leerling van Rubens. Op 16 December 1660 verklaarde hij voor de schepenen, dat hij « over de zestig jaren oud was. » Hij zou dus vóór 16 December 1600 en in dit laatste jaar geboren zijn. (1)

De rekeningen van het Museum Plantin-Moretus berichten ons, dat hij zich in 1627 reeds te Antwerpen bevond. Op 12 September van dit jaar werd er hem twintig gulden betaald « voor teeckenen van den nieuwen titel van Vitae Patrum. » (2) In de lijst der teekeningen, door Rubens voor de Plantijnsche drukkerij vervaardigd, wordt dit stuk aan dezen laatsten meester toegeschreven, en aldus wordt het waarschijnlijk, dat van Diepenbeeck in 1627 bij hem in de leer was.

In de jaren 1648 en 1650 vinden wij van Diepenbeeck nog herhaaldelijk op de rekeningen der Plantijnsche drukkerij inge-

(1) Zie het hooger aangehaalde artikel : *Un procès de vente de tableaux attribués à van Dijck.*

(2) *Vitae Patrum.*— De Vita et Verbis Seniorum sive Historiæ Eremiticæ libri X, opera et studio Heriberti Roswevdi. Antv. Plantin. 1628. Fol.

schreven voor het teekenen van missaalplaten, die hem telkens 20 gulden het stuk betaald werden.

Waarschijnlijk bezocht van Diepenbeeck Italië tusschen 1627 en 1638, en op deze reis, zegt men, werd hij vergezeld door Jan Thomas van Ieperen, eenen anderen leerling van Rubens.

Hij trad als meester in de St.-Lucasgilde in 1638, verbleef eenigen tijd in Engeland, waar hij voor den hertog van Newcastle werkte ([2]), en stierf in 1675. Hij onderscheidde zich als glasschilder en ook als teekenaar, maar vooral als historieschilder. Beschouwen wij, om hem in deze laatste hoedanigheid beter te leeren kennen, enkele zijner werken.

Het voornaamste bevindt zich in de kerk van het dorp Deurne, tegen Antwerpen, en verbeeldt de Wijding van eenen Abt. In het midden van het doek knielt de toekomende kloosteroverste neder; vóór hem staat de bisschop, die hem wijdt en hem daar zoo even den staf overreikte; een engel legt beschermend en aanmoedigend de hand op zijnen schouder; achter hem knielen drie witheeren, insgelijks van engelen vergezeld; andere engeltjes in de lucht dragen den mijter, palmtakken en een rood lint met het opschrift: Pasce oves (weid mijne schapen). Op de trede des altaars, overtrokken met een rood tapijt, en tusschen roode gordijnen, die als de zijwanden van den troon vooruitkomen, staat de bisschop. Hij is in volle ornaat, met rooden kasuifel, waarop gouden bloemen geborduurd zijn; tegen dit prachtig gewaad steekt het witte kleed der St.-Michielsheeren gunstig af. De engelen dragen bonte draperijen, de achtergrond is in zwartgrijzen damp gehuld. Het koloriet is juist niet van de krachtigste, maar het is vol harmonie in zijne zachte, bewasemde tonen. De lichtglorie daarboven, het stille wit en de bontgekleurde deelen hier beneden versmelten goed met elkander. De schikking der groepen is vol gemak

([1]) Hor. Walpole : *Anecdotes of painting*. Bl. 165.

en natuurlijken zwier. Al de hoofden schijnen wel portretten. Het is eene wijselijk opgevatte en wijselijk uitgevoerde schildering, zonder groote stoutheden, maar ook zonder bedeesdheid, door en door gezond, en eenen weldadigen indruk op den toeschouwer nalatende.

Van Diepenbeeck doet er zich in voor als een gewetensvol en smaakvol schilder, doorvoed met Rubens' beginselen, maar tevens zijne zelfstandigheid behoudende. Hem ontbreekt slechts de medesleepende scheppingskracht van den grooten meester, en het onnoembare iets, dat het onderscheid maakt tusschen groote talenten en overheerschende vernuften.

Tusschen zijne beste werken noemen wij nog zijne Graflegging van Christus, in het Museum van Brunswijk (475) : een klein, maar goed gegroepeerd en zeer kleurig stuk ; zijn Huwelijk van Ste.-Catharina, in het Museum van Berlijn (818) : een der heerlijkste beelden van kleur en licht, die men zien kan; het Verliefde Paar, in den Louvre te Parijs (114), in zeer bevalligen, helderen trant geschilderd en vroeger, evenals het groote stuk te Deurne, aan Rubens toegeschreven; een allerliefst portret, in het Museum van Francfort (123), gedagteekend 1665, en eindelijk eenen schoonen Nood Gods, in het Belvedere te Weenen.

Wat een meesterlijke portretschilder onze kunstenaar was, bewijst ons het portret van Cornelis Lantschot in de St.-Jacobskerk te Antwerpen, dat eerst aan van Dijck, dan aan Cornelis de Vos werd toegeschreven en dat nu door den heer van Lerius bevonden is stellig aan van Diepenbeeck toe te hooren [1]. Geen twijfel, of dit is niet het eenige zijner portretten, dat aan andere schilders werd toegekend.

Waar van Diepenbeeck het duidelijkste de sporen van Rubens' invloed vertoont, is in zijne mythologische stukken. Het bijzonderste werk van dien aard is Clelia's Vlucht, dat wij in het Museum

[1] Volgens eene aanteekening door den heer van Lerius op het handschrift mijner prijsvraag.

van Berlijn (964) en in den Louvre te Parijs (118) aantreffen. Het laatste scheen mij het beste, alhoewel het wat te hoog hangt om goed gezien te worden. Het vertoont ons Clelia, de jonge Romeinsche vrouw, de gijzelares van Porsenna, koning der Etrusken, op het oogenblik, dat zij aan het hoofd harer gezellinnen te paard springt en den Tiber overzwemt, om naar Rome terug te keeren. Wij herkennen hier nauwelijks nog den ingetogen schilder van zoo menig kerkelijk stuk. Heel het werk is niet veel meer dan een voorwendsel om naakte vrouwen ten toon te stellen.

Twee der vluchtelingen gaan te water, verscheiden andere zitten te paard, gereed om den stroom over te steken. Een driekwaart bloote man tilt eene bijna even weinig gekleede vrouw op nog al onfatsoenlijke wijze op haar paard. De naakte lichamen worden langs alle kanten ten toon gesteld; Rubens bracht niets gewaagders voort. Heel veel beweging is er in de vrouwenschaar, heel veel warmte in de kleuren, en goed geschikt zijn de bekoorlijke groepen: alles herinnert sprekend aan van Diepenbeecks grooten meester.

Onder Rubens' leerlingen noemt de Bie nog Nicolaas van der Horst. Na de school van zijnen meester verlaten te hebben, heeft hij « gereysd naer veel Coninckrijcken, Landen en Steden, daer sijn handelingh in groote weerde wordt gehouden. Ende wederom keerende heeft hem langhen tijdt tot Brussel ghehouden, alwaer hy veel fraey ende nette Teeckeninghen ghemaeckt heeft soo van Tytels als andersints, die in print uytgaen ende ghesneden zyn van Cornelis Galle den ouden, als oock van meer andere. Hy is hartsier (graveur) gheweest van den Arts-Hertogh Albertus ende d'Infante Isabella Clara Eugenia saligher ghedachtenis, voor wien hy veel seldsaeme ende cloecke teeckeninghen ghemaeckt heeft, seer aerdich ende diepsinnich ghehandelt. Is ghestorven tot Brussel anno 1646 (¹). »

(¹) C. de Bie : *Het gulden Cabinet*. Bl. 162.

Het Museum Plantin-Moretus bezit drie der vijf teekeningen, welke hij in 1631 maakte voor de Entrée de la Reyne Mère dans les villes des Pays-Bas. Deze stukken werden 48 gulden betaald en in koper gesneden door Andries Pauwels (1). De teekening, miniatuurachtig fijn en keurig, is in volslagen tegenoverstelling met de breedheid en de stoutheid der Rubensche school. Het portret van Jacobus Decker, door hem in hetzelfde jaar gemaakt en door Cornelis Galle gegraveerd, vertoont daarentegen in de personage, en nog meer in de omlijsting, hoedanigheden, die Rubens niet onwaardig zijn.

In 1621-2 vinden wij Jacob Moermans in de Liggeren der St.-Lucasgilde opgeschreven als leerling van Rubens. In 1629-30 werd hij meester. Rubens droeg, door eene bepaling van zijn testament, aan hem, Jan Wildens en Frans Snijders, het toezicht op over de verkooping der kunststukken zijner nalatenschap. Eene som van 1000 gulden werd hiervoor aan Moermans betaald door het sterfhuis, een bewijs, dat hij de bijzonderste rol in deze verkooping speelde. Van zijne werkzaamheid als schilder is ons niets gebleken ; waarschijnlijk bepaalde deze zich bij het helpen aan de werken van zijnen meester. Wellicht dreef hij handel in kunstzaken en was het in deze hoedanigheid, dat hij den verkoop van Rubens' nalatenschap bestuurde. De tweede staat der Everzwijnjacht, door van Kesssel naar Rubens gegraveerd, draagt den naam van Jacobus Moermans, als uitgever (2). Hij trouwde in December 1623 met Maria Schut, die in 1651-2 stierf. Hij zelf stierf den 21n December 1653. De lijkboeken der St.-Jacobskerk vermelden, dat hij verdronk in de Vuilrui en zonder uitvaart gezonken werd.

Een leerling van Rubens was nog Jan Thomas van Ieperen, die den 5n Februari 1617 geboren en in 1639-40 meester der St.-Lucas-

(1) *Archief Museum Plantin-Moretus.*
(2) Voorhelm Schneevoogt. Bl. 228. Nr 9.

gilde werd. Hij bezocht Italië met van Diepenbeeck en reisde nog in verscheiden andere landen. In 1654 was hij in Antwerpen teruggekeerd en teekende daar eene overgroote prent, voorstellende de Geeseling van Christus en vrij gevolgd naar Rubens. Het inschrift luidt : « Joannes Thomas, van Ieperen, gewezen leerling van P. P. Rubens, stelde dit samen en teekende het te Antwerpen, in 1654. »

Hij zelf graveerde vele stukken in mezzo-tinto en in sterk water. Als schilder werkte hij voor den bisschop van Ments en den Duitschen keizer Leopold, die hem naar Weenen ontboden had. Waarschijnlijk woonde hij reeds daar in 1656, want het Belvedere dier stad bezit van hem eenen Zegetocht van Bacchus, met zijnen naam en het jaartal 1656. In 1673 stierf hij in de hoofdstad van het Duitsche Keizerrijk.

Het stuk uit het Belvedere verraadt, volgens Waagen, in menig deel der samenstelling en in zijne warme kleur, eenen leerling van Rubens ; maar in de sierlijke vormen en in den zwaren toon erkent men den Italiaanschen invloed. (1) De Lichtensteinsche Galerij bezit van hem eenen Goudmaker (911) en eenen Boekverkooper (914).

Onder Rubens' leerlingen wordt eveneens door de Bie vermeld : Pieter Soutman. Hij werd geboren te Haarlem en op 18 September 1620 als poorter van Antwerpen ingeschreven. In 1630 was hij in zijne moederstad teruggekeerd, waar hij den 16n Augustus 1657 overleed. Jaren lang was hij schilder van den koning van Polen. Ons is hij meest bekend gebleven door zijne gravuren, hoofdzakelijk naar de werken zijns meesters gesneden. Het grootste getal dezer prenten is gemaakt naar schilderijen, behoorende tot het middendeel der loopbaan van Rubens ; drie ervan zijn echter gedagteekend van 1642.

(1) Waagen : *Die vornehmste Kunstdenkmäler von Wien.* Wien. N. Braumüller. 1866. Bl. 228.

Na deze schilders, die bepaald tot Rubens' school behooren, ontmoeten wij er nog verscheidene andere, die klaarblijkelijk zijnen invloed ondergingen, en die wij daarom hier bespreken.

Pieter van Mol werd geboren in 1599 te Antwerpen en stierf in 1650 te Parijs. Het Museum zijner geboortestad (439) bezit van hem eene Aanbidding der Wijzen, die wel Rubens' navolging in de teekening verraadt, maar bijzonder hard van kleur en licht is. Nog minder gelukt is eene Afdoening van hem in den Louvre (338). Veel beter voldoet de Zegen van Isaäc in het Berlijnsche Museum (994). Hier is de schildering malsch, het lichteffect krachtig, de kleur warm, de uitdrukking juist. Het geheele werk leert ons eenen meester van wezentlijke verdiensten kennen.

Onder den naam van Frans van Leux, vinden wij in de verzameling van Lichtenstein (167) eene Verrijzenis van Christus, een zwak beeld, bleek van kleur, koud van licht en donker van schaduwen. De ware naam van den schilder is Frans Luyckx, die in 1617-18 als leerjongen, en twee jaar later als meester ontvangen werd in de St.-Lucasgilde. Evenals Pieter van Mol, verliet hij zijn land ; hij stierf te Weenen.

Tusschen de wat bleeke schimmen van deze schilders, komt vriendelijk stralend het beeld van Simon de Vos uit. Zijn portret hangt in de voorzaal van het Maagdenhuis te Antwerpen, en wat een man hij was, vertellen ons de verzen, die er onder staan :

Simon de Vos heeft naer de const
Hem selfs hier uytgebeelt,
En tot den armen syne jonst
Aen yder voorgestelt :
Mits den armen erfgenaem maekt
In de helft van syn goet.

'K wensch, dat, daerdoor u hert geraeckt,
Ghy oock hetselve doet.
Hy leefden armelyck,
Om met syn goet te maecken ryck,
De Caemer der armen,
Bidt Godt syn siel wilt ontfermen.

Hij stierf 15 October 1676 in den ouderdom van 73 jaer.

Men moet bij dit opschrift zijn portret zien. Hij is ten halven lijve geschilderd; zijn eene arm rust op de leuning van eenen stoel,

en zijne hand houdt eene rol papier vast. De andere laat hij op de heup steunen. Zijn dik zwart haar is buitengewoon kroezelig, zijn knevel opgestreken, zijne kleedij zwart. Al zegde ons het opschrift het niet, wij zouden uit zijn goedig lachend gelaat zijne edele inborst wel raden. Het prachtige werk toont ons niet alleen, dat Simon de Vos een braaf man; maar ook, dat hij een talentvol kunstenaar was. Al hadde hij niets anders gemaakt dan dit ééne stuk, dan moest zijn naam nog in eere blijven.

Als schilder van godsdienstige tafereelen bevalt hij minder : zijn drieluik te Mechelen, in het godshuis van Ste.-Hedwig, verbeeldende de Aanbidding der drie Koningen, en de Aanbidding der Herders, in de kapel der Cellebroeders van dezelfde stad, zijn werken, die meer losheid dan zwier hebben. Zij komen treffend overeen met de Aanbidding der Koningen in het Antwerpsche Museum, aan Cornelis de Vos toegeschreven, en hebben dezelfde overhaasting van teekening, flauwheid van kleur en gemaaktheid van houding.

Waardiger van zijn zwierig portret zijn een paar wereldsche stukken. Het eerste, bij prins Lichtenstein (924), is eene Herberg, waarin men eenen heer en eene dame aan eene tafel ziet zitten, terwijl de waard zich bij zijn keukenvuur houdt, en twee kinderen in de kamer spelen. Het is een klein paneel, schitterend van kleur, in warmen schemertoon, vol van smaakvollen zwier en lichtspel. Het draagt des schilders handteekening, met het jaartal 1640. In het paleis Nostitz te Praag zagen wij van hem een ander wereldlijk stuk, geteekend met zijnen naam en het jaar 1635. Het verbeeldt de Lente, den Herfst en den Winter. Bij bloeiende rozen zit een jong meisje met eenen man aan de eene zijde; in het midden troont Bacchus onder een dak van wijngaardloover vol rijpe druiven; aan de andere zijde zitten twee oude lieden zich aan een kolenvuur te warmen. Aan vinding en bewerking heeft het stuk onloochenbare verdiensten.

Van Pieter van Lint (1609-1690) bezit het Antwerpsche Museum een stuk, dat niet slecht van kleur, maar zwak van schikking is; het Belvedere te Weenen daarentegen bezit van hem eenen Vijver van Bethsaïs, die even schoon van samenstelling en uitdrukking als van toon is.

Niet minder ongelijk dan Pieter van Lint, Simon de Vos en Pieter van Mol was Thomas Willebrords Bosschaert of Willebords, zooals men hem pleegt te noemen. Hij werd in 1603 te Bergen-op-Zoom geboren, ging in 1628-9 in de leer bij Geeraard Zegers, en werd in 1636-7 als meester in de St.-Lucasgilde aangenomen. Op 7 Augustus 1637 liet hij zich als poorter van Antwerpen opschrijven. Hij stierf in dezelfde stad op 23 Januari 1654. Dit jaar rekende zijne zuster met de gilde af over de penningen, die haar broeder nog schuldig was aan de bus, een bewijs, dat onze meester ongehuwd bleef, of althans zijne vrouw overleefde.

Bosschaert volgde in zijne portretten eerder den trant van van Dijck dan dien van Rubens, en stellig is het, dat sommige zijner stukken op den naam van onzen grootsten portretschilder geplaatst werden.

Op 11 October 1641 werd hem door Balthazar Moretus II de som van 96 gulden betaald « voor twee Conterfaitsels van oom saliger (Balthazar Moretus I) één doot, één naer het leven. »(1) Het Museum Plantin-Moretus bezit beide stukken; het portret naar het leven stond op den naam van van Dijck, toen de stad Antwerpen het erfgoed der familie Moretus-Plantin aankocht; het andere stuk was, als een lap zonder waarde, opgerold en in eene schuif geborgen.

De levende Balthazar Moretus is inderdaad van Dijck niet onwaardig; behalve een wat te vinnig rood op de wangen, waar Bosschaert somtijds misbruik van maakte, en een weinig gebrek aan doorschijnendheid in de vleezen, zou men het voor een goed werk van

[1] *Archief Museum Plantin-Moretus.*

Rubens' grootsten leerling houden. Ook het portret van den doode is een stuk van wezentlijke verdiensten.

In het jaar 1641 zag prins Frederik Hendrik van Nassau, stadhouder van Nederland, ergens eene schilderij van Bosschaert en was daarmede zoo ingenomen, dat hij den kunstenaar verzocht naar Holland te komen en hem een paspoort toezond. Bosschaert volgde dien roep, en van 1642 tot 1647 voltooide hij voor den vorst niet minder dan zeventien schilderijen, meest allen aan de Grieksche fabelleer ontleend. Een paar dezer stukken werden onlangs in het Haagsche Museum (266bis en 266ter) geplaatst. Zij verbeelden Venus en Adonis en den Leeuw door de Liefde getemd. Voor het eerste en voor een ander stuk werden in 1642 door Frederik Hendrik 1000 Carolus-gulden betaald.

Bosschaert verbleef gansch dien tijd niet in Noord-Nederland; korts vóór het begin van 1647 was hij te Antwerpen en schilderde voor Balth. Moretus II nog het portret van pater Cordiers. Op 14 Januari van dit laatste jaar vinden wij aangeteekend, dat « Willebords, in Holland zynde, dit portret op ditto niet betaelt is. » (1)

Hem werd ook door Amalia van Solms, de weduwe van prins Frederik Hendrik, opgedragen, een stuk voor de Oranjezaal te schilderen. Huygens zag in Augustus 1649 de schets van dit werk bij den kunstenaar te Antwerpen; het verbeeldde den Prins als Zeevoogd. (2) Een der paneelen van de zaal draagt dien titel, maar geenen naam van den schilder. Het is echter wel mogelijk, dat het inderdaad door Bosschaert werd uitgevoerd.

Het Brusselsche Museum bezit van hem een Bezoek der Engelen bij Abraham (128), dat even fletsch van kleur als van teekening is, onsamenhangend in de groepen en wansmakelijk in de figuren; niet beter is in het Belvedere zijn Engel, die Elias spijst. Andere beelden daarentegen zijn uitmuntend, en

(1) *Archief Museum Plantin-Moretus.*
(2) VEEGENS: *de Stichting der Oranjezaal.* bl. 20.

wettigen volkomen den roem, dien Bosschaert zich verwierf van heel dicht bij van Dijck te naderen. Zijne O.-L.-V. en St.-Franciscus, in het Duitsch Museum te Nuremberg, is geheel in den trant van dezen meester, alleen wat donkerder en wat minder edel. Zijn Huwelijk van Ste.-Catharina, in het Berlijnsche Museum (1002), streeft zijnen grooten voorganger nog dichter op zij. Het warm licht, waarmede O.-L.-V., het kindje en de jonge heilige breed overgoten worden, de fijne korreligheid der schildering, de aanvalligheid der figuren, alles roept ons van Dijck te binnen.

Met Bosschaert begint eene reeks van kunstenaars, die minder het spoor van Rubens dan dat van zijnen grootsten leerling volgen.

Pieter Thijs, een der merkwaardigste hunner, is stellig veel te weinig gekend en geschat. Hij werd geboren in 1616 en den 5n April van dit jaar in de St.-Joriskerk gedoopt; in 1635-36 werd hij in de St.-Lucasgilde aangenomen, als leerling bij Artus Deurwaerder. In 1644-5 ontving hij het meesterschap. Hij huwde, den 19n Maart 1648, Constantia van der Beken, en stierf tusschen den 2n Juni 1677 en den 15n Februari 1679. Uit zijn huwelijk sproten tien kinderen, waaronder er een, met den voornaam Pieter, door de Liggeren als schilder aangeduid wordt.

Pieter Thijs was een liefhebber van de dichtkunst. In 1648 betaalde hij ter gelegenheid van zijn huwelijk 6 gulden aan de St.-Lucasgilde, als lid van den Olijftak; in 1660 schilderde hij het portret van Willem Ogier, den besten tooneelschrijver, die onze rederijkkamers ooit bezaten.

In 1661 werd de Olijftak met de St.-Lucasgilde versmolten; en het jaar daaropvolgende, toen Pieter Thijs Deken was, werden de hoofdmannen van dien tooneelkring voor de eerste maal door de volle kamer der Gilde benoemd. De rekeningboeken van St.-Lucas gaan nog geruimen tijd voort met ontvangsten te vermelden van liefhebbers, die in de Violier getreden zijn; maar deze oude rederijkkamer verruilt van dit oogenblik haren naam tegen dien van den Olijftak.

Portret van David Teniers, den jongere.

Evenals Bosschaert, muntte Pieter Thijs uit in het schilderen van portretten. Het Antwerpsche Museum bezit een paar werken van dien aard van hem, die wezentlijke verdiensten bezitten; maar merkwaardiger in dit vak is de schilderij, die in halven ronde boven eene deur staat van de Trouwkapel der St.-Jacobskerk te Antwerpen. Men ziet er den pastoor der kerk, vijf bestuurders van het Broederschap van het H. Sacrament en hunnen knaap met flambeeuwen in de hand, voor het Allerheiligste knielen, boven hetwelk engeltjes een rood behangsel openhouden. Het zijn sierlijke gestalten, smaakvol gedaan, gelukkig van houding en gebaar. Het leven is ook hier minder inng dan bij van Dijck, het vleesch wat minder malsch, de toetsing minder breed; maar al bereikt Thijs in al die goede hoedanigheden zijnen grooten voorganger niet, dan mag hij toch zonder te veel ongelijkheid na hem genoemd worden.

Op 16 Mei 1669 betaalde Balthasar Moretus II aan onzen schilder 60 gulden, voor het portret van zijnen zoon Joannes. (1)

Blijkens een stuk uit het Belvedere van Weenen, schilderde Thijs ook mythologische onderwerpen. Wij zien hier V e n u s, A d o n i s b e w e e n e n d e. Onder eenen boom zit de treurende jonge godin der liefde; haar welbeminde, door het everzwijn gedood, ligt met het bleeke hoofd op haren schoot; minnegoodjes omgeven die groep. Een zachtschemerend licht treft al de figuren, en doet in smeltende tonen sommige kanten uitkomen; ook de schaduwen zijn doortinteld van die schemering en hebben iets wazigs n warms; het poezelige vleesch der minnegoodjes en hunne lieve hoofdjes komen in dien zomerglans satijnachtig uit; de vleezen van Adonis en Venus zijn als marmer, door zacht licht verguld, en heel het werk heeft de stille harmonische tint, die den meester eigen is.

Een naam- en tijdgenoot van Pieter Thijs was Gijsbrecht Thijs, die in 1629-30 in de leer ging bij Jacob van den Bemden, en

(1) *Archief Museum Plantin-Moretus.*

bijgevolg rond 1616, het geboortejaar van Pieter Thijs, ter wereld kwam. Hij werd meester in 1636-7, en komt voor de laatste maal in 1646-7 in de Liggeren voor. Waarschijnlijk maakte hij in 1669 de schilderij, die in de hoofdkerk van Dendermonde geplaatst werd boven het ex-voto, dit jaar ter gelegenheid der pest aldaar opgericht. (1) Wij kennen van hem niets dan dit ééne stuk, maar het is een meesterlijk werk. Hoogstwaarschijnlijk gaan vele andere zijner gewrochten onder den naam van Pieter Thijs door, met wien hij ook nog dit gemeens heeft, dat zijn trant nauw aan dien van van Dijck verwantschapt is. Het stuk van Dendermonde verbeeldt O.-L.-V., met het Christuskind op den schoot, en Ste.-Anna nevens haar. Op den grond ziet men verscheidene pestlijders, voor wie de H. Rochus genezing afsmeekt. Zeer helder is de toon, fijn is de schildering, en over het geheele werk is eene zachte harmonie verspreid. Een warm licht overstroomt alles en doet het oog bekoorlijk aan.

Nog dichter dan Pieter en Gijsbrecht Thijs, sloot THEODOOR BOEYERMANS zich bij van Dijcks trant aan. Hij werd in de O.-L.-V. Kerk van Antwerpen gedoopt den 10n November 1620, trad op 17 Mei 1654 als meester in St.-Lucas en stierf ongehuwd in 1677-8.

Het Antwerpsche Museum bezit vijf stukken van Boeyermans, die eene goede gedachte van zijn talent geven. Het grootste en bijzonderste is de Vijver van Bethsaïs (21), waarin wij vooral zijne gevoeligheid, verwantschapt met die van van Dijck, zien uitkomen. Zoowel in de penseeling der beelden als in hunne uitdrukking, treft ons iets zachts, weeks en smartelijks. Het licht is getemperd en gaat naar het vaal bruin over; de omtrekken zijn uitgewischt; uit alles straalt neerslachtigheid, lijden en medelijden. Als ineenzetting is het stuk eenvoudig, maar niet zonder kunst; meer dan ééne der groepen is gelukkig opgevat. De kleur

(1) *Journal des Beaux-Arts.* 1871. p. 133.

is minder dan bij van Dijck, alhoewel in de zachte, gedempte melodie, die u uit het doek tegenruischt, de nagalm van dien grooten meester gemakkelijk te erkennen valt.

De Kapel der Zwartezusters te Antwerpen bezit van Boeyermans hetzelfde onderwerp, in 1674, een jaar vóór dat van het Museum, geschilderd. Het is kleiner dan dit laatste en heeft dezelfde eigenschappen, met minder verdiensten.

Een ander stuk uit hetzelfde Museum (22) verbeeldt eene familie, bestaande uit eene oude dame, een jong echtpaar, twee kinderen en drie geestelijken. In plaats van deze personen stijf weg naast elkander te plaatsen, heeft de kunstenaar ze tot een bevallig tooneel geschikt. Zij zijn vergaderd in eenen tuin, die even goed een salon zou mogen heeten : de geestelijken staan op eenen arduinen trap links, een hunner leidt de twee andere binnen; van de tegenovergestelde zijde komt het jonge paar hen te gemoet en de oude moeder zit hen te wachten. Rechts is eene roode draperij, tusschen kolommen opgehangen, waarachter de kinderen komen piepen; in het midden spruit eene fontein, en op den achtergrond rijzen boomen in de hoogte. Elk der personages, de geestelijken in hun doorschijnend zwart, de jonge vrouw in haar warm blank zijden gewaad, en aller fijne hoofden duiden op eene vlijtige bestudeering van onzen grootsten portretschilder. De kleuring is minder doorschijnend, vooral in de vleezen; de samenstelling is wat schraal in hare bevalligheid : maar uitstekend en onderscheiden mag toch het stuk in zijn geheel heeten.

Het volgende nummer uit het Museum toont ons Antwerpen als Voedstermoeder der Kunsten. Een heerlijk schoone vrouw in rijk gewaad zetelt te midden van het breede doek. Rechts leidt de Tijd haar eenige kinderen aan, wier eerste stappen op de kunstbaan zij aanmoedigt en aan dezelfde zijde ligt Scaldis, een bruin grijsaardsfiguur, op den voorgrond; links toont een jong schilder haar zijn werk, en ziet men engeltjes, bezig met teekenen. Door eene opening in den wand van den troon ziet men Rubens

en van Dijck in het verschiet. Het stuk is een smaakvol en duidelijk zinnebeeld in eenen klaren, zacht beschemerden toon. Het bedekte vroeger de zoldering der schilderskamer en was de tegenhanger van een doek van Jordaens, dat den Handel en de Nijverheid als voeders der Kunst voorstelt. Men hoeft beide werken maar met elkander te vergelijken, om het treffend verschil tusschen Boeyermans' gelukkige bevalligheid en Jordaens' misplaatste onbewimpeldheid in het zinnebeeld te bemerken. Bij dezen laatste ontbloot de Nijverheid hare borst om Pictura te laven, die gulzig de lippen aan haren boezem heeft gezet.

De St.-Jacobskerk te Antwerpen bezit een van Boeyermans' schoonste stukken : de Hemelvaart van O.-L.-V. Maria zweeft ten hemel op, met een gebaar, dat aan Rubens herinnert ; de eene hand houdt zij op de borst, de andere strekt zij naar omlaag uit ; zij knielt op wolachtige wolken en richt, met rein en vurig verlangen, den blik hemelwaarts. Geheel hare houding, hare uitdrukking, en vooral hare wijde, strak naar boven gerichte blikken toonen, hoe zij naar hooger kringen verlangt ; ook hare draperijen toonen die opgaande vlucht. Zij draagt drie of vier verschillende kleederen en sluiers, die haar omfladderen en door den kunstenaar zoo geschikt zijn, dat zij, wel verre van overladenheid te weeg te brengen, iets luchtigs en gevleugelds aan het beeld geven, en als eene kleurige lijst van rood, blauw en lichtgeel uitmaken, waarin zij met haar blank onderkleed heerlijk uitkomt. Het overige van de lijst is gevuld met donzige wolken, donker aan de buitenzijden en doorschoten in het bovenste deel met eenen gloed van licht. In die wolken zweven rozige engeltjes, die als eenen voorsmaak van hemelsche liefelijkheid geven. Het is een stuk van dichterlijke, fijn gevoelde opvatting, van luchtige en kunstige uitvoering, in den idealen trant, dien het onderwerp vereischt, en die de gedachten aan schooner en hooger dan aardsche streken in den aanschouwer opwekt.

Tusschen de meesters, die Rubens' trant volgden, mogen wij niet onvermeld laten den derden FRANS FRANCKEN, bijgenaamd den Rubenschen Francken, eenen neef van Frans Francken, den jonge. (1) Hij werd meester in 1639-40, en is dus waarschijnlijk rond 1620 geboren. Zijn lijkdienst werd op 4 September 1667 in Onze-Lieve-Vrouwenkerk gevierd. Zooals zijn toenaam het aanduidt, hebben zijne werken eene klaar uitgesproken Rubensche tint. Men zie bijvoorbeeld de Prediking van Joannes den Dooper, bij prins Lichtenstein (1302), met hare volle kleuren, haar helder en warm licht, hare edele figuren en gebaren, om al terstond de juistheid op te merken, waarmede het publiek hem doopte.

GEERAARD WERI (Wery, Verry) werd vrijmeester in 1629-30, en trouwde den 6n October 1637 in de O.-L.-V.-kerk met Anna van Thienen (2). In 1635 schilderde hij met Rombouts, Cossiers en Wolfaert den Tempel van Janus, die, bij de intrede van den landvoogd, de Melkmarkt versierde ; rond 1640 schilderde hij voor Bartholomeus de los Rios het altaarstuk der kerk van Calloo, verbeeldende O.-L.-V., die een zwaard aan prins Ferdinand reikt. De schilderij is verdwenen en alleen uit de gravuur, die ons bewaard bleef (3), kunnen wij opmaken, dat Weri tot Rubens' school behoorde.

JAN VAN EYCK, werd in 1632-3 als meester in de St.-Lucasgilde ontvangen; drie jaar later schilderde hij met David Rijckaert den praalboog, bij het St.-Michielsklooster opgericht, ter gelegenheid der inhuldiging van prins Ferdinand. Het Museum van Madrid (1150) bezit eene schilderij, geteekend EYCK, die den Val van Phaëton verbeeldt, onder Rubens' onmiddellijken invloed geschilderd werd, en waarschijnlijk aan dezen meester moet worden toegeschreven.

(1) *Catalogue du Musée d'Anvers*. P. 168.
(2) Mededeeling van Ridder Leo de Burbure.
(3) In B. DE LOS RIOS : *de Hierarchia Mariana*. Ant. Plant. 1641. Bl. 168.

Hubertus Sporckmans (1), geboren te Antwerpen en aldaar gedoopt in de St.-Jacobskerk op 13 October 1619, werd meester in 1640-41 en stierf in 1690. Van zijne werken is ons onder zijnen naam niets bekend gebleven, dan eene groote schilderij op het stadhuis te Antwerpen, verbeeldende de stad Antwerpen, die de opening der Schelde vraagt. Het is een tafereel, half allegorisch en half historisch. Rechts ziet men de smeekende stedemaagd, den vluchtenden handel en de geboeide Schelde ; links de portretten der leden van het schippers- en visschersambacht. Heel het stuk is goed en helder van licht; de vleezen zijn minder wel gelukt, hun toon is niet bijzonder natuurlijk en hun weefsel schijnt te onvast ; de zinnebeeldige gedeelten zijn insgelijks nog al gekunsteld ; doch door de warmte en de malschheid zijner penseeling behoort het stuk tot eene goede school, half die van Rubens, half die van Jordaens.

Michael Angelo Immenraet, van wien kort geleden de heer Edouard Fétis een stuk ontdekte, werd geboren te Antwerpen en den 18a October 1621 in de O.-L.-V.-kerk gedoopt. Op 8 Februari 1661 huwde hij Maria Vergauwen ; op 26 November 1665 ging hij een tweede huwelijk aan met Margaretha Corthals, en later nog een derde met Maria Brouwers. Vier dochters en twee zonen werden hem uit deze echtverbintenissen geboren. Volgens den heer Fétis is de Zelfbeheersching van Scipio, het eenige stuk, dat wij tot nu toe van hem kennen, uitmuntend van samenstelling en goed van koloriet en draagt het duidelijke sporen van Rubens' school. Michaël Angelo Immenraet had eenen broeder, Philips Augustijn, die landschapschilder was, en van wien wij verder spreken. (2)

Na Frans Goubau (1622-1679), van wien de St.-Jacobskerk, onder andere, eenen verdienstelijken Dooden Christus bezit, en Mark

(1) Th. Van Lerius : *Journal des beaux-arts*, V. 8 en 29.

(2) Ed. Fétis : (Bulletin de l'Académie Royale, 1878) : *Un nouveau peintre du dix-septième siècle ;* Alph. Goovaerts. (Ibid.) : *Michel Ange Immenraet et sa famille.*

Antoon Garibaldo, geboren in 1620 en in zeer gevorderden ouderdom gestorven, van wien wij slechts eene Vlucht naar Egypte in het Antwerpsche Museum (173) kennen, in zoeterig klaren toon en even zoetsappig van uitdrukking, ontmoeten wij eenen kunstenaar, die zich luidruchtiger zocht baan te breken.

Hij hiet Jan Erasm Quellin, was zoon van Erasm Quellin, Rubens' leerling, en werd gedoopt, den 1n December 1634, in het noorderkwartier der Onze-Lieve-Vrouwenkerk. Hij reisde in Italië en bracht van daar eene zucht naar grootsche, ingewikkelde samenstellingen mede, die hem zijn leven lang bleef kenmerken. In 1660 werd hij als wijnmeester (meesterszoon) in de Gilde ontvangen. Hij huwde den 13n October 1662, te Perk, de dochter van David Teniers, en ging te Antwerpen het huis bewonen, waar zijn schoonvader en dezes schoonvader, Vloeren Breughel, vóór hem woonden. Het jaartal van Jan Erasm Quellin's dood is ons onbekend gebleven.

De tweede Quellin kwam in eenen tijd, waarop de groote kunst uitstierf, en hij beproefde, stoutmoedig genoeg, om haar te doen herbloeien. Wij weten het, velen zijn hoog ingenomen met zijne werken; de overgroote afmetingen van sommige; de onbedeesdheid, waarmede op die doeken ontelbare personages geschikt zijn; de pralerige, bouwkundige achtergronden : dit alles treft, duidt stoutheid en gemak van werken aan, maar het maakt hem nog tot geenen Veronese van het Noorden, zooals men hem wel eens noemt.

Zijn groot stuk in het Antwerpsche Museum (282) deed hem vooral dien eerenaam geven. Het is een der reusachtigste doeken, die ooit geschilderd werden, en verbeeldt den Vijver van Bethsaïs.

Zeker is er macht van schikking en stoutheid van teekening en penseeling in ; maar eene meer uiterlijke dan innige, eene meer luidruchtige dan welluidende kunst spreekt uit dit ontzaglijk gevaarte. Alles is berekend om te verbazen en te treffen. De schouwplaats is een tooneel, en al de personages spelen er eene kunstmatige rol op de planken De kleur is meest overal sterk gebruind, maar zal wel van

eerst af rosachtig en ondoorschijnend, vooral in de vleezen, geweest zijn.

De andere tafereelen uit het Antwerpsche Museum zijn meestal log van figuren en fletsch van kleur, maar vertoonen soms dezelfde weidsche groepeering en dezelfde rijke gevuldheid. In kleinere stukken wist J. E. Quellin wel eens bevallig te zijn, alhoewel hij immer gekunsteld bleef. Zoo ziet men in de St.-Jacobskerk te Antwerpen van hem eene Aanbidding der Herders, in aangenameren trant geschilderd. Onze-Lieve-Vrouw is tegen het voetstuk eener kolom gezeten, met het Christuskind op haren schoot. Achter en boven haar bevinden zich een groot getal engelen; vóór haar herders en herderinnen, die lammeren en bokjes aanbieden. De kleur is, als gewoonlijk, erg bruin, en de vleezen meestal roodachtig geworden; maar bevalliger is de schikking en de teekening; een streven naar sierlijkheid is er duidelijk in op te merken. In de wending van Maria, van de herders en van de engelen, zoowel als in de scherpe tegenstelling van licht en donker, overheerscht gekunsteldheid en jacht op effekt.

Boven de pralerige, bazuinende stukken van Jan Erasm Quellin zouden wij de stillere en keurige schilderingen van Pieter IJkens (1648-1695-6) verkiezen.

Ons Antwerpsch Museum bezit van hem eene H. Catharina, met de Wijsgeeren twistende (505), een stuk, dat vele goede hoedanigheden heeft. De groep der geleerden is vol kracht, de verlichting is warm, de kleur zacht en vrank genoeg. Enkele deelen, als de hoofdpersonages en de werking van sommige lichttinten, zijn weinig natuurlijk. Waar men IJkens in een zijner beste gewrochten mag beoordeelen, doet hij zich veel gunstiger voor. Zoo zagen wij in het Museum van Rijsel (646) eene H. Theresia van hem, wier hand Christus met eenen nagel doorboort. De Zaligmaker is een schoon mannenfiguur; de Onze-Lieve-Vrouw en de engelen, die hem vergezellen, zijn sierlijke en zachte beelden. Behalve en

boven de sierlijkheid dezer gestalten treft ons de vastheid van kleur en licht en de behagelijke toon der schildering. Het hoogaltaar der kerk van Wommelghem is versierd met een stuk, verbeeldende Christus, die de sleutels aan den H. Petrus geeft. Het is geteekend : P. IJkens, 1690. De Christus heeft ongelukkiglijk geleden door overschildering; maar de apostelen, vooral de H. Petrus, zijn indrukwekkende figuren, uit de goede, oude school, vast van teekening en kleur.

Pieters oudste zoon, Jan Pieter IJkens, gedoopt op 22 Mei 1672, was schilder als zijn vader. In het hoofdaltaar der kerk van Deurne bevindt zich van hem eene Graflegging, geteekend : J. P. IJkens, 1701. Het stuk heeft geleden, het verraadt stoutheid in kleur en lijn, en eene breedheid van schildering, die tot losheid overslaat.

Men zegt, dat Pieter IJkens dikwijls figuren schilderde in de landschappen van Jan Baptist Wans (1628-16. . ?) Wonder genoeg, eene zeer schoone H. Familie in de kerk van het Westvlaandersch steedje Meenen, wordt door sommigen aan Pieter IJkens en door anderen aan Wans toegeschreven. Nog al zonderling zou die toekenning van een godsdienstig beeld aan eenen landschapschilder zijn, zoo men niet terzelfder tijd vernam, dat onze Wans ook van Dijck nabootste.

De kunstenaar, met wiens leven ook de XVIIe eeuw ten einde liep en die wel waard was Rubens' school te sluiten, is Godfried Maes (1649-1700). Het Antwerpsch Museum (240) bezit van hem eene Martelie van St.-Joris. In het midden van het tooneel knielt de heilige martelaar, met opengeslagen armen en het oog ten hemel gericht, van waar hem de lauwerkroon wordt aangebracht; nevens en achter hem staan afgodenpriesters, beulen, soldaten, eene vrouw en een kind. Het stuk hangt tegenover Schuts behandeling van hetzelfde onderwerp en herinnert er duidelijk aan. Het heeft niet de schoonheid der kleur van zijnen voorganger; maar, als waarheid van uitdrukking en als waardigheid van samenstelling,

staat het hooger. De heilige, met zijne witte draperij, komt goed op het voorplan uit: zijne naakte borst heeft eene helderheid en vastheid van toon, die de school reeds verleerd had. Vooral de uitdrukking van zijn hoofd is schoon, en uit zijnen strak ten hemel gerichten blik straalt de innigste ontheffing en de volste gelatenheid in de schromelijkste smart. Het stuk werd in 1684 voor het hoogaltaar der St.-Joriskerk geschilderd.

Laat ons, om der volledigheidwille, nog opsommen den ouden Jacob Herreyns (1643-1732), Gaspar Jacobus van Opstal (1654-1717), Jacob Denijs (1644-16...?), die insgelijks als historie- of portretschilders tot Rubens' school behoorden, en eindelijk Anthoon Schoonjans, die in 1668-69 in de leer ging bij Erasm Quellin, en zich in 1671 te Rome bevond. Later verbleef hij beurtelings te Weenen, in Holland en te Dusseldorf; men zegt, dat hij in 1727 te Weenen overleed. Van hem bezit de Pinakotheek van Munchen (318) eenen Narcissus, die zich in het water eener beek spiegelt: een naakt beeld, in zachte tinten geschilderd, met doorschijnende schaduwen, liefelijk genoeg van vorm en kleur, maar wat krachteloos en overhellende naar de gekunstelde manier, die later ten troon steeg. Op het stadhuis van Nuremberg (30 en 75) zagen wij van hem eenen H. Hieronymus en eenen H. Sebastiaan; eveneens naakte lichamen in denzelfden zachten, bevalligen en krachteloozen trant. Vooral als portretschilder staat Schoonjans bekend.

Zoo stierf, na ruim eene eeuw gebloeid te hebben, de school van Rubens allengskens weg. Gedurende gansch haar lang bestaan had de geest van den meester en van zijnen grootsten leerling haar bezield. In de dubbele richting, welke zij insloeg, had zij nu eens, op het spoor van Rubens, kracht aan sierlijkheid, en dan weer, in navolging van van Dijck, gevoeligheid aan bevalligheid weten te paren.

Niet alleen deed de invloed der twee groote aanvoerders zich

gelden op het gebied der historieschildering, maar ook in de vele vakken, die nevens dit ééne beoefend werden, volgde men hunne lessen. David Teniers, de boerenschilder, en Gonzales Coques, de burgerschilder, dragen zoowel het kenmerk van Rubens' trant, als Quellin en Wouters, die in zijn atelier werkten, of als de Grayer en Jordaens, die in zijnen tijd leefden zonder zijne lessen te hooren. In aller werken straalt de volle kleur en het warme, blonde licht; bij allen hervindt men de zwierige lijn, den breeden malschen toets, het schoone en rijke natuurleven. Zeker sterven die goede eigenschappen langzamerhand weg en vervangt schoolsche navolging en ledige vormendienst de warme bezieling van vroeger dagen; maar Rubens' overlevering duurde lang genoeg, om de eeuw tot het einde toe met rijken glans te doen gloren en om Antwerpens kunstroem voor eeuwig te vestigen.

Waren de tijden gunstiger geweest, geen twijfel, of een nieuw leven en nieuwe gedachten zouden eene nieuwe school op de puinen der Rubensche hebben doen verrijzen ; maar, helaas ! nimmer zonk de welvaart en het denken in onze streken zoo diep als op het einde der XVIIe eeuw. Geene hergeboorte, maar een tijdperk van verval, dat op zijne beurt eene eeuw duurde, volgde op Rubens' school. Vooraleer die sombere dagen te beschouwen, blijft er ons nog te spreken van de kunstenaars der XVIIe eeuw, die, alhoewel onrechtstreeks Rubens' invloed ondergaande, nochtans niet tot zijne school kunnen gerekend worden : de historieschilders van zijnen tijd en de kleine meesters der XVIIe eeuw.

XI.

De Historieschilders uit Rubens' tijd.

Rijk is de lijst der historieschilders, die naast Rubens leefden en werkten, en die, zonder hem hunnen meester te noemen, hem nochtans hulde brachten door de overeenstemming hunner werken met de zijne.

Hij, die de rei opent, is zoo goed als onbekend, en eerst in de laatste tijden werd onze aandacht op hem getrokken. Het is Antoon Succa. Zijn naam komt in de Liggeren onmiddellijk na dien van Rubens in de lijst der vrijmeesters, die in 1598 aangenomen werden. Zijn geboortejaar zal dus wel rond 1577 vallen. In 1625 werd een andere Succa, waarschijnlijk een zoon van Antoon, als wijnmeester in de Gilde opgenomen. In 1646-1647 betaalde eene weduwe van Succa de doodschuld van haren man. Bij weglating des voornaams in dien laatsten post, is het onmogelijk te zeggen, of het hier den vader dan wel den zoon geldt. Daar bij de aanneming van den laatste eveneens de voornaam ontbreekt, zijn wij geneigd de vermelding van het afsterven op hem toe te passen.

Antoon Succa was in zijnen tijd beroemd als portretschilder. Hij werd in 1610 gelast met het vervaardigen der conterfeitsels onzer

vroegere souvereinen, en behield eenen zekeren kunsteigendom op die stukken, aangezien men hem herhaaldelijk schadevergoeding betaalde om die beelden te kopiëeren. (1)

Ons stadhuis bezit nog een portret van Philips III, als een jongeling van een twaalftal jaren voorgesteld. Misschien is het een der bedoelde beelden. Het figuur heeft iets hoekigs in de vormen, de perspectief van den vloer is mislukt, de draperijen zijn uitvoerig en eenigszins scherp gepenseeld; alle kenteekenen van eene vroegere school. Maar de krachtvolle kleuring, waarin de goudgele tonen overheerschen, en de wel uitgevoerde vleezen wettigen den goeden naam, dien de kunstenaar in zijnen tijd verwierf.

Na Succa komt in tijdsorde JASPER DE CRAYER. (2) Hij werd te Antwerpen geboren in 1582 en in de St.-Jacobskerk gedoopt, den 1n April van dit jaar. Zijn vader, die denzelfden naam droeg, was schoolmeester, zijne moeder hiet Christina Abshoven. De Liggeren der Antwerpsche St.-Lucasgilde vermelden onzen schilder niet, alhoewel hij hoogst waarschijnlijk zijne eerste lessen in onze stad ontving. Hij was toch reeds 22 jaar oud, wanneer hij te Brussel in de leer ging bij Rafaël van Coxcyen. De Crayer verliet toen voor goed zijne geboortestad, alhoewel hij er den 17n Februari 1613 nog eens terugkeerde, om er zijn huwelijk met Catharina Janssens te vieren. Den 3n November 1607 werd hij als vrijmeester in de Brusselsche gilde ontvangen, en in 1614-15 bekleedde hij er de waardigheid van deken. Sedert 1612 en gedurende lange jaren werd hij door de Spaansche koningen en hunne landvoogden belast met het aankoopen van schilderijen en kunstvoorwerpen voor hunne bijzondere verzamelingen; hij werkte ook veel voor de hoven van Brussel en Madrid, en werd de bijzondere schilder van den aartsbisschop van Mechelen, Jacob Boonen. Overgroot is het getal tafereelen, welke hij gedurende zijn zestigjarig verblijf te Brussel

(1) P. GÉNARD : *P. P. Rubens*. Bl. 395.
(2) *Catalogue du Musée d'Anvers*; DE BUSSCHER . *de Crayer*, (Biographie nationale).

uitvoerde; de kerken van die stad en van de omliggende dorpen waren er rijk mede voorzien. Niet alleen toch was de Crayer de meest beroemde schilder der hoofdstad, maar zijne vruchtbaarheid was ongemeen; men kent meer dan tweehonderd zijner werken, allen groote altaarstukken.

Ook buiten de vorstelijke gunsten, genoot de Crayer aanzien in zijne verblijfplaats: in 1626-27 komt hij voor tusschen de raadsheeren van het Brusselsche Magistraat, en van 1626 tot 1629 was hij ontvanger der vaart.

In December 1634 werd hij geroepen om de zegebogen te helpen schilderen, welke de stad Gent wilde oprichten bij gelegenheid der plechtige intrede van den prins-kardinaal in die stad; en, alhoewel de Crayer met het grootste deel van het werk gelast was, maakte hij zijne taak op ééne maand af.

Van 1635 tot 1641 was hij schilder van den landvoogd Ferdinand. Hij vervaardigde te dien tijde het prachtige ruiterbeeld van dien prins, uit den Louvre (103), een statig figuur, in helderen toon weergegeven, en dat van den koning van Spanje, dat zeer bewonderd werd en waarvoor hij eene gouden medalie ontving. In 1641, na het afsterven van prins Ferdinand, verkreeg de Crayer den titel van schilder des konings, en tot in 1664 bleef hij te Brussel ontslagen van de stedelijke accijnsen.

In dit laatste jaar vertrok hij naar Gent, waar hij insgelijks van de belastingen vrijgesteld werd. Niettegenstaande zijne ontelbare werken, de bewijzen van gunsten en de hooge bescherming, die hij zijn geheel leven door genoot, was hij in zijne laatste jaren op verre na niet welstellend; te Gent toch moest hij herhaaldelijk geld leenen. Was het dat zijn naam, door het leveren van te weinig verzorgd werk, met klimmende jaren in aanzien gedaald was, of had hij met te weinig overleg zijne geldmiddelen bestuurd? Wij weten het niet, en onthouden ons van gissingen omtrent deze pijnlijk verrassende omstandigheid in des schilders leven. Hij stierf te Gent den 27n Januari 1669.

Wat ons in de eerste plaats treft in de Crayer, is het gemak of liever de spoed, waarmede hij voortbracht. Rekening houdende van zijnen langdurigen levensloop, is zijne vruchtbaarheid zeker wel niet grooter dan die van van Dijck en Rubens, en echter valt zij meer in het oog. Waarbij komt dit? Omdat de Crayer een goed deel van zijne schilderijen klaarblijkelijk, als eene soort van fabriekwerk, vlug, maar los afmaakte. Hij heeft van die figuren, die men twintig keeren en immer dezelfde in zijne stukken weervindt; beelden of groepen, uit verschillende werken genomen, dienen hem tot bouwstof voor andere, en vele hunner zondigen niet alleen door eentonigheid van houding en uitdrukking, maar zijn ook al te onbeduidend van teekening en kleuring om de overgroote doeken te vullen, waarop zij staan. Bleek rozige of bruinachtige vleezen, met flauw gekleurde draperijën bekleed; armoedige bijeenbrenging van oppervlakkig geschilderde beelden; personages met dikken oogappel, open mond en strakken blik, die opgetogenheid moeten uitdrukken: ziedaar wat wij al te dikwijls in zijne gewone werken ontmoeten en wat ons den indruk eener werktuigelijke kunst geeft. Dit wil niet zeggen, dat de Crayer den grooten naam niet verdient, dien hij in de geschiedenis verworven heeft. Nevens zijn fabriekwerk, kennen wij van hem ook menig stuk, dat eenen eererang inneemt tusschen de voortbrengsels onzer grootste meesters. Te Aalst in de St-Martenskerk hangt eene zijner uitmuntende schilderijen nevens een van Rubens' beste stukken, en waarlijk zij houdt zich goed naast dien geduchten mededinger; in het Museum van Rijsel hangt een ander zijner uitgelezen gewrochten tusschen twee der warmste schilderingen van van Dijck, en hier is het moeielijk te beslissen, wie van beide meesters den palm wegdraagt.

De Crayer had in zijne goede werken iets van Rubens: dezelfde gemakkelijke ineenzetting, dezelfde breede behandeling; alleenlijk hebben zijne schilderijen over het algemeen iets schraals en hols. Met van Dijck heeft hij dit gemeen, dat een deel zijner stukken een

uiterst warm koloriet bezitten en dat zijne personages meer sierlijkheid dan kracht vertoonen; maar hem ontbreekt de hoogere adel, het fijnere zielleven van zijnen mededinger.

Tot de beste gewrochten van de Crayer behooren de twee stukken, die wij hooger noemden. Dat uit de St.-Martenskerk te Aalst verbeeldt O.-L.-V., omringd van een groot getal Heiligen. Christus' moeder met haar kind op den arm, in eene warme glorie gezeten en vereerd door engelen, geeft aan eenen monnik het ordekleed. Hare zacht wazige vleeschtint komt warm uit op den warmen lichtgloed, die haar omstraalt. Beneden knielt een bisschop, een abt, een paus, een kardinaal, allen in verschillend uitgedrukte bewondering het mirakel aanstarende. Het heldere, hemelsche licht, dat de schilderij overstroomt, doet krachtig de draperijen dezer figuren, vooral de witte monnikspijen en het blanke koorhemd, uitkomen; de gebaren der personages, die verslonden schijnen in hunne eerbiedige bewondering en aanbidding, zijn volkomen waardig. De innige uitdrukking van den pater, die in de laagste rij nederknielt, en de nog diepere zaligheid, stralende uit het magere, ontheven figuur van den kloosterling, die de pij ontvangt, zijn waarlijk vol edel en dichterlijk gevoel. Heel natuurlijk en heel rijk is de schikking: door middel van de hemelsche verschijning wordt op de eenvoudigste wijze het hooge doek in het bovendeel gevuld, terwijl de biddende figuren beneden eene dichte schaar uitmaken.

Dit merkwaardig stuk werd geschilderd voor het grafteeken van den heer Joannes van der Meersche, schepene van Aalst, die in 1619 overleed; het werd toen geplaatst in de kerk der Carmelieten en kwam met het hoofdaltaar, waarop het zich bevond, naar de St-Martenskerk.

Het tafereel, uit het Museum van Rijsel (143), heet de Vier Gekroonden en vertoont ons verscheidene martelaars, die levend begraven worden. Eén is er reeds in de looden kist gelegd, waarin men hem gaat versmachten, en wijst met de hand het afgodenbeeld

af, dat een heidensch priester hem aanbiedt; een ander, die gereed staat om het graf in te treden, heft smeekend en hopend het afgestreden gelaat ten hemel, waar hij reeds de engelen ziet, die hem den martelaarspalm brengen; daarnevens knielen andere slachtoffers biddend neder. Het is eene rijke schilderij onder alle oogpunten; goed ineengezet zijn de dichte groepen; innig, ja aandoenlijk, is de uitdrukking der hoofdpersonages; prachtig van kleur zijn de blauwe, roode en witte kleederen, vooral de zeegroene draperij van den rechtstaanden martelaar en de roode fluweelen mantel van den priester; even rijk en prachtig is het warme licht, dat op de vleezen, in de lucht en op den grond speelt. Dit meesterstuk is met de schilderij van Aalst voldoende om de Crayer's naam te vereeuwigen. Het werd in 1642 geschilderd voor de gilde der Vier Gekroonden, te Brussel, en op het hooge altaar der Ste.-Catharinakerk aldaar geplaatst.

Hoevele andere zouden wij er nog niet kunnen opsommen even waardig om bestudeerd te worden! De Aanbidding der Herders, in het Brusselsche Museum (413), met zijne zachte, sierlijke behandeling en zijne warme, geroosterde tint; de Simon Stock, den Schapulier ontvangende in het Gentsche Museum (22), met zijne schoone, gezonde Onze-Lieve-Vrouw en zijn opgetogen patersfiguur, vol uitdrukking; of hetzelfde onderwerp, eenigszins gewijzigd, in het Museum van Valencijn (687), met zijne bevallige Moedermaagd, zijnen gevoelvollen pater en zijne schitterende draperijen; de Kroning der H. Rosalia, in het Gentsche Museum (14), helder gekleurd, gemakkelijk ineengezet; de Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaart, van het hooge altaar te Dendermonde, met zijne rijkgekleurde en breedgedrapeerde figuren, die aan Rubens doen denken; de Aanbidding der Herders, te Kassel (230), zoo schitterend van kleur en licht, zoo vol beweging, dat men eerder Jordaens' naam dan dien van de Crayer er zou bij uitspreken; de Christus te Emaüs, in het Museum van Berlijn (868); de

H. Theresia, in het Belvedere te Weenen; de Onze-Lieve-Vrouw met Heiligen, te Munchen (314); de H. Augustinus, in den Louvre (102); de twee altaarstukken, in de Augustijnenkerk te Gent : dit alles zijn werken, die getuigen van eene milde kunstenaarsgave, en die de Crayer's naam met vrij wat meer hoogachting zouden doen uitspreken, indien zij alleen stonden, dan zulks het geval is, nu zoovele werken van minder gehalte 's meesters talent in onguustiger daglicht doen zien.

De Crayer's groote verdienste, zooals wij zagen, ligt niet zoo zeer in eigen oorspronkelijkheid, als in het talent, waarmede hij zich nevens de grootste meesters zijner eeuw, met wier werken de zijne innige verwantschap hebben, staande hield.

Vrijer van vreemden invloed bleef Theodoor Rombouts (¹), die te Antwerpen geboren en daar in de hoofdkerk den 2n Juli 1597 gedoopt werd. Hij schijnt zijne kunst eerst geleerd te hebben bij Abraham Janssens, Rubens' grooten voorlooper. In 1617 vertrok hij naar Italië, keerde eerst in 1625 terug en trad dan als vrijmeester in de St.-Lucasgilde. In September 1627 huwde hij Anna van Thielen, eene Mechelsche jonkvrouw van edelen huize. Geene andere kinderen dan eene dochter sproten uit dit huwelijk voort. Rombouts woonde in de Onze-Lieve-Vrouwenparochie; maar bij zijn afsterven, dat op 14 September 1637 voorviel, werd hij in de kerk der Onze-Lieve-Vrouwenbroeders naast zijnen vader begraven.

Zijn levensloop was van korten duur; hij mocht slechts den ouderdom van 40 jaar bereiken; en echter vervaardigde hij in dien tijd een groot getal verdienstelijke en oorspronkelijke werken. Rombouts is, naar ons gevoelen, de Antwerpsche meester, voor wien het nageslacht het onrechtvaardigst is geweest, en die het minst verkreeg van den roem, waar hij aanspraak mocht op maken.

Wat voor zijnen meester, Abraham Janssens, gebeurd was, had ook

(¹) *Catalogue du Musée d'Anvers.*

plaats voor hem : de boekenmakers vonden, om iets afsmakends aan zijne eenvoudige levensbeschrijving te geven, het vertelseltje uit, dat hij zich met Rubens had willen meten, en dat de spijt van zich door dezen te zien overtreffen, hem gedurig tot boosaardige uitvallen tegen het roemrijk hoofd onzer School verleidde.

Dat zij zoo iets verzonnen van Abraham Janssens, die inderdaad in trant en behandeling met Rubens schijnt te wedijveren, begrijpen wij tot een zeker punt, al ware het slechts als een zinnebeeld van beider mededinging op kunstgebied ; maar dat zij ook voor Rombouts zulk sprookje aaneensponnen, mag ons wel verwonderen. In Rubens' tijd toch is Rombouts een diergenen, die het verst van Rubens' stijl bleven. Is het misschien dit verschil tusschen de twee meesters, dat door bedoelde geschiedschrijvers als een bewijs van mededinging werd aanzien, of rust geheel het verhaal op dit ander verzinsel, dat Rombouts eene Afdoening van het Kruis schilderde, waarvan men zegde, dat hij ze voor beter hield dan Rubens' meesterstuk ? Wij beslissen niet, en achten het even onnoodig als onmogelijk die vraag op te lossen.

Het stuk, dat wij daar zoo even noemden, is een van Rombouts' meesterwerken. Het hangt in de St.-Baafskerk van Gent, en herinnert in vele bijzonderheden aan de beroemde Afdoening van Daniël da Volterra. Alleen is de samenstelling losser dan die van den Italiaanschen meester. De kleuren hebben hooge, lakachtige tonen, maar de schaduwen zijn te zwaar. De uitdrukking van liefde en smart op het gelaat der personages is goed getroffen.

In Gent vinden wij van onzen schilder nog een paar belangrijke stukken. Het Museum bezit aldaar (75) een overgroot doek, onder zinnebeeldigen vorm, de Bevoegdheid der Schepenen van Gedeele voorstellende. Het stuk werd gemaakt voor de gerechtszaal dezer magistraten, die met het vereffenen der erfenissen en met de voogdij der weezen gelast waren.

Over het algemeen is de allegorie zoo koud en stijf, als het maar

zijn kan; de toon- en roerlooze figuren op de trappen zijn pleisteren beelden; de maagden uit het midden leven ook maar ten halve; de werkelijke figuren van den voorgrond daarentegen zijn zooveel te meer en te gelukkiger bewogen. Het zijn forsche gestalten, in kleurige draperijen en losse houdingen; levende menschen, op levendige wijze geschilderd.

Het verrassendste beeld van onzen meester, dat ik ontmoette, is zijn Huwelijk van Ste.-Catharina, in de hoofdkerk van Ieperen. Ware het niet met zijnen naam en het jaartal 1636 geteekend, nooit zou men het hem toeschrijven. In plaats van Rombouts' somberheid en glansrijkheid, vinden wij hier zachtheid en molligheid. O.-L.-V., in lichtblauwe draperij, heeft het kindeken op den schoot; achter haar staan St.-Josef, Ste-Anna en de kleine Joannes; vóór haar knielt de H. Catharina, in bontkleurig gewaad. De schaduwen zijn overal grijs, de tinten eerder dof dan helder, de uitdrukking goedig. De O.-L.-V. is een van de liefste beelden der H. Maagd, die men zien kan; de H. Catharina is minder statig, maar niet minder bevallig; de H. Anna is een schoon vrouwenportret. Het stuk werd geschilderd in 's meesters laatste levensjaar en laat wel gissen, dat, zoo de dood hem niet al te voorbarig hadde weggerukt, hij aan zijnen vroegeren trant eene merkelijke wijziging zou doen ondergaan hebben.

Van 1634 is het stuk gedagteekend, dat de St.-Jacobskerk te Antwerpen van hem bezit, en ook voor onderwerp heeft het Huwelijk der H. Catharina. Het is haast even verbazend, in vergelijking met Rombouts' gewoon werk, als het stuk van Ieperen. Op de draperijen spelen de kleuren hun liefelijkste en glansendste spel; de vleezen zijn satijnachtig zacht, de gelaatstrekken engelachtig schoon; gebaren en handeling, menschen en bijzaken, alles lacht u toe, met helderen, zachtklinkenden lach.

In het Gentsche Museum (76) ziet men nog een der meesterstukken van Rombouts. Het stelt de Vijf Zinnen voor, een onderwerp, dat hij dikwijls en met voorliefde behandelde. Zoo goed gelukt

is dit stuk, dat het wel eens voor Rubens' werk gegraveerd werd. De eigenaardige verdienste, die er ons meest in treft, is de waarheid, waarmede elk der personages, die de Zinnen verbeelden, weergegeven is. Een grijsaard, met eenen bril op den neus en eenen spiegel in de hand, stelt het Gezicht voor; een zanger, die zich op de guitaar begeleidt, het Gehoor; een blinde, die beeldhouwwerk betast, het Gevoel; een man, met flesch en roomer in de hand, den Smaak, en eindelijk een boersche jongeling, met lookknollen in de hand en eene pijp in den mond, den Reuk. Ieder hunner is met levenden lijve uit de ware wereld op het doek overgebracht.

Het Museum van Madrid bezit van Rombouts twee meesterlijke tafereelen, nog onmiddellijker aan het volksleven ontleend. Het eerste (1547) stelt eenen Tandentrekker voor. Rond eene tafel, waarop allerlei kwakzalversgerief ligt, zijn negen personen vereenigd. De man der kunst is bezig met eenen jongen eenen tand te trekken, de overige personages zien toe of bespreken de meestering. Het zijn, van den eerste tot den laatste, figuren vol kracht en waarheid, met schitterend licht op vleezen en kleedij, en zware schaduwen, waarop de heldere vakken in machtigen glans, maar zonder hardheid uitkomen. De achtergrond is met opzet grijs en stil van licht gehouden. Door het ware leven, de natuurlijkheid der beweging en de kracht van licht-en-bruin is het een meesterstuk. Het stuk werd door Andries Pauwels gegraveerd en door dezen op den naam van Theodoor Roelants gesteld. Opmerkelijk is het, welk een groot getal van Rombouts' stukken aan andere meesters toegeschreven worden; van de negen schilderijen, welke wij van hem bespreken, staan er drie op den naam van kunstgenooten, twee dezer werden hem aldus afhandig gemaakt door plaatsnijders uit zijnen tijd.

Het tweede stuk (1548) stelt Kaartspelers voor. Acht personen zitten aan eene tafel; drie hebben er kaarten in de hand; twee dezer laatste zijn soldatenvrijsters. Onder de toeschouwers bemerkt

De Tandentrekker, door Theod. Rombouts, in het Museum van Madrid.

men ook twee krijgslieden. Een dezer twee zit op het voorplan, met den rug naar het publiek gekeerd; hij draagt eenen ronden hoed met bruine pluim, eenen lederen kolder met stalen ringkraag, en over den rug loopt hem een bruin lederen degenriem. Hij spreekt met geopende hand tegen de vrouw, die recht over hem zit. Een oud man, met eenen neusnijper, kijkt over den schouder dezer jonge vrouw, en houdt eenen geldbuidel in de hand. De andere jonge vrouw draagt een blauw kleed; rond het hoofd heeft zij eenen tulband gewonden. Zij toont hare kaarten aan eenen soldaat nevens haar. De drie andere personages zijn toeschouwers. Evenals in het vorige stuk, is de kleur schitterend, en munten de samenstelling en de uitvoering uit door waarheid en oorspronkelijkheid.

Het Museum van St.-Petersburg (601) bezit van Rombouts een tafereel, waarvan de ineenzetting sterk gelijkt aan die van het Madridsche stuk. En beide wederom stemmen in hunnen algemeenen trant en in vele bijzonderheden treffend overeen met de prachtige Kaartspelers, die in het Antwerpsche Museum (358) aan Valentin worden toegeschreven, maar onbetwistbaar aan Rombouts toebehooren. De personages zijn dezelfde; alleenlijk is er eenig verschil in de schikking; de kleuren hebben denzelfden vollen glans, het leven is er met evenveel waarheid in uitgedrukt.

Bedoelde stukken wijken nog al merkelijk af van de historieschilderingen van Rombouts; maar zij zijn wel degelijk Nederlandsch kunstwerk. Zij getuigen bij onzen meester van eene opmerkingsgave, en van eene pittige, schilderachtige weergeving van het ware leven, die immer golden voor verdienstelijke kenmerken onzer kunst. Wanneer men in Rombouts' werken meer algemeen rekening zal houden van deze oorspronkelijke volkstafereelen, zullen het de meest doorslaande titels zijn, om hem eene bijzondere en verhevene plaats in onze School te verzekeren.

Na Rombouts, den sterk gekleurden, komt de bleeker getinte Cornelis de Vos. In hem groet ik eenen ouden vriend, dien ik van

kindsbeen af ken, dien ik met de jaren meer heb leeren liefhebben, en voor wien ik gaarne wat achting en vriendschap bij mijne lezers zou wekken.

Laat mij den oorsprong mijner oude kennis met de Vos vertellen. Wie Antwerpenaar herinnert zich niet het portret van den man met de vele groote platen en medailles op de borst, met den gulden kelk in de hand en de kostelijke vaten vóór zich op de tafel? Toen ik een kind was, kwam ik nooit in de zaal van ons Museum, waar het paneel hangt (104), of ik bleef lang voor den geheimzinnigen grijsaard staan. Ik kon maar niet wijs worden uit het zonderling sieraad, waar hij mee prijkt; zijn streng bruin oog, dat zoo levendig flikkert, zijne bleeke, zwaar geplooide wezenstrekken, zijn grijs gekroezeld haar, en zijne ernstige uitdrukking steken zoo scherp af tegen de koddige sieraden, die hij op de borst, en tegen den voorschoot, dien hij om de lenden draagt, dat de man daar vóór mij stond als een raadsel. Lachen deed ik niet met den haast gekken opschik; die doordringende blik zou al spoedig de minste spottende plooi op de lippen doen besterven, en die bleeke, ietwat harde trekken laten niet toe te denken aan eene grillige vermomming. Ik had mij al eens afgevraagd, of die man, met zijnen voorschoot en al dat goud en zilver, misschien geen kerkroover was, bezig met zijnen buit in zekerheid te brengen, en angstig luisterend naar het gerucht van eenen naderenden stap; en, eens dat roovers en schatten in het spel waren, ging mijne kinderlijke verbeelding haren wijden, vrijen gang.

Later, toen ik Fransch genoeg verstond, om mijnen eersten catalogus van het Antwerpsche Museum, dat nimmer overschatte handboek der geschiedenis onzer School, te kunnen lezen, zocht ik al spoedig naar de oplossing van mijn raadsel. En zie, dit krachtige, dit sprekende hoofd, zoo sober van kleur en van penseeling, en toch zoo vast van lijn en zoo prachtig van verlichting, is dat van Abraham Grapheus, den knaap der St.-Lucasgilde. De zorg, die in

Abraham Grapheus, knaap der St-Lucasgilde,
door Corn. De Vos, uit het Antwerpsche Museum.

zijnen blik te lezen staat, is door het ongeluk en de smartelijke beproevingen, niet door misdaad of gewetenswroegingen veroorzaakt. Hij was zelf schilder, maar door ongelukkige omstandigheden had hij de plaats van knaap moeten aanvragen in den kring, waarvan hij lid was. Hij verkreeg ze ; maar er klopte een trouw en edel hart onder het kleed van den bediende, en zijne tegenwoordige meesters leerden hem hooger achten, wanneer hij onder hen stond, dan wanneer hij hun gelijke was. Zes en dertig jaren lang, in tijden van moeilijkheid, gedurende het beleg van Antwerpen en na de inneming der stad, zorgde Grapheus voor de huishoudelijke belangen der St.-Lucasgilde, en deed het met al den ernst en al de zorg, die op zijn eerlijk gelaat geprent zijn. Wellicht was hij het, die eenige der kostbare schalen en vaten, welke hier afgebeeld zijn, in de jaren der belegering wist te redden, en stellig weten wij, dat hij met eigen hand de leemten aanvulde, die in de Liggeren bestonden voor dertien verschillende jaren der tweede helft van de XVIe eeuw. Waarom kon de wakkere dienaar niet uit zijne lijst treden, toen de vaten, die hem eens waren toevertrouwd en die eeuwen lang den trots der gildebroeders uitmaakten, aan de Franschen uitgeleverd werden, om het losgeld der stad te betalen, en toen de kelk der Vroolijkheid, die der Schilderkunst en die der Poëzie, met al de overige schalen en bekers, als kwaad zilver en kwaad goud, tot den smeltkroes veroordeeld werden ! Grapheus, de wakkere, hadde misschien iets gevonden om die schatten te redden ; maar, helaas ! hij was niet meer daar, en zijn portret werd in dit zelfde ongelukkige jaar 1794 met andere kunstschatten naar Parijs gevoerd.

Gelukkiglijk kwam het in 1815 terug en kunnen wij het naar hartelust bewonderen. Toen ik Grapheus had leeren kennen, boezemde hij mij nog meer belangstelling in, dan toen hij voor mij een raadsel was. Ik leerde minder naar zijnen zonderlingen opschik dan naar zijn treffend gelaat zien, en minder acht geven op den

persoon, die daar stond, dan op de kunst, waarmede hij was afgebeeld. Door het model leerde ik den schilder waardeeren, en zoo maakte ik kennis met Cornelis de Vos.

Zijn Grapheus legt eene treffende getuigenis af van de braafheid en de degelijkheid van den knaap der Gilde, maar met eenen is het een treffend blijk van de hartelijkheid en het talent van onzen meester : hij maakte dit stuk in 1620, toen hij deken was, en schonk het aan de Lucasgilde. Deze besloot uit achting voor haren trouwen dienaar, dat het in hare groote vergaderzaal zou opgehangen worden.

Een goed hart moet Cornelis de Vos bezeten hebben. Wij raden of gissen hier niet, wij zeggen slechts wat wij gevoelen, wanneer wij het familiestuk beschouwen, waarop hij zich zelven, met zijne vrouw en twee kinderen, afbeeldde. Het bevindt zich in het Museum van Brussel (453) en werd in 1870 voor 17,000 francs van den heer Gauchez gekocht. Ware het voor het Antwerpsch Museum nog niet meer waard geweest ?

Het is een tafereel met levensgroote figuren. Wanneer men het ziet, schijnt het, dat men een bezoek in 's kunstenaars woonkamer aflegt. Daar zit hij nevens zijne vrouw, met den arm leunende op den stoel van zijn klein meisje en met een tweede dochtertje vóór zich. Zie hoe goedig hij ons toelacht! Hij is tevreden met zijn lot en met zijne jonge familie, de levenswijsheid en de schranderheid, die uit zijn fijn hoofd en uit zijne diepliggende oogen spreken, dragen zeker wel tot die vergenoegdheid bij. Hij moet rond de veertig jaar oud zijn, en zijne sober gevleesde wezenstrekken, benevens de toenemende kaalheid van zijnen schedel, zouden er hem nog wel wat rijker van dagen doen uitzien. En, ja, de datums komen uit. Cornelis de Vos was rond 1585 te Hulst geboren, van Jan de Vos en Isabella van den Broeck. In 1599 was hij te Antwerpen als leerling van David Remeeus, en in 1608 staat hij als meester geboekt in de Liggeren. Op 16 Mei 1617 huwde hij

in de St.-Jacobskerk Susanna Cock, die hem zes kinderen schonk, welke allen in de O.-L.-V.-kerk gedoopt werden. Hij stierf den 9n Mei 1651 en zijne vrouw den 29n Juni 1668; beiden werden in de nabijheid der St.-Lucaskapel in de Antwerpsche hoofdkerk begraven. Cornelis de Vos was dus rond de 32 jaar oud, wanneer hij trouwde; op zijn familieportret te Brussel heeft hij twee kinderen en de bloeiende gestalte zijner vrouw getuigt, dat het derde verwacht wordt; het stuk moet dus rond 1623 geschilderd zijn, wanneer de meester ongeveer 38 jaar oud was.

De kunstenaar is sober in het zwart gekleed, met eenen kanten kraag, maar zijne vrouw zit heel wat kostelijker in den dosch. Zij draagt een zwart kleed met breede boorden van witte zijde, waarop een geel borduursel ligt; van onder haar kleed komt een roode, geborduurde rok te voorschijn; een zware halskraag en kanten manchetten voltooien haar toilet. Niet minder tevreden dan de schilder ziet er het lieve kindeken op den stoel uit. Het rechtstaande kijkt eenigszins schuchter op, als ware het bevreesd te vallen, indien het den rok zijner moeder losliet. Nevens deze staat eene tafel met kleurig dekkleed, achter haar is een rood gordijn opgeheven. Maar, zoo de kleedij der vrouw en hare omgeving rijk van toon is, sober en stemmig is toch de kleur van al de portretten, warm verlicht komen de vleezen, de witte kanten, de heldere roode en gebloemde draperijen uit. Alles te zamen is het, evenals het portret van Grapheus, een stuk vol leven, vol beweging, vol juiste uitdrukking en gematigde sierlijkheid; het werk van een vast penseel in de hand van eenen kunstenaar, die in gelukkige gemoedsstemming was bij het zien van zijn huiselijk welzijn.

De faam van Cornelis de Vos als portretschilder is te recht en sedert lang gevestigd. Sommige zijner conterfeitsels, als bij voorbeeld, eene Oude Vrouw, in bezit van baron Le Candele te Antwerpen, herinneren zoo sprekend Rubens' manier, dat men geneigd is ze dezen meester toe te schrijven. Men vertelt, dat Rubens placht te zeggen

aan menschen, die hem vroegen, om hun portret te maken : « Ga naar de Vos, die doet het zoo goed als ik. » Waar of niet waar, toont dit woord duidelijk, welken hoogen dunk men in vroeger eeuwen reeds van onzen meester als portretschilder had.

In zijn eigen familiestuk te Brussel is de toon zeer warm, en door dezelfde hoedanigheid onderscheidt zich nog eene andere afbeelding van hetzelfde onderwerp, die wij in eene bijzondere verzameling aantroffen ; maar in vele zijner portretten is Cornelis de Vos opmerkelijk bleek van vleesch; zoo zijn in dat van Salomon Cock, uit het Casselsche Museum (316), en in de Familie van Hutten der Pinakotheek te Munchen (231) de vleezen bijna krijtwit. Maar zelfs dan, wanneer de schil dering te koud is, blijft de uitdrukking vol waarheid.

Onder zijne bijzonderste historische stukken tellen wij eene zinnebeeldige vertooning der IJdelheid, in het Museum te Brunswijk (112), verkeerdelijk Rubens' Vrouw met twee Kinderen gedoopt. In de kamer ziet men eene opeenstapeling van rijke schotels, kannen en vaatwerk; op den grond eenen zak, waaruit gouden medailles of geldstukken vallen; de twee kinderen maken zeepblazen; de vrouw is rijk getooid : alle bijzonderheden, welke klaar duiden op de zinnebeeldige beteekenis, die wij aangaven. Het is een rijp beeld, met iets van de bescheidenheid, welke den meester eigen is, met minder uitdrukking en beweging dan gewoonlijk ; maar zeer harmonisch van licht, kleur en lijn.

Een veel schooner stuk is de Wijding van David in het Belvedere te Weenen, onder den titel : Doop van Clovis, gecatalogeerd en door eenen graveur op Rubens' naam gesteld. Het verbeeldt den koning van Israël, knielende voor den hoogepriester, die hem uit eenen horen de wijdingsolie over het hoofd uitgiet; op het voorplan houden twee knielende pages eenen gouden schotel vast, om het vallende vocht op te vangen; ter zijde en op den achtergrond bevinden zich verscheidene toeschouwers. De koning draagt een

De H. Norbertus ontvangt de gewijde vaten terug, door Corn. de Vos,

Museum van Antwerpen.

rood gewaad, de hoogepriester groen en wit, de pages wit en blauw, de hovelingen rood en wit. En al die bonte kleuren op die zijden en satijnen gewaden glanzen en glimmen in de hoogste mate, en geven aan gansch het stuk, ja zelfs aan de vleezen, iets schitterends, iets porseleinachtigs, dat men in 's kunstenaars andere werken niet aantreft.

Schrijver dezes bezit eene door Cornelis de Vos onderteekende herhaling van dit meesterstuk op kleinere schaal, met figuren op een derde van levensgrootte. In plaats van vierkant, is het doek langwerpig, en bij de groep van de wijding is er ter linkerzijde nog eene schaar van krijgslieden en priesters gevoegd. Het doet in niets onder voor het stuk uit het Belvedere; de tonen zijn meer getemperd, zoodat er eene heldere, maar wel versmolten harmonie in het werk heerscht.

Het schoonste tafereel, dat wij van onzen meester kennen, hangt in het Antwerpsch Museum (107) en stelt den H. Norbertus voor, die hostiën en gewijde vaten ontvangt, welke gedurende de ketterij van Tankelm verborgen waren. Het is eene der behagelijkste schilderingen, die men zien kan. De H. Abt is een figuur, dat zeer edel voorkomt met zijne matte, eenigszins bolbleeke gelaatskleur, zijne voorname wezenstrekken, zijn fijn blank lakensch en linnen priestergewaad, zijnen met goud en edelgesteenten versierden mijter. Achter hem, even blank en even malsch als hij, en toch niet zonder die waarheid, welke niet noodzakelijk in tegenspraak is met de bevalligheid, staan nog andere monniken met hunne breed geplooide, zacht beschaduwde mantels. Zij lijken wel portretten, zoo levend en sprekend staan zij daar.

In 't midden, vol sierlijkheid in beweging, in leden en kleederen, knielt een edelman. Hij houdt de remonstrans in de hand en op den arm den kasuifel, goud en rood van kleur, dien hij aan de kloosterlingen terugbrengt. Onder de plooien van het rijke kerkgewaad toont een zwarte man, de aartsketter Tankelm, met boosaardigen

blik de hostie, die hij verborgen had. Bruin van vleesch, kleurig van kleedij, komt de knielende middenpersonage in zachten glans uit tegen de blanke, rechtstaande groep links.

Achter den edelman knielt een jonger man, en achter dezen twee kinderen in bonte kleedij, die kerksieraden aanbieden ; dan volgen nog een aantal leden derzelfde familie, twee mannen, twee vrouwen en een derde kind, die stiller gehouden zijn van kleur en lijn. In den achtergrond bemerkt men de kerk en het klooster van St-Michiels te Antwerpen.

De zacht golvende lijn, die zich door het gansche doek beweegt, de stille en toch warme tonen, de sierlijke gestalten en gebaren, het malsche der schildering, het vroolijk bescheiden licht, het geluk op alle de wezens, de deftigheid in alle de gebaren, elk deeltje, en elk plekje in de gansche schildering werkt mede, om op dit tooneel den stempel van de uiterste bevalligheid en van den zuiversten smaak te drukken. Tot zelfs de sobere en dichte, maar niet glimmende schildering, de rustigheid van ziel en lichaam, die allen gemeen hebben, dragen er toe bij om eene liefelijk ruischende harmonie uit dit meesterstuk te doen opgaan.

De Vos dagteekende het van 1630 en maakte het voor de begraafplaats in de St.-Michielskerk van Nicolaas Snoeck, die den 27n October 1607, en van zijne vrouw Catharina van Uytrecht, die den 23n Maart van het jaar, waarop het stuk geschilderd werd, gestorven was. Hun zoon, Jan Snoeck, was toen St.-Michielsheer, en zoo wordt de overlevering bevestigd, die verhaalt, dat het meeste deel der afgebeelde personages tot dezelfde familie behoorden.

Eene eerste plaats bekleedt Cornelis de Vos tusschen Rubens' tijdgenooten ; en echter wordt hij in de schaduw gesteld door den meester, dien wij nu gaan bespreken, door Jordaens. De trant van Cornelis de Vos was stil en sierlijk, zijne kleur eerder sober dan warm, iets kalms en onderscheidens lag er in al wat hij penseelde. Bij Jordaens was het juist het tegenovergestelde : zijn trant is uit-

spattend van beweging, zijne kleur schitterend als trompettengeschal, zijn licht gloeiend als ziedend metaal, zijne uitdrukking onbedeesd in het weergeven van het ware, levenlustige, soms ruwe volksleven.

Jacob Jordaens [1] sproot uit eene Antwerpsche burgersfamilie. Zijn vader was een lijnwatier (een koopman in lijnwaad); hij hiet Jacobus en trouwde op 2 September 1590 met Barbara van Wolschaten. Uit dit huwelijk sproten niet minder dan elf kinderen, waaronder drie zonen. De oudste dezer, geboren den 19n Mei 1593 en den volgenden dag in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk gedoopt, was onze schilder.

Alhoewel er in de XVIe eeuw te Antwerpen een halfdozijn schilders den naam van Jordaens droegen, blijkt het echter niet, dat de jongeling, die van Noorts onderricht genoot, met eenigen hunner verwant was.

Van slechts éénen dezer naamgenooten zijn ons werken bekend, namelijk van Hans Jordaens, den jongere (1581-1642-3?), eenen Antwerpenaar, dien men gewoonlijk te Delft laat geboren worden. Hij schilderde het Verdrinkender Egyptenaren in de Roode Zee, welk het Antwerpsche Museum (214) bezit. Het is een werk in grijsgroenen toon, van middelmatige verdiensten, met heel veel beweging in het landschap, de baren en de honderden kleine figuurtjes, en met evenveel gemaaktheid. De meester moest eene zonderlinge voorliefde voor dit onderwerp hebben : het Museum van Berlijn (679 en 697) bezit het nog tweemaal van zijne hand; het eene draagt het jaartal 1624 en des schilders naam; beiden zijn in denzelfden toon bewerkt als het Antwerpsche stuk; het

[1] Hoofdbronnen over Jordaens' leven : 1° P. Génard : *Notice sur Jacques Jordaens* (Messager des sciences historiques, 1852. P. 203); 2° *Catalogue du musée d'Anvers*; 3° *Jacobus Jordaens* (Historis. levenbeschrijving van P. P. Rubens. 1840. Met notas van V. van Grimbergen. Bl. 511); 4° *De Liggeren der St.-Lucasgilde*; 5° Veegens : *De stichting der Oranjezaal*, s'Gravenhage. Van Stockum. 1876; 6° Register der Protestantsche Gemeente *de Olijfberg*, ten stadhuize van Antwerpen.

Museum van St.-Petersburg bezit eene vierde en de verzameling van Hampton-Court eene vijfde herhaling van dit onderwerp.

De vader van Jacob Jordaens, zijn groot- en oudgrootvader, zijne oomen en grootoomen waren stellig geene schilders. De broeders en de vader van zijnen grootvader waren oukleerkoopers en tot dezer bezigheden behoorde de handel in oudheden en schilderijen. Zoo kon hij al vroeg met kunstenaars en kunstwerken in betrekking komen en blijken van zijnen ongemeenen aanleg geven.

Al wat men weet van Jordaens' jongelingsjaren, is, dat hij in 1607-8 in het werkhuis van Adam van Noort trad en in 1615 als vrijmeester in de St.-Lucasgilde werd ontvangen. Dat hij en Rubens, de twee grootste coloristen onzer School aan hunnen gemeenschappelijken meester, den glans- en gloedvollen van Noort, veel e danken hadden, hoeft niet verder bewezen.

Wonder genoeg komt het voor, dat de Liggeren, wanneer zij Jordaens' aanneming als vrijmeester vermelden, hem den naam van « Waterschilder » geven. Men heeft de gissing gewaagd, dat zijn vader, de koopman in lijnwaad, zijnen zoon bestemde om geschilderde behangsels te maken, en dat deze de ouderlijke inzichten in zoo verre deed falen, dat hij, in plaats van eenen decoratieschilder, een kunstenaar van den hoogsten rang werd. Wat er van zij, in het jaar zelf, waarop de Liggeren Jordaens ter gelegenheid zijner aanvaarding in de gilde « Waterschilder » noemen, betitelen zij hem in eene tweede vermelding met den naam van « Schilder. »

In hetzelfde jaar 1615-6 huwde Jordaens, op 15 Mei, de dochter van zijnen meester, Catharina van Noort, die hem met lange tusschenruimten twee dochters en éénen zoon schonk. De schilder heeft ons in een zijner werken een kunstvol aandenken van zijne huwelijksliefde achtergelaten. Op een tafereel in het Museum van Cassel (268) zien wij hem met zijne jonge vrouw, zijne schoonouders en vijf zijner broeders en zusters. Hij heeft zich zelven afgebeeld op de cither spelende ; hij is rond de 25 jaar oud, zijne

vrouw kan iets jonger zijn. Zij draagt een warm getint, geel kleed, eenen witten borstdoek en witten voorschot; zij heeft bloemen in den schoot en Jordaens' jongere broeders en zusters brengen er haar nog andere aan. Wat is zij lief met haar kleurig bloemkransje in het haar : eene frissche bloem tusschen de bloemen ! Zij draagt waarschijnlijk haren bruidstooi, en ziet er wel wat bedeesd uit onder de blijken van belangstelling en liefde, die zij ontvangt. Achter haar staat een bejaard koppel; in het hoofd van den man herkent men Adam van Noort.

Jordaens zou nog dikwijls zijne vrouw schilderen ; gewoonlijk treffen wij ze aan in weelderig ontloken ledenbouw, met zomerrozen op de wangen ; nooit zien wij ze met zooveel voorliefde en zachte dichterlijkheid afgebeeld als in dit vroegste werk, een onderpand van jongelingsliefde, een bewijs van reeds gerijpte kunst.

Jordaens ging, na zijn huwelijk, bij of nevens zijnen schoonvader wonen, in eene dubbelwoonst, welke deze in de Everdijstraat bezat. In 1618 vinden wij beiden aldus aangeteekend op de begrafenisrol van Jan Moretus : « Adam van Noort ende behoudtsone, Everdystraet » (1). « Op 24 October 1626 verkocht Adam van Noort ende Elisabeth Nuyts zyne huysvrouw twee huysen voor aent strate met eender poorte, metten hove ende huyse daer achter, gronde ende allen den toebehoorten. » Deze huizen, waarvan waarschijnlijk Jordaens er een bewoonde, werden afgebroken en de grond ingelijfd bij het in opbouw zijnde Augustijnenklooster (2). Adam van Noort volgde later nog zijnen schoonzoon, toen deze in de Hoogstraat ging wonen. De begrafenisrol van Melchior Moretus vermeldt ze in 1634 aldus : « Adam van Noort en Jordaens, Hoogstraat » (3).

Toen Jordaens' derde kind geboren werd, in 1629, woonde de

(1) Archief Museum Plantin-Moretus.

(2) *Graf- en Gedenkschriften der Provintie Antwerpen.* IV. Bl. CIII P. Génard : Verhandeling over het Augustijnenklooster.

(3) Archief Museum Plantin-Moretus.

groote kunstenaar reeds in die laatste straat : « bij Bacx, » zegt het doopboek. Deze Bacx moest dus een groot huis bezitten, en inderdaad op 11 October 1639 kocht Jordaens van Nicolaas Bacx een eigendom, genaamd de Hal van Turnhout, staande in de Hoogstraat, tusschen de Reynders- en de H. Geeststraat. Hij liet dit huis en het zijne, dat er nevens lag (1), afbreken en op den grond eene prachtige woonst bouwen, waardig om, evenals de paleizen, welke Rubens en Geeraard Zegers zich in de stad hadden laten bouwen, eenen der groote meesters onzer School tot woon- en werkplaats te strekken. Hij versierde er de kamers van met schilderingen van zijne hand, en in de tentoonstelling van oude meesters, in 1877 te Antwerpen geopend, konden wij nog vijf zolderingstukken zien, die uit dit huis voortkwamen. Het waren tamelijk grove en onbeduidende doeken, mythologische figuren verbeeldende.

Ongelukkiglijk is het voorste deel der woning nu geheel omgebouwd en tot de volslagenste onbeduidendheid vernieuwerwetscht ; maar het achterhuis, dat aan den overkant van den koer staat, en bewaard bleef, zooals Jordaens het bouwde, toont in zijne rijke, smaakvolle architectuur, wat het woonhuis moet geweest zijn. Wie voorbij de Reyndersstraat gaat en dit gebouw niet kent, late niet na door de openstaande poort eenen blik te werpen op dit toonbeeld van Vlaamschen renaissance-stijl der XVIIe eeuw.

Op het oogenblik, dat hij zich dit huis bouwde, was zijne faam reeds stevig gevestigd ; en, toen het jaar nadien de prins der Vlaamsche school van den troon steeg, dien hij twee-en-dertig jaar lang bekleedde, werd Jordaens door de bevoegdste kunstrechters uitgeroepen tot den besten der schilders, die Antwerpen bewoonden. (2) Een der mannen, die hem dezen roemrijken en welverdienden titel gaven, was Balthazar Gerbier, Rubens' vriend, dien wij vroeger

(1) Thys. *Historique des rues et places publiques de la Ville d'Anvers.* (Anvers 1873, p. 456).

(2) Noel Sainsbury : *Original papers relative to Rubens.* P. 230, 233.

reeds leerden kennen. Den 9n Juni 1640 schreef hij : « Jordaens blijft de beste schilder, nu Rubens dood is ».

Het was niet de eerste maal, dat Gerbier alsdan de namen der twee groote kunstenaars nevens elkander plaatste. In 1639 had hij last ontvangen van 's konings wege, om bij Jordaens negen schilderingen te bestellen, die het kabinet der koningin moesten versieren. Onze meester vroeg voor de negen zolderingstukken 2400 gulden, voor de dertien wandstukken 4400.

Terwijl Gerbier deze onderhandeling voerde op last van zijnen vorst, hield hij niet af, uit eigen voorkeur, Rubens boven Jordaens te roemen. Hij ging zooverre te voorspellen, dat de eerste niet veel meer dan de tweede zou gerekend hebben voor het gevraagde werk en ried den koning herhaaldelijk aan de stukken tusschen beide kunstenaars te verdeelen, wanneer hij gevoelde, dat hij er niet in gelukken zou het geheele werk aan zijnen vriend te doen opdragen. Die handelwijze, welke zoo volkomen met Gerbiers sluipachtige geaardheid overeenkwam, werd in elk geval door Rubens niet aangemoedigd, daar deze het dubbel van Jordaens' prijs vroeg.

Was deze prijs te hoog ? Was men niet tevreden over Rubens' schilderingen voor de zaal van White-Hall, waar men jaren had moeten naar wachten, die bedorven te Londen aankwamen, en die, alhoewel een der minste werken van den grooten meester, toch ontzaglijk veel geld gekost hadden ? Of, eindelijk, was men nu eens op Jordaens gesteld, en wilde men niet meer veranderen ? Op die vragen geven de bewaarde oorkonden geen antwoord.

Genoeg zij het te weten, dat Rubens' dood alle ontwerpen van wijziging in het oorspronkelijke plan verijdelde ; dat Jordaens alleen met het koninklijke werk belast bleef en het zeker wel zou uitgevoerd hebben, waren de omwenteling en des konings dood het niet voor immer komen onderbreken.

Eene der twee-en-twintig schilderijen was op het einde van Mei

1640 afgewerkt, en werd op 1 Juni daaropvolgende naar Londen gestuurd. Wat er van kwam, of wat zij verbeeldde, is ons onbekend.

Een twaalftal jaren later was Jordaens gelukkiger in een even belangrijk werk, hem door eene andere vorstin toevertrouwd.

Amalia van Solms, de echtgenoote van Frederik-Hendrik van Nassau, den stadhouder der Nederlanden, was in 1645 begonnen een zomerpaleis te bouwen op eenen grond, haar met dit doel verleend door de rekenkamer der grafelijkheid van Holland, aan het oostelijk uiteinde van het Haagsche Bosch.

Oorspronkelijk moest, volgens het plan, door den bouwmeester van Campen opgemaakt, dit lusthof hoofdzakelijk bestaan uit eene groote zaal, waarschijnlijk bestemd om te dienen voor receptiezaal en kunstgalerij. Zij moest op elke der twee verdiepingen met zes kamers en een paar kabinetten omringd zijn. Naderhand zette dit ontwerp zich uit en met de wijzigingen, die latere eigenaars aan het gebouw, dat nog bestaat, toebrachten, werd het het merkwaardige Huis ten Bosch.

Vóór dat het voltooid was, stierf Frederik-Hendrik, en zijne weduwe maakte het tot haar geliefkoosd verblijf. Zij was er op bedacht om onder hare oogen roemrijke gebeurtenissen uit het leven van haren beweenden gemaal te doen plaatsen, en te dien einde liet zij de groote zaal met schilderijen bekleeden, waarin de bijzonderste wapenfeiten en de zegepralen van Frederik-Hendrik zijn afgebeeld.

De bouwmeester van Campen gaf de ontwerpen op, welke zouden behandeld worden ; verscheidene Hollandsche en Antwerpsche schilders werden met dezer uitvoering belast. Jordaens, Jasper de Crayer, Thomas Willebrord Bosschaert, van Tulden kwamen natuurlijk genoeg eerst aan de beurt, als men in 1650 naar historieschilders in Antwerpen uitzag. Minder natuurlijk komt het ons voor, alhoewel het feit niet te betwijfelen is, dat men ook Gonzales Coques, den schilder van miniatuurachtige portretten, voor hetzelfde werk aansprak, en verbazend in de hoogste mate mag het heeten, dat

men zelfs Daniël Seghers, den pater Jezuïet, vroeg, om zijn penseel ter verheerlijking van den grooten vijand van zijnen godsdienst te leenen. Laatstgenoemde schilder, alsook de Crayer, sloeg de aangeboden taak af; van Coques en Bosschaert weten wij niet met zekerheid, of zij al dan niet aanvaardden; Jordaens en van Tulden leverden het schoonste deel der Oranjezaal. Van Tulden maakte een grooter getal schilderijen, Jordaens maakte er slechts twee : de Dood, die den Nijd overwint, en de Zegepraal van Frederik-Hendrik. Dit laatste is verreweg het hoofdwerk der geheele zaal en deze dankt vooral aan Jordaens' meesterstuk hare wereldberoemdheid. De Zegepraal van Frederik-Hendrik werd in 1652 afgewerkt en was in de raming der kosten van de zaal op 3000 gulden geschat.

Jordaens verloor zijne vrouw op 17 April 1659. Bijna twintig jaar leefde hij nog als weduwnaar en stierf den 18n October 1678. Zijne dochter Elisabeth overleed op denzelfden dag. Ongetwijfeld waren beiden slachtoffers eener besmettelijke ziekte, «Antwerpsche ziekte» genaamd, welke dit jaar gedurende drie maanden in onze stad woedde. Vader en dochter stierven in den hervormden godsdienst, en beider overblijfsels werden vervoerd naar Putte, het eerste dorp over de Hollandsche grenzen, waar eene protestantsche kerkgemeente in vrijheid leefde. Een zerk werd op hun graf geplaatst, meldende, dat zij daar met Jordaens' vrouw, Catharina van Noort, rustten.

Alhoewel de ongenadige wetten tegen den hervormden godsdienst nog immer van kracht waren, had zich toch te Antwerpen, rond het midden der XVIIe eeuw, eene geheime calvinistische gemeente gevormd, die den naam van den Olijfberg droeg. De boeken, waarin de vergaderingen van het kerkbestuur, de vieringen van het Avondmaal, de doopen en huwelijken der leden werden ingeschreven, zijn ons bewaard gebleven; zij beginnen van 1652 en loopen tot het einde der XVIIIe eeuw. Waarschijnlijk was het in het jaar, toen

Jordaens de Zegepraal van Frederik-Hendrik in het Huis ten Bosch plaatste, dat de hervormden hier uit Holland eenen predikant zonden, en misschien bestaat er wel verband tusschen die zending en 's kunstenaars verblijf in den Haag.

De eerste lijst der gereformeerden, welke de boeken van den Olijfberg bevatten, dagteekent van 1671, en Jordaens' naam komt voor onder de 90 leden, welke de gemeente toen telde. Wij weten echter, dat hij reeds vroeger tot de hervormde Kerk behoorde. Toen hij, op het einde van 1660, getuigenis aflegde in het geding van kanonik Hillewerve tegen Meulewels, waarvan wij reeds herhaaldelijk gewaagden, schreef de greffier onder Jordaens' verklaring : Juravit per Deum (Getuige zwoer slechts bij God). Daar niets het tegenovergestelde bewijst, mogen wij wel aannemen, dat hij vóór 1660, en ook wel in 1652, protestant was. Ging hij tot den hervormden godsdienst over in dit laatste jaar, of was hij het reeds vóór zijne reis naar den Haag? Wij weten het niet. Dat hij betrekkingen met Noord-Nederland onderhield, getuigde hij zelf, wanneer hij, bij zijn tweede verhoor in het proces Hillewerve-Meulewels, verklaarde, dat hij zich in Utrecht bevond drie dagen vóór het Pinksterfeest van 1661.

Zijn grafzerk vermeldt uitdrukkelijk, dat zijne huisvrouw, Catharina van Noort, in het protestantsche tempeltje te Putte begraven werd, en dat zij den 17n April 1659 stierf. Toen reeds beleed Jordaens' gezin dus de hervormde leer. In 1671 werd hij, met zijne dochter en « twee meissens », tot het avondmaal toegelaten; van 1675 tot 1678 werd die kerkelijke plechtigheid acht maal ten zijnent gevierd. Hij was, zooals men ziet, een ijverig belijder van het vervolgde geloof, en kwam er opentlijk voor uit.

Hoe is het nu te verklaren, dat, in strijd met 's lands wetten, het Calvinismus hier oogluikend werd toegelaten? De regeering toch wist zeer wel, wat er in den Olijfberg omging. Den 5n Mei 1655 verscheen er eene plakkaart, waarbij de Landvoogd aan de magis-

straten in dezer voege spreekt : « Alsoo wy onderricht worden, dat die ministers ende predicanten van de ghepretendeerde ghereformeerde Religie sedert eenigen tydt herrewaert hebben ghenomen resolutie, van in de landen ende steden onzer onderdanigheyt af te senden ende alreede souden hebben afghesonden seker ghetal onder hun, om te sayen en te verbreyen hunne secten ende heresiën... soo bevelen wij ende ordonneren u midts desen, dat ghy terstondt in alle diligentie daertegen op waeckt... met alle rigeur by decretemente ende inflixiën van penen, daertoe by de placaten ghestatueert, sonder eenige dissimulatie, dan evenwel met die discretie, die de ghelegenheyt van het feyt sal moghen toelaten tot naerdere ordre. » (1)

De magistraten vonden waarschijnlijk, dat het nederige Antwerpsche kerkje geen gevaar voor de bestaande orde van zaken op geestelijk of wereldlijk gebied opleverde, en lieten de volgelingen van Calvin zonder grooten overlast hunnen eeredienst naar hun geweten vieren. Wij weten niet, hoe de afgescheidenen het overlegden, om zich met den burgerlijken stand, die door de Roomsche geestelijkheid alleen gehouden werd, in regel te stellen, en hoe zij de geboorte hunner kinderen wettelijk konden doen inschrijven ; verrassend genoeg is het reeds voor ons, dat de rechterlijke macht het voor geen misdrijf aanzag, hoe een man als Jordaens het protestantsche eedsformuul bezigde in eenen tijd, toen, volgens de bestaande wetten, ketterij nog op straf van dood verboden was.

Sommige der Antwerpsche hervormden lieten zich te Putte of te Ossendrecht, over de Hollandsche grenzen, in tempels hunner gemeente begraven. Te Putte ook lieten enkele hun huwelijk inzegenen. In deze laatste gemeente werd Jordaens ter aarde besteld. Ongestoord rustte hij er tot aan het einde der vorige eeuw, toen het kerkje gesloopt, de zerken verbrijzeld en als puin op het woeste

(1) Placcaeten van Brabant. Brussel. Velpius. 1664. III. 34.

veld achtergelaten werden. Rond 1840 raapte men die zerken, en ook dien van Jordaens, samen en legde ze neder op een terpje met betamelijke omheining. In 1877 werd te dier plaatse een eenvoudig, maar waardig gedenkteeken, met Jordaens' borstbeeld bekroond, opgericht, uit bijdragen, vereenigd in België, Nederland en andere landen, en met milde tusschenkomst der Antwerpsche regeering.

Men heeft veel getwist over Jordaens' verandering van godsdienst; maar, hoe en wanneer hij er ook toe overging, dit gehoorzamen aan de stem van zijn geweten verdient geenszins de afkeuring, die ijverig Roomschgezinde schrijvers er wel eens over uitspraken.

Het moge iemand als lid eener kerk spijt doen, dat aan deze een man van zooveel beteekenis ontvalt als onze groote kunstenaar; als mensch zijn wij eerbied verschuldigd voor de daad van moed, gepleegd door iemand, die den heerschenden en almachtigen godsdienst verlaat, om zich te scharen in de gelederen der verdrukten en vervolgden.

Jacob Jordaens was dan ook in alles een man, die zich onderscheidde door zijn versmaden van het verbloemen der waarheid; zijne ongekunstelde rondheid, die enkele malen in onsierlijkheid oversloeg, was het onderscheidend kenmerk van zijnen trant, zijn eeretitel en tevens zijne zwakke zijde als kunstenaar.

Wanneer men de verzameling van portretten onzer schilders doorbladert, zooals zij naar het leven werden gepenseeld en gegraveerd, dan treft ons het aanvallige der gelaatstrekken van de meesten hunner: onderscheiding of eigenaardigheid, vernuft of zielenadel, gulheid of fijnheid, denk- en scheppingskracht staan bijna op aller gelaat te lezen Zien wij Jordaens' beeld, dan treft ons heel wat anders. Zwaar is zijn hoofd en vleezig zijn breed gevleugelde neus, zijne kaaksbeenderen komen sterk uit en maken het middendeel van zijn gelaat breeder dan zijn voorhoofd, rimpelig ligt het vleesch op de hobbelige hoofdknoken, zijn hals is kort en zijne lange haren omlijsten, tusschen twee harde strengen en een ruw, opgestreken

JACOB JORDAENS. — Naar hem zelven.

kuifje, het volle en waarlijk niet fraaie gelaat. Alleen uit de groote oogen, zoo vrank van onder de zware wenkbrauwen uitkijkende, glanst de hoogere, scheppende geest.

Dit kloeke hoofd stond op een gezond lichaam, en van gezonden stam was hij. Hij werd 83 jaar oud en niet aan verzwakking, maar aan eene haastige ziekte stierf hij. Het was een stevige burgersjongen, eene onverweekte Vlaamsche natuur. Hij studeerde bij den oorspronkelijken, krachtvollen Adam van Noort en nooit bezocht hij Italië, het land der verfijnde idealen, der bovenaardsche kunststrekking. Zijne werken leveren eene welsprekende bevestiging van al de kenmerken, die wij in zijne geschiedenis en in zijnen persoon aanteekenden.

Treden wij het Antwerpsche Museum binnen, en keeren wij links af, dan zien wij een van Jordaens' meesterstukken (215). Het werd gemaakt voor de kerk der Augustijnen, waar het in eenen der kleine beuken, boven de biechtstoelen hing, en verbeeldt het Laatste Avondmaal. Joannes heeft aan Christus gevraagd, wie der Apostelen de verrader zou zijn, en de meester antwoordde: « Deze is het, wien ik de bete, als ik ze ingedoopt heb, geven zal. » Hij doopte het brood in den wijn, en gaf het Judas den Iskarioot. Eene beweging is hierop ontstaan onder de aanzittende apostels; zij hebben zich in vier groepen verdeeld, en spreken over de vreeselijke beschuldiging, tegen den rossen verrader uitgebracht. Christus maakt met Judas, die schuins tegenover hem zit, en met de eene hand eenen hond streelt, eene afzonderlijke groep uit, waarin het fijne gelaat van den Heiland in scherpe tegenoverstelling staat met het grove hoofd van den ellendeling, die den mond opent om de brok brood aan te nemen. Behalve Christus en Joannes, die een edeler voorkomen hebben, zijn de overige personages geheel overeenkomstig hunnen stand geschilderd; het zijn wel degelijk visschers, werklieden uit de lagere klas, gerimpeld en geroosterd door arbeid en lucht, door het gure weder en de blakende zon; hun haar en baard staan in ruwe,

ordelooze bossen, geëerbiedigd door den kam, maar gedund door de jaren ; hunne kleederen zijn van grove stof, verschillend van vorm, maar allen even somber en dof van tint.

Niet de kleur treft ons dan ook in het werk, maar het machtige licht. Daar buiten grauwt de vallende avond, hier binnen branden twee lichtkronen en verdrijven slechts gedeeltelijk de opkomende duisternis. Alleen op de hoofden en op de kleederen werpen zij eenen warmen lichtgloed, die deze met geweldigen uitsprong op den donkeren achtergrond doet vooruitkomen. Het is echter geen kaarslicht, dat Jordaens schilderde. Met aan de schemering van den dag nog eene zekere kracht te laten, vermijdt hij de harde tegenoverstelling, die dergelijke stukken onderscheidt. Niet op het pikzwarte van den nacht, maar op het bruine halfdonker, waarin nog speling van tinten en vormen te onderscheiden is, stralen de blakende vleezen.

De alledaagsche gelaatstrekken der apostels bevreemden ons, en het onooglijk gebaar, waarbij Christus niet alleen de bete broods, maar ook zijne hand zelve in Judas' mond schijnt te steken, wekt tegenzin in ons op. Wanneer men echter dien laatsten ongelukkigen penseeltrek vergeet en nadenkt, dat de apostels inderdaad moesten zijn, zooals de schilder ze hier voorstelt ; wanneer de machtige lichtstraal, uit het doek stroomende, ons eens doordrongen heeft, dan erkent men niet alleen een van Jordaens' edelste werken, maar een meesterstuk van lichteffekt en onbedeesde weergeving der werkelijkheid.

Nog vele stukken van godsdienstigen aard zouden wij van Jordaens' hand kunnen vermelden ; maar geen overtreft het Laatste Avondmaal. De Augustijnenkerk van Antwerpen bezit van hem de Martelie der H. Apollonia, een doek, dat overvol is van figuren ; waarop de kleuren dwarrelen, de groepeeringen gezocht, en de houdingen onnatuurlijk zijn; waarvan alleen de paarden oprecht schoon mogen heeten. In de St.-Jacobskerk staat een H. Carolus Borromeus, biddende voor

de pestlijders, krachtig van kleur, maar onsierlijk van teekening. De Predikheerenkerk en de Terninckscheschool bezitten elk eenen Christus aan het kruis, waarvan de eerste rond 1617 gemaakt werd en dus een der vroegste werken van den meester is, en de tweede een zijner schoonste mag heeten. Te Brussel ontmoeten wij in het Museum (216), den H. Martinus eenen Bezetene genezende, in 1630 voor de St.-Martenskerk te Doornik geschilderd, met Jordaens' kleurenkracht, maar ook met zijne onbekoorlijkheid.

Moesten wij al de godsdienstige stukken opsommen, die het buitenland van hem bezit, wij zouden den lezer al lang verveeld hebben, eer wij volledig zouden zijn. Noemen wij nog slechts, om hunne hoogere waarde : de Opoffering in den Tempel te Dresden (959 van het Museum), een groot en deftig altaarstuk, edeler van opvatting en uitvoering dan de schilder ze gewoonlijk maakte; de Aanbidding der Herders, te Frankfort (122), te Brunswijk (465) en te Antwerpen (288), drie stukken, waarin Jordaens zich gemoedelijker vertoonde dan in zijne godsdienstige werken van ernstigeren aard. Elk dezer drie laatste werken verschilt van groepeering, teekening en verlichting; maar in allen bemerkt men des schilders warme belangstelling in zijn onderwerp. Die eenvoudige buitenlieden, met hunne eenvoudige gaven, een pasgeboren kind komende bezoeken, doen hem aan eene feestelijke en huiselijke gebeurtenis uit het dagelijksche leven denken, en een lachend en levend tafereel uit de werkelijkheid maakt hij van dit bezoek in den stal.

Zie, bij voorbeeld, in het stuk van Antwerpen dit gemoedelijk tooneel eens na. Het kindje, met zijn geel vestje, dat met de eene hand een ei aanbiedt, en met de andere eenen herderstaf over den schouder vasthoudt, waar een vogelnest aan hangt; den hond, die naar het vogeltje komt snuiven; de herderin, met den koperen melkstoop op het hoofd; al die bijzonderheden uit het volksleven,

toegepast op het hoogste en wonderlijkste geheim van den godsdienst, en de hoogere personages zelve, de O.-L.-V., het kindeken Jesus, en de poezelige engeltjes in de lucht, vol aanminnige en menschelijke schoonheid : is dit alles geene waarheid, die wij zoowel in onze omgeving als in het Evangelie bevestigd vinden?

De neiging om in de bijbelsche geschiedenis eerder het werkelijke dan het hoogere leven op te merken, vinden wij nog in zijn groot tafereel, uit den Louvre (251), dat Christus, de Verkoopers uit den Tempel jagende, voorstelt. Het is lustig om zien, hoe het verdreven rot over elkander tuimelt, en wat geharrewar er ontstaat onder de mannen en de vrouwen, die vallen, en de ezels en ossen, die zich uit de voeten maken ; pleizierig is ook de pret, die de toeschouwers aan dit koddige tooneel hebben, en plezieriger nog is de zonnegloed, die in breede golven over die hortende en stortende menigte wordt uitgegoten.

Vergelijken wij daarbij, wat Jordaens maakt van ernstiger tafereelen, van diegene, bij voorbeeld, welke voorvallen bij Christus' graf. De schilderijen, waar Christus' geboorte in verheerlijkt wordt, zijn lachend en gemoedelijk, schoon en waar ; diegene, waar hij na zijnen dood beweend wordt, zijn valsch, onschoon, onooglijk zelfs. Te Blenheim, bij den hertog van Marlborough, zien wij Christus, beweend door zijne Moeder en vijf andere personages, een stuk vol kracht, maar hard door de tegenoverstelling van bleek en donker, en misteekend in Christus' lijk. Te Dresden (958) ziet men eene groep van Vijf personen, die Christus' lijk in zijn graf zoeken, en elkander hunne welgegronde verwondering uitdrukken, daar zij niet alleen den doode niet aantreffen, maar zelfs zijn graf, dat de schilder vergat op het doek te brengen, niet meer vinden. Te Antwerpen ziet men in het Museum (217) eene Graflegging van Christus, waar de personages zoo onhandig met het lijk te werk gaan, dat zij het hoofd eerst in den kuil laten zinken, en ons alleen nog de beenen laten zien, die zij in de hoogte houden.

JUPITER GEVOED DOOR DE GEIT AMALTHEA, door JAC. JORDAENS,

Museum van den Louvre, te Parijs.

Ook zijne tafereelen uit het leven der heiligen munten hoegenaamd niet uit door hunne edelheid en sierlijkheid. Het Huwelijk der H. Catharina, te Madrid (1405), is stellig een zijner schoonste werken, het heeft eenen licht- en kleurenglans, die verblindend mag heeten. Welnu, in plaats van de mystieke maagd, waarvan ons de legende vertelt, maakt Jordaens van haar eene kloekgebouwde vrouw, in vollen vleeschbloei; haar blank hemd is over den gordel geschorst, en eerder met tegenzin dan met liefde, schijnt zij van het kindeken Jesus den trouwring te ontvangen. Met hare volle gestalte, en het zwaard aan hare zijde, schijnt zij eerder eene heldhaftige vrouw, die zich een kinderspel laat welgevallen, dan eene heilige maagd, die met ingetogenheid eene gunst des hemels ontvangt.

En dit is dan nog een kunstvol, welverzorgd werk; maar in vele andere Museums treffen wij de ruw geborstelde, onsierlijk geteekende hoofden van heiligen, apostelen en evangelisten aan, die eerder aan spotbeelden dan aan ingetogen of ernstige weergevingen van het onderwerp gelijken. Neen, Jordaens was geen godsdienstige schilder! Daar alleen, waar hij, in een hemelsch onderwerp, zuiver menschelijke toestanden en gevoelens kan te pas brengen, krijgt zijn werk leven en waarheid.

In zijne mythologische onderwerpen is hij dikwijls niet edeler of eerbiediger dan in zijne godsdienstige stukken. Daar hebt gij zijnen Jupiter, door de geit Amalthea gevoed, uit den Louvre (254). In die nymf, onsierlijk door hare logheid van vormen, en in den niet minder zwaarlijvigen Jupiter, die met de melkflesch in de hand, om drinken schreit, zou men niet gemakkelijk een tafereel uit het leven der goden erkennen. Het werk is een meesterstuk van kleur en licht, warm en malsch komen de heldere vleezen op den donkeren grond uit; maar, nog eens, het is oneerbiedig in den hoogsten graad.

Men ontmoet in Jordaens' onderwerpen, aan de fabelleer ontleend,

een stuk, waar hij de gewaagdheid van het gebeurde op moedwillig onverbloemde wijze wedergaf. Koning Candaulus was, gelijk men weet, zoodanig ingenomen met de schoonheid zijner vrouw, dat hij haar, op zekeren avond, naakt aan den herder Gyges liet zien. Hoe Jordaens goedgevonden heeft dit onbescheiden tooneel voor te stellen, kan geene pen gevoeglijk beschrijven. Voldoende zij het te zeggen, dat nooit een penseel iets onbetamelijker en aanstootelijker schilderde dan deze mythologische slaapkamer, welke het Museum van Stockholm (1159) van onzen meester bezit.

In vele andere stukken uit dit vak doet Jordaens zich voor als een schilder, die een open oog en hart heeft voor de rijke, kleurige natuur, en die ze dan ook in al hare heerlijkheid en uitbundigheid wedergeeft.

Saters- en Bacchantentooneelen zijn hem, als van zelf spreekt, uitverkoren onderwerpen. De Sater, die op de fluit speelt, in het Amsterdamsche Museum (202), is een natuurmensch, in volle grootheid, met den lach der tevredenheid op het gelaat; hij zit tegen eenen boom, op eenen rooden mantel, met witten pels, en laat het oog over zijne geiten en schapen gaan. Het werk is hoog van toon en harmonisch warm van tint. De Sater met druiven, uit het Museum van den Haag (209), is even heerlijk van kleur en licht. De Vruchtbaarheid, uit het Museum van Brussel (217) schittert minder door sierlijkheid en duidelijkheid dan wel door de heldere, vinnige kleuren en het lachende licht.

Nog vele andere werken van verdiensten zouden wij kunnen aanhalen : de Prometheus en Neptunus, uit het Museum van Keulen; het Bacchusfeest van Cassel; de Ceres en de Meleager en Atalante, van Madrid, zijn allen prachtig.

Maar wij houden liever een oogenblik langer stil bij een paar stukken, die Antwerpen, in twee bijzondere verzamelingen, bezit : het Bacchushoofd, dat aan Mev. Foulon, en de Rust van Diana, dat aan Baron le Candele toebehoort.

Het eerste, een keurig verzorgd doek, verbeeldt den jongen god van den wijn, ten halven lijve gezien, het hoofd omkranst met wingerdbladeren, de borst naakt, een rood doek op den schouder dragende. De gelaatstrekken hebben het goedig lachje van innige voldaanheid, de mond is half geopend, de oogleden zijn zwaar: alles duidt de zaligheid van eenen lichten roes aan, die lichaam en ziel doordringt, en den jongen god tot den gelukkigsten wijnproever van hemel en aarde maakt.

Het stuk van Baron le Candele verbeeldt de Rust van Diana en hare Nymfen. Ginds, aan de kim ter rechterhand gaat de zon onder, eene vurige lichtstreep achterlatende; Diana, de godin der jacht en de verpersoonlijking der maan, is, na eenen afmattenden tocht door veld en bosch, komen rusten met hare nymfen. Zij heeft op het gelaat de bleekblauwe schemerkleur, die het manelicht verbeeldt; om de leden draagt zij een blank gewaad. Zij zit op eenen karmozijn rooden doek midden in het tafereel, iets hooger dan haar gevolg; op eenen blauwen doek, beneden haar, rust eene nymfe met gelen sluier, goudblonde lokken en vleesch, zoo zonnig en poezelig als fluweel; rechts tegen het heuveltje, waarop Diana troont, leunt eene tweede, met den rug in volle licht; achter de godin staat er eene derde, in gelen omslag, met den zachten maanschemer op het gelaat, en iets wegdampends in geheel haar wezen; eene vierde zit, met het hoofd voorover op de knieën gebogen, in de schaduw te slapen. Zoo ziet er de godinnentroep uit: vol jeugdige levensfrischheid en snoeperige levenskracht, veel fijner dan Jordaens ooit zijne heiligen schilderde.

De opbrengst der jacht van Diana: reebokken, hazen, vogels, een wild zwijn, liggen rechts op den grond, of hangen aan de takken van eenen boom, op den achtergrond. Zij zijn van Snijders, in dezes vasten, krachtigen trant.

Links nu, ziet het tooneel er anders uit. Daar komt een stoet van saters aan; voorop een naakte zwadderbuik, met ruige bokspooten

en horentjes; tegen zijnen dikken balg, draagt hij een mandje heerlijk fruit; zijne naakte, gerimpelde, bruine huid staat in vollen, warmen lichtgloed; zijne kleine oogskens, flonkerend van wellustige begeerlijkheid, zeggen genoeg wat gevoelens de kuische godendochter in den joligen, dierlijken mensch opwekt. Achter hem blaast een sater eenen vrolijken marsch op de fluit, en op den voorgrond huppelt blijde een mollig saterskindje, met rinkelbom en fluit in de hand; op het achterplan verweert eene van Diana's maagden zich tegen de vermetele pogingen van eenen vierden sater, die haar zoekt te omhelzen; in de hoogte hangt een tapijtwerk, tusschen twee boomen gespannen.

Het tafereel barst in zijn volle licht en kleur los, als eene hymne aan moeder natuur, de alles barende, aan wier volle borst Jordaens zich neerlegde, om gulzig hare rijke gaven te genieten, en om daarna, in bewondering voor hare weldoende kracht, met volle longen haren lof te verkondigen.

Dat hij met zijn werk ingenomen was, dat hij het met overtuiging en eerbied schilderde, getuigt de wijze, waarop het geheele doek verzorgd en gekoesterd is. Hij zong uit onbeklemde borst, met innig zelfbehagen, en in dichterlijken geestdrift het lied, dat hij het liefste zong, en het beste kende.

Jordaens schilderde meer dan eens dit onderwerp. Het meesterstuk, dat in bezit is van den Baron Le Candele, is 2 meters hoog en 2.52 breed. Den 17n Juni 1774 werd er in de verzameling van burgemeester Schoreel, heer van Wilrijck, een doek verkocht, waarvan de beschrijving bewijst, dat het eene herhaling is van het hooger besprokene. (1) Alleen de afmeting verschilt, daar het in 1774 verkochte slechts 44 duim (1.40 m.) hoog en 61 duim (1.95 m.) breed is. Terwijl deze schilderij nog in het kabinet van den heer Schoreel was, werd zij geëtst door den schilder Lens. (2)

(1) Genard: *Messager des sc. hist.* 1852. p. 229.
(2) *Catal. Del-Marmol.* Nr 1643. Verzameling Terbruggen. Nr 1318-19.

Het groot historiestuk uit het Huis ten Bosch, waarvan wij hooger de geschiedenis mededeelden, sluit zich nog al dicht bij de mythologische onderwerpen aan, door de talrijke zinnebeelden, die er in voorkomen. Men heeft de gewoonte dit prachtig tafereel het meesterstuk van Jordaens te heeten; liever noemde ik het een zijner meesterstukken.

Het onderwerp, met de historische en zinnebeeldige figuren, die er bij te pas moesten gebracht worden, werd den schilder waarschijnlijk door den bouwmeester van Campen opgegeven.

Jordaens beschrijft ons zelf in gebroken Fransch zijn werk nagenoeg aldus : « In de eerste plaats komt de prins Frederik-Hendrik, op eenen vergulden triomfwagen gezeten. Achter hem staat een bronzen beeld, zijnde de Overwinning, die in de eene hand eene kroon heft boven het hoofd zijner Hoogheid, en in de andere eene tweede kroon houdt voor prins Willem, die op een Spaansch paardje nevens zijn' vader rijdt.

» De vier witte paarden, die den zegewagen trekken, verbeelden de reinheid en de rechtschapenheid des harten van den uitstekenden held, die zijn eigen belang en zijne rust ten offer bracht, om als beschermer en vader des vaderlands op te treden.

» Mercurius, god der Slimheid, leidt een der paarden; Minerva, godin der Wijsheid, het andere. De wagenmenner draagt eenen horen van overvloed, ten teeken van de welvaart, door de wapens van den vorst verworven.

» De leeuwen, die vóór den wagen stappen, zijn zinnebeelden van zijnen moed; de nymfen, die bloemen strooien, en de dansende en zingende kindekens met wapenschilden, verbeelden de vreugde der provinciën.

» Prins Willem is vergezeld door den god des Huwelijks en eenen jongeling, die eene fakkel en twee gekroonde handen draagt, zinspeling op zijn koninklijk huwelijk.

» Dan komen eenige ruiters te paard, vertegenwoordigende

het leger; het gemeene volk is op het voetstuk der standbeelden van de prinsen Willem en Maurits van Nassau gestegen, en verheugt zich over de vrijheid en den vrede, door hunnen afstammeling bevochten.

» De Vrede, omgeven door vele genieën, werktuigen dragende van wetenschap of muziek, daalt uit den hemel met eenen palm in elke hand. Andere kindekens dragen een opschrift, waarbij de de vrede, het laatste werk van den prins, boven zijne krijgsdaden gesteld wordt: Ultimus ante omnes de parta pace triumphus. Andere nog hechten bloemen aan zijnen zadel, ten teeken van zegeviering.

» De Dood en de Faam strijden in het bovendeel der schildering: de eerste wil den prins en zijnen naam vernietigen, de tweede zijnen roem over heel de wereld uitbazuinen. Twee figuren liggen ter aarde: het zijn de Haat en de Tweedracht, die de vorst beide overwonnen heeft. (1) »

De zegepralende heeft een zacht, goedig gezicht, geheel naar de natuur gevolgd, zonder eenige verfraaiing of veredeling. Op de vier witte paarden valt de groote glans van licht en kleur. In de vrouwen en mannen, die den wagen omringen, hervinden wij Jordaens' neiging om zijne figuren, tot overdrijving toe, onschoon te maken.

Overheerlijk daarentegen is de kleuring en de verlichting. Wie ooit de grot van Han bezocht, herinnert zich ongetwijfeld nog het heerlijke schouwspel, dat men geniet, wanneer men, na uren in de onderaardsche spelonken te hebben rondgewandeld, op eens door de opening in den berg den zonneschijn en de vrije natuur te zien krijgt. Men wist tot dan niet, dat het licht zoo licht en zoo schoon was; men verbeeldde zich niet, dat het groene gras zoo schitterend was en dat er zulke zachte straling van eene ruige boomschors of van eenen kalen rotswand kon uitgaan. Iets dergelijks

(1) Veegens: *Op. cit.* Bl. 78.

treft u, wanneer de deur der Oranjezaal opengaat, en gij eensklaps vlak voor u de groote Zegepraal van Frederik-Hendrik ziet. Het is eene veropenbaring. Nooit zou men geloofd hebben, wat schilderijen men ook gezien hebbe, dat die schittering van kleuren, die gloed van licht met verf op het doek te brengen was; dat zooveel frischheid van tint met zooveel warmte van toon kon vereenigd worden.

Jordaens schilderde ook de levensgroote portretten van prins Frederik-Hendrik en zijne gemalin. Waagen, die deze figuren bij den hertog van Devonshire te Londen zag, noemt ze vaste, rijke schilderingen, en meesterstukken, die Rubens' werk evenaren. (¹)

Jordaens heeft minder naam als portretschilder, en echter is zijne verdienste, in dit vak, grooter dan in het historische. Zijn Portret van Michiel de Ruyter, in het Museum van den Louvre (257), doet den held herleven met zijne welgedaanheid van lichaam, vol zelfvertrouwen en levenslust op het glanzend gelaat. Wij haalden reeds zijn eigen familieportret te Kassel als een meesterstuk aan.

Even hoog schatten wij een stuk uit het Museum van Madrid (1571), dat eene familie voorstelt, uit vader, moeder, dochter en meid bestaande. De vader houdt eene guitaar in de hand; de moeder, met den arm om haar dochtertje geslagen, zit op eenen stoel aan den tegenovergestelden kant. Het kindje is het treffendste beeld van de groep: het schalksch, half bedeesd lachje, waarmede het den toeschouwer aankijkt, is wel de best opgemerkte en bevalligste uitdrukking, die Jordaens schilderde. De moeder is een goedig, de vader een allerdeftigst persoon, zonder eenige stroefheid. Het geheel vereenigt, met den gewonen licht- en kleurenglans, eene voornaamheid en eene edelaardige waarheid, die ons aangenaam verrast.

Nog vele andere stukken, uit dit vak, zouden wij aanhalen, vrees-

(¹) Waagen: *Treasures of art in Great Britain*. II. 94.

den wij niet te lang te worden. Een enkel toch blijve niet onvermeld : het zijn de Kindertjes, uit het Museum van Valencijn (110). Twee lieve schepseltjes zitten in de wieg, spelende met een schaap, dat er vóór staat ; het eene blaast op eene fluit, en het andere houdt eenen appel in de hand. Beiden zijn malsch en bloemig van vleesch, met eene huid zoo zacht getint als eene perzik, zoo doorschijnend als eene rijpe druif. Wie geneigd mocht zijn Jordaens alle dichterlijk gevoel te ontzeggen, ga en aanschouwe dit stukje, dat men eerder zou geschilderd achten door eene moeder, wier hart overstroomde van liefde en geluk, dan door den krachtvollen borstelaar, dien wij kennen.

De laatste stukken hebben ons gebracht op het gebied, waar Jordaens zijne schoonste overwinningen behaalde, waar hij te huis was, en zich onbedwongen in het volle bezit zijner gaven bewoog : op het gebied namelijk der tooneelen uit het burgerleven, met zijne eigene zeden, zijne eigene figuren, zijne kleurigheid en zijnen levenslust.

Waar te lachen, te zingen, te eten en te drinken valt, daar leeft Jordaens ; waar ronde burgerlui zich vermaken, daar is hij, niet alleen met borstel en palet, maar met heel zijne ziel bij. Weet hij niet den juisten toon te treffen, waar het bovenaardsche dingen geldt, in de wereldsche en menschelijke handelingen treft hij hem zooveel te zekerder ; was hij ginds wel eens beneden zijn onderwerp, en ruw, en onkiesch, hier verheft hij zijne personages niet zelden, en wordt hij soms oprecht dichterlijk.

Het eerste zijner burgerstukken is zijn Drie-Koningenfeest. Zooals men weet, is het een oud gebruik, op Drie-Koningendag eene taart te eten, waarin eene boon is gestoken. Men snijdt de taart aan tafel door, en hij, die het stuk met de boon krijgt, wordt tot koning van het feest en voorzitter van de tafel uitgeroepen. Ik ken een half dozijn verschillende bewerkingen, die Jordaens van dit onderwerp maakte, en zeker zijn er meer ;

J. Jordaens. Het Drie-Koningenfeest.

BELVEDERE VAN WEENEN.

ofschoon er ook wel onechte herhalingen aan den meester toegedicht worden.

Het bijzonderste Drie-Koningenfeest bevindt zich in het Belvedere te Weenen; maar schooner dan dat stuk vind ik het kleinere van den Louvre (255). Hier zijn tien personen aan eene tafel vereenigd, die zich het genoegen van wel te zamen gezeten te zijn, eens goed laten smaken. Het gezelschap maakt inderdaad eenen vroolijken indruk. Niet dat het er zoo woelig of jolig toegaat : twee zingen er; alleen de koning drinkt, alhoewel de bekers der anderen gevuld zijn ; een knaap houdt zich met zijnen hond bezig; eene jonge vrouw ziet slechts toe; eene meid dient wafels op. De handeling is eerder verbrokkeld dan stevig ineengezet. Daarin ligt dan ook de hooge waarde van het stuk niet. Deze ligt vooreerst in de gezondheid en de levenslustigheid, die op de schoone wezenstrekken van al de aanwezigen te lezen staan, en meer nog in de poëzie der kleur, die over hen uitgestort is. Eene zachte, fluweelen lichttint omhult het geheele gezelschap. Naarmate de personages blanker of bruiner van vleesch zijn, schijnt dit licht helderder of warmer te worden; eene jonge vrouw ontvangt het op het volle gelaat en de borst, zoodat hare blanke huid en haar witte borstdoek er door schitteren; de zangers zijn bruiner en warmer van huid, een kind tusschen beide in. Een ander deel van het gezelschap wordt door het licht van ter zijde getroffen, en dompelt met het aangezicht in doorschijnend geschemer. Het hoofd van den koning en dat van den jongen met den hond zijn, als effekt van warme schaduw, ongeëvenaard ; de dooreenspeling van licht en duisternis werpt eenen satijnen glans over hun wezen, de tinten milderend, verzachtend, vermalschend.

Het stuk in het Belvedere draagt voor opschrift : Nil similius insano quam ebrius (Niets gelijkt beter aan eenen gek dan een dronkaard). Blijkens die woorden, heeft Jordaens hier eerder eene dronkemanszitting dan een Koningenfeest willen schilderen; in

plaats dan ook van de bevallige figuren, en de genoeglijke handeling van het stuk uit den Louvre, gaat hier alles wilder en uitgelatener toe.

Aan het hoofd van de tafel zit, ter rechterhand, de koning van den dag, een oud man, met eene hooge, witte kroon op het hoofd, aan zijnen wijnromer te zabberen. Op het voorplan heft een jong en klock gezel, in soldatenkleedij, luid gillend, den beker in de hoogte; een man, met eene hansworstenkap op het hoofd, zit achter de tafel en doet den soldaat na; links schenkt een derde eenen wijnkelk vol; tusschenin zitten nog drie mannen: één, die rookt; één, die zingt; en één, die een stuk vleesch watertandend boven den mond houdt, gereed om het naar binnen te laten glijden. Het vrouwelijk deel van het gezelschap bestaat uit eene oude moeder, rechtover den koning gezeten en de jolige gasten goedkeurend aan den gang ziende; een drietal jonge vrouwen, die ook weinig deel aan de pret nemen, en eene vierde, die door haren gebuur omhelsd wordt. Op den voorgrond, een man, die meer wijn geladen heeft dan hij kan dragen; daarnevens een allerliefst kindje, dat zijnen beker ledigt; eene kat en verscheidene koperen kruiken.

De beweging is onstuimig: vier handen en nog meer hoofden steken omhoog; de mannen richten zich op, en vier hunner gillen, wat zij gillen kunnen. Tusschen het fel bewogen deel van het kransje, zitten de vrouwen stil en gerust, alsof er niets buitengewoons gebeurde, en de goede koning ledigt zoo voorzichtig zijnen beker, alsof hij een wijnproever ware, die gansch alleen zich een fijn glaasje laat smaken.

De figuren zijn verre van schoon of edel; de koning is een versufte oude, verscheiden der mannen zijn wanstaltig of walgelijk; de jonge vrouwen daarentegen zijn oprecht lief en bekoorlijk. Een tafereel dus ongelijk van opvatting, verbrokkeld van handeling, waar leelijkheid en schoonheid, rumoer en rust nevens een staan; maar ook een tafereel, dat overstroomt van uitgelaten opgewektheid,

van eenen wel wat ruwen, maar toch medesleependen levenslust.

En nog zijn handeling en teekening de zwakke zijden van het stuk; wat weergaloos is, is de schittering van dit schaterend gezelschap. Een warm stralend licht slaat op de gelaatstrekken, de schouders en armen der personages, op hun wit linnen en hunne kleurige kleedij en doet de getroffen deelen fonkelen op den bruinen achtergrond; deze zelf is doorschemerd van den gloed, die er door golft, en hier en daar weer bovenvlot op een kleed, eenen hond of eene kat, een glas of eene kan, een broodje of eene citroen. De donkere deelen zijn als geroosterd; de schaduwen hebben hoeken, die aan bergkammen gelijken, waarop de ondergaande zon haar vurig schijnsel doet afschampen; geheel het tafereel doet denken aan de oppervlakte van eenen ketel gesmolten lood, waarvan het middendeel gloeiend wit, de randen stiller getint zijn, en waarop, hier en daar de zwalping van het blakende metaal met rosse en grijze weerschijnen fonkelt.

Die kleuren en dat licht lachen en schateren luider dan de uitgelaten personages, en stemmen ons ook veel vroolijker, doen ons meer de pret smaken, en ons langer in het gezelschap verwijlen, dan het gerinkink der glazen, het getier der mannen, of de onverschilligheid der vrouwen.

De overige behandelingen van hetzelfde onderwerp zijn minder. Een der twee stukken te Kassel (272) heeft nagenoeg dezelfde samenstelling en groepeering der personages, als het groote tafereel uit het Belvedere; alleenlijk is het lichteffect veel minder gelukt, de warme gloed breekt niet door, alles blijft in kastanjetint. Het is meer een tooneel van wanorde dan van vermaak; men schijnt eerder om, dan met den ouden versuften koning te lachen.

Het stuk te Brunswijk (468) onderscheidt zich gunstig van de vorige behandelingen : het is zeer breed gedaan, niet zonder grofheid in uitdrukking en borsteling; maar het heeft Jordaens' lichtgloed, en eenen anderen gloed daarbij, dien van de kommerlooze

vreugde, van den onbedwongen lach. « De Koning lacht » zou een juistere titel er voor zijn, dan « de Koning drinkt. » En niet alleen de dikke zwadderbuik, die het feest voorzit; maar de drinkende mannen, de liefkoozende paren, groot en klein, oud en jong, het huis en de tafel, elke kleur, elke lichtstraal, al wat men hoort en ziet, lacht en schatert; de vroolijkheid werkt aanstekelijk, en doet den toeschouwer meedwarrelen in den maalstroom van luidruchtige vreugde.

Het tweede van Jordaens' lievelingsonderwerpen is de uiteenzetting van de spreuk : Zoo de ouden zongen, zoo pepen de jongen. Wat een tekst voor hem! Gansch eenen tafelkring van joelende, levenslustige wezens te kunnen schilderen, zingende, spelende, alles vergetende, om alleen aan de pret te denken, en dan, terwijl hij zich verkneukelt in het verheerlijken van die ronde gulheid, wat voldoening er nog eene zedeles, op zijn oud Vlaamsch, te kunnen aan vastknoopen !

De volmaaktste bewerking, die wij van het onderwerp kennen, is het stuk, dat Baron de Pret van Antwerpen bezit, en dat, alles te zamen genomen, wel voor Jordaens' meesterstuk mag gehouden worden. Het tooneel bestaat uit zes personen : rechts, eene oude vrouw, in eenen wissen stoel met nisvormige kap zittende, den neusnijper in de eene, het muziekstuk in de andere hand houdende, en met vroolijke aandacht zingende ; in het midden de Jordaensche vrouw met gepluimden hoed, dikke lokken en rijke lichaamsvormen, een kind op den schoot houdende, dat op zijnen klater toet ; links een oud man in eenen armstoel, even aandachtig zingende als zijne wederhelft. Tusschen den ouden man en de jonge vrouw, blaast een boer op den doedelzak, en een knaap op de fluit, wat zij blazen kunnen. Het spreekwoord is dus naar de letter gevolgd : de ouden zingen, de jongen pijpen; alleen de schoone vrouw vergenoegt zich met toe te luisteren De achtergrond is donker gehouden en daarop komen, in warmen en zachten lichtgloed, de personen en

Iac. Jordaens. Soo d'Oude songhen, soo pepen de jonghen

VERZAMELING VAN BARON DE PRET, TE ANTWERPEN.

de zaken uit : de oudjes zijn bruin getint, met Jordaens' blakenden gloed onder de huid; de jonge vrouw is buitengewoon blank van tint; malsch en helder is het kind op haren schoot, bruiner het andere, dat vóór haar staat; de hond en de tafel krijgen eenen slag van het warmste licht. Heerlijk zijn vooral de figuren der twee oude zangers, zoo geheel in hun werk verslonden, zoo waar en schoon van gelaatstrekken. Kalm en edel is gansch het tooneel; met volle kracht van toon, maar even wijselijk als kernachtig gedaan; een smakelijk beeld van huiselijk geluk, gezonden, levenslustigen ouderdom, en bloeiende, onbezorgde jeugd; eene verheerlijking van het vroolijke lied, van de smakelijke tafel, en van schoone en welgezinde menschen.

Het stuk in den Louvre (256), hetzelfde onderwerp behandelende, heeft een paar personages meer, en de schikking is eenigszins gewijzigd; de kleuring en verlichting is iets zwakker, maar het heeft anders veel overeenkomst met het vorige tafereel.

De breedvoerigste bewerking van het onderwerp treffen wij in de Pinakotheek te Munchen (181) aan, onder den verkeerden titel van het Drie-Koningenfeest. Wat aanleiding tot den misslag van den anders voortreffelijk opgemaakten catalogus geven kon, is dat de personages niet alleen met zingen bezig zijn, maar evenzeer met drinken. Links zit een bejaard man, met den bierpot in de hand, te zingen; eene jonge vrouw en een kind zingen mede; in het midden der tafel laat een jeugdig paar de glazen klinken; rechts neemt een man, in hansworstenpak, eene jonge deerne bij de kin; een ander paar ziet het lachend na, en een kind ledigt eenen beker. Zedeles : Zingen de ouden, zoo pijpen de jongen; drinken de vaders, zoo drinken de zonen; vrijen de eenen, zoo vrijen de anderen. Op eigenaardige wijze heeft de schilder de letter van het spreekwoord verzuimd om alleen den geest te behouden. Het stuk is geschilderd in Jordaens' geroosterden trant, met zijn warm, bruin, zwalpend licht; maar het is nog onharmonisch van toon. Terwijl de meeste figuren in fluweelachtigen gloed baden, is de jongste

vrouw blauwachtig grijs, en de vrouw en het kind nevens den ouden man in klare rozige tint gehuld. Die tegenoverstelling is te scherp om niet onaangenaam te zijn. De handeling is ook wat verbrokkeld in groepen, die weinig samenwerken, en sommige figuren zijn te ruw geborsteld. Alles bijeen, is het stuk dus ongelijk van verdiensten, maar tintelt van medesleependen zwier en gloed. Het draagt de dagteekening : 1646.

In het Museum van Berlijn (879) treffen wij eene derde herhaling van hetzelfde spreekwoord aan, die in schikking met het stuk van Parijs overeenkomt, maar als bewerking er onder staat. De vierde, die in het Museum van Dresden (962) hangt, is beter ; de personages zijn immer dezelfde, de schikking verschilt eenigszins. Het stuk is stiller van toon dan de voorgaande, maar heeft nochtans in al zijne deelen eenen zachten glans, die u als eene stille harmonie uit het doek tegenruischt. De vijfde, en eene der schoonste herhalingen, is die van Graaf van Wemyss, in Engeland.

Een derde, zeer gekend, dikwijls herhaald en gegraveerd werk van Jordaens, is de Sater en de Boer. Het onderwerp is ontleend aan eene fabel, die in 't kort bij Lafontaine al dus luidt : Een sater, zijne vrouw en zijne kinderen hadden zich nedergezet in eene spelonk, om hunnen maaltijd te beginnen. Daar kwam een voorbijganger binnen, die eene schuilplaats zocht tegen eene regenbui. Men noodigde hem uit om te eten; de man liet het zich geen tweemaal vragen. Vooraleer zich aan tafel te zetten, blies hij in de handen, om zijne vingers te warmen, en daarna blies hij ook op zijn eten. De sater vroeg hem met verwondering : « Wat beteekent dit, mijn vriend? » De andere antwoordde : « Eerst verwarmde ik mijne handen en nu verkoel ik mijn eten. » « Dan kunt gij wel heengaan », sprak hierop de eigenaar der grot, « God beware mij van onder één dak te slapen met iemand, wiens mond koude en warmte blaast ! »

In het stuk, dat in het Museum van Brussel (218) hangt, heeft

Jordaens eene gewijzigde opvatting van het oorspronkelijk onderwerp voorgesteld. De boer komt niet bij den sater, maar de sater komt bij den boer; wanneer deze laatste in zijne pap begint te blazen, staat de sater op en verlaat het huis, of liever het looverdak, waar zij onder zitten. Waar het den schilder klaarblijkelijk om te doen was, was om eene boerenfamilie te verbeelden, wier vader zich eens hartelijk te goed doet aan eten of liever aan blazen. Hij blaast dan ook met eene inspanning, die zijnen neus in zijne gespannen kaken doet wegzinken, zijne oogleden op elkander sluiten, en heel zijn gelaat in zware rimpels plooien. Met deze koddig drukke figuur, die zich in het midden van het doek op echt gulzige, baatzuchtige manier uitstalt, staat al het overige van het werk in scherp contrast: de vrouw van den geweldigen blazer zit kalm en lachend nevens hem, met een kind op den schoot; de oude dienstmeid ziet met spottend gelaat de inspanning haars meesters aan; de sater proest zijne ergenis uit over de handeling van den man. Hij alleen stoort zich aan niemand. Het is een der onderwerpen, waarin Jordaens zich te huis gevoelde; een zijner stukken, blakend van warmte, tintelend van leven, glansend van licht.

Hetzelfde onderwerp vinden wij nog eens te Munchen (Pinakotheek, 324), in eene grovere, harde bewerking weder, en driemaal te Cassel. Van deze laatste stukken is het eene (267) van minder belang; het andere (266) ziet er veel beter uit. Jordaens heeft, in het derde (270), de fabel van den Sater laten varen, en eenvoudiglijk eene boerenfamilie geschilderd, die zich verlustigt met het lichaam goed te doen. In Engeland is er nog een fraai exemplaar van bij den heer Stirling.

De afbeelding der drie onderwerpen, welke wij hier hebben besproken, en waarbij wij eenige voorstellingen van spreekwoorden of zedelessen zouden kunnen voegen, maken het oorpronkelijkste en volmaaktste deel van Jordaens' werken uit. Hij toont er zich in, wat hij uit zijn leven bleek te zijn, en waar men hem op zijn gelaat

reeds zou voor aangezien hebben: een schilder van de burgerij, een schilder van het volk. In zijne burgerlijke tafereelen heeft hij de ruwheid afgelegd, die wel eens zijne godsdienstige stukken kenmerkt; zijn stijl wordt verzorgd, zijne teekening fraai, een onverzwakte adem gaat door zijn werk, en geeft het eene hoogere eenheid en harmonie, getuigende van begeestering en scheppingskracht.

Men heeft Jordaens herhaaldelijk Rubens' leerling of zijnen medewerker genoemd. Niets wettigt die benaming, en echter onderging Jordaens, gelijk elk Antwerpsche schilder dier dagen, op gegeven oogenblikken en in sommige zijner werken, den invloed van den grooten meester. Enkele stukken copiëerde hij naar Rubens, zooals zijne Venus met de Geit, uit het Haagsche Museum (210) en zijnen Maaltijd bij Simon den Pharizeër, uit l'Ermitage (658). Andere zijner werken zijn klaarblijkelijk door Rubens ingegeven, zooals zijne groote Kruisiging uit de hoofdkerk van Bordeaux, die niets anders is dan eene omwerking, op zijn Jordaensch, van den meesterlijken Kalvariënberg uit het Antwerpsche Museum, grover, onsierlijker, oneerbiediger dan het nagevolgd werk. Ook uit zijne Aanbiddingen der Herders, spreekt Rubens' trant duidelijk genoeg.

Maar met dit alles, is er onder zijne tijd- en stadgenooten geen schilder, die zich zoo onafhankelijk en zelfstandig tegenover het albeheerschend vernuft van het hoofd der School houdt, als Jordaens. Nevens den heldhaftigen schilder verheerlijkt hij de mindere klas; nevens den grooten dramatischen dichter houdt hij zich aan de komedie van het menschelijk leven.

Zijne reusachtige genrestukken hebben wel de uiterlijke gedaante der groote doeken en der machtige vormen van de Antwerpsche school, maar zij ademen den geest der Hollandsche kleine meesters. En zoo trok Jordaens in kunst en godsdienst, in leven en streven, eene verbindingslijn tusschen het protestantsche

Noorden en het katholieke Zuiden; tusschen zijn vaderland, waar de burgerij gehoorzaamde aan eenen vreemden vorst en aan eene kerk, die eerbied voor haar gezag als hoofdregel stelt, en de stamverwante gewesten, waar de burgerij heerschte, en de godsdienst berustte op vrij onderzoek en eigen oordeel.

De Liggeren noemen veertien leerlingen van Jordaens op; maar geen enkele hunner maakte zich eenigen naam in de geschiedenis. Men zegt, dat JAN VAN BOCKHORST, bijgenaamd Lange Jan, die te Munster geboren werd in 1610, in 1633 meester werd in de Antwerpsche Lucasgilde, en hier in 1668 stierf, insgelijks zijne lessen ontving. Te oordeelen naar de weinig verdienstelijke stukken, die wij van hem kennen, volgde hij echter eerder Rubens' dan Jordaens' spoor. Het Museum van St.-Petersburg (1312-1315) bezit vier Marktstukken, waarvan Snijders de doode natuur en Lange Jan de figuren schilderde. Welnu, gewoonlijk vindt men die stukken opgegeven in Rubens' werk met de vermelding, dat hij en van Bockhorst er de personages in schilderde (¹)

Onder de meesters van dit tijdperk, die nog eene breedvoeriger vermelding verdienen, mogen wij JAN COSSIERS niet vergeten.

Hij is waarlijk een zonderling schilder, zeer ongelijk en uiteenloopend van manier en van verdienste; een vijand van het alledaagsche, een zoeker, een waaghals, ook wel eens een halsbreker.

Men moet hem gaan zien in de Beggijnenkerk te Mechelen, om eenen levendigen en juisten indruk van zijnen trant, of liever van zijne tranten, te krijgen. Daar hangen acht groote schilderijen van hem, van allerlei aard en verdienste. Laat ze ons naar de rij beschouwen.

Hier hebben wij vooreerst eenen Christus bij Simon den Pharizeër. De Zaligmaker zit aan tafel, met een vijftal genoodigden; Maria Magdalena, op den grond liggende, droogt zijne voeten

(¹) VOORHELM SCHNEEVOOGT : *Op. cit.* Bl. 221, n° 21; VAN HASSELT : *Histoire de P. P. Rubens.* Bl. 360. n° 1295.

met hare lokken af; een page, bij een koelvat staande, vult eene schenkkan. Op zwaar donkeren achtergrond komen in eene min of meer heldere schemering de verschillende figuren uit; drie jodenhoofden zijn in het verschiet los aangeduid; dan volgt naar de rechterzij een ongemeen sierlijk man, die de tafel voorzit, met opgestreken knevel, krullend haar, rijk geborduurden kraag; nevens hem zit een ouder, even sierlijk man, en eindelijk Christus, een vermagerd, bleek, ziekelijk figuur, helderder dan de overigen, met eenen bescheiden lichtkrans om het hoofd. De tafel is beladen met allerlei vruchten. De figuren, die in den schemergloed, op den pikdonkeren achtergrond uitkomen, en als met den duim in de verf geboetseerd zijn, doen onmiddellijk aan Rembrandt denken, wiens Oostersch prachtvertoon zij daarenboven nog bezitten.

Voortgaande, ontmoeten wij de Bekoring van St. Antonius, een stuk in vasten, grijzen toon. Het hoofd van den heilige, in de lezing verdiept, met witten baard en hel verlichte kruin, is krachtvol, korstig geschilderd. Achter hem heeft Cossiers, door eenen waarlijk oorspronkelijken inval, den duivel afgebeeld, onder de gedaante eener koppelaarster; eene oude, half eerbiedwaardige dame, die naar eene bekoorlijke vrouwengestalte wijst, welke in schitterend gewaad, met overvloed van gouden sieraden, met verleidelijk oogenspel, in schemerachtig licht, vóór den rotsblok oprijst, waarachter de kluizenaar zit te lezen. Kalm doorstaat hij den aanval der beide vrouwen; met reine ziel en helder gemoed, verdiept hij zich des te meer in zijne lezing, hoe dringender de bekoring wordt. De hemel, de rotsen, de kleederen, behalve die der schoone jonge vrouw, gaan van licht door donker naar zwartgrijs over.

Dan komt O. L. V. met het kindeken Jesus, den H. Joseph, den H. Joannes en vijf heilige Vrouwen. De figuren zijn allerbekoorlijkst, de verlichting is helder, met eenen grijzen schijn op de blanke vleezen en draperijen. Over gansch de schildering

ligt iets schemerachtigs, met veel malschheid. Dit, en de voorliefde voor grijze tonen, zijn blijvende kenmerken bij den schilder. Het effekt, dat hij zoekt en vindt, is op somberen achtergrond schemerlichten te doen uitkomen, en zijne grijze tinten door de zwarte te doen verheffen. Rubens werkte met volle licht op volle licht; Rembrandt met fonkelend licht op zwaar doorschijnend donker; Cossiers, zonder hem nu juist aan beide reuzen te willen vergelijken, werkte met schemerlicht op somberen of grijzen grond.

Boven het hooge altaar verheffen zich, in de nissen van toegemetselde vensters, drie reusachtige schilderijen van niet minder dan 3 meters hoog op 8 ½ meters breed. Zij staan 14 meters boven den grond, en maken reeds eenen diepen indruk door hunne ongemeene afmetingen, en meer nog door de stoutheid hunner samenstelling. Op elk doek verheft zich, hoog in de lucht, een kruis: Christus in het midden met drie figuren, links de kwade moordenaar met zeven, en de goede moordenaar met negen personages. De kruisen, die daar zoo plots in de hoogte opschieten, ver boven de omstaande personen, op dien ongemeenen afstand, treffen, alsof men het Golgotha-drama op eens voor zich zag spelen. Het bleeke licht geeft er iets geheimzinnigs, de stoute krommingen der moordenaars op hun kruis iets tragisch aan. Gansch de opvatting getuigt van meer dan gewone stoutheid en oorspronkelijkheid.

Eene laatste schilderij blijft er over. Zij hangt in den rechterbeuk der kerk, en stelt Christus' lijk op Maria's schoot voor. Hier zien wij Cossiers, den zoeker, op eenen gansch anderen en gansch verkeerden weg: zijne stoutheid is roekeloosheid en grove wansmakelijkheid geworden; hij is vergaan in het gevaar, dat hij beminde. Wij hebben voor ons het afschuwelijkste Christusbeeld, dat ooit geschilderd werd: het lijk is stijf als eene plank, het ziet er uit als of het, na zes weken in het graf gelegen te hebben, in het zonnelicht ware gebracht. De leden hebben geene vormen meer; de

knieën vertoonen een akelig schouwspel : door de aan flarden gescheurde huid en vleeschlaag, steken de naakte beenderen. Men zou zeggen : dan moeten die wonden met bloed bedekt zijn ; maar te schoon had dit waarschijnlijk de schilder geacht : het vleesch heeft eene vuilgrijze tint, als hadde verrotting eerder dan marteling het opengescheurd. En niet alleen aan de handen, de voeten, de borst, is de huid doorboord, maar nog op de armen en beenen is zij, evenals op de knieën, onoogelijk en walgelijk opengereten. Waardig van zulken afzichtelijken Christus, zijn de figuren, die hem omringen. Men heeft wel eens van spotprenten, van karikaturen gesproken ter gelegenheid van godsdienstige schilderijen ; deze is erger dan eene spotternij, het is eene beleediging van alle gevoel voor het schoone, het edele, het betamelijke. Maria is wezenloos, verglaasd ; Joannes ziet er bedronken uit; Magdalena zou alleen op schoonheid aanspraak mogen maken, maar zij slaapt in, haar kleed is bespottelijk gekleurd, en de ronding harer lendenen is oprecht aanstootelijk. Foei ! Foei ! Foei !

Om Cossiers niet onder dezen indruk te verlaten, wijzen wij nog enkel, als op een kenmerkend stuk van hem, op zijne Aanbidding der drie Koningen, in de Zwartzusterskapel te Antwerpen, die hij op zes-en-zestigjarigen ouderdom schilderde. Tot op den laatsten levenstijd blijft hij nog zijnen eigenaardigen trant getrouw, met zijne zonderlinge vlekken van blank licht en zwart grijs, met zijne breed gesmeerde penseeling, met zijne allerliefste figuren, als het Jesuskind, nevens de onaangenaamste, als de O. L. V., met zijne roekelooze waaghalzerijen, die enkele goede, maar evenveel ongelukkige uitwerksels geven.

Jan Cossiers (Coutsiers, Caussiers of Cotsiers) werd te Antwerpen geboren, en op 15 Juli 1600 gedoopt in de O.-L.-V.-kerk. Zijn vader was een waterverfschilder, zijne moeder hiet Maria van Cleeff, een naam, die, zooals wij zagen, door eene groote familie van schilders werd gedragen. Hij volgde de lessen van Cornelis de

Vos, en zijne werken vertoonen dan ook meermaals den stempel van zijn meesters trant. Hij trad in 1628-9 in de St.-Lucasgilde, en had vóór dit jaar buitenslands gereisd. Op 20 Mei 1630 huwde hij Joanna Darragon, in de St.-Jacobskerk van Antwerpen, eene parochie, die hij na zijn huwelijk bewoonde, vermits alle vier zijne kinderen er in gedoopt werden. In 1631 werd hij aanvaard als liefhebber der Violier. Den 26n Juli 1640 hertrouwde hij met Maria van der Willigen, die hem nog tien kinderen schonk. In 1670 werd hij tot consultor van de Sodaliteit der getrouwden herkozen, en den 7n Juli 1671, werd zijn lijkdienst gevierd.

Cossiers moest eenen niet onaanzienlijken rang innemen; tusschen de dooppeters zijner kinderen tellen wij de schilders Simon de Vos, Willem Gabron, Adriaan van Utrecht, Anthoon Goubau, den stadssecretaris Philips van Valckenisse, den secretaris van den Hoogen Raad te Mechelen, Franciscus Anguissa ; twee zijner zonen werden kanunik, en een derde kapellaan van O.-L.-V.-kerk. Hij werd vereerd met bestellingen van den Koning van Spanje, van den Kardinaal-Infant Ferdinand, van den aartshertog Leopold-Willem, landvoogd in onze gewesten, en van vele andere prinsen en groote heeren.

Nog enkele namen blijven er ons te vermelden, om de lijst te sluiten van de kunstenaars, die tot Rubens' tijd behoorden, zonder tot zijne school te kunnen geteld worden. Het is vooreerst Frans Pourbus, de jonge, een bekwaam portretschilder, die van 1570 tot 1622 leefde, en hetzelfde jaar als Rubens door den hertog van Mantua tot zijnen hofschilder werd aangeworven. Dezen titel droeg hij tien jaar lang (1). Na dien tijd (1610) vestigde hij zich te Parijs, waar hij door Maria van Medici tot haren hofschilder werd benoemd, met eene jaarwedde van 500 scudi, en waar hij zijn leven eindigde.

Blijkens de stukken, die de Louvre van hem bezit, was hij een

(1) E. Fetis : *Les Artistes Belges à l'Étranger*. I. 257.

niet onverdienstelijk historieschilder; maar voornamelijk als portretschilder muntte hij uit. Zijne werken, in dit vak, dicht van bewerking en glansend van verlichting, zouden alleen wat meer molligheid en doorschijnendheid moeten bezitten, om tot de beste geteld te worden, die onze school voortbracht.

De Louvre bezit van hem twee portretten van Maria van Medici, die wat hard van lijn en bleek van kleur zijn; twee portretten van Hendrik IV, waarvan het eene (395) gedagteekend is van 1610, en eindelijk (397) een portret van Willem du Vair, zegelbewaarder van Frankrijk, dat glansend van koloriet en fijn van bewerking is.

Als de beste zijner werken, aanzie ik twee der drie portretten, welke het Museum van Valencijn van hem bezit. Zij verbeelden Dorothea de Croy, hertogin van Aarschot, en hare twee kinderen Philips-Emmanuël en Maria de Croy. Beide stukken zijn nog immer wat stijf, maar zij hebben veel vastheid van uitvoering en innigheid van uitdrukking. Het laatste der twee stukken is van 1615 gedagteekend.

De koninklijke galerij van Florencië (445) beweert zijn portret te bezitten, en de catalogus duidt het aldus met ongeëvenaarde slordigheid aan: « Pourbus (Frans) van Antwerpen, geboren 1570, gestorven 1622, geteekend: Franciscus Pourbus 1591, oud 49 jaar. » Een man, die in 1570 geboren werd en in 1591 reeds 49 jaar oud is! Wat hier voor het eigen portret van den meester doorgaat, is klaarblijkelijk niets dan de beeltenis van eenen anderen persoon, door Pourbus' hand gemaakt.

Te Parijs had hij eenen Antwerpenaar tot leerling in het portretschilderen, die zijnen meester overtreffen moest. Het was Joost Sustermans [2], den 28 September 1597 in O. L. V. kerk gedoopt, in 1609 als leerling van Willem de Vos geboekt. Gedurende twee jaren volgde hij Pourbus' lessen en ging dan naar Italië.

[2] Fil. Baldinucci: *Opere* (Milano. Classici Italiani). XII, 13.

Hij werd goed onthaald door Cosimo II, hertog van Toskanen, en vestigde zich te Florence als hofschilder van dezen vorst. In 1620 werd hij, door den opvolger van Cosimo, met hetzelfde ambt bekleed, en van dan af werd hij de vorstenschilder bij uitmuntendheid in Italië. Op verzoek van zijnen beschermer, ging hij in 1623 naar Weenen, om de portretten van Keizer Ferdinand II en dezes vrouw te schilderen. Hij begaf er zich heen, vergezeld door zijnen broeder Jan Sustermans, insgelijks eenen schilder, die te Weenen bleef wonen. In 1625 werd hij naar Rome geroepen, om het portret van paus Urbanus VIII te schilderen, en te dier gelegenheid conterfeitte hij eene menigte kardinalen. In September van hetzelfde jaar huwde hij Dejanira Frabetti van Pisa. Op 21 Augustus 1628 werd hem een zoon geboren, die Karel hiet, en zijne moeder het leven kostte. In 1635 huwde Sustermans Magdalena Mazzocchi, die hem twee kinderen, Franciscus en Victoria, schonk. Het jaar nadien schilderde hij het portret van den beroemden natuurkundige Galilei, dat tegenwoordig in bezit is van Lord Methuen. In 1645 ging hij met eenen kardinaal uit het vorstelijk huis van Toskanen op nieuw naar Rome. In Genua, in Modena en Parma en in menige andere stad van Italië schilderde hij de bijzonderste personages. Hij ging in 1664 zijn derde huwelijk aan met Magdalena Artimini. Reeds 82 jaren oud zijnde, schilderde hij nog het schoone portret van den aartshertog Frans van Toskanen. Hij stierf op 23 April 1681. Baldinucci, zijn uitvoerige Italiaansche geschiedschrijver, kan geenen lof genoeg van hem spreken; en, wat er ook af te dingen valle op die uitbundige ophemeling, stellig is het, dat Sustermans een meester van groote verdiensten was.

In de portretten komt hij, door zijne uitvoerigheid van bewerking en zijne eenigszins stijve lijnen en harde lichten, dicht bij den jongeren Pourbus. In zijne historische stukken heeft hij veel van Rubens' trant. Deze laatste schatte hem zeer hoog, en onderhield eene briefwisseling met hem; voor Sustermans schilderde hij in

1638 het stuk den Oorlog en den Vrede, dat het Museum van Florence (670) bezit. Van Dijck schilderde voor hem zijn eigen portret, korts vóór zijnen dood; Sustermans zond hem het zijne.

Abraham Matthijs werd geboren in 1581, en stierf in 1649. Hij behoorde tot den derden regel van den H. Franciscus en schilderde het stuk, dat op het hooge altaar der O.-L.-V. kerk van Antwerpen als achterkant dient van Rubens' O.-L.-V. Hemelvaart. Dit werk, dat hij, van 1632 tot 1634, tegen eene vergoeding van 800 gulden, maakte, stelt den Dood van O.-L.-V. voor. Rubens' invloed is gemakkelijk te bespeuren in de breede draperijen en in hunne volle tonen; maar de schikking is onsamenhangend, en de kleur eerder helder en bont dan krachtig.

Van Balthasar van Cortbemde, die in 1612 te Antwerpen geboren werd, en er vóór den 6n Mei 1670 overleed, kennen wij alleen het stuk, dat het Antwerpsch Museum met zijnen naam bezit. Het draagt het jaartal 1647 en verbeeldt den goeden Samaritaan, die eenen gekwetste ter hulp komt. De gewonde ligt op den grond uitgestrekt, terwijl de barmhartige man balsem op zijne wonden giet. Het tooneel grijpt plaats in een dicht begroeid landschap, dat wel wat te zwart van toon is. De kleuren der rijke kleedij van den Samaritaan zijn vinnig, die van den naakten gekwetste goed lichtend. De schildering heeft eene dichtheid en keurigheid, die aan eene vroegere school doet denken.

Ziedaar de bijzonderste historieschilders, die in Rubens' tijd leefden. Weinigen hunner ontsnapten, zooals wij zagen, aan zijnen invloed, en zelfs de meest oorspronkelijken, en de rijkst begaafden: Jordaens, Corn. de Vos, Theod. Rombouts, betaalden, vroeg of laat, hunnen tol aan den meester der meesters.

Buiten de zijne vormde zich geene school. Elk der onafhankelijke kunstenaars heeft zijnen eigen, kenmerkenden trant; maar deze is dikwijls onstandvastig, en wordt nimmer door anderen gevolgd. Rubens, de vruchtbaarste in zijnen tijd, bleef ook de vrucht-

baarste na zijnen dood. Niet alleen toch op zijne vakgenooten, de meesters der groote kunst, is zijne inwerking treffend; maar ook op hen, die door de keus hunner onderwerpen, aan dien invloed moesten ontsnappen, doet hij zich zeer klaar gevoelen. In de beschouwing der kleine meesters van de XVIIe eeuw, die ons nu gaan bezig houden, zullen wij herhaaldelijk gelegenheid vinden dit te doen uitkomen.

XII.

De Kleine Meesters der XVIIe eeuw.

Wij toonden, in het voorlaatste hoofdstuk, den bloei en den nabloei van Rubens' school; in het laatste monsterden wij de schaar der kunstenaars, die tot een zeker punt onafhankelijk bleven. Beide geslachten hebben dit gemeens met den grooten meester, dat zij bij voorkeur godsdienstige, bovennatuurlijke tooneelen voorstellen, en dat zij, waar zij tot de aarde afdalen, ook hier de menschen in hunne grootste kracht, in hunne glansendste schoonheid, in hun edelste streven toonen.

Dat, zoo doende, het opmerken der gewone menschennatuur, met haren handel en wandel van alle dagen, allengs uit het oog moest verloren worden; dat de overlevering der school, met hare aangeprezen en aangeleerde opvattingen, de plaats moest vervangen van het onbeneveld waarnemen der werkelijkeid, dit hoogste kenmerk der Nederlandsche kunst, spreekt van zelf; dat de grootsche, stoute beelden, ijdele, afgesproken vormen moesten worden, kon niet uitblijven. Daarin lag het gevaar voor de volgelingen van Rubens; daarin ligt immer het gevaar bij de navolging eens meesters, wie hij ook zij.

Maar, die uiting der kunst was niet de eenige in onze stad. Naast de lange schaar der hoogdravende kunstenaars, die min of meer in de wolken leefden, trekt door de XVIIe eeuw eene nog langere en dichtere rei van schilders, die ook het mindere, en zelfs het minste, in de natuur niet te gering achtten, om opgemerkt en afgebeeld te worden. Het streven, dat zich in de XVIe eeuw, in de school van de Brils en de Breughels voordeed, werd door de kunstenaars der XVIIe eeuw voortgezet; de opmerking der werkelijkheid werd bij hen zelfs nauwlettender; de belangstelling, in alles wat oog en geest treft, veelzijdiger en algemeener.

In die schilders leefde dus een andere tak van den Nederlandschen kunststam voort; zij werkten hunne kleinere doeken niet voor kerken of openbare gebouwen, maar voor de huiskamer af, evenals zij hunne helden niet in den hemel of in de paleizen, maar in onze woningen of op den buiten zochten. Terwijl Rubens' school meer verwant is met den zuidelijken trant, die praal en pracht lief heeft, sloten de kleinere meesters zich nauwer aan bij de Noord-Nederlanders, die vooral burgerlijk en waarheidslievend zijn. Dit wil niet zeggen, dat de Antwerpsche schilders hier den eigenaardigen trek verloochenden, die hen in de Nederlandsche school onderscheidt: de zucht naar verfraaiing, naar voornaamheid, de sinjoorsachtigheid, zooals wij het noemden. Verre van daar; onze boerenschilders, Teniers vooreerst en vooral, zien er heerschapachtig uit in hunne werken, evenals in hun leven. Van Craesbeeck moge als eene uitzondering gelden; maar hij was geen geboren Antwerpenaar, en meer nog, hij was een leerling, een makker van Adriaan Brouwer, den buitensteedschen kunstenaar. Onze landschap- en zeeschilders overdrijven ongelukkiglijk die zucht naar verfraaiing; de natuur is voor hen niet schoon genoeg, zij zoeken haar iets deftigers, iets kunstmatigers, iets treffenders te geven. Onze schilders van huiselijke tafereelen streven niet minder naar voornaamheid; en, tot zelfs bij onze schilders van doode natuur, bemerkt men eene zucht tot opsmukking.

Het was een vruchtbare tijd voor onze kunst, die XVIIe eeuw; en een blik, geworpen op de onafzienbare reeks van namen, die zich voor ons oog ontrolt, wanneer wij van onze kleine meesters beginnen te spreken, toont het ons op eene overtuigende wijze. Waar zouden wij eindigen, zoo wij van al die mannen een voldoende denkbeeld wilden geven; aller talent en werken nauwgezet wilden ontleden? Aan zulke onderneming valt niet te denken: alleen bij de bijzonderste kunnen wij, en dan nog slechts eenen korten tijd, stilstaan; alleen in breede trekken kunnen wij de verschillende vakken en hen, die ze beoefenden, kenmerken.

Tusschen de talrijke meesters, die wij in dit hoofdstuk te bespreken hebben, kiezen wij er eenen, om te beginnen, die door zijne onderwerpen tot de historie-, en door zijnen vorm tot de conversatieschilders behoorde.

Het is Artus Wolfaerts, die te Antwerpen ter wereld kwam, maar, drie maanden na zijne geboorte, met zijne ouders naar Dordrecht verhuisde. Daar trad hij den 29^n December 1603 in de St.-Lucasgilde. Zijn naam werd later, om ongekende reden, uit de Liggeren der vereeniging geschrapt, met vermelding, dat Wolfaerts zijn geld verbeurd had. In 1616 liet hij zich in de Antwerpsche St.-Lucasgilde opschrijven; in 1640-41 werd zijne doodschuld betaald ([1]).

Volgens de Bie schilderde hij « handelinghe van devotie en poëterij ». Het Museum van Madrid bezit twee zeer lieve stukjes van hem, geteekend : A.W., en verbeeldende de Vlucht in Egypte (1826) en de Rust op de Vlucht naar Egypte (1827). In het eerste leiden twee engeltjes de reizende familie door een bevallig landschap ; in het tweede dansen kindekens eenen rondedans in eenen fraaien tuin. Beide stukken zijn helder ver-

([1]) *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*. (Rotterdam 1877-8). I. 91. *Boek gehouden door Jan Moretus II, als deken der St.-Lucasgilde*. (Uitgave der Antwerpsche Bibliophilen, 1878). Bl. 44.

MAN EN VROUW IN HUNNE HUISKAMER, door Gonzales Coques.

licht, keurig gepenseeld en, over het algemeen genomen, uitmuntend, alhoewel het verschiet wat blauwachtig en de trant wat porseleinachtig is. Er is in Wolfaerts' samenstellingen eene treffende overeenkomst met die van Pieter van Avont; zijne penseeling gelijkt meer naar die van Hendrik van Balen.

In eenen trant, die zoo dicht mogelijk bij dien der groote meesters staat, werkte Gonzales Coques of Cocx. Hij schilderde vooral familiestukken, waarin hij de leden van een huisgezin in sierlijke groepen en handelingen bijeenbracht. Zijne figuurtjes, die éénen voet hoog zijn, hebben de breedheid der goede meesters uit Rubens' school en hunne doorschijnende tinten. Hij is eenig in zijn vak en in zijnen tijd, en in onze school is hij een der verdienstelijkste meesters. Hij werd te Antwerpen geboren, en daar, op 8 December 1614, in het zuiderkwartier van O.-L.-V.-kerk gedoopt. In 1626-7 werd hij als leerjongen aangenomen bij Pieter Breughel, den derde, die zelf een verdienstelijk portretschilder schijnt geweest te zijn; later ging hij naar het werkhuis van David Rijckaert II, den conversatieschilder, over; in 1640 werd hij als meester in de St.-Lucasgilde ontvangen. Den 11n Augustus 1643 huwde hij de dochter van zijnen tweeden meester, die hem vijf maanden later een meisje, Catharina Gonzalina, schonk. Deze dochter ontviel hem op vier-en-twintigjarigen ouderdom; den 2n Juli 1674 verloor hij insgelijks zijne vrouw en het jaar daaropvolgende hertrouwde hij met Catharina Rijsheuvels. Hij overleed den 18n April 1684.

Coques genoot grooten bijval in zijnen tijd :

« Den Hertoch Leopold, Don Jan en ander Heeren,
Die in het Princen Hof met grooten staet verkeeren,
Beminnen sijn schildry om haere edelheyt
Vol diep verholen Const, die daer van binnen leyt.
't Huys van Oraignien heeft dit oock wel gheweten,
Als haeren prins hem schonck een dobbel goude keten
Voor al de seldsaemheyt van sijne Const-Pinceel,
Doen hy 't Nassous geslacht gebrocht had op Paneel.

t' Hantwerpen d'Heer van Eyck, Aelmoesenier en Schepen.
Had sijn verstant oock soo op deze Const gheslepen,
Dat sijnen lust noyt was in volle rust gestelt,
Oft sijn afcomst moest oock van Cocq sijn afghebelt. »

Zoo rijmt Cornelis de Bie over onzen kunstenaar, wien hij wel genegen was. Het schoonste stuk, dat wij van Coques kennen, draagt, alhoewel ten onrechte, den naam van de Familie van Eyck, waar de Bie van spreekt. Wij troffen het, tamelijk ver van huis verzeild, in het Museum van Buda-Pesth (724), in Hongarië aan, waar het met de verzameling van de graven Esterhazy kwam. Gelijk het daar is, geeft het ons een uitstekend denkbeeld van 's meesters schikking, en den hoogsten dunk van zijne kunst.

Rechts ziet men een gebouw met drie zuilen vóór de deur ; links heeft men het uitzicht op den donkerblauwen hemel ; in de hoogte hangt een vinnig rood tapijt. Op den marmeren vloer bevindt zich de familie : links aan eene tafel, met rood gebloemd dekkleed, zien wij eenen grijsaard zitten, wien een jong, welgevoed man eenen brief aanbrengt ; een nog jonger heer, met zwart krullend haar, bespeelt den bas ; rechts zitten drie jonge vrouwen, eene met de guitaar in de hand, en twee bij de clavecimbel ; achter hen staat eene oude vrouw, en geheel ter linkerhand, een pater in wit gewaad. Men heeft hier dus de beide ouders, met hunne zes kinderen en schoonkinderen. Drie der mannen zijn geheel in het zwart, met witten halskraag en lubben ; zoo ook zijn twee der vrouwen gekleed, de twee andere dragen een kleurig gewaad. Al de hoofden, met fijne, onversmolten penseeltrekken geschilderd, hebben eene breedte, die op zoo kleine schaal haast niet bereikbaar schijnt. De warme helderheid der vleezen, samenwerkend met de vinnige tint van den blauwen hemel, met het roode tapijt en de kleurige kleedij, maakt den algemeenen toon van het stuk zeer hoog, zonder dat iets te schitterend zij. En dan de uitdrukking ! De pater, met zijnen brevier in de hand, heeft eene edele jongelingsgestalte ; de oude heer ziet er

zoo deftig, de oude vrouw zoo stemmig, al de overige familieleden zoo tevreden uit, met hunne heldere schittering in de oogen, met den glans der gezondheid op het gelaat, dat men ze niet bezien kan, zonder zich verplaatst te voelen in den luchtkring van een achtbaar huisgezin, waar geluk en vrede heerschen.

Zulke keurige schildering schijnt ons de natuurlijke vorm, waarin rust, genoeglijkheid en burgerlijke deftigheid moeten uitgedrukt worden; zulk een beeld hing men aan den wand der gezelschapskamer en bewaarde men met eerbied van ouders tot kinderen.

In mindere of meerdere maat, hebben al de stukken van Coques dit uitzicht en die verdiensten. Aanzienlijke burgers, in de eene of andere stille, huiselijke bezigheid vereenigd, tevreden met hun lot, gelukkig met elkaar, zijn de immer wederkeerende helden.

In het Museum van Kassel vinden wij nog twee zulker meesterwerkjes : het eene (458) verbeeldt eenen jongen geleerde, die aan eene tafel zit, waarop een anatomisch beeld, een zandlooper en een wereldbol staan ; een boek ligt voor hem open ; ter rechterzij staat zijne vrouw aan een vleugelklavier.

Het ander stuk (459) brengt ons in het huis van eenen schilder, misschien van Coques zelven. De man zit aan eene tafel, waarop een teekenboek ligt, in de linkerhand houdt hij een blad papier, waarop een beeld geteekend is ; nevens hem staat een jongen, die hem zijn werk toont ; aan de andere zijde der tafel zitten vrouw en dochter aan hun kantkussen ; rechts is de meid bezig een kieken aan het spit te braden : immer dezelfde warmverlichte, fijngeschilderde figuurtjes, hetzelfde stille, deftige huiselijk leven, dezelfde gezondheid en tevredenheid.

Onze meester schilderde ook kleine alleenstaande portretten. Van deze bezit er het Museum van Antwerpen één; het Museum van Berlijn bezit het portret van Cornelis de Bie ; in het Benedictijnerklooster, te Dendermonde, zagen wij dat van Hendrik van den Sijpe, abt van Afflighem, op drie vierde van levensgrootte : eene uitzondering, en juist geene lofwaardige, in 's meesters werk.

Coques werd met eene gouden ketting vereerd door de prinsen van Oranje. verhaalt ons de Bie; uit echte oorkonden blijkt het, dat Amalia van Solms hem de vervaardiging van een der tafereelen uit de Oranjezaal, de Aanbieding der Survivance, opdroeg. Dit levensgroote stuk draagt van Thuldens naam : niet onmogelijk is het echter, dat het geheel of gedeeltelijk door Coques werd gemaakt. (¹)

Hij schilderde nog Kunstkamers, zooals er het Museum van den Haag (202) eene van hem bezit. In zulke stukken vulde elke kunstenaar een miniatuur-lijstje, in de afbeelding eener verzameling van schilderijen ; de bijzonderste meester maakte dan de personages, die zich in de zaal bevinden.

Ook kleine tafereeltjes met andere voorwerpen maalde Coques. Zoo deelt Willem Ogier ons op het einde zijner tooneelspelen mede, dat onze schilder de Zeven Hoofdzonden afbeeldde, een onderwerp, dat den dichter ook de stof voor zijne zeven voornaamste werken geleverd had. In de verzameling Dubus de Ghisignies, te Brussel, bevindt zich eene reeks paneeltjes van onzen meester, voor onderwerp hebbende de Vijf Zinnen, zeer geestig gedaan, en blijkbaar vijf portretten. De heeren Trachez, te Antwerpen, bezitten eene herhaling van dit onderwerp.

Dichtst bij het vak. geschapen door Gonzales Coques, komt datgene, welk verkozen werd door Christoffel Jacob van der Laemen. Onze Liggeren kennen verscheidene schilders, die dezen familienaam droegen : eenen Jacob van der Laemen, in O.-L.-V.-kerk gedoopt den 15ᵉ November 1584, in 1604 als vrijmeester ontvangen, die zich in 1616 te Brussel ging vestigen ; eenen Jasper van der Laemen, die in 1607 in de leer ging bij Nicolaas Geerts, en in 1615 als meester werd aanvaard ; eenen Bartholomeus van der Laemen, die in 1632-3 als leerjongen in St.-Lucas trad ; en eindelijk

(¹) Zie Veegens. *Op. cit.*, Bl. 39.

onzen Christoffel Jacob, die in 1636-7 als wijnmeester, dat is als meesterszoon, in de gilde kwam. Waarschijnlijk was hij een broeder van Bartholomeus en een zoon van Jacob, die zich in 1616 te Brussel ging vestigen. Hoogst waarschijnlijk werd onze meester in deze laatste stad geboren. Even waarschijnlijk is het, dat zijn vader later terugkeerde in Antwerpen, en zijne zonen hunne kunst bij hem leerden.

Van der Laemen schilderde vroolijke gezelschappen,

Die met mallen en met rallen
  Brenghen over hunnen tydt,
In balletten en bancketten,
  Daer men geenen cost en mijdt;
Hier met dansen, daer met schransen,
  En veel ander sotterny;
Hier met lonken en met pronken;
  Tussen beyden vrijery.

De heer Th. van Lerius bezit twee fraaie stukjes van Christoffel Jacob van der Laemen; eene Tafel Schaakspelers en een Musiceerend Gezelschap. Het eerste is in eenigszins lichteren, het andere in donkerderen trant, maar beiden zijn zeer aanvallig. De vleezen zijn wat bleek of rood, de draperijen zijn wat weerschijnend en glansend, maar de figuurtjes zijn heel lief gedraaid. Het Museum van Madrid (1415*a*) heeft een zeer fraai, helder stukje van hem, verbeeldende soldaten en vrouwen, lustig samengezeten.

Hieronymus Janssens, ook Janssens de danser genoemd, ging in 1636-7 in de leer bij Christoffel Jacob van der Laemen; zeven jaar later werd hij als meester ontvangen. Hij moest geenen geringen bijval genieten, vermits hij in het jaar 1651-2, de laatste maal, dat wij hem in de Liggeren aantreffen, niet minder dan vier leerjongens aannam. Hij schilderde geheel in den trant van zijnen meester; ongelukkiglijk worden vele zijner schilderijen aan andere dragers van zijnen naam toegeëigend. De uitgevers der Liggeren

duiden, bijvoorbeeld, een stuk uit den Louvre (241) aan, dat van hem is en op den naam van Victor Honorius Janssens staat; het Gentsche Museum (96) bezit er een ander, dat aan eenen onbekenden H. Janssens wordt toegeschreven. De heer Th. van Lerius heeft van hem een Gezelschap van Heeren en Dames voor een paleis, dat door van Ehrenborg geschilderd is; het zijn zeer lieve figuurtjes, in warme, zachte tinten gepenseeld. Mejufvrouwen Giebens, te Antwerpen, bezitten van onzen meester een zilvertonig stukje, getiteld : de Prins van Oranje, en gedagteekend van 1663. Janssens, zoowel als van der Laemen, en meer nog dan deze, is veel te weinig gekend, en geen van beiden wordt voldoende naar waarde geschat.

In den trant dezer twee meesters schilderde Karel Emmanuel Biset, die op 26 December 1633 te Mechelen geboren werd en in 1685 te Breda stierf. In 1661-2 liet hij zich in de Antwerpsche St.-Lucasgilde opschrijven, waarvan hij deken was in 1675-6, en den 20n April 1663 werd hij burger van Antwerpen. Het Brusselsche Museum (118) bezit van hem een groot en fraai stuk, Willem Tell en de leden der St.-Sebastiaansgilde van Antwerpen voorstellende. Het Museum van Rotterdam (16) bezit van hem een Familieportret in den aard van Coques, maar minder harmonisch van kleur en minder sierlijk in de figuren.

De vier laatste kunstenaars schilderden de genoegens van het leven der heeren en burgers. Klein is de stap, dien wij te doen hebben, om van hen over te gaan tot de schilders der boerenvermaken. Onder deze treffen wij, in de eerste plaats, den wel bekenden naam der familie Teniers aan.

Juliaan Teniers, kwam zich, in 1558, uit Ath in Henegauwen, te Antwerpen als kremer vestigen, en bewoonde een huis op de Handschoenmarkt. Daar werd, in 1582, zijn zoon David Teniers [1]

[1] Over David Teniers, den oude en den jonge, zie de bekroonde *Levensschets van David Teniers den jonge* door Konstantijn Simillion, in de *Kermisfeesten van Antwerpen, 1868;* John Vermoelen, *Teniers le jeune sa vie et ses œuvres,* Anvers, 1865; *Catalogue du Musée d'Anvers.*

geboren, die in 1596 in de St.-Lucasgilde als leerling werd aanvaard. Volgens Papebroek, ging hij naar Italië; en, langs Duitschland terugkeerende, verbleef hij tien jaar lang bij den toenmaals beroemden schilder, Adam Elsheimer. In 1606 werd hij als vrijmeester aanvaard. Zijn langdurig buitenlandsch verblijf moet tusschen zijne ontvangst als leerjongen en die als meester vallen; want, twee jaar na het meesterschap bekomen te hebben, huwde hij, in de Burchtkerk te Antwerpen, Dymfna Cornelissen, dochter van den kapitein der Schelde, Cornelis Hendrick, bijgenaamd Platvoet. Hij stierf in 1649, en is in de geschiedenis gekend als David Teniers de oude.

Hij schilderde godsdienstige tafereelen en stukken, ontleend aan de boerenzeden. De eerste zijn tamelijk grauw van toon, in de andere plaatste hij personages, helder en vinnig gekleurd, gelijk Elsheimer ze schilderde, tusschen kleine landschappen, zoo zacht verlicht en zoo breed geteekend, als Rubens ze placht te scheppen.

De hoofdkerk van Dendermonde bezit een groot altaarstuk van hem, gedagteekend 1615, en eene Transfiguratie voorstellende. Christus, in het wit gekleed, staat midden van het tafereel, met de rechterhand opgeheven; drie apostels, door verbaasdheid getroffen, bevinden zich op den grond; aan den overkant staat Mozes en een andere profeet. De gebaren der personages zijn uiterst hoekig en stroef; de kleur is droog, als ware zij met stijfsel opgemaakt en ondoorschijnend, zonder glans en zonder vrankheid. Het Christusfiguur alleen, met zijne uitdrukking van geestesontheffing, zou er nog doorkunnen, maar het geheel is middelmatig.

Teniers was geen godsdienstig schilder; de burgers en de boeren vielen meer in zijnen smaak dan de heiligen, en oneindig beter wist hij ze ook te doen herleven in zijne werken. In zijne boerenstukjes heeft hij zeer veel van den trant, dien de jongere Teniers zoo wel moest doen kennen. Jolige gezelschappen vermaken zich in eene natuur, die evenveel pret als hij in het leven vindt, die

lacht van zonnigheid en gezondheid, gelijk de kermisvierende menschen, die er zich in bewegen. Het eenige, wat hem van zijnen zoon onderscheidt, is dat zijne kleur grijzer is. Hij heeft in gelijke samenstellingen, en met dezelfde personages, niet dat tooverachtige van licht en die fijnheid van toets, welke de werken van den jongen Teniers zoo verrukkelijk, zoo onnavolgbaar maken.

David Teniers de oude had als mensch het geluk, en als kunstenaar het ongeluk, eenen zoon te hebben, die hem geheel in de schaduw stelde. Deze zoon, David Teniers de Jonge, werd te Antwerpen geboren, en aldaar in de St.-Jacobskerk gedoopt den 15a December 1610. Hij studeerde zonder twijfel bij zijn' vader; en, alhoewel niets bewijst, dat hij Rubens' lessen ontving, zoo mag men het er toch voor houden, dat de werken van den grooten kolorist eenen aanzienlijken invloed uitoefenden op zijnen, zoowel als op zijn vaders trant.

De jonge Teniers moest overigens persoonlijk met Rubens bevriend zijn; want op 22 Juli 1637 huwde hij Anna Breugel, dochter van den Vloeren Breugel, die Rubens tot eenen harer voogden had. In 1632-3 werd Teniers tot meester in de St.-Lucasgilde aanvaard; na zijn huwelijk bewoonde hij het huis zijns schoonvaders, in de Lange Nieuwstraat, dat deze tot bruidschat aan zijne dochter had vermaakt.

Niet te verwonderen is het, dat de talentvolle meester al spoedig zijnen naam en zijnen weg maakte. Leopold-Willem van Oostenrijk, die in 1647 landvoogd der Nederlanden werd, was voor hem een warme bewonderaar en een milde beschermer. Deze vorst benoemde hem tot zijnen hofschilder en kamerdienaar, een titel, die een eerepost en geenszins een knechtschap aanduidt. In die hoedanigheid ging Teniers zich, tusschen de jaren 1648-1652, te Brussel vestigen. De landvoogd bestelde hem niet alleen menig werk, maar had hem het hooger bestuur over zijne rijke verzameling van kunstwerken opgedragen. Teniers teekende de schilderijen der Italiaansche

meesters, die zich in de galerij bevonden, en liet ze etsen. Deze sterkwaterplaten, ten getalle van 246, verzamelde hij in een boekdeel, dat den titel van Theatrum Pictorum draagt, en dat hij in 1660 voor het eerst te Antwerpen liet verschijnen. Niet alleen teekende Teniers de vorstelijke galerij, maar herhaalde malen beeldde hij ze ook op schilderijen af. De Museums van Brussel, van Madrid en van Weenen bezitten gezichten dezer verzameling, van verschillige kanten genomen. (1)

Teniers moest een geschat kunstkenner zijn; want ook de graaf van Fuensaldaña gebruikte hem om schilderijen te koopen, en zond hem naar Engeland, om daar werken van Italiaansche meesters te verzamelen.

Prins Leopold-Willem verliet ons land in 1656, en werd vervangen door don Juan van Oostenrijk, die Teniers evenzeer begunstigde als zijn voorganger. Ook de koning van Spanje, Philip IV, hield veel van hem, en liet in zijn hof eene galerij aanleggen, waar niets dan werken van onzen schilder werden in opgenomen.

Teniers koesterde den wensch, evenals zijne groote voorgangers, Rubens en van Dijck, tot den adellijken stand verheven te worden; en, te oordeelen naar de blakende gunst, waarin hij stond bij den koning en dezes stadhouders te Brussel, moest die wensch noch verwaand, noch moeilijk te verwezentlijken schijnen. En echter bedroog de schijn hier. Wellicht vond men, dat zoo een schilder van boerenkermissen niet deftig genoeg was, om op gelijken voet met edellieden te verkeeren; want, toen Teniers, in 1655, een verzoekschrift indiende tot het bekomen van adeldomsbrieven werd hem als voorwaarde tot inwilliging van zijn verzoek opgelegd,

(1) Het *Theatrum Pictorum* werd in 1658 in afzonderlijke prenten uitgegeven bij Abraham Teniers, Davids broeder. In 1660 werden zij in eenen foliant verzameld, die het adres droeg van Henricus Aertssens. Er komen in voor 243 afbeeldingen van schilderijen, eene herhaling van één dezer stukken en twee portretten. Heinecken geeft de uitgave van *Jacob Peeters, Antwerpen, 1684,* als den tweeden druk op; er bestaat er echter nog een, tusschen dezen en den eersten, met het adres: *Weduwe Abraham Teniers, 1673.*

dat hij zou opgehouden hebben zijne kunst voor geld uit te oefenen.

Op 10 Januari 1663 vernieuwde hij zijn verzoek, en niet volkomen zeker, maar toch waarschijnlijk is het, dat het toen beter ontvangen werd dan de eerste maal.

Teniers had tot steuning zijner vraag het feit doen gelden, dat zijne voorouders in Henegauwen een adellijk schild droegen. Hij zelf en zijne nakomelingen bleven het dragen, en een bewijsschrift, door den wapenkoning van Brussel, den 30n Mei 1680, afgeleverd, getuigt, dat hem het bezit er van door den koning van Spanje bevestigd werd. Een der zonen van onzen meester droeg den titel van edelman der artillerie; en, alhoewel wij Teniers niet als van adel genoemd vinden, schijnen die feiten voldoende, om te doen vermoeden, dat hij het wel degelijk was.

Te Brussel gevestigd, vergat Teniers zijne moederstad niet, en de gunst, die hij bij onze vorsten genoot, gebruikte hij te haren voordeele, in eene gedenkwaardige omstandigheid. De kunst was rond 1660 in Antwerpen reeds sterk aan het dalen, en men zag naar een middel uit om verder verval te voorkomen. Men dacht het te vinden in de oprichting eener Akademie, zooals Rome, en sedert weinige jaren ook Parijs, er eene bezat. In die Akademie zou men les geven in de kunsten, die vroeger in de werkhuizen der meesters onderwezen werden; men zou er naar het levend model teekenen, en eene verzameling van schilderijen van eigen en vreemde meesters bijeenbrengen (1).

Het middel bleek, helaas, wel niet bij machte te zijn, om het verval, voortspruitende uit den immer afnemenden bloei onzer stad, te verhelpen; maar het inzicht, waarmede men het doordreef, was toch loffelijk. Met den toenmaligen burgemeester van Antwerpen, Hendrik van Halmale, hoofdman der St.-Lucasgilde, knoopte Teniers

(1) F. Jos. van den Branden : *Geschiedenis der Akademie van Antwerpen.* Bekroond in den prijskamp van 1864. Antwerpen. J. E. Buschmann. 1865.

eene briefwisseling aan, om dit plan te verwezentlijken. In het begin van 1662 liet hij, in naam der dekens van de St.-Lucasgilde, door eenen kloosterling te Brussel een verzoekschrift in het Spaansch opstellen, om van den koning vrijbrieven te bekomen, voor een twaalftal personen. Uit de opbrengst dezer brieven, die den kooper vrijstelden van alle belastingen, zou men de noodige gelden vinden, om de Akademie in het leven te houden. Op 5 Mei 1662 zond de koning dit verzoekschrift aan den markies van Caracena, landvoogd onzer gewesten, om verdere inlichting. Caracena was de dekens der St.-Lucasgilde en Teniers in het bijzonder gunstig, en in al hunne stappen kwam hij hen bereidwillig ter hulp.

Den 17n Juli 1662 werd het verzoekschrift in den geheimen raad te Brussel voorgedragen; den 11n Januari van het volgende jaar werd het door het Antwerpsche magistraat onderzocht. Daar de verkoop van vrijbrieven vooral de stad aanging, moest zij in de eerste plaats beslissen. Op 26 Januari 1663 besloot de stedelijke overheid 8 vrijbrieven in plaats van de 12 gevraagde toe te staan; daarenboven zou zij nog kosteloos een lokaal voor de Akademie bezorgen.

Op den avond van dien dag bracht Teniers de goedkeuring van het Magistraat aan de dekens, vergaderd in hun lokaal, op de eerste verdieping van het gildehuis van den Ouden Voetboog, op de Groote Markt. Men vierde er dit heugelijk feit op gemoedelijke wijze: men dronk er een vierendeel wijn en 15 potten bier; men at er worsten en parmesaankaas met terwenbrood, en verteerde er 26 gulden, op kosten der Gilde.

Nu werd nog goedkeuring van den geheimen raad van Brabant en van den koning van Spanje vereischt; den 19n Februari 1663 werd de eerste, en den 6n Juli daaropvolgende de tweede verkregen. Den 27n Augustus was het wederom feest op de Schilderskamer, waar de dekens met Teniers den goeden uitslag hunner pogingen vierden.

Eindelijk werd nog, op 12 October 1663, het besluit des konings door den souvereinen raad van Brabant bekrachtigd, en nu mocht men tot het verkoopen der vrijbrieven overgaan. Deze brachten 5240 gulden op. De stad stond een lokaal op de verdieping der beurs af, en de groote maaltijd van St.-Lucas kon reeds; den 18n October 1664, in het nieuw lokaal gevierd worden.

De vergaderzaal werd dan versierd met het borstbeeld van den markies van Caracena, door Artus Quellin gebeiteld; Jordaens en Boeyermans vervaardigden schilderstukken om het welfsel te bekleeden. en, wat men aan werken van oude meesters nog bezat, werd uit het oude lokaal op de Groote Markt naar de Beurs overgebracht.

Achter de schilderskamer werd de akademiezaal ingericht, de noodige werken eischten nog een jaar, en eindelijk werd, op 26 October 1665, de eerste les gegeven. Alle werkdagen onderwees men er, des winters van zes tot acht uren 'savonds, des zomers van vijf tot acht uren 'smorgens; de dienende en gewezen dekens der St.-Lucasgilde namen beurtelings het ambt van professor waar.

Weinige jaren duurde het, of de warme ijver, die zich had kond gemaakt bij de instelling der Akademie, was zoodanig verkoeld, dat de dekens van St.-Lucas door allerlei boeten moesten genoodzaakt worden tot het geven der lessen en het bijwonen der vergaderingen. Een kommervol bestaan, immer bedreigd door geldnood of gebrek aan belangstelling, leidde onze Akademie tot in het begin onzer eeuw, toen zij heringericht werd. Gedurig aan stond zij op het punt van te vallen, en immer werd zij toch door den eenen of anderen goedwilligen kunstenaar op de been geholpen. Bleef haar invloed immer klein, toch mag men het er voor houden, dat zij, in de kwade jaren der XVIIIe eeuw, den kunstgeest in onze stad voor volkomen insluimering behoedde, en dat zij bij verbetering der tijden, onmiddellijk bereid was om hare taak krachtdadig aan te vatten, en de smeulende sprankels van het heilig vuur weder in onze stad te doen opflakkeren.

Het groote aandeel, dat Teniers nam aan de instelling onzer Akademie, was het gewichtigste feit uit de geschiedenis zijns levens, en schaarsch zijn de bijzonderheden, welke wij nog van hem te vermelden hebben.

In de eerste dagen der maand Mei 1656 was zijne eerste vrouw, Anna Breughel, gestorven, na hem zeven kinderen, drie zonen en vier dochters, geschonken te hebben. Reeds den 21n October van hetzelfde jaar hertrouwde hij met Isabella de Fren, dochter van Andries de Fren, secretaris van den raad van Brabant. Zijne tweede echtgenoote bracht nog vier kinderen ter wereld, twee zonen en twee dochters.

Teniers, in het genot van eene talrijke familie, geacht en gevierd de gansche wereld door, rijkelijk betaald voor elk zijner ontelbare werken, moest wel weinig gelijken aan den armen en ongelukkigen kunstenaar, die, zooals een sprookje van hem vertelt, zich op zekeren dag voor dood uitgaf, om zijne schilderijen voordeeliger te verkoopen. Hij bezat een huis te Brussel en bracht den zomer door op zijn buitentje, de Drie Torens, te Perk, eene woonst, die nog grootendeels is behouden gebleven. Teniers beeldde gaarne zijn kasteel op zijne schilderijen af: wij ontmoetten het minstens in een dozijn zijner stukken. Het maakt daar heel wat effekt, met zijne drie vierkante torens, op ruimen afstand van elkander geplaatst; en echter, te oordeelen naar wat er ons van overblijft, was het niet veel meer dan eene boerenhoef, min of meer tot een heerenhuis ingericht.

Voor het oog der menschen scheen Teniers' geluk ongestoord, en echter onderstond hij zware beproevingen. Van in 1683 had hij moeilijkheden met de kinderen uit zijn eerste huwelijk, die hun moedersdeel vroegen. Bitsige brieven en rechterlijke dagvaardingen werden gewisseld tusschen den vader, de zonen en de schoonzonen, gedurende een groot jaar; dan kwam een vergelijk tot stand, dat nauwelijks eene maand duurde, en door nieuwe vijandelijkheden

werd opgevolgd, die des kunstenaars laatste levensjaren vergalden, tot aan zijnen dood voortduurden, en tusschen de kinderen uit zijne beide huwelijken, na zijn afsterven, nog werden voortgezet.

Teniers overleed den 25n April 1690, te Brussel, in den ouderdom van 80 jaren, en werd waarschijnlijk in de dorpskerk te Perk begraven, naast Isabella de Fren, die hem korts te voren in het graf was voorafgegaan.

Hij was een vlugge, onvermoeibare werker, leefde lang, en werd door niets aan zijne bezigheden onttrokken; wat wonder, bijgevolg, dat zijne tafereelen ontelbaar zijn? De lange lijst der nog al uiteenloopende onderwerpen, welke hij schilderde, bevat boerenkermissen, boerenherbergen, van binnen en van buiten gezien; spelende, drinkende, rookende, lezende boeren; landschappen; groote volksfeesten; tooneelen uit het leven van tandentrekkers en kwakzalvers, van soldaten en ambachtslieden; slachterijen; soldatenwachten; zinnebeeldige voorstellingen; nabootsingen van andere meesters; bekoringen van St. Antonius; goudmakers en tooverheksen; zelfs eenige tafereelen uit de Schrift of uit de fabelleer: eene zonderlinge vermenging van tooneelen uit het dagelijksche leven en uit de ware natuur, met voorstellingen van spookachtigen of bovennatuurlijken aard. (1) Teniers bewijst hierdoor, dat hij in de keus zijner onderwerpen afstamt van Hieronymus Bosch en van Pieter Breughel. Alleenlijk staan bij hem de wangedrochtelijke en wansmakelijke scheppingen der grillige verbeelding verre ten achter tegen zijne waarnemingen uit de werkelijkheid.

Men bemerkt in zijne stukken eenen tweevoudigen trant: de oudere, welke tot ongeveer 1640 gaan, zijn bruiner; die van later zijn lichter: men zou de eerste zijne gulden, de tweede zijne zilveren manier mogen heeten.

Nemen wij in de vele fraaie stukken, die de Louvre van hem bezit, een werk uit elk dezer tijdperken.

(1) Zie die lijst bij J. Smith: *Catalogue raisonné*. Deel III en IX

Ziehier, vooreerst, een stuk in zijnen gulden trant : eene Buttenherberg (518). Twee boeren, een oude en een jonge, spelen met de kaart ; twee mannen en eene vrouw zien toe : links teekent de baas het gelag aan : rechts is zijn huishouden : eene vrouw met kinderen bij het vuur : een heengaande heer betaalt aan eenen auden man. De achtergrond der kamer is somber, haast zwart, de plaats links is klaarder bruin van toon : de figuren zijn allen met warm licht overgoten, en komen fijn en levendig, met vergulde tinten, op den somberen grond uit.

Laat ons de personen eens opnemen, die hier bijeen zijn. Wie kent ze niet ? Hier zit de jongere boer met ruwe trekken ; op zijn lang haar draagt hij eene roode muts met eene hanenveer, hij heeft een groen vest, eene korte, bruine broek en groenachtig bruine kousen aan. Daar zit de oudere met zijn grijs haar en baard : zijn gelaat is fijner, hij draagt eene witte slaapmuts, een groenachtig vest en een ondervest met gele mouwen : het vrouwtje draagt eenen kraag en eene witte muts : twee boeren zijn er verder met slappe vilten, die in gewillige, losse plooien, en met zwierige kreuken hun hoofd dekken : hier is er een rand wat hooger, daar wat lager gekruld, de eene bodem is wat platter dan de andere : maar allen wedijveren in schilderachtige vouwen en kreuken. Op den grond ziet men aarden potten en aan den muur eene steenen kan. Ziedaar het huis, het huisraad en de bewoners, die Teniers door zijn licht onsterfelijk maakte !

Laat ons een ander werk beschouwen in hetzelfde Museum (512). Het is een klein stukje, de Verloren Zoon betiteld. Een jonge heer zit aan tafel met twee dames : ter linkerhand bevelt hij aan eenen jongen, die schenkt : de baas brengt eene bedekte schotel binnen, de bazin neemt nota van het gebruikte. Twee speellie vermaken het gezelschap, de eene met de vedel, de andere met een deuntje op de fluit ; eene oude vrouw vraagt eene zalmoes : op den grond : een koelvat, eene kan, een hondje, de hoed, de mantel en

de degen van den jongen edelman. Het is een vroolijk, feestelijk, gemoedelijk en kiesch conversatiestukje, met ongemeene fijnheid van penseeling en kleur. Alleen het licht, in plaats van alles te vergulden, te verwarmen, maakt hier alles helder, doet de kleuren op de personages, op het huisraad en op den wand glinsteren, en overstroomt alles met eene zilverige klaarte. Het stuk draagt het jaartal 1644.

Ziehier, nog immer in hetzelfde Museum (516), een grooter werk, een meesterstuk. Ter linkerzij staat eene herberg, wier grijsbruine muren en dak haast de helft der schilderij innemen. Op die muren en op dit dak is er volstrekt niets te zien : het is eene kale, platte oppervlakte, in de grauwste tonen geschilderd, die men vragen kan. En echter wat een meesterstuk van kleur en licht; hoe warm, hoe doorschijnend die vormelooze massa wordt onder Teniers' penseel! Ter rechterzij zien wij eenen heuvel, waarop een kasteeltje staat. De hemel is nog al sterk bewolkt, en de zon giet hare stralen slechts in dunne lagen door de wolken heen. Zilverig helder beglanst dit licht de bruine helling, terwijl het haast de herberg niet raakt, en deze alleen door weerstraling haren doorschijnenden, stillen schemerglans ontvangt. Tegen den fijnen achtergrond der herberg, staan er zes van Teniers' gewone helden : eene roode klak, eene witte muts, een paar deukhoeden en eene oude, bruine figuur. In den hoek schiet een waterstraal, die aan geene fontein ontspringt; te midden op den voorgrond staat de geliefkoosde koperen ketel en eenige aarden kruiken. Eene rivier teekent hare blanke streep aan den voet van den heuvel, eenige gedoodverfde mannetjes zijn daar aan het visschen. Als lichteffekt is het stuk overheerlijk; het houdt het midden tusschen den gouden en den zilveren toon van den meester. De achtergrond en het landschap dompelen in grijs-bruine tint; maar de zon doet er haar blank licht in spelen, doet de stil gekleurde mannetjes er zuiver op uitkomen, en laat in aarde en hemel en water honderd ver-

Boerenkermis, door David Teniers, de jongere.

schillend getinte mengelingen van licht en bruin ontstaan, die overal te zamen versmelten, en het oog zachtjes medesleepen.

Beschouwen wij, na kennis gemaakt te hebben met Teniers' gewonen trant, eenige zijner grootere en beroemde schilderstukken.

In de eerste plaats treffen wij de groote Vlaamsche Kermis aan, die het Museum van Brussel (449) bezit, en die van 1652 is gedagteekend. Het tooneel verbeeldt de achterzijde van eene dorpsherberg, met een neerhof tot voorplan, waarop de boeren en boerinnen zich aan hesp en bier, dansen en vrijen te goed doen. Links heuvelt het landschap, en achter eene groep boomen, die de helling bedekken, rijst de nok van het dak en de drie spitsen van Teniers' buitenverblijf. Eene koets heeft stil gehouden aan den voet der helling, en een fraai gekleede heer, eene dame bij de hand leidende, en gevolgd door twee meiden en eenen page, die den sleep der dame draagt, begeven zich naar het vroolijke boerengezelschap.

De zon gaat onder en warm doet zij den hemel gloeien; achter de Drie Torens, zet zij den rug des heuvels in dichte schaduwen, werpt bruine tonen op de tweede plannen, op het loof der boomen en zelfs op de figuren, die niet onmiddellijk voor den toeschouwer staan. In het oosten heeft de hemel reeds eene grauwe tint aangenomen.

Op dien bruin-grijzen grond komen de personages helder, ja scherp uit, helderder en scherper dan het natuurlijke licht der ondergaande zon hen zou kunnen kleuren. Hunne witte hemden, voorschooten en mutsen maken lichtende plekken, wier schittering opgewogen en gemilderd wordt door roode jakken, wambuizen en klakken, door lichtrozige, zeegroene of gele kleederen, die op hunne beurt in stiller, grauwe tonen versmelten. Het koloriet helt sterk naar 's meesters zilverigen trant over.

Het tooneel is vol beweging, en al de groepen zijn echter goed uiteen gehouden. Rechts ziet men eene tafel, waar mannen, vrouwen en kinderen zich bier en hesp laten smaken; in het midden

drie paren, waarvan er één danst en twee hunne beurt afwachten; boven hen, en boven gansch het tafereel, heerscht een speleman, met zijnen doedelzak op eene ton rechtstaande. Dan volgt op het tweede plan, naar de linkerhand, eene dichte schaar drinkers, en nog verder, links op het eerste plan, de sierlijke en statige groep der landheeren.

Al de personages hebben eene houding en gebaren van onovertroffen levendigheid en waarheid. Men neme, wie men wil, in het tafereel : de vrouw, die het kind huismoederlijk voorzichtig te eten geeft; den man, die de hesp snijdt en een oogenblik ophoudt als verbaasd door iets, dat hij komt te hooren; den dikken roode, die met opgetild glas uit de lijst kijkt; den danser, die tintelt van joligheid, en meer aan pret dan aan juiste passen denkt, terwijl zijne danseres op haar stappen let en op zwierigheid bedacht is; den jongen, struischen kerel, met het witte hemd, die zoo gemoedelijk den arm om den hals van zijn liefje slaat; de mannetjes, die, toeluisterende of toekijkende, de pijp uit den mond nemen; het edele, opwandelende paar eindelijk : allen zijn menschen, die het leven langs de heldere zijde beschouwen, en zich aan zijne ijdelheden, zonder overweging en zonder achterdocht of bezorgdheid, overgeven. Het onkniezerige van hun denken, het goedronde van hun handelen, heel hun wezen, dat bovenop ligt en naar de buitenzijde gekeerd is, spreekt uit hunne beelden, lichtend en lachend van gelaat, boertig, maar niet leelijk van trekken, gezond, maar niet plomp van leden, sierlijk in hunne dorperheid, betamelijk in hunne joligheid, vol genot en vol genietbaarheid.

Ziehier een werk van anderen aard; het hangt in de Pinakotheek van Munchen (299) en verbeeldt eene Italiaansche Jaarmarkt. Het is zeker wel het grootste stuk, dat Teniers schilderde. De achtergrond is gevormd door eene rij boomen en huizen, eene kerk en blauwende heuvelen. Vóór de kerk ligt eene overgroote plaats, waarop honderden menschen in en rond opene tenten

bijeengeschaard zijn. Het is eene markt, in al hare bijzonderheden beschreven, zonder een hoofdtooneel, dat treft en eenheid in het werk brengt, maar met de gave van juiste opmerking en puntige voorstelling weergegeven ; met al de bedrijven der wereld ; met eenen overvloed van koddige voorvallen, groot genoeg om er een boekdeel mede te vullen ; alles vol leven, vol beweging, goed gezien, en verteld, zooals Teniers vertellen kan. Ongelukkiglijk heeft het kolossale stuk schrikkelijk geleden. Het zal wel de pittige helderheid van den meester gehad hebben, maar de herstellers zijn gekomen en hebben het doodgeverfd.

Het Museum van Madrid is schatrijk aan uitgelezen stukken van Teniers. Vermelden wij alleenlijk de groote Boerenbruiloft (1721). Het is een stuk in donkeren toon, waarop de lichtende figuren glansend uitkomen. Vier dansen er op de muziek van eenen doedelzak en van een handorgeltje, links en rechts wordt er gedronken ; alles is lachend en vroolijk van licht, kleur, en handeling. Dit meesterwerk is gedagteekend van 1637.

Vermelden wij nog uit het Peterburgsche Museum, l'Ermitage, dat met niet minder talrijke en uitstekende stukken van onzen meester praalt, de Gilden, op de groote markt van Antwerpen vergaderd (672), in 1643 voor de St.-Sebastiaansgilde geschilderd.

De meeste zijner groote werken schilderde Teniers voor onze vorsten, en meestal verbeelden zij gebeurtenissen uit het leven dezer personen : zoo zijn de Schilderskamers, waarin hij zoo goed den trant der vreemde meesters wist na te bootsen, en zoo zijn de Openbare Feesten, die tusschen zijne meesterstukken tellen.

In het Museum van Cassel is van hem de Intrede van Isabella te Vilvoorden (406) en te Brussel (407). Wij staan er niet voor in, dat het onderwerp juist is opgegeven, maar kunnen verzekeren, dat beide stukken tooverachtig schoon zijn. De feesten grijpen plaats bij maneschijn, en in dit licht zonder licht, in die

kleurigheid zonder kleur, wist de schilder zijne figuurtjes stil en zacht, maar vol harmonie te doen uitkomen.

In het Belvedere te Weenen bevindt zich een der beroemdste stukken van Teniers : de Gaaischieting van prins Leopold te Brussel. Men is op eene openbare plaats, den Kleinen Zavel waarschijnlijk, bezijden eene gothische kerk ; op den achtergrond verheft zich de toren, waar een hooge stok uitsteekt. Daar heeft de landvoogd den vogel afgeschoten. Beneden op het plein bevinden zich honderden figuren, een dichte drom van edellieden voorop, dan eene groote volksmenigte, verder een paar koetsen, een paar ruiters, een paar boomen met jongens, die in de takken geklauterd zijn. Op eene stellage wordt de aartshertog geluk gewenscht door het magistraat. De groepen op den voorgrond zijn schitterend van kleur ; de blauwe, roode, gele gewaden glanzen in helder licht, het blanke linnen flonkert tusschen de zwarte mantels ; een wit paard met eenen grijzen ruiter komt tusschen een paar grijze mantels in vollen toon uit. Maar aan de linkerzij en op den achtergrond verliest de kleur van hare kracht en versmelt in grauwen schemertoon ; daar ziet men gansche lagen van grijze hoeden. De alleenstaande figuurtjes zijn studies naar de natuur. Eene volksvrouw, met de handen onder den voorschoot, die nevens haren man voorspoedt om nog iets van het feest te zien ; de deftige edelliê in staatsiekleed, ernstig pratende over de gebeurtenissen van den dag ; eene edelvrouw, begroet door eenen ridder ; de jongens, die in eenen boom klauteren : dit alles is vol verscheidenheid en levendigheid. Het stuk is gedagteekend van 1652.

Die werken, waar Teniers groote volksmenigten in te pas bracht, loopen niet schaarsch tusschen zijne stukken. Markten en kermissen met een honderdtal, met drie-, vierhonderd man zelfs, komt men meer dan eens tegen. Het waren zeker tafereelen, waar hij veel werk aan besteedde en waar hij dan ook veel eer van haalde ; en echter, zijne eigentlijke oorspronkelijkheid, zijne tref-

Rookende Boeren, door David Teniers, de jonge.

fendste kunstvaardigheid, zijne tooverkracht liggen in zijne kleinere stukjes en vooral in zijne boerenstukjes. Wij beschreven er een drietal uit den Louvre; maar hoevele andere, die zich in Engeland, Duitschland, Spanje, ja overal bevinden, zouden wij nog niet kunnen aanhalen om onze meening te staven.

De luidruchtige dorpsfeesten, waar de landman zich aan dans en drank voor gansch een jaar zwoegens te goed doet; de stillere vreugde van een kleiner gezelschap bij rijk beladen disch; het eenvoudige binnenhuis van den landman waren zijne geliefkoosde onderwerpen. Hij begreep er zoo goed het schilderachtige van, hij zag zoo klaar de eigenaardig gekleurde zijde van die schijnbaar zoo kleurlooze levenswijze! Eene armoedige hut, met haar schamel huisraad, met eenen aarden pot of eenen koperen ketel, de achterkant van eene dorpsherberg met een paar boomen, om de drinkende en dansende menigte te overlommeren, waren de tooneelen, waarop hij zijne nederige helden het liefste plaatste, en waar hij ze ook best wist te doen in leven. Een boertje, dat in het zonneken aan het rooken is, een half dozijn kegelspelers, een schaarslijper, een eksteroogsnijder, ziedaar zijne groote helden, de vorsten in zijne zonnige landen.

Teniers is dus grof, zou men allicht besluiten, bij het nagaan der keuze zijner onderwerpen. Niemand is fijner, sierlijker in zijne waarheid, niemand is sinjoorsachtiger in het vertolken van nederige toestanden, dan die boerenschilder, wiens werken Lodewijk de XIVe eens te gemeen achtte, om onder zijne oogen geduld te worden. Die veldbewoners zijn, ja, geene rijkelié en niet kostelijk is hunne kleedij; maar wat levenslust blinkt er op hun gelaat, hoe prettig staat hun de klak op het hoofd, en zit hun de vest aan het lijf, hoe past dat alles, hoe leven die menschen in hun eigen kleed, en hoe leeft dit kleed aan die menschen! En dan hoe heerlijk is de kleur van hunnen opschik gevonden! Draai mij eens eenen boer van Teniers in een nieuw, in een zwart lakensch pak, en zeg mij wat er aan hem nog bezienswaardigs overblijft.

En dan : zijne natuur ; hoe hij die tintelend van leven, tintelend van licht heeft weten te maken ! Kan men iets heerlijkers, iets genoeglijkers droomen dan den wand eener hut, door Teniers gekleurd en verlicht? Die muur houdt op eene grove, koude massa te zijn, de grond is niet meer hard noch vuil, maar het zachte licht dringt er in, en dringt er door, maakt alles warm en malsch, doet het lachen en tintelen. Wat genot voor de oogen, het zonneken zoo altijd te zien schijnen, het boerenleven zoo genietbaar gemaakt te zien ; wat genot voor den geest te verwijlen in die milde natuur, het gejoel van die gezonde natuurkinderen te hooren schateren ; wat plezier, met Teniers, en zijne menschen, en huizen en boomen te mogen kermis houden !

Want, eens dat hij al die mannetjes en al die dingen op zijn doek doet herleven, ze met zijn licht overgiet en met zijne kleur doet schitteren, vergeet men wat zij zijn, om nog slechts te bewonderen, wat hij er van maakte. De zwierigheid van zijne teekening, de weergalooze rijkdom van zijn gulden of zilveren licht, de zachtheid van zijne levendige kleuren en de doorschijnendheid van zijne bruine gronden, voor dit alles vindt men slechts één woord : het is tooverachtig.

Daarbij heeft men er een dubbel genoegen aan, wanneer men ziet, hoe hij dit uitwerksel zonder inspanning weet te verkrijgen. Hij likt niet, hij piert niet aan zijne fijnste, kleurigste paneeltjes ; met zijn penseel, dat immer maar drie haartjes dik schijnt te zijn, tikt hij op het doek, en daar springen de bekoorlijke gedaanten te voorschijn. Eenige veegjes, eenige stipjes, en de beelden leven en bewegen. Zij zijn fijn, en breed met eenen, gedaan, en krijgen hierdoor eene vastheid van bouw, eene natuurlijkheid van beweging, die men in de meer afgewerkte en keuriger beelden der kleine Hollandsche meesters zelden of nimmer weervindt.

Teniers heeft dus eene krachtige, klaar uitgesproken oorspronkelijkheid. Hij zag de natuur en de menschen, ik zal niet zeggen

juist zooals zij zijn, maar anders toch dan zijne voorgangers en navolgers ze zagen. Hij tooverde alledaagsche menschen en dingen, die zich rondom hem bewogen, die hij op zijne manier zag en wist te doen zien, met heel veel waarheid en heel veel verbeelding op het doek. En toch, al was Teniers de oorspronkelijkheid zelve, kunnen wij in de Nederlandsche, in de Antwerpsche school zijne vaders en grootvaders van beide zijden gemakkelijk aanduiden. Van de richting onzer oudere, luimige volksschilders, wij zagen het reeds, had hij den zin voor de eigenaardigheden van het volksleven, en voor de grillige gestalten der spokerijen geërfd. Van Vloeren Breugel en zijne tijdgenooten, Sebastiaan Vrancx en den jongen Frans Franken, heeft hij de helder gekleurde kleedijen; wat zij op de schouders hunner koninklijke of mythologische figuren hingen, daar kleedde hij zijne boeren mede, en het kleurige pak stond nimmer zoo goed aan de bewoners van paleizen en hemelen dan aan deze bewoners van dorpen en hutten. Van Rubens had hij zijn licht : dat warme, doordringende, alles omspoelende en alles versmeltende blonde licht ; van hem had hij ook de malsche tonen zijner huizen, gronden en achtergronden, zijner breede en fluweelachtige landschappen en boomen.

Hij bootste die meesters niet na, ontleende niet bedeesd en linksch aan ieder, wat hem in hunnen trant kon dienen ; maar hij had hunne veelzijdige gaven tot eene zelfstandige en frissche oorspronkelijkheid vereenigd, die hem, hun aller leerling, tot den eigenaardigsten der meesters maakte.

David Teniers de jonge had eenen broeder, Abraham Teniers, die in 1629 geboren werd, en eenen zoon, David Teniers III, die te Antwerpen in 1638 ter wereld kwam. Beiden waren schilders, van wier werken of verdiensten weinig bekend bleef.

Abraham Teniers wordt op zijn portret, door Edelinck gegraveerd : « schilder van Aartshertog Leopold, landvoogd der Nederlanden » genoemd. Van David Teniers den derde zagen wij bij

mejufvrouw Parmentier, te Dendermonde, het verdienstelijk portret van Anna Maria Bonnarens, die hij op 4 Augustus 1671 te Dendermonde huwde. Ongetwijfeld was hij een leerling en navolger zijns vaders.

Hij was niet de eenige, die zich Teniers tot voorbeeld koos. Verscheidene onzer schilders uit de XVIIe en uit de XVIIIe eeuw maakten er zich eene broodwinning van den grooten boerenschilder na te bootsen, en sommige gelukten er vrij wel in. De gebroeders Thomas Apshoven (1622-1664-5) en Ferdinand de jongere (1630-1694) waren leerlingen van David Teniers, (¹) en wisten zoo goed zijnen trant te vatten, dat het niet te betwijfelen valt of menigeen hunner stukjes staat op hun meesters naam.

Hendrik van Herp, de derde, werd in 1651-2 bij Thomas Apshoven als leerling aanvaard, en volgde Teniers op verdienstelijke wijze na. Zijn vader, Hendrik, de tweede, ging in 1626 in de leer bij Adam van Noort en schilderde burgerlijke en boersche tooneeltjes, die niet veel te beteekenen hebben. Zijn grootvader, Hendrik, de eerste, werd in 1602 als leerling bij Hendrik van Balen aanvaard. Geen werk van hem is ons bekend.

Tot dezelfde familie behoort waarschijnlijk Willem van Herp, die in 1625-6 in de leer ging bij Damiaan Wortelmans, en meester werd in 1637-8; hem worden twee der stukken toegeschreven uit het Leven van den H. Augustinus, die in de Augustijnenkerk te Antwerpen onder de ramen in den grooten beuk geplaatst zijn : de Bekeering en de Doop van den Kerkvader.

In de volgende eeuw is de handigste nabootser van Teniers Theobald Michau, die in 1676 te Doornik geboren werd, in 1710 als meester in de Antwerpsche St.-Lucasgilde werd aangenomen, en op 27 October 1765 in de Lieve-Vrouwen-Broederskerk begraven werd.

(¹) Th. van Lerius : *Apshoven*. Künstlerlexicon van Dr J. Meyer.

Na de familie der Teniersen komt onmiddellijk die der Rijckaerts [1]. Tusschen beiden is niet alleen een verband in tijdsorde, maar ook tusschen hunne kunst bestaat er verwantschap.

De oudste der Rijckaerts, van wien onze Liggeren gewag maken, is David Rijckaert I, die korts vóór 1560 moet geboren zijn, en in 1585 als vrijmeester in de St.-Lucasgilde ontvangen werd. Bij zijne inschrijving wordt hij brouwer genoemd naar het beroep, dat hij waarschijnlijk in vroeger jaren dreef. Hij bepaalde zich meest bij het stoffeeren der schilderijen van andere meesters.

Uit zijn huwelijk met Catharina Rem werd Martinus Rijckaert, den schilder met den eenen arm, wiens meesterlijk portret wij in van Dijcks werk bewonderden, geboren. Hij werd den 8n December 1587 gedoopt, en was, volgens de Bie : « Seer vermaert in landtschap en ruinen, gheberghten, watervallen, veer verschieten en plasante valeyen. » Hij stierf tusschen 18 September 1631 en 1632. Van hem bezit het Museum van Madrid (1926) een stuk, geteekend : M. R. 1616. Het is een fel bewogen en rijk gestoffeerd landschap, met eenen rotsblok, eenen waterplas, eenen zwaren boom, een gebouw, vee, ruiters, boeren en boerinnen. Het verschiet is heuvelachtig en blauw van tint, met scherp op elkander afsnijdende plans ; de bewerking is zeer verzorgd, maar niet zonder hardheid.

De tweede zoon van David Rijckaert I was David Rijckaert II, de ceremoniën van wiens doop den 9n Augustus 1589 in de hoofdkerk werden voltrokken. Hij werd den 3n October 1642 in dezelfde kerk begraven. Hij was, als zijn broeder Marten, een landschapschilder. De twee eerste David Rijckaerts, behalve het stoffeeren van schilderijen, dat als het vak van den eerste, en het landschap, dat als het vak van den tweede wordt opgegeven, schilderden ook boerentooneelen, eene soort van stukken, die den derden David

[1] *Catalogue du Musée d'Anvers.*

Rijckaert een veel hooger aanzien gaf, dan zijn vader en zijn grootvader ooit genoten.

Van de twee oudste Davids bezit de heer Th. van Lerius een stukje in dien laatsten trant. Dat van den eersten is gedagteekend 1603 en vertoont een gezelschap drinkende en rookende boeren, rond eene ton gezeten. De achtergrond is grijs en bruin, de figuren zijn schetsmatig en breed geborsteld met kleederen, die helder uitkomen op den schemerigen achtergrond, en vleesch, dat er bruinrood uitziet. Als bijzaken ontwaart men op den vloer eenen pot, eenen ketel en groenten. Het licht werkt goed, en heel het tooneel is doorschijnend van tint. Als kenmerkende bijzonderheid stippen wij de groote hoofden der personages aan, die wij in de schilderijen van de latere David Rijckaert's weervinden.

Het stukje, aan den tweeden David Rijckaert toegeschreven, toont ons eenen boer, die met eene mand moeskruiden komt aangedragen. Ook hier treffen wij potten en groenten als bijzaken aan. De teekening is dezelfde, de schildering is vaster, alhoewel nog breed; licht en kleuren zijn wat minder krachtig dan bij den vader, maar nog goed helder. Men heeft die stukjes maar aan te zien, om al seffens te begrijpen, dat door den band de werken van de drie David Rijckaerts aan eenen en denzelfden hunner, aan den besten natuurlijk, aan den derden David Rijckaert werden toegeschreven.

Deze werd den 2n December 1612 gedoopt, in 1636 in St.-Lucas aanvaard, na bij zijn' vader zijne leerjaren uitgedaan te hebben. Hij trouwde den 31n Augustus 1647 in het zuidelijk kwartier van O.-L.-V.-kerk met Jacoba Palmans, die hem acht kinderen schonk, en hij stierf tusschen 18 September 1661 en 1662. Hij behandelde tooneelen, aan de boerenzeden ontleend, en muntte uit, zegt het opschrift van zijn portret, dat in zijn leven werd gedrukt, in het schilderen van kaarslichten. De stukken, die door hem onderteekend zijn, dragen allen jaartallen, die tot de eerste helft van zijn kunstenaarsleven behooren, en gaan van 1638 tot 1650. Zij tellen daarbij onder zijne beste.

Het Museum van Dresden (1020) heeft van hem vier Drinkende Boeren in eene Keukenkamer. Het stuk draagt het jaartal 1638 en heeft, op zijn Brouwersch, eenen zwartgrijzen achtergrond met bruin verlichte figuren, slechts dun in de verw. Een ander stuk in hetzelfde Museum (1016) draagt het jaartal 1639 en verbeeldt eene Boerenfamilie; in het midden zit een man, die eene pijp stopt; daarnevens een rooker; dan een oud man, die leest; twee daarachter, die zingen, en eene vrouw, die haar kind zoogt; rechts een troep kinderen, waarvan een zijn hemdje geheel opheft. De figuurtjes zijn hier helder op den glimmenden, grijzen achtergrond; met veel waarheid en levendigheid in de beweging; licht van borsteling; zonder veel kracht en met nog minder gedachte. Te Dresden (1017) nog vinden wij een stuk van 1642, dat weinig kleur heeft en meer met bruin en licht bewerkt is.

Twee prachtige stukken bezit het Belvedere te Weenen van hem. Het eene is gedagteekend van 1648, en stelt eene Kermis voor, met dansende, drinkende, vrijende boeren, met eenen ruiter er tusschen en kinderen op den voorgrond, allen in zeer lichten toon geschilderd. Wit en blauw overheerscht; enkel de vleezen hebben nog iets bruins, ondoorschijnends. Het andere stuk is van 1649 en is even helder en blauwachtig van kleur. Het vertoont Soldaten, die een dorp plunderen. Hun bonte groep is vol beweging; hier koozend met de vrouwen, daar vechtend met de boeren. Aan de eene zijde ziet men het dorp in brand.

Van 1648 dagteekenen een Drie-Koningenfeest, te Munchen (991), en een Scheikundige in zijn laboratorium, te Brussel (298), die, evenals de twee laatst genoemde stukken, lichtender en kleuriger zijn dan die van Rijckaerts vroeger jaren.

Van 1650 is het werk gedagteekend, hetwelk wij voor zijn meesterstuk houden, en dat in de verzameling van prins Lichtenstein (833) hangt. Het verbeeldt in zeer bevalligen trant, een Gezelschap, dat muziek maakt en is, bij uitzondering ditmaal uit de heeren-

wereld, genomen. Een bejaard man, met den kroezelbaard en den kalen schedel, dien men zoo dikwijls bij Rijckaert aantreft, zit op de guitaar te tokkelen achter eene tafel; vóór de tafel zit eene jonge vrouw in wit kleed op de harp te spelen; een jongeling blaast de fluit; anderen nog spelen de vedel, de mandoline, den bas; een man en eene vrouw zingen. Hoe deftig het gezelschap ook zij, Rijckaert vergeet zijn vak niet en de volkszeden zijn eveneens vertegenwoordigd; eene goedige, gerimpelde oude dient ververschingen op, een knecht komt met eene wijnkan aan, een jonge kwant grijpt eene bejaarde vrouw bij de kin. Het stuk is zeer keurig gedaan: tegen eenen grijzen achtergrond met roode draperijen komen de hoofden in volle licht uit; wat bleek of bruinachtig naar Rijckaerts manier, maar vol leven en fijnheid. De kleederen zijn helder van kleur en goed versmolten van toon. Elk figuurtje is op zichzelve schilderachtig neergezet, en het geheel is bevallig verdeeld in kleinere groepen. De mandolienspeler, de harpenares de rechtstaande vrouw, die vol begeestering zingt, zijn allen liefelijke en ware beelden.

Uit deze stukken blijkt, dat Rijckaert twee manieren had: in zijne eerste hield hij meer van bruine, doffe tonen, en volgde hij Brouwer; in zijne latere werd hij veel helderder en kleuriger, naar Teniers' wijze. In beide tijdvakken bleef hij echter altijd oorspronkelijk; het volksleven van zijne schilderachtige zijde weergevende; in beide ook ontbreekt hem echter het warme of doordringende licht zijner meesters en de fijnheid hunner penseeling.

Het beste stuk, als lichteffekt, dat wij van hem zagen, is dat, wat de Louvre in de laatste tijden aankocht. Het toont ons Rijckaert aan zijnen schilderezel gezeten, bezig eenen boer, met eene pijp in de eene en eenen bierstoop in de andere hand, te schilderen. De kunstenaar ziet er een man van ruim 40 jaar uit, zijn haar hangt hem lang in den hals en is op het voorhoofd rond gesneden; hij heeft een fraai, wel gevuld gelaat, met eenen wat dikken neus, eenen knevel

en kinnebaard ; hij draagt een zwart mutsje en eene sierlijke, bruine kleeding. De achtergrond der schilderij heeft eene donkere, grijsbruine tint. De speling van het halve en minder dan halve licht mag prachtig heeten ; en, daar het stuk weinig of geene kleur heeft, rust hierop geheel de uitwerking.

Een schoon stuk is ook datgene, wat het Antwerpsche Museum (322) van hem bezit. Het verbeeldt een lustig gezelschap aan tafel. Een oud man, in het rood gekleed, is op het punt de drinkkan aan den mond te brengen, maar wendt zich plotselings om, om een paar kinderen te zien dansen. Achter hem staat een muzikant, die op fluit en trommel speelt. Rechts zit eene oude vrouw in eenen biezen kapstoel, die eveneens naar de kleine dansers ziet. Dan volgt een stevig, blond, jonger man, in wit hemd, lichtgele broek en lichtroze kousen, die vlak in het midden van het doek zit ; eene jonge moeder met een kind ; een jong man, die eene vrouw poogt te omhelzen ; een ander, die de meid kust; een derde, die eenen dronken man recht helpt. De achtergrond is in dichte duisternis gehuld, waar de bijzonderste figuren warm en scherp op uitkomen ; vooral de jonge man in zijne hemdsmouwen is ongemeen van kracht ; ook de roode man is goed getroffen ; al de andere zijn kunstmatig flauwer gehouden dan deze twee. De figuren zijn niet plomp boerachtig, maar eerder vol onderscheiding, hunne beweging op het leven betrapt, hunne ineenzetting gelukkig. De tegenoverstelling van sterke en zwakke kleur en licht is gezocht, en offert te zeer de zijdekanten op aan het midden der schilderij ; maar dit laatste heeft eene ongemeene kracht en is waarlijk schoon.

Rijckaert schilderde ten minste eens in zijn leven een godsdienstig stukje, namelijk de Aanbidding der Herders, dat nu aan prins Lichtenstein (491) toebehoort. Maar aan de gewone, deftig gedrapeerde figuren moet men hier niet denken ; de herders dragen het kostuum der boeren van de XVIIe eeuw, en hunne handelingen, zoowel als hunne goede, krachtige figuren, komen met dit eenvoudig

gewaad volkomen overeen. Alleen Jozef en Maria dragen de breede draperijen, waarin zij gewoonlijk gehuld zijn. Dit stuk doet eenigszins denken aan de kaarslichten, waar het inschrift op Rijckaerts' portret van spreekt : terwijl men buiten den stal den donkeren nacht ziet, is daar binnen alles zacht verlicht. Het is een lief beeld, niet van de grootste kracht, maar met voldoenden uitsprong, sober en helder van kleur, goed van beweging.

Verwant met de Rijckaerts in de kunst is Joost van Craesbeeck (¹); maar zijne strekkingen zijn onbewimpelder realistisch, dat wil zeggen : hij gaf meer de natuur weer, zooals zij zich in hare alledaagschheid, in hare ondeftigheid, ja in hare onschoonheid voordoet. Den minderen man in zijne mindere handeling kiest hij bij voorkeur tot zijnen held. Ook in de wijze, waarop hij penseelt, met geschommelde borsteling, met warmbruine tonen op donkere gronden, of scherpe toetsen tegen schemerende lichten, verwijdert hij zich van de gewone Antwerpsche manier. Dit en zijne figuren, nog meer ineengedrongen en koddiger aangetakeld dan Rijckaerts personages, die zich reeds door eigenaardige vormen en kleederen onderscheiden, brengen hem dichter bij de Hollandsche schilders, waarvan zijn meester er een was. Evenals Brouwer en andere Noordelijke kunstbroeders, mengt hij in zijne opvatting der natuur een deel fantazie ; hij ziet zijne menschen, zijne kleuren en zijne lichten door een zeker glas, dat ze hem misschien minder schoon, maar daarom juist nog niet meer waar doet zien, dan Teniers zijne nederige helden zag.

Weinig is ons bekend van van Craesbeecks leven. Hij werd geboren te Neerlinter bij Thienen, in Brabant, waar zijn vader schepene was. Al vroeg moet hij naar Antwerpen gekomen zijn, want op 25 Juli 1631 werd hij daar als poorter ingeschreven. In

(¹) *Catalogue du Musée d'Anvers ; Biographie nationale ; Liggeren ;* Kramm : *Levens der Schilders ;* Th. Van Lerius : *Journal des Beaux-Arts,* 1869. P. 50 ; Jules Lenglart : *Ibid.* 1872. P. 153 et 162.

1633-4 werd hij als vrijmeester in de St.-Lucasgilde ontvangen en zijn naam gaat in de Liggeren vergezeld van de aanduiding « Schilder en Bakker. » Volgens Mols en van Regemorter, zou hij op de Oude Koornmarkt, op den hoek van den Vlaaikensgang, gewoond en zijn dubbel bedrijf uitgeoefend hebben. Het jaar, waarop van Craesbeeck poorter van Antwerpen werd, was ook dit, waarop Adriaan Brouwer als meester in de St.-Lucasgilde werd ontvangen. Die samentreffing is misschien niet toevallig en wellicht bestond er vroeger kennis tusschen de beide nieuw aangekomenen. In elk geval schijnt het uitgemaakt, dat van Craesbeeck bij Brouwer leerde, en, dat hij al spoedig na hunne nederzetting in Antwerpen les begon te nemen, blijkt uit het feit, dat hij reeds twee jaar nadien als meester werd ontvangen.

De heer Lenglart bezit eene schilderij, geteekend C. B. 1626, die hij aan onzen meester toeschrijft. Is zijne zienswijze gegrond, dan zou des schilders geboortejaar wel iets vroeger dan 1608 moeten gesteld worden, en zou hij, vóór zijne aankomst te Antwerpen, reeds de schilderkunst beoefend hebben.

De oude verdichters van de levens onzer schilders geraken niet uitgepraat, waar het geldt de avonturen te vertellen van Adriaan Brouwer, even ongelukkig van levenslot als liederlijk gemeen van levenswandel volgens hen. Van Craesbeeck was Brouwers vriend : niets natuurlijker dus, dan ook zijn figuur met dezelfde verw te bekladden. Volgens die vertelsels dan, zouden van Craesbeeck en Brouwer gewedijverd hebben in hunne liefde voor het kroegloopen, evenals zij in de kunst met elkander dongen. Tot nader bewijs van die aantijgingen, gelooven wij er geen woord van. Brouwer werd hier in 1631 als meester aangenomen ; in 1634-35 betaalde hij 18 gulden als liefhebber van de Violieren ; de twee daaropvolgende jaren betaalde hij telkens 10 gulden voor den maaltijd. Hij stierf in 1638. In drie jaar dus ontving de Violier van hem 38 gulden, eene som, die gelijk staat met een paar honderd

francs onzer munt; zwierbollen van den aard, dien men hem toekent, waren toen en zijn nu nog niet gewoon zulke groote rekeningen zoo stipt te voldoen.

Het zal hier weer de oude geschiedenis gelden; Brouwer en van Craesbeeck schilderden dronken boeren en herbergtafereelen : zij zelven dus waren dronkaards en kroegloopers. Waar men geenen schijn van bewijs tot staving der beschuldigingen aanvoert, zou het verloren tijd zijn er langer bij stil te staan. Dat Joost van Craesbeeck echter een levenslustig gezel was, valt, bij de stellige bevestiging van zijnen tijdgenoot de Bie, niet te betwijfelen.

Hij verbleef twintig jaar in Antwerpen; dan verliet hij onze stad om zich in Brussel neer te zetten, waar hij den 5n Maart 1651 in de Schildersgilde werd aangenomen. Hij stierf vóór 1662, want in dit jaar schreef de Bie, sprekende van van Craesbeecks gewaande avonturen : « Sulcken ende meer anderen cluchtighe trecken heeft desen Craesbeeck in sijn leven uytghewerckt. »

Een tafereel te Parijs in den Louvre (97) laat ons toe nader kennis met onzen Joost te maken. Wij zien hem hier in zijn atelier. Een hupsch gekleed edelman, met grooten zwarten vilt, witten kraag en bruine kleeding, zit in losse houding aan eene tafel met een rood dekkleed; hij heeft een penseel in de hand en een hondje op den schoot, een dienaar en een page staan achter hem; een knecht biedt van Craesbeeck eenen roomer wijn op een schenkblad aan; de schilder keert zijn vroolijk aanzicht naar het glas. Links is een man aan 't zingen, terwijl hij zich op de guitaar begeleidt; een tweede knecht brengt een paar schotels binnen. Zooals men ziet, gaat het er nog al lustig toe en doet men in die werkplaats ook wel iets anders dan werken. De schilder heeft een plezierig hoofd, lang zwart haar, zwaren knevel, lichten kinnebaard en vleezige wezenstrekken. Hij is een vriend van goed eten en drinken en rooken, en opentlijk komt hij ervoor uit. Men brengt hem wijn en spijs aan, zijne pijp en een open tabakzak liggen nevens hem.

Maar tusschen die liefde naar wat goed smaakt en de gemeene losbandigheid, die hem wordt toegedicht, is er een heel verschil en dit toont ons schilderijtje dan ook klaar genoeg. Alles is hier sierlijk van vorm, niets zweemt naar grofheid, de personages zijn eerder verfraaid dan verleelijkt. Als schildering is het stukje meesterlijk. De geheele achtergrond is in donkere, haast zwartgrijze tint; hierop komen de personages, met hunne warme vleezen en witte kragen, in korrelig geroosterde en zeer warme tonen uit. De lichtspeling is uiterst fijn : men bespeurt er de welgeoefende hand van eenen kunstenaar in, voor wien het vak geene geheimen heeft en die met weinig of niets tooverachtige uitwerksels bekomt.

In de verzameling van den hertog van Aremberg zien wij nogmaals den schilder aan het werk : daar teekent hij met krijt eene vroolijke groep van zes personen. Hij zelf draagt een wit bovenvest en eene zeegroene fluweelen muts met witte pluim. Een helder wit licht dringt in het vertrek door en overstroomt het met eene stille grijze tint. Het stuk heeft niet de warmte, noch de innigheid van het voorgaande : het is meer bovenop geschilderd, en wijst op eene tweede manier, bij van Craesbeeck, die men zijne lichte en kleurige mag noemen, zeer verschillend van de bruine, die hij van Brouwer overnam.

Tot zijne bruine manier behoort nog het stuk in het Antwerpsche Museum (377). Rond eene tafel, die in het midden staat, is een lustig gezelschap geschaard : een man met eene drinkkan in de hand; een tweede samenzingende met eene vrouw; een derde die rookt. Een knaap staat erbij en ziet naar een paar, dat zich bij eene andere tafel, waarop mosselen liggen, bevindt; aan de rechterzij zitten nog een man en eene vrouw bij het vuur. De behandeling is geheel buiten den trant, dien wij bij de andere Antwerpsche schilders aantreffen, en gaat naar dien van Brouwer over. De figuren hebben de grillige eigenaardigheden, die de meester eerder in zijne verbeelding dan in de natuur vindt; zijne

menschen zijn minder fraai, maar schilderachtiger en ongemeener dan in de werkelijkheid. De verlichting heeft dezelfde kenmerken : de achtergrond is zeer donker grijs, de voorgrond wordt met strepen van warm licht doorsneden; de personen, in hunne heele of halve klaarte komen treffend uit op dezen somberen achtergrond. In de kleeding heerscht alweder dezelfde grillige willekeurigheid. De knaap op het voorplan draagt een rood vest, eene roode broek en eenen witten kraag, in de hand houdt hij eenen onmetelijken, lichtgelen hoed ; de vrouw, die aan de tafel zit, is in zwarte zijde of fluweel, met kanten en pluimen getooid ; de andere aan de mosseltafel is heel in het wit, met eene blanke pluim op den hoed ; heur haar is grijs of eerder wit, alhoewel zij zelve er tamelijk jong uitziet ; het zijn twee vrouwen uit de rijke klas, verzeild in eene kroeg. In de mannen is dezelfde moedwillige zonderlingheid op te merken. De rooker heeft een schoon, krachtig gelaat; de drinker en de zanger zijn lompe boerenfiguren ; de knaap in het rood ziet er half onnoozel uit ; de man achter de mosseltafel, in zijn zwart pak, schijnt ons van Craesbeeck zelf te zijn, met zijn lustig, eenigszins gemeen wezen.

Men verstaat heel goed, hoe er van zulke stukken gezegd wordt, dat zij gezien zijn door de walmen van tabakrook en van wijn- of bierdampen. De vrijheden, met de waarheid genomen, zijn inderdaad buitensporig ; de schilder heeft zich in zijnen geest eene natuur geschapen, waarin hij het gemeene, werkelijke leven verdicht of verdichterlijkt, waarin hij zijn penseel laat spelen met kleur en licht en vormen, al naar den eisch van zijn ideaal van schilderachtigheid. Dat die schilderachtigheid bereikt wordt, dat er eene ongemeene vaardigheid van penseeling vereischt wordt om een tafereeltje aldus samen te stellen, dat die grillige samenstelling van heel wat luimigheid in den kunstenaar getuigt : dit alles is even onbetwistbaar.

Tot zijne lichte manier behoort zijn meesterstuk, dat wij in het

Belvedere te Weenen vinden. Het is een Boerengezelschap in eene Herberg. Op het voorplan rechts zit een oude pachter, die er verstoord uitziet; zijne eene hand ligt op de leuning van den armstoel, waarin hij zit; met de andere steunt hij zijn hoofd. Nevens hem zitten links een jong man en eene vrouw, achter hem een ander paar, verder in de herberg drinkende en vrijende dorpelingen. Er moet twist ontstaan zijn tusschen den zwaren, bejaarden boer, die hoofdpersoon is, en hen, die naast hem zitten, want de jonge man heeft de pijp uit den mond genomen, en, verbaasd over de kwade luim van den oude, vraagt hij hem bitsig naar de oorzaak daarvan. De vrouw treedt bemiddelend op tusschen beiden : zachtjes blikt zij naar den slecht gezinde en maant hem tot bedaardheid aan. De andere figuren, ter linker- en rechterzij van de hoofdgroep, bekommeren zich weinig om den twist en zijn alleszins bijzaken. Waarover ontstond de twist, wat wettigt de verstoordheid van den oude ? Niets in het doek verschaft ons hier opheldering, en klaarblijkelijk was het den schilder dan ook minder te doen, om een beredeneerd drama of eene zedeschetsende komedie af te beelden, dan wel om ons een keurig tooneel te laten aanschouwen. Maar dit geeft hij ons dan ook in de hoogste mate. De oude boer draagt eene loetersche klak, en eenen zeer helderen, licht violetkleurigen rok; de twee paren rond hem zijn in het wit, rood, blauw, violet gekleed en heel die schitterende, gekleurde hoek wordt getroffen door een blank zonnelicht, dat elken toon met onverzwakten glans doet stralen. De gelaatstrekken, insgelijks in het volste licht, hebben eene fijnheid, malschheid en warmte, die verbazen, en zijn met borsteltikjes geschilderd, breeder dan die van Teniers. Die stoute verlichting, die glinsterende, bonte kleurigheid, vooruitspringend op eenen zacht bewasemden achtergrond, is nog even frisch en even krachtig, alsof het doek van gisteren geschilderd was. Het schijnt waarlijk dat het licht en de kleur uit elk vezeltje van die vleezen, uit elk draadje van die weefsels opborrelt en sprankelt en in de helderste

samenstemming versmelt. In gansch het werk van dezen of van eenigen anderen kleinen meester heb ik niets aangetroffen, dat zoo schitterend en terzelfder tijd zoo vast en malsch is. Het tooneeltje is daarbij niet alleen heerlijk van tint en licht, het is ook meesterlijk van menschelijke waarheid. De oude dikke boer is, met al zijnen glans, toch nog een wezenlijke dikke boer, goed gezien, juist weergegeven, en even treffend zijn de andere figuren opgemerkt. Alle gedachte aan grove borsteling en ruwe opvatting blijft hier verre, zooverre als geliktheid en gemanierdheid op afstand wordt gehouden.

Evenals op onze historieschilders, moest ook op onze boerenschilders het bezoeken van Italië zijnen invloed doen gevoelen. Sommige hunner geraakten niet alleen verslingerd op de Zuidelijke kunst, maar ook op Italiaansche zeden en Italiaansche natuur, en schilderden bij voorkeur gezichten en boeren uit het geliefkoosde land.

Dit deed vooreerst Jan de Wael, die volgens de Bie in 1633 stierf, toen hij 75 jaar oud was, en wiens portret, door Corn. de Vos geschilderd, in de O.-L.-V.-kerk te Antwerpen hangt. Van hem bezit prins Lichtenstein (522) een Italiaansch Boerengezelschap. Tegen eenen rotswand zitten zij aan het kaartspelen ; zij zijn levendig van uitzicht en handeling, en in warmen toon geschilderd. Op den somberen achtergrond komen zij met gelukkige lichtspeling uit.

Willem van Nieulant [1] werd geboren te Antwerpen in 1584. Toen hij vier jaar oud was, verlieten zijne ouders, die den hervormden godsdienst omhelsd hadden, onze stad, om zich naar Amsterdam te begeven. Daar was onze Willem in 1599 leerling van Jacob Savery van Kortrijk. In 1602 vertrok hij naar Rome, en ging er bij Paulus Bril in de leer. In het begin van 1606 was hij in Antwerpen terug, en getrouwd met Anna Hustart ; hij legde

[1] J. Van den Branden : *Willem van Nieuwelandt* (Nederl. Museum, 1875, II). Gent, Hoste.

getuigschriften van katholiek geloof over. Hij werd dit jaar in de St.-Lucasgilde aanvaard, schilderde gezichten uit de stad of de omstreken van Rome en etste naar zijne of Paul Brils werken. Korts na den 8n September 1628 moet hij naar Amsterdam teruggekeerd zijn, waar hij in 1635 stierf.

Willem van Nieulant of van Nieuwelandt legde zich bijzonderlijk toe op tooneelpoëzie en schreef menig treurspel in den gezwollen stijl van die dagen. Als schilder geeft ons het stukje, dat het Antwerpsche Museum (440) van hem bezit, eene weinig gunstige gedachte van zijn talent. Het is een Italiaansch stadsgezicht met bouwvallen en figuren; de voorgrond is heel donker, de achtergrond heel licht; de donkere deelen, die de beste zijn, maakte hij te zwaar, de lichte te flauw, en beide eentonig en zwak van kleur. Het paneeltje is gedagteekend van 1611.

Hij leverde zeker beter werk dan dit stuk: zijne Romeinsche Bouwvallen, in het Belvedere te Weenen, bij voorbeeld, hebben kleuriger figuren, alhoewel de achtergrond nog eentonig grijs is. Dit werk wordt echter ontsierd door de opgeschroefde aanmatiging van den kunstenaar, die op het voorplan theatrale draperijen, Moorsche tulbanden, antieke tabbaarden en wat dies meer op alleszins ongepaste wijze bijeenbracht.

Willem had eenen broeder, Adriaan van Nieulant, die twee jaar na de nederzetting hunner ouders te Amsterdam geboren werd. Dat ook hij te Antwerpen terugkeerde, bewijst een middelmatig stuk, dat het Brusselsche Museum (256) van hem bezit, en waarop hij eenen Vastenavond tegen onze vestingmuren voorstelt.

Jan Miel [1] (1599-1664), die volgens sommigen te Antwerpen, maar volgens Cornelis de Bie, zijnen tijdgenoot, in Vlaanderen geboren werd, sloeg denzelfden weg in als Willem van Nieulant. Men zegt, dat hij leerling van Geeraard Zegers was; maar ook dit

[1] E. Fetis : *Les artistes belges à l'étranger*. I, 315.

is verre van bewezen, vermits onze Liggeren hem niet kennen. Hij ging vroeg naar Italië en beproefde er godsdienstige stukken te schilderen, maar vond zich door neiging en aanleg immer opnieuw medegesleept om zedetafereelen, aan den boerenstand ontleend, af te beelden. Hij gelukte hierin zoo wel, dat hij tot hofschilder van den hertog van Savooien werd benoemd. Tegen de warme Italiaansche lucht schildert hij boeren, soldaten, reizigers, in vettige toetsing, zonder veel tinten of bijzonderheden; gemakkelijk en lief, zonder veel oorspronkelijkheid. Zijn naam wordt nog geschreven Meel; de Italianen noemen hem Jamiel, Giovanni della Vite (van den Wijngaard) en in ons land gaf men hem ook wel eens den bijnaam van Bieken.

Nog een liefhebber van Italiaansche stadsgezichten en zedetooneelen was Anthoon Goubau. Hij werd geboren te Antwerpen en den 27n Mei 1616 in de St.-Joriskerk gedoopt. In 1629-30 werd hij leerling bij Jan de Facius en in 1636-7 als vrijmeester aanvaard. Onder zijne leerlingen stippen wij den Franschen schilder Nicolaas de Largillière aan. Goubau stierf ongehuwd in 1698.

Buiten het Kunstenaarsfeest, dat wij reeds hooger (Bl. 147) deden kennen, bezit het Antwerpsche Museum (186) van hem nog een stuk, dat eene goede gedachte van zijn talent geeft. Het is een zicht der Plaats Navona te Rome, die, door de talrijkheid der personages en de levendigheid hunner handelingen, sprekend de groote jaarmarkt van Teniers uit het Museum van Munchen herinnert. Goubau's stuk verbeeldt een groot plein, aan drie zijden omsloten met groote gebouwen; in het midden is eene fontein en een obelisk; honderden persoonen zijn over de plaats verspreid. Het zijn groentevrouwen, vischverkoopers, spelende jongens, musiceerende gezelschappen en goochelaars. De toon is bruinachtig en heeft zeker de levendigheid van Teniers niet, maar geestig van uitdrukking en beweging zijn de ontelbare figuurtjes.

Eene andere Italiaansche markt, klaarder van toon, even uitvoerig

van bewerking, en over het algemeen ruim zoo schoon als het voorgaande stuk, is in het bezit van baron de Pret, te Antwerpen, en gedagteekend : Ant. Goubau 1651.

In denzelfden trant nog schilderde PIETER VAN BLOEMEN, bijgenaamd Standaard, die den 17n Januari 1651 geboren, in 1667 leerjongen en in 1674 meester werd. Onmiddellijk na dit laatste jaar verdwijnt zijn naam uit de Liggeren en eerst in 1694-95 vinden wij hem terug. Ondertusschen was hij naar Italië getrokken en had zich daar eene manier eigen gemaakt, die hij niet meer moest verleeren. Hij werd den 6n Maart 1720 in de St.-Jacobskerk te Antwerpen begraven.

In de warme, donker getinte, Italiaansche landschappen schilderde hij ruiters, herders en boeren Hij, zoowel als Miel, verloor bij die navolging van den vreemde geheel de Nederlandsche oorspronkelijkheid, niet alleen in de opvatting van het landschap, maar ook in de verlichting en kleuring. Zij werden zwaar en dof; zij schenen wel getroffen door de vreemdslachtigheid der natuur, welke zij schilderden, maar nimmer gevoelden zij er zich te huis in.

Dat wil juist niet zeggen, dat de landschapschilders van dien tijd, die in hun vaderland bleven, de natuur zoo geheel in hare eenvoudige waarheid weergaven. Het scheelt nog al wat, zooals wij bij de bespreking der bijzonderste later zullen zien.

Na de bonte verwarring van kermis en jaarmarkt, na de luimige tooneelen in huis of herbergkamer, levert het gewoel der slagvelden stof aan onze schilders op. Het kleurige pak der soldaten, de gloed der paarden, de damp van het geschut, dit alles zijn zoovele verschijnsels uit den oorlogstijd, die den schilder bekoren. Aan de ijselijke rampen, die deze bonte scharen over een land brengen, denkt hij niet, zoomin als aan de wonden en den dood dier schilderachtige soldaten of aan het gevaar dier moedige paarden. Hij heeft geen oog dan voor het fel bewogen tooneel, met zijne afwisseling, zijne eigenaardigheid, zijnen glans; hij bekreunt zich om niets dan om eenen uiterlijken indruk weder te geven.

De eerste, dien wij in dit vak ontmoeten, is CORNELIS DE WAEL, die in 1594 werd geboren. Immers, de Bie bericht ons in 1662 van hem, dat hij dit jaar te Rome leefde en 68 jaar oud was. Wonder genoeg treft het samen, dat juist op dit zelfde jaar in de St.-Lucasgilde de doodschuld van eenen Cornelis de Wael betaald werd. Hij had eenen broeder, LUCAS genaamd, die landschapschilder was; van hem zelven getuigt het opschrift, onder een portret, naar van Dijck gegraveerd, dat hij alle soorten van landschappen, maar voornamelijk veldslagen schilderde. Volgens de Bie schilderde hij ook « kleine historiën. »

Van deze laatste soort van werken treffen wij een staaltje aan in het Belvedere te Weenen, een uiterst zwak werk, dat den Tocht der Israëlieten door de Roode Zee voorstelt. Het stadhuis van Antwerpen bezit van hem eene Intrede van prins Ferdinand, die niet beter is.

De grootste onzer legerschilders is PIETER SNAYERS. Hij werd in 1593 te Antwerpen geboren en was een zoon van den stadsbode. In 1612 trad hij als meester in de St.-Lucasgilde; in 1624 verhuisde hij naar Brussel, waar hij zich als lid der Schildersgilde en als poorter der stad liet opschrijven. In 1638-9 kwam hij nog eens deel nemen aan den grooten maaltijd der St.-Lucasgilde en betaalde daar 6 gulden voor. In 1662 leefde hij nog; het jaar zijner dood is onbekend. De Bie roemt zijne kunst in ronkende verzen, beweert, dat Snayers nooit eenen der veldslagen zag, die hij zoo wel wist te schilderen en bericht ons, dat hij hofschilder der prinsen Albertus en Ferdinandus was. Zijne kunst leefde voort in zijnen leerling van der Meulen van Brussel, den ongeëvenaarden legerschilder.

Snayers zocht in zijne veldslagen twee uiteenloopende hoedanigheden te vereenigen, de nauwkeurigheid en de schilderachtigheid. De meeste zijner schilderijen vertoonen op hunne achterplannen een algemeen overzicht van den veldslag, eene soort van geschilderde landkaart, waarop de plaatsing en beweging der beide

legers afgebeeld zijn ; terwijl de voorgrond ingenomen wordt door het een of ander schilderachtig voorval. Zoo zijn de vier stukken in het Brusselsche Museum (441-444); zoo is dat in het Museum van Pesth (650), waarop men in het verschiet een sterk verkleind leger als op een plan afgebeeld ziet, terwijl op den voorgrond twee soldaten, die daar zooeven met de kaart speelden, met den degen aan het vechten zijn ; zoo is nog dat van Rijsel (510), waar men op den voorgrond eenen slachterswinkel, eene taveerne, eene dansen eene vechtpartij, eenen gewonde, dien men wegvoert, en eenen troep ruiters ziet.

Zoo zijn ook het grootste deel der vijftien prachtige veldslagen, welke het Museum van Madrid (1661-1675) van hem bezit, en die hem eerst recht in zijne volle meesterlijkheid doen waardeeren. Een dezer stukken (1671) draagt het jaartal 1650, een ander is drie jaar later gedagteekend ; op beiden noemt Snayers zich schilder van den kardinaal-infant.

Soms laat hij ook de beschrijving van den slag varen, om alleen de beweging van den strijd of enkele figuren afzonderlijk te malen. Zoo doet hij in zijn meesterstuk uit het Belvedere te Weenen, een tafereel, waarop een duizendtal figuren aan het vechten zijn.

Maar of zij alleen handelen, of wel deel nemen aan eenen veldslag, immer zijn zijne figuren levendig bewogen, schilderachtig in den hoogsten graad, met zorg bewerkt en met kracht gekleurd. Zijne verlichting is nu eens zacht en dan eens warm, maar doet immer goed zijne personages uitkomen. Zijne pittige figuren, zijn blond licht, en zijne grijze, zilverachtige tinten brengen hem dichter bij Teniers, dan eenigen anderen mededinger van den grooten boerenschilder.

Een volgeling, misschien een leerling van hem, was Pieter Meulenaar, meester in 1631-2, gestorven in 1654-55, die als landschap- en batailleschilder door de Bie geroemd wordt.

Robert van Hoeck, die in 1644-5 als meester werd ontvangen

in St.-Lucas en niet minder door de Bie wordt opgehemeld, schilderde insgelijks kleine krijgsstukjes, die op verre na den lof niet wettigen, hem door zijnen rijmenden geschiedschrijver toegezwaaid.

In de familie van Bredael komen wij meer dan eenen veldslagschilder tegen. Pieter van Bredael of van Breda was in 1630 te Antwerpen geboren, werd er meester in 1650-1, ging naar Italië en Spanje en schilderde landschappen en Romeinsche bouwvallen. Prins Lichtenstein heeft van hem twee levendige en kleurige Boerenkermissen, gedagteekend 1715. Zijn zoon Jan Pieter van Bredael schilderde veldslagen en landschappen. Hij werd als meester aangenomen in 1679-80. Hij ging dan naar Duitschland, van waar hij echter tijdelijk moet wedergekeerd zijn, vermits hij in 1716 in de Gilde der Romanisten werd aangenomen. Het jaar zijns overlijdens wordt rond 1733 geplaatst. Het Belvedere te Weenen bezit van hem den Veldslag der Turken bij Belgrade, gedagteekend 1617, en twee Jachtstukken, waarvan het eene insgelijks het jaartal 1617 draagt.

Nog twee andere zonen had Pieter van Bredael : Joris, die meester werd in 1683-4 en Alexander, die meester werd in 1685-6 en stierf in 1720-1. Deze laatste was een tamelijk goed schilder van landschappen en stadsgezichten. De Louvre (49) heeft van zijne hand een Legerkamp. Dit laatste is een levendig, kleurig stukje : aan de eene zijde ziet men legertenten, waarbij voet- en paardenvolk staat; in het midden twee ruiters, eenen met een wit, eenen met een grijs paard; verder een boompje, een warm bewolkt hemeltje : alles zeer netjes gedaan en met de zwierigheid geborsteld, die de meeste onzer legerschilders kenmerkt.

In verscheidene der vakken, die wij zooeven doorliepen, gaat de landschapschildering gepaard met het afbeelden van figuren; de Teniersen, Snayers en de Bredaels plaatsten hunne tooneelen in het open veld en moesten dus aan de natuur eene min of meer aanzienlijke plaats inruimen. Maar voor hen was het land-

schap bijzaak, voor vele kunstenaars der XVIIe eeuw was het integendeel hoofdzaak.

De eerste naam, dien wij onder de landschapschilders van dit tijdperk aantreffen, is die van Adriaan van Stalbemt, die op 12 Juni 1580 geboren werd en op 21 September 1662 stierf. Hij was in 1609 als vrijmeester in de St.-Lucasgilde getreden, en beleed den protestantschen godsdienst, vermits hij en zijne vrouw, evenals Jordaens, te Putte begraven werden.

Van Stalbemt schilderde een aangenaam en degelijk landschap in dichterlijken, eenigszins tooneelmatigen trant. Men zie, bij voorbeeld, het stuk, dat het Antwerpsche Museum (469) van hem bezit. Het verbeeldt een dicht bosch, door hetwelk eene rivier stroomt, die hier versmalt, daar verbreedt en zich in allerlei bochten kromt. Het water is overspannen door eene brug, en elders door omgevallen boomen; hier ligt een rotsblok in den stroom, ginder worden boerenwoningen in zijnen spiegel weerkaatst. Een ooievaar vangt eenen kikvorsch op den oever; een vos en konijnen loopen door het woud. Op den voorgrond maken de boomen eene dichte massa, afgewisseld van toon, nu eens donkerbruin, dan weer geelgroen, dan blauwachtig. Deze laatste tint overheerscht echter het werk, daar ook het water eenen blauwgroenen schijn heeft. Bevallig mag die toon zijn, waarschijnlijk is hij niet, en in natuurlijkheid van kleur, zoowel als in schikking en teekening laat het anders fraaie werk het meest te wenschen over. Het is gedagteekend van 1620.

Van zijne dorpsgezichten met figuren bewaren ons de Museums van Frankfort en Weenen staaltjes. In beide zien wij eene Boerenkermis. Het tafereel uit de laatste stad is een zeer fijn stukje, krachtig van kleur, levendig van beweging, in eenen warmbruinen toon opgevat. Dat van Frankfort, waarop men tusschen twee groepen huizen eene menigte drinkende en dansende boeren in verbrokkelde groepen ziet, is eveneens licht bruinachtig, maar minder kleurig zijn de figuren.

Het Museum van Berlijn (Catal. 1834 Nr 150) bezit van hem een klein historiestukje, verbeeldende de Geboorte van Christus en gedagteekend van 1622. In het Museum van Madrid (1709) bevindt zich, een groot stuk, verbeeldende den Zegepralenden Terugkeer van David, na zijne overwinning op Goliath. Het werk draagt de hand- en dagteekening : P. Brueghel, 1618 en A. v. Stalbemt, 1619 ; het landschap wordt aan den eerste, de figuren aan den tweeden kunstenaar toegeschreven. Wij zijn echter geneigd aan van Stalbemt het landschap en aan Breughel de figuren toe te kennen.

Onder de landschapschilders noemden wij reeds Marten Rijckaert en Lucas de Wael, waar wij van hunne broeders spraken.

Wij vermelden even kort Mathias van Plattenberg, in 1600 te Antwerpen geboren. Hij ging al vroeg naar Italië, van waar hij zich naar Parijs begaf. Hier veranderde hij zijnen naam in Plate-Montagne en dan in Mathieu Montagne. Zijn zoon Nicolaas van Plattenberg (1631-1706) was een historieschilder, die zeer geacht werd aan het Fransche hof.

Alexander Keerincx werd vrijmeester in 1618-1619, ontving vijf jaar later eenen leerjongen en komt dan in onze Liggeren niet meer voor. Hij begaf zich naar Engeland, waar hij reeds in 1625 was en voor koning Karel I werkte. Het Museum van Rotterdam (282) bezit van hem een landschap vol kracht, breed gepenseeld en blond van licht.

Jasper de Witte werd den 23n Augustus 1618 in de hoofdkerk gedoopt, trad in 1650-1 als meester in de St.-Lucasgilde en stierf in 1680-1. Hij verbleef lange jaren in Frankrijk en Italië, en bracht van daar eene voorliefde mede tot tooneelmatig opgesmukte landschappen, zonder er nochtans zijne Vlaamsche kleur bij in te boeten.

In het Museum van Antwerpen bezitten wij een paar zijner goede werken (115-116). Het zijn sierlijk opgesmukte landschappen met figuren, wat droog van schildering, maar helder van tint, iets wat hem gunstig van de latere meesters der XVIIe eeuw onderscheidt.

Tusschen bevallig opstijgende heuvels vloeien rivieren, met fraaie bruggen overwelfd; op beemden en heuvels verheffen statige boomen hunne schoone kruinen; de hemel is met warme, witte wolken doorzaaid; alles, behalve het blanke licht, doet aan Italiaansche natuur en Italiaansche kunst denken. Nog veel meer is dit het geval met het stuk, dat prins Lichtenstein (1234) van hem bezit : het is in eenen zachten warmen toon geschilderd, en draagt duidelijk het spoor eener vreemde natuur.

Het stuk, dat ons van hem het meest beviel, was een landschap in het Museum van Rijsel (643). Het is als de vorige decoratief opgebouwd, maar al de deelen zijn met smaak op hunne plaats gebracht en de verlichting is verrassend gelukt. De algemeene toon is schemerachtig grijs, en krachtig komen de boomen hierop uit. Die tegenstelling van licht en donker op die fijne schemering is waarlijk lief te heeten.

De beste landschapschilder dier eeuw, na Rubens en zijne medehelpers, is wel Jan Siberechts, die den 29n Januari 1627 in de O.-L.-V.-kerk gedoopt werd, en in 1648-9 als wijnmeester in de St.-Lucasgilde werd aangenomen. In 1652 huwde hij Maria Anna Croes. Later ging hij naar Engeland, waar de hertog van Buckingham hem had meegeleid, en stierf daar in 1703.

Siberechts' werken zijn tamelijk uiteenloopende van trant, en men mag met de Bie gerust aannemen, dat hij de Hollandsche landschap- en veeschilders, Niklaas Berchem en Karel Dujardin zocht, na te volgen. Zijne stukken hebben inderdaad bruine, diepe tonen, welke wij in de meer oppervlakkige werken der Antwerpsche natuurschilders niet aantreffen. Maar die navolging was bij Siberechts geene krachtelooze en smakelooze naäperij; hij wist te kiezen en te verwerken, wat hij van anderen overnam, en zich hieruit eenen eigen trant te maken.

Men mag hem niet beoordeelen op het allerongelukkigste doek,

dat in het Antwerpsche Museum van hem hangt, maar men moet hem elders in zijne volle kracht zien.

Het Museum van Brussel (311) bezit van Siberechts eene zeer merkwaardig stuk, dat hij in 1660 vervaardigde. Het stelt het Neerhof eener Pachthoeve voor. Velden en boomen zijn donker grijs, de achtergrond is somber, maar doorschijnend; alleen de hemel is lichter grijs en klaarder. Tegen die matte achterzijde komen de figuren van het voorplan zeer helder uit, met sneeuwwit linnen, lichtroode, of grijze en blauwe kleederen. Het zijn vier vrouwen, waarvan de eene een kind kamt, eene andere voor eenen kruiwagen neerknielt, eene derde eene mand en eene vierde eenen bussel stroo draagt; links is een man, die mest op eene kar laadt; rechts een herder met zijne schapen. Het tooneel heeft veel natuurlijkheid en waarheid in de bewegingen; de groepen zijn gemakkelijk ineengezet, alles is uit het leven genomen, en, is de kleur wat eentonig, dof is zij niet.

Nog schooner stukken vindt men elders : zoo, bij voorbeeld, te Hannover (Marstall, 106) een landschap met geboschten achtergrond, waar een kanaal van vóór naar achter door het doek loopt, met koeien en figuren op de boorden en heldere, eenigszins bleeke tinten, maar zeer bevallig. Het stuk is gedagteekend van 1664. Te Valencijn (196) bevindt zich een schoon Gezicht op eene Pachtserve.

Fraaier nog en het best, wat wij van hem kennen, is zijn landschap in het Museum van Rijsel (508), gedagteekend 1663. Het onderwerp heeft veel overeenkomst met dat uit Hannover, maar sterk verschilt er de behandeling van. Op eenen donkeren achtergrond en onder eenen helderen hemel loopt eene dubbele rei boomen langshenen de oevers eener rivier, van achter naar vóór zich snel verbreedend, zoodat zij op den voorgrond heel het doek inneemt. In die rivier treden een paar boeren en boerinnen, een man op eenen hooiwagen, een paard, in eene kar gespannen, en een drietal koeien. Dit alles is

keurig en fijn geschilderd en zorgvuldig afgewerkt. De ligging is dichterlijk gekozen en met smaak gestoffeerd, alleen zijn ook hier de schaduwen nog wat te zwart. De hoogste verdienste van het stuk is de warme liefde voor de schoone natuur, die er uit straalt.

Vroegere en latere landschapschilders : Bril, Breughel, van Uden en Wildens, waar deze twee zonder Rubens werkten, van Stalbemt zelf, alhoewel hij gevoelig was aan het landelijke schoone, moesten opgetimmerde zichten hebben, om volop den buiten te genieten : rotsen, heuvelen en watervallen, statige boomen, diepe doorzichten in het woud, alles wat ongemeen, wat deftig is, trok hen aan. Siberechts, evenals de schilders uit het Noorden, wist zich met minder te vergenoegen; hij verzaakt wel niet geheel het opgesmukte landschap der Antwerpsche school, maar vereenvoudigt toch sterk de aanlokkelijkheden, die hij der ware natuur schenkt.

Eene rivier tusschen twee rijen boomen, met wat menschen en vee erbij ; wat is er ongekunstelder ; maar ook, wat is er smakelijker voor het oog van den vriend van waar en eenvoudig natuurschoon? Het doorschijnende nat tot aan den verren gezichteinder te zien voortloopen, de kruinen der boomen in zijnen spiegel te zien weerkaatsen, de frissche lucht op zijne boorden in te ademen, het onbelemmerde licht uit den hemel te zien stroomen tusschen het blauw van daarboven en het groen hier beneden : wat stil genoegen, maar wat innige voldoening ook! Siberechts heeft dit diepe en ware genot gekend; hij was een dichter in zijn vak, dat in zijne eeuw zooveel schilderijmakers en zoo weinig echte kunstenaars telde, en eene bijzondere melding verdient hij wel om zijne buitengewone gave.

Hetzelfde jaar als Siberechts, werd Philips Augustijn Immenraet geboren, die op 21 Februari 1627 in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk gedoopt werd. In 1641-2 trad hij als leerling van Lucas van Uden in de St.-Lucasgilde en in 1654-5 werd hij vrijmeester. De landschap-

schilder Pieter Rijsbrack trad in 1672-3 bij hem in de leer. Het tijdstip van zijn overlijden valt tusschen 1676 en 1688 (¹).

De heer Theodoor van Lerius te Antwerpen bezit van hem een landschap, gedagteekend van 1657, verbeeldende eene rotsige berghelling met afstroomende vliet, wat hard van lijn en droog van kleuring, maar zorgvuldig bewerkt. Doctor Fremie te Antwerpen bezit twee stukken van Immenraet, gedagteekend van 1663. Op het eene zien wij eenen waterval, van eenen heuvel dalende; op het andere eenen heuvel met een gebouw en met eene brug over eenen kleinen bergstroom. De stukken zijn hoog en krachtig van toon, maar alweder niet zonder hardheid. Immenraets werk toont ons hem als eenen landschapschilder, wien de eenvoudige natuur niet genoeg is, en die in de opgetimmerde berggezichten der Italianen maar al te veel smaak vond.

Anderen volgen hem in deze richting op. Zijn leerling Pieter Rijsbrack, geboren in 1655, en Jan Batist Wans, geboren in 1628, maakten kunstmatig golvende landschappen, zwaar van toon, zwaar van schikking.

En men denke niet, dat de minsten alleen in dien wansmaak vervielen, de beteren bleven er niet van bevrijd.

Abraham Genoels (²), die in 1640 geboren werd en in 1723 stierf, verliet al vroeg zijn land, kwam in 1659 te Parijs aan en werd daar op vijf-en-twintigjarigen ouderdom tot lid der koninklijke Akademie van schilder- en bouwkunst benoemd. In 1672 vinden wij hem te Antwerpen terug, waar hij zich te dien tijde als meester in de St.-Lucasgilde liet opschrijven. Twee jaar nadien verlaat hij nogmaals zijne geboortestad, om zich naar Rome te begeven, waar hij van 1674 tot 1682 verbleef. Dan keerde hij over

(¹) A. Goovaerts : *Le Peintre Michel-Ange Immenraet d'Anvers et sa famille.* Bruxelles. F. Hayez. 1878.

(²) Arnold Houbraken : *De groote schouburgh der Nederlantsche kunstschilders.* 's Gravenhage, 1753. II. 96.

Frankrijk naar zijne vaderstad terug, waar hij zich een ijverig leeraar en voorstander der Akademie toonde, en in 1723 stierf. Van zijne reizen naar het Zuiden had hij den zoogenaamden Franschen klassieken stijl medegebracht, koud in zijne korrektheid, vervelend in zijne deftigheid, onvlaamsch van geest en kleur. Zoowel zijne personen als zijne boomen zijn naar modellen genomen, die in de school aangeleerd, maar nooit in de natuur te zien waren.

Genoels bracht een honderdtal sterkwaterplaten voort (Verzameling Terbruggen 1111-1151), waarin de landschappen meestendeels opgetimmerd zijn als in zijne schilderingen ; maar die het nochtans op deze winnen door hunne breedheid van trant.

Cornelis Huysmans verliet ons land niet, maar onderging niettemin den vreemden invloed. Hij was te Antwerpen geboren in 1648 en ging zich, na zijne studiën onder Jasper de Witte geëindigd te hebben, metterwoon in Mechelen vestigen, waar hij in 1682 huwde en tot in 1702 verbleef. Van 1702 tot 1716 woonde hij te Antwerpen en trok dan opnieuw naar Mechelen, waar hij in 1727 stierf. Dit lang verblijf in de aartsbisschoppelijke stad deed aan dezen Antwerpschen schilder den naam van Huysmans van Mechelen geven.

Hij is waarlijk niet zonder verdienste. In de meeste zijner landschappen is hij, wel is waar, tooneelmatig opgesmukt en zwaardonker van kleur, overhellende naar Wans en Rijsbrack ; maar daar, waar hij stiller onderwerpen kiest, en zijne behandeling wat malscher laat, wint hij ongeloofelijk. Zeker begrijpt hij nooit een gezicht in de natuur zonder heuvelen, stukken water, koeien en menschen, die er kunstmatig tusschen verspreid zijn ; zonder eene zon, die tusschen voor- en achtergrond haar licht doet schitteren of den gelen zavel van eenen afgegraven heuvel warm doet uitkomen ; maar hij kent toch de inwerking van het licht ; soms zelfs is hij doorschijnend, en aan smaak ontbreekt het hem niet in het schikken zijner beste stukken.

Indien bij sommige der landschapschilders, wier rij wij doorloopen hebben, de Italiaanschgezindheid duidelijk spreekt uit de keus hunner onderwerpen en uit de kleur, dan is er eene klas, waar die invloed zich nog treffender doet gevoelen. Wij bedoelen hen, die naar Italië gingen wonen of daar lang verbleven, en zich geheel lieten doortrekken van de zuidelijke lucht. De Antwerpsche meesters hadden in de vorige eeuw te Rome les gegeven in het landschap; nu gingen zij hunne kunst aan de oevers van den Tiber leeren.

Pieter Spierinx, gewoonlijk Nicolaas Spierinx genoemd, werd in 1655-6 als meester in de St.-Lucasgilde aangenomen en stierf in 1711. Hij werkte lang in Frankrijk en Italië en schijnt zich veel en met bijval toegelegd te hebben op het nabootsen der woeste, rotsige landschappen van Salvator Rosa. In de Augustijnenkerk te Antwerpen ziet men aan beide zijden van het hooge koor overgroote doeken van zijne hand, in bruinachtigen toon en ongenietbaren trant. Beide stukken behooren tot die klas van landschappen, waarin de natuur als tooneelmatige versiering dient en niet veel meer waarheid en waarschijnlijkheid heeft dan gewone tooneelschermen. Beter zijn de twee stukken, welke het Museum van Madrid van hem bezit (1708-1709), alhoewel ook deze de middelmatigheid niet overschrijden.

Gelijkenis van naam en van trant bestond er tusschen Jan Miel en Frans Millet of Francisque, zooals de Franschen hem noemden (1). Deze werd te Antwerpen geboren van eenen Franschen vader en eene Vlaamsche moeder, en werd den 27n April 1642 in de Hoofdkerk gedoopt (2). Hij ging in de leer bij eenen Laurens Franck of Francken, die hem mede naar Parijs nam; daar bleef hij en daar huwde hij op achttienjarigen leeftijd de dochter zijns meesters. Hij zag nooit Italië en schilderde nooit anders dan

(1) Fétis — *Les artistes belges à l'étranger*, II. 51.
(2) *Catalogue du Musée d'Anvers*. Art. *Genoels*.

Italiaansche landschappen. De natuur van dit land had hij gestudeerd op de doeken van den Franschen schilder Poussin. Hij was een rijkbegaafd navolger, die ongelukkiglijk zijnen hoogsten roem zocht in de nabootsing van andere meesters, en liever dezer werken dan de natuur bestudeerde. Millet bleef te Parijs tot aan zijnen dood, die in 1680, toen de kunstenaar slechts 38 jaar oud was, voorviel. Zijne landschappen herinneren vooral aan die van Poussin; het zijn kunstig opgetimmerde natuurtooneelen met beboschte heuvels, gebouwen, puinen en watervallen; de toon is meermaals donkerder dan de warme, lichtgeroosterde schilderingen van den grooten Franschen meester; de figuurtjes, die hij er op bracht, zijn levendig genoeg van beweging, ofschoon zij ook geene Vlaamsche kleur meer hebben.

Verreweg de beste der Italiaansche landschapschilders is Jan Frans van Bloemen, bijgenaamd Orizonte. Hij werd geboren te Antwerpen in 1662, was leerling van Anthoon Goubau, bij wien hij nog werkte in 1682, en begaf zich later naar Rome, waar hij tot zijnen dood, die tusschen 1740 en 1747 voorviel, verbleef. Hij volgde in Italië de manier van de groote Fransche schilders, Claude Lorrain en Poussin, die ook hun vaderland voor Rome verlaten hadden. Het dichterlijk waas, dat zij over den klassieken bodem wisten te verspreiden, hunne warme zonnen, hunne eindelooze vergezichten, dit alles volgde hij op meesterlijke wijze na. Zijne werken zijn zoo schoon, dat zij ons in verrukking brengen voor die heerlijke natuur; zoo vol harmonie, dat men nimmer zou denken aan eenen gelukkigen leerling van groote meesters, maar veeleer aan een oorspronkelijk en scheppend vernuft. Hij weet op bekoorlijke wijze eenen warmen gloed tusschen zijne krachtige schaduwen te doen spelen, en aldus treffende tegenoverstellingen van licht en bruin te bekomen; hij weet de poëzie van de ondergaande zon, van de wijde aarde, van den onpeilbaren hemel, ik zal niet zeggen heel diep, maar klaar verstaanbaar te doen klinken uit zijn werk.

Het stuk van hem, dat mij het meest aantrok, is zijne Vlucht in Egypte uit het Museum van Rijsel (38). Tegen eenen dichtbegroeiden heuvel loopt door de vallei een weg, waarover Jesus en Maria vluchten. Op de helling ontwaart men rotsblokken, eenen kleinen waterval, boomen van verschillende grootte, gebouwen en nogmaals rotsen op de kruin. Het zachte, warme licht, dat het rijke landschap doorspeelt, de keurigheid en de malschheid van de gewassen vervullen het stuk met bevalligheid, zonnigheid en harmonie. De boomen zelven, donker van loof en toch warm den gloed des hemels latende doorzijgen ; de aarde, geroosterd van toon : alles draagt bij om een bekoorlijk geheel uit te maken.

Minder gekend dan van Bloemen is Gillis Nijts ; maar zijne beste stukken mogen wel nevens die van Orizonte genoemd worden. Hij trad in 1647-8 als meester in de St.-Lucasgilde en stierf in 1686-7. Hij is vooral als graveur bekend, maar schilderde ook landschappen. Het Museum van Dresden bewaart er twee van. Een van beide (1026) is geteekend met des schilders naam en het jaartal 1684. Het is een heel lief stukje, gemaakt om de oogen te streelen : ter rechterzij rijst een bergrug, gestoffeerd met bouwvallen, boomen, eenen waterval en rotsklompen ; aan de andere zij opent zich het vergezicht op de afgelegen bergen der omstreken ; te midden bevinden zich eenige figuurtjes. Het is tooneelmatig, maar bekoorlijk. Wollig en mollig staat het gras op de helling, warm speelt de zon in het kruid en op de puinen, goed vlucht het verschiet. In schikking en kleuring houdt hij het midden tusschen van Uden en de Italiaansche school.

Wonder genoeg is het om zien, hoe in dien tijd de overleveringen eener oudere school nog ongedeerd werden voortgezet door eenen kunstenaar van talent, Pieter Gijsels. Hij werd te Antwerpen geboren en daar gedoopt in de St.-Jacobskerk, op 3 December 1621 ; hij trad in 1641-2 in de gilde als leerjongen van Jan Boots. In 1649-50 werd hij als meester aanvaard en stierf in 1690-91.

Het Museum van Dresden bezit tien schilderijen van hem, waarvan er zeven zijn handteeken dragen. Zij zijn geheel in den trant van den Vloeren Breughel, met dezes voorliefde tot blauwachtig groen, afgewisseld met wat bruin en met zijne miniatuurachtige fijnheid. Men zou bij nauwkeurige vergelijking wel vinden, dat Gijsels zachter van tint en warmer van licht was dan zijn groote voorganger, en door die kenmerken tot eenen lateren tijd behoort; maar in den grond is beider manier dezelfde.

Dat Gijsels Jan Breughel ook volgde in het schilderen van volksbijeenkomsten, zien wij onder andere in eene Kermis van St.-Job, die zich in de verzameling van den heer Moons te Antwerpen bevindt.

Dat hij hem eveneens en met geenen geringen bijval zocht te evenaren in het schilderen van doode natuur, bewijst ons het merkwaardig stuk, dat onlangs aan het Antwerpsche Museum geschonken werd door de vereeniging Artibus patriæ. Tegen eenen donkeren achtergrond, ingenomen door eene kolonade en eenen tuin vol hoogstammige boomen, is allerlei doode natuur ten toon gespreid. Een lang festoen van vruchten, een rijk tapijt, dood gevogelte en wild, porseleinen en koperen schotels, schelpen en wapens nemen de rechterzijde en het onderdeel der schilderij in. Eenige naakte kinderen, een aap, een papegaai, een hondje en een paar vogels, bewegen zich tusschen die bontgekleurde voorwerpen. Ook de doode natuur is tamelijk somber getint, maar verbazend is de fijnheid der penseeling en de kieschheid der tinten, en niet ten onrechte noemde men het stuk Gijsels' Doodkist.

Naast de landschapschilders hebben wij nog de kleine groep onzer zeeschilders te vermelden. Talrijk zijn zij niet, en meesters van uitstekende verdiensten komt men er niet in tegen. Antwerpen was dan ook wel eene zeehaven, maar geene zeestad, en de wijde watervlakte, met hare indrukwekkende poëzie, was voor onze kunstenaars immer een vreemd en afgelegen, haast een ongekend gebied. Nooit drongen zij, als de Hollandsche schilders, door in de natuur van de

zee, in de statigheid van hare kalmte, in de grootschheid van haar opbruischen, in de dichterlijkheid van hare eindelooze vergezichten. En, wonder genoeg voor de bewoners van den oever der Schelde, geen hunner voelde iets van de ontroering, die klaarblijkelijk het gemoed der Noord-Nederlandsche schilders weeker maakte, wanneer zij hunne stroomgezichten schilderden; geen hunner werd ooit verrukt bij het zicht van een warm getint zeil tegen eene stille avondlucht; geen werd droomerig gestemd bij het beschouwen van het groote water, waarin de landelijke huizen en molens, en de boomen op de lage gronden zich spiegelden. Wat hen trof in de zee was het ongewone, het verbazende; het razen van het orkaan, bij voorbeeld, of de hooge rotsen, de reusachtige schepen, de sterke vestingen, die zij in vreemde gewesten op hare vlakte of boorden zagen.

De eerste in ouderdom van onze zeeschilders is Adam Willaerts, die in 1577 geboren werd, en het grootste deel zijns levens te Utrecht doorbracht. Het Museum van Antwerpen (499) bezit van hem een Feest te Tervuren, dat een buitengewoon hard en ongenietbaar stukje is. Wij kennen van hem nog, in de verzameling van prins Lichtenstein (746), een Zeestrand, gedagteekend 1616, dat minder stroef is, en, zonder breed gedaan te zijn, goed van verlichting en kleur mag heeten; in het Museum van Madrid (1825), de Aankomst eener Visschersvloot, gedagteekend van 1627, fijn van uitvoering, maar somber van toon; in het Museum van Rotterdam (245), de Monding der Maas bij den Briel, gedagteekend van 1623, een groot, maar minder welgelukt stuk; in het Museum van Francfort eene Onstuimige Zee, gedagteekend van 1635. Wolken en water zijn in dit laatste werk malsch getoetst, eerder te zacht en te lief dan te hard, en op de lichte tinten komen de figuurtjes en de schepen krachtig uit. De schildering is breed, zonder echter aangrijpend genoeg te zijn, om naar waarde de zee in hare woede af te schilderen. Het Museum van Rotterdam (246) bezit van zijnen zoon Isaac een onbeduidend Riviergezicht; een andere zoon, Cornelis, was insgelijks een zeeschilder.

Andreas van Artvelt (1) werd gedoopt te Antwerpen den 25a Maart 1590. In 1609-10 werd hij meester in St.-Lucas. Hij huwde in 1615 Catharina de Vliegher en woonde in 1616 op de St.-Jansvliet. Hij bezocht waarschijnlijk Italië na den dood zijner eerste vrouw, die in 1626-7 stierf en was in 1630 terug te Antwerpen. Hij hertrouwde in 1633 met Elisabeth Boots en stierf in 1652. Het Museum van Gent (88) bezit van hem een Zeegezicht, waarop men vele vaartuigen ziet en een Turksch schip, dat vergaat. Het tooneel is breed samengesteld; er ligt echt dramatisch gevoel in de voorstelling van het zinkende schip en in de dolle vaart van eenen anderen grooten bodem, dien men onder de rukvlaag, als 't ware, hoort kraken. Het koloriet, dat stil, doch wat droog voorkomt, mist doorschijnendheid in water en wolken; ook de figuurtjes vallen minder mede. Het doek is gedagteekend van 1623. Het Belvedere te Weenen bezit een stuk, dat geheel dezelfde hoedanigheden en gebreken heeft. De heer van Lerius, te Antwerpen, bezit van hem ook een zeegezicht. Op eene onstuimige zee zijn een drietal schepen met elkander in gevecht. Zeer zwierig en goed gekleurd zijn de vaartuigen, en het bijzonderste van de drie komt in fijne, heldere tonen gelukkig op den kruitdamp uit.

Van Jan Baptist Bonnecroy, die in 1645-6 meester werd, heeft het stadhuis van Antwerpen een gezicht dezer stad, genomen van het Vlaamsch Hoofd, dat meer dan gewone verdiensten bezit. Het is in eenen fijnen, grijsachtigen toon gedaan; het groen der Vlaamsche polders, het water der Schelde, de huizen der stad en de lucht deelen evenzeer in dien stillen, behagelijken toon. De zon, die tegen den dijk, tegen de gebouwen, op de zeilen der schepen en op de wolken haar licht laat stroomen, overgiet dit alles met eene zachte helderheid, die recht gelukkig is weergegeven.

De voornaamste der Antwerpsche zeeschilders zijn de gebroeders

(1) Van Lerius in J. Meyer's : *Kunstlerlexicon.*

Peeters. Bonaventura Peeters werd geboren te Antwerpen en in de Burchtkerk gedoopt den 23n Juli 1614, werd meester in 1634-5 en stierf den 25n Juli 1672 te Hoboken, een dorp in de nabijheid zijner geboortestad.

Daar ziet men nog zijne grafstede; zij bestaat uit een onbeduidend zeegezicht, dat door de maagden van Poëzie en Schilderkunst wordt vastgehouden; bovenop staat 's kunstenaars portret; onderaan leest men de volgende kreupelverzen, die wij afschrijven, omdat er een geschil gerezen is over het jaar, dat er bij vermeld wordt :

Dees aerd begrijpt een vander werelts wonderhede :
Zeeschilder en Poeet, soo groot als d'aerd oyt lede .
Peeters syn toenaem was, syn naem Bonaventur,
Syn lof eeuwen verslijt, al rot dees sepultur.

Stirf den 25 Julius. Bidt voor de siele. A° 1652.

In den vloer leest men op eenen zerk : « Hier leet begraven den eersamen Bonaventura Peters, schilder, geboren tot Antwerpen, stierf den 25 Julius 1652. Bid voor de siele. »

De werken van Bonaventura Peeters zijn nog al ongelijk van waarde. De meeste vertoonen stormachtige zeeën en stellen ze eerder bombastisch dan treffend voor. In zijne betere werken weet hij eene fijne speling van licht aan te brengen, die zijne waters en schepen goed doet uitkomen, zooals in de fraaie stukken, welke de heeren Alphons della Faille en Theod. van Lerius, te Antwerpen, van hem bezitten.

Waar hij zich vooral gunstig in voordoet, is in zijne schildering van stroomoevers. In de verzameling van den heer Moons, te Antwerpen, hangt van hem een zicht der Antwerpsche Werf, waarop men het Kranenhoofd, de Burchtkerk en een stuk der Schelde met schuiten ziet. Het is eene zeer lieve schilderij, geheel in grijsachtige tinten, grijs water, grijsgroene huizen, grijsblauwen hemel; maar alles fijn tegen elkander uitkomende, en verre van

EENE ZEEHAVEN, door Bonaventuur Peeters.

de wolligheid, die zijne zeeën soms hebben. Ook de heer Dubus-de Gisignies, te Brussel, bezit van hem een zeer fraai havengezicht, gedagteekend van 1641.

Nog schooner is zijn Zicht van Dordrecht, in het Museum van Darmstadt (372), dat gedagteekend is van 1647. Tegen den geelblank bewolkten hemel teekent de lijn der stad met hare huizen, hare kerken en wallen zich in roodachtig grijs van uiterst fijne lichtendheid af; eene schuit, met bruin zeil; een hoog oorlogschip, met twee masten, en een, dat kleiner is, maken met drie bootjes het kleurige en inderdaad fraaie voorplan uit. Zacht kabbelen de golven; deze zijn nog wat wollig en ondoorschijnend, wat kunstmatig geplooid en verlicht: hier blauwgrijs, daar geelwit, ginder bruin; maar in haar geheel maakt de groote schildering eenen allervoordeeligsten indruk. De zachte tint der stad op den achtergrond, en de stevigere voorgrond vormen eene gelukkige tegenstelling en een bevallig geheel.

Zijn broeder, Jan Peeters (1624-1677), volgde het spoor van Bonaventura. Men heeft naar zijne teekeningen geëtste gezichten der steden van de Vereenigde Gewesten, van de eilanden Candia en Malta en van verscheidene steden uit Afrika; iets, wat doet vermoeden, dat hij veel en ver gereisd heeft. Zijne teekeningen onderscheiden zich gunstig door eene sobere en schilderachtige schikking. De stijl zijner tafereelen heeft de ongelijkheden, de goede en de zwakke zijde van zijn broeders trant : nu eens opgezwollen, zooals in zijnen Storm uit het Museum van Darmstadt (392); dan weer eens fijn en zacht van lichtspeling, zooals in het Zeegezicht der Pinakotheek van Munchen (336).

Verwantschapt met de landschapschilders mogen wij wel de dieren- en bloemenschilders noemen; de eersten beschouwen de natuur meer in het breede, de tweeden meer in het bijzondere; de eersten bestudeeren de uitwerking van kleur en licht op velden en boomen; de anderen bestudeeren haar op den pels der dieren,

den dons der vogelen, het blad van bloem en tak. Zoo er meer poëzie van opvatting in het landschap ligt, dan wordt er meer kunstvaardigheid vereischt van den dieren- en bloemenschilder; zoo gene aan onzen geest verschieten opent, waarin wij gaarne mijmerend wegdwalen, dan boeit deze ons oog door schitterender en rijker afwisselende kleuren. Zeker de doode-natuurschildering wordt niet tot de hooge kunst gerekend, en meermaals duidt haar bloei eenen tijd van verval aan; maar in de Antwerpsche school ontstond zij in de jaren van volle kracht en het talent harer beoefenaars was zoo uitstekend, dat niemand hun werk als een verschijnsel van verzwakking zal aanhalen. De hooge gaven, die zij in hun nederiger vak ten toon spreidden, wijzen op den aanleg van onze Nederlandsche kunst, die dan vooral in gansch hare heerlijkheid uitkomt, wanneer zij de schilderachtige natuur en de kleurige waarheid tot doel en voorbeeld neemt.

Den eerste der dierenschilders, dien wij in de XVIIe eeuw ontmoeten, is ALEXANDER ADRIAENSENS (¹). Hij werd geboren te Antwerpen in 1587, was in 1597-98 leerjongen van ARTUS VAN LAECK, werd als vrijmeester aanvaard in 1610-11, met de aanduiding van waterschilder en trouwde den 20^n Februari 1611. Hij bewoonde in 1616 de Kolvenierstraat en was dus een gebuur van Rubens; meer nog, hij moest een vriend van den grooten meester zijn, daar Isabella Brant meter van een zijner kinderen was. Hij stierf den 30^n October 1661.

Zijn portret, dat naar van Dijck gegraveerd werd, noemt hem eenen uitmuntenden schilder van bloemen, vogels en visschen. Vooral visschen maakte hij. Of hij ze immer uitmuntend maakte, is eene andere vraag. Een kleine karpel op eene plank, nevens eenen schotel braambeziën, te Cassel (608), is ongelooflijk onbeduidend en alleen berekend op een lichteffekt, dat den witten buik van den

(¹) VAN LERIUS : ADRIAENSENS (*Künstler-Lexicon* van Dr J. Meyer.)

visch treft. Onbeduidend is eveneens de uitstalling van oesters, gerookte haringen, schelvisch en andere visschen, te Darmstadt (402). Beter is het stuk in het Antwerpsche Museum (Nr 1). Daar is eene keukentafel te zien met visschen, oesters, garnaal, eene kat, die er op loert, keukengerief, groente en wild. Als immer, heerscht er in zijn werk zachtheid van licht, meer dan gewoonlijk heeft het afwisseling van kleur. Hij weet zeer gelukkig de verschillende vischsoorten te kenmerken : het weeke vleesch van den schelvisch met zijn smeltend. zwemmend geschemer, nevens de dichtere huid en de vaste kleur van den snoek, en de glansende schubben van karpel en brasem. De garnalen en kreeftjes werpen door hunne roode tint eene levendige noot in de weekere vischtinten, en de stillere kleur der groenten versmelt goed met de blankere huid der visschen. Zijne beste stukken bezit het Museum van Madrid (1146-1149). Merkwaardig vooral is zijn stuk met Haas, Vogels en Visch (1147) : zacht en helder gekleurd, keurig en malsch gepenseeld, goed verlicht ; alsook zijn Tafelgerecht (1148), dat kaas, brood, boter, gezouten visch, eene schenkkan en eenen beker verbeeldt, helder verlicht en met de meeste zorg en waarheid uitgevoerd.

Adriaan van Utrecht legde zich meer toe op het schilderen van fruit en dood wild, en spreidde wezentlijke verdiensten in zijn vak ten toon. Hij werd geboren den 12n Januari 1599, trad in 1614 in de leer bij Herman de Rijt, en werd meester den 14n Augustus 1625.

De familie-aangelegenheden van van Utrecht maken hem tot een treffend voorbeeld van de verwantschap, die er gewoonlijk tusschen onze Antwerpsche kunstenaars bestond. Zijne zuster trouwde den 13n Juni 1628 met Simon de Vos. Hij zelf huwde den 5n September daaropvolgende Constantia van Nieulant, die hem twaalf kinderen schonk. Tusschen dezer dooppeters en meters vinden wij Simon de Vos, Willem van Nieulant, Geeraard Zegers, Jacob Moermans, Joanna Darragon, Cossiers' vrouw, en Frans IJkens. Dergelijke nauwe vriendschapsbetrekkingen zijn geene uitzonde-

ringen, maar komen gedurig aan voor in het leven onzer schilders. Van Utrecht schijnt nog al gereisd te hebben, werkte veel voor den keizer van Duitschland en den koning van Spanje en stierf in 1652-3.

Het Antwerpsche Museum (478) bezit van hem een Stilleven : zwaan, eendvogel, haas en ander wild tegen antieke puinen ; het is eene breede, vaste schildering, goed in al hare deelen uitkomend. Het Museum van Cassel (289) heeft insgelijks een groot stuk van hem : vogels, hazen en kostelijk vaatwerk, krachtig van licht en kleur op donkeren achtergrond. Het Museum van Gent (10) bezit het Kraam van eenen Vischverkooper. Allerlei visschen zijn op het onmetelijk doek geplaatst : kabeljouwen in manden, vloten op den grond, tusschen zeeposten en mossels ; snoek, karpel en bot op eenen lagen toog ; krabben, kreeften, spiering en grooter visschen op de tafel, waar de vischverkooper bij staat, en gedroogde visch, die hooger opgehangen is. De schilder wist treffend juist de eigenaardige tint en natuur van den visch weer te geven : den kabeljouw en het malsche weefsel zijner huid, half satijn en half fluweel, hare zachte weerschijnen, nu wat blauwend, dan wat grauwend, maar altijd met lichtende slijmerigheid en vettige glauzen ; zijn open oog en mond, zoo waar als men het maar wenschen kan en zoo log als waar ; daarnevens de vloot, platweg op den rug uitgestrekt, zonder bevalligheid, zonder acht op fatsoen, maar altijd even waar, met weeker vleesch, doffer huid, slapper weefsels ; verder den karpel met zijne glansende, hoornige schubben ; dan de spieringen, met hunne zilverige kopjes, of den snoek met zijnen vinnig stralenden, spitsen snuit ; of de krabben met hunne harde, gelende en blauwende pantsers : al de poëzie, in een woord, die een vischkraam ingeven kan aan eenen schilder, die een oog en een penseel heeft voor de duizend tinten, weerspiegelingen en spelingen van licht en kleur.

In het Museum van Rijsel (593) is van hem een merkwaardig

Hanengevecht. De strijders kampen voor de hennen, die op hunnen stok het gevecht nazien ; zij gaan elkander toevliegen, reeds bestrooien hunne pluimen den grond. Wat zijn zij schoon in hunnen glansenden vederdos, in hunnen gloeienden moed, en hoe komen zij heerlijk uit in volle licht op den stilleren achtergrond !

De heer du Bus de Gisignies, te Brussel, bezit van hem een zeer kleurig stuk, gedagteekend 1649, en Patrijzen verbeeldende.

Ook van dezen meester zijn de schoonste werken in het Museum van Madrid (1782-1784). De twee eerste zijn zeer groote stukken, van ruim drie meters breed en twee hoog. Het eene (1782) verbeeldt eene voorraadkamer, met eenen overvloed van groot en klein wild ; op de tafel eene zwaan met opengeslagen vleugels, eene pauw er nevens, en een reebok ; verder groenten, vruchten, kleine vogels op en onder de tafel. Het stuk is zeer breed gedaan op donkeren grond, maar heeft niet veel kleur.

Het volgende (1783) behandelt hetzelfde onderwerp en is schitterend van toon. De zwaan, pauw en reebok liggen op den vloer ; een overvloed van vruchten, groenten, hazen, kreeft en gevogelte liggen op de tafel ; alles in de volste, warmste, heerlijkste kleuren, met een machtig lichtspel, dat elk deel glansend doet uitkomen.

Het derde stuk (1784) is kleiner en verbeeldt eenen tros vruchten en groenten, schitterend van kleur. Deze drie werken stellen onzen meester nevens de beste schilders van stillevens.

Hoe ernstig de verdiensten van van Utrecht mogen zijn, hij wordt nog overtroffen door Jan Fijt, den mededinger van Frans Snijders naar de eerekroon in het vak. Fijt werd den 19n Augustus 1609 gedoopt in de St.-Jacobskerk, te Antwerpen, trad in 1621-2 in de leer bij Jan van den Berch en werd acht jaar later meester der St-Lucasgilde. Hij reisde naar Italië en trad in 1650 in de Gilde der Romanisten. Op 22 Maart 1654 huwde hij, in de St.-Andrieskerk, Joanna Francisca van den Zande, die hem vier kinderen schonk. Den 14n September 1661 werd zijn lijkdienst gevierd in den

tempel, waar zeven jaar vroeger zijn huwelijk voltrokken werd.

Men zegt, zonder dit te kunnen bewijzen, dat hij Rubens' tafereelen wel eens stoffeerde; dat hij met Jordaens en van Dijck samenwerkte, staat vast.

Het Museum van Antwerpen (171) bezit van hem een Arendsmaal, dat bijzonder treffend is. Op den top eener rots heeft een arend zijne prooi, eenen eendvogel, gedragen; met zijnen scherpen klauw houdt hij hem op den grond genageld; zijn oog schiet stralen van aangehitste en genotvolle vernielingszucht; met zijne neergeslagen vleugels schijnt hij zijn slachtoffer voor ieders oog te beschutten en het voor zich alleen op te sluiten. Nevens hem loert een tweede arend, den bek opensparrend, als hunkerde hij om zijn deel der jacht en klaagde hij, dat hem dit niet werd gegeven. De schildering is vol kracht, met afgebroken penseelslag, met iets plotselinger en stouter dan Snijders' werk. Deze laatste heeft Rubens' breedheid en malschheid; Fijt versmelt minder, werkt met nevens elkander liggende doppingen en krijgt aldus meer vastheid en stevigheid.

Schooner nog is het stuk, dat baron de Pret, te Antwerpen, van hem bezit en dat geteekend is : Joannes Fijt, 1658. Links ziet men een nest hazen en haasjes, die aan eenen tak braambeziën knabbelen; rechts eene groep jachthonden, die hen beloeren. Evenals de arenden, zijn de hazen met korreligen penseelslag geschilderd en zwaar aangedikt, zoodat de haren op de pelzen elk afzonderlijk geboetseerd schijnen; de honden zijn malscher gedaan en hunne zijden haren fluweelachtig geschilderd. Beide kleurige groepen komen tegen eenen zacht, maar helder verlichten achtergrond heerlijk uit.

Het schoonste werk van Fijt, dat wij aantroffen, is het groote Dierenstuk, dat de heer du Bus de Gisignies, te Brussel, van hem bezit. Het verbeeldt eenen wagen, geladen met doode hazen, pauwen, patrijzen en ander gevogelte; twee zware trekhonden zijn er vóór gespannen; eene kat zoekt aan den achterkant een stuk van

het wild buit te maken. Het vergezicht wordt voor de drie vierden ingenomen door eenen donkergrijzen muur; voor het overige deel door het uitzicht op een dorp tegen eenen berg en eenen warmen hemel bij zonnenondergang. Het stuk is in 's meesters krachtvolle, korstige manier bewerkt; vooral de honden, met hunne witte plekken op den donkerbruinen pels, zijn treffend; ook de witte plekken van den haas en het blanke doek, waarop het wild ligt, komen schitterend uit en vormen met het overige eene heerlijke harmonie van licht en bruin. Daarbij is er veel beweging in de twee honden, waarvan de eene zich krauwt en de andere naar de kat omkijkt. Deze diefegge zelve is vol krachtige waarheid en schoone natuurlijkheid geschilderd.

Honden schilderde Fijt overheerlijk. Het Museum van Antwerpen bezit er twee staaltjes van (172, 407); dat van Dresden (2379) kocht in de laatste tijden een meesterstuk. Het is een Kind en een Dwerg bij eenen Hond. Het beest is prachtig: vast op zijne pooten, met iets vurigs en bloeddorstigs in zijn glansend oog en zijnen rooden muil, maar zoo trouw zich aansluitend bij zijnen jongen meester, dat men wel ziet, dat al zijne kracht voor het kind, al zijne woestheid, voor wie het raken zou, bewaard zijn.

Het Museum van Madrid bevat twaalf belangrijke stukken van Fijt, waarvan wij alleen een paar meesterstukken aanstippen: den Roofvogel op de Boerenwerf neerdalende (1368) en het stuk Wild en Fruit (1370).

De Louvre bezit insgelijks van hem een drietal meesterwerken (177-179). Het zijn hazen, vogels, vruchten, honden en dood wild. Hier wederom bewondert men in zijne doode natuur zijn krachtig lichteffekt, zijne stoute en aangrijpende borsteling, die zoo plots de natuur weet te doen vooruitspringen uit schijnbaar ruwe penseelslagen, en die alles schijnt te ontleden, waar zij nergens in kleine bijzonderheden treedt. Hij borstelt gaarne zijne pelzen en pluimen tegen draad, om er het licht beter te laten in doordrin-

gen en eene korreliger schildering te verkrijgen. Dit geeft warmte aan zijne kleur, en vastheid en leven aan alles, wat hij voorbrengt.

Nicasius Bernarts [1] werd in 1608 geboren, ging in 1633-4 in de leer bij Frans Snijders en werd eerst twintig jaar later meester in de St.-Lucasgilde. De geheel uitzonderlijke afstand dezer datums vindt zijne verklaring in het feit, dat onze meester een groot deel zijns levens buiten zijne geboortestad doorbracht. Baldinucci, die met grooten lof van hem spreekt, zegt, dat hij na zijne leerjaren in Italië kwam en van daar naar Frankrijk toog, waar hij schilder des konings en lid der Akademie werd. En inderdaad, vinden wij hem in 1665 eene eerste maal, en in 1672 eene tweede maal aangenomen, onder de leden der Akademie van schilder- en beeldhouwkunst te Parijs. Hij stierf in Frankrijks hoofdstad den 16n September 1678.

Baldinucci noemt als leerling van Nicasius Bernarts David de Coninck, dien wij in 1659-60 in de Liggeren aangeteekend vinden als leerjongen bij Peeter Boel. In 1663-4 werd hij onder de meesters opgenomen. Baldinucci vermeldt in het tiende deel van zijn groot werk, dat, wanneer hij zijn levensbericht van Bernarts schreef, de Coninck te Rome woonde. Daar nu de voorrede der Notizie de' Professori del Disegno van 1681 dagteekent, en Baldinucci in 1696 stierf, zonder zijn werk te hebben afgemaakt, mag men het er voor houden, dat het voorlaatste der elf deelen, waaruit het bestaat, rond 1695 geschreven werd, en dat dus de Coninck in de laatste jaren der XVIIe eeuw te Rome verbleef.

Het Museum van Amsterdam (72-73) bezit van hem twee groote Jachtstukken, grijs van toon en stram van beweging; in het Museum van Rijsel (130) bevindt zich een zwak Vruchtenstuk; ook het Dood Gevogelte, dat prins Lichtenstein (1155) van hem bezit, is een middelmatig werk.

[1] Baldinucci. *Opere* XIII. 336. — *Liggeren*. II. 50.

Peeter en Jan Batist Boel waren twee dierenschilders. De eerste hunner is verreweg de beste; men noemt hem eenen leerling van Snijders, maar zijn trant herinnert meer aan dien van Fijt. Hij werd geboren den 22n October 1622, werd meester in 1650-1, en werd den 4n September 1674 begraven te Parijs, waar hij in de Gobelins werkte.

Zonder de kracht van Fijt, noch de breedheid en dramatische beweging van Snijders te bezitten, is Peeter Boel een waardig volgeling dezer beide meesters. Vooral van den eersten hunner zoekt hij de stoute borsteling, de stevigheid en warmte te evenaren, en bij hem nadert hij dan ook het dichtst.

In het Museum van Frankfort (130) zien wij Drie Arenden, die eene Ree verscheuren, een stuk, dat hij zelf etste, en dat treffend aan Fijts schoone stuk uit het Antwerpsche Museum herinnert.

Deze laatste verzameling (19) bezit van hem een Stilleven, verbeeldende wild en gevogelte, dat bij den ingang van een park ligt. Het stuk is zeer breed en onbeschroomd geborsteld, en niettemin goed van bijzonderheden. Men waant de haren van den haas, de pluimen van elken vogel te onderscheiden; men ziet er het licht tusschen- en doorspelen; men erkent de dikkere lagen van den pels, de gladdere oppervlakte van de pluimen, zonder dat iets gepierdheid verrade. De bruine toon der schildering geeft eene warme kracht aan de dieren en laat de lichte deelen met vastheid uitkomen.

Jan Batist Boel werd eerst in 1674-5 als meester in de St.-Lucasgilde opgenomen en was dus geen broeder, maar waarschijnlijk een neef van Peeter Boel. In 1688-9 werd reeds zijne doodschuld betaald. Het Antwerpsche Museum (18) bezit van hem een middelmatig stuk, verbeeldende: Dood Gevogelte tusschen rijk bijwerk.

Noemen wij nog, om de reeks der dierenschilders te sluiten,

Jan van Kessel (1626-1678-9), die best gelukte in het schilderen van vogels.

Bij baron de Pret, te Antwerpen, zagen wij twee allerfijnste stukjes, beide geteekend J. v. Kessel, 1661, en voorstellende, het eene de fabel van den Vos en den Ooievaar, het andere een Vogelenconcert. De lieve paneeltjes zijn in den keurigen en kleurigen trant van Vloeren Breughel gedaan, even uitvoerig, even glansend en geestig van beweging en gedachte.

In het Museum van Madrid (1413) prijkt een Bloemenkrans rond eenen Jesus en St.-Jan, geteekend J. van Kessel, geschilderd in den trant van Daniël Seghers en zoo schoon als dezes beste stukken.

In hetzelfde Museum (1414) vinden wij een portretje van koning Philips IV, door Jan van Kessel, den jonge, die den 23n November 1654 geboren werd en te Madrid stierf rond 1708.

Jacob van Es, die in 1606 ter wereld kwam, in 1646-7 meester werd en in 1665-6 stierf, schilderde visschen, en andere dieren, vruchten en tafelgerief. Het Belvedere te Weenen bezit eene Vischbank van hem, waar Jordaens de figuren bij schilderde en die in sommige deelen veel waarheid en uitsprong heeft. Prins Lichtenstein (553) heeft van hem een Ontbijt : eene tafel met hesp, vruchten, bierkan en glas, zeer zacht en warm verlicht; en een schoon Vruchtenstuk (1160), zeer malsch geschilderd en fijn verlicht. In de Museums van Antwerpen, Francfort en Rijsel bevinden zich stukken van hem van minder belang, maar immer even zacht getint.

In van Es zien wij eenen schilder, die, niets te gering achtende voor zijn penseel, wanneer hij er slechts eene aardige lichtspeling of eenen treffenden toon in vond, niet alleen levenlooze dieren, maar ook vruchten en minder dan dat, zelfs keukengerief, tot voorwerp zijner studiën koos. Op die baan volgde hem Isaac Wigans.

Deze schilder van stillevens werd den 11n Juni 1615 gedoopt in de St.-Walburgiskerk van Antwerpen; hij werd leerjongen in

1631-2 bij VINCENT MALO en meester in 1651-2. Hij trad op 5 November 1648 in den echt met Catharina Martens, die hem zes kinderen ter wereld bracht, waarvan het laatste op 27 October 1663, na zijn vaders overlijden, geboren werd. Wigans' doodschuld werd taald tusschen 18 October 1662 en 1663. (1)

De twee eenige stukken, welke van hem bekend zijn, bezit schrijver dezes. Beide verbeelden eene Gedekte Tafel. Op het eerste zien wij hesp, brood en bier met bijzaken; op het andere, dat gedagteekend is van 1648, ziet men druiven, eenen oranjeappel, eenen halfgeschilden citroen, garnalen, een wijnglas eenen kostelijken gulden beker, en eene zilveren schaal. Het eerste stuk heeft veel warmte en kracht, het tweede is uitvoerig van bewerking en schitterend van licht. Enkele deelen, als de ammelakens en de druiven, zijn wat krijtachtig, maar beletten niet, dat Wigans eene plaats inneemt onder onze verdienstelijke meesters.

In hetzelfde vak toonde WILLEM GABRON zich eenen grooten kunstenaar. Hij werd geboren te Antwerpen op 28 October 1619, en werd als wijnmeester lid der St.-Lucasgilde in 1640-1. Hij was een zoon van Willem Gabron, tafereelmaker, die meester werd in de St.-Lucasgilde, in 1609, en van Magdalena Cossiers, en een kleinzoon van Jan Gabron, oudkleerkooper en handelaar in schilderijen, die in 1588 als meester derzelfde gilde aangenomen werd. Willem Gabron was de derde van negen kinderen. Onder zijne broeders en zusters noemen wij ANTOON GABRON, geboren op 1 Januari 1621, eenen schilder, die meester werd der gilde in 1640-41, hetzelfde jaar dus als Willem, en Anna-Maria, geboren op 29 October 1631 en overleden op 15 October 1668, die op 30 November 1652 Artus Quellin, den grooten beeldhouwer, huwde. (2)

(1) Inlichtingen nopens Wigans' geboorte en huwelijk zijn mij dienstvaardig medegedeeld door mijnen vriend P. Génard, stads-archivaris.

(2) Datums en feiten, aangaande Willem Gabron, de familie Neeffs en Anthoni Ghering zijn met de meest vriendschappelijke dienstvaardigheid voor mij op den Burgerlijken Stand van Antwerpen opgezocht door den heer Alf. Goovaerts, hulp-bibliothecaris.

Het Museum van Brunswijk (868) bezit van hem een stuk, verbeeldende eene tafel, waarop een Turksch tapijt ligt en een papegaai zit. Het is prachtig en gedagteekend van 1652. In hetzelfde Museum (858) wordt aan Rubens een stuk toegeschreven, waar wij een harnas op een tapijt zien liggen, en dat sprekend gelijkt aan het werk van Gabron, van wien het dan ook hoogstwaarschijnlijk is. Dat men zijne stukken met die van Rubens kan verwarren, zegt genoeg. Hij heeft eene kracht van kleur, eene breedheid en malschheid van penseeling, die hem wel de vergissing waardig maken. De Pinakotheek te Munchen (983) bezit van hem eenen Disch, met spijzen en tafelgerief op een ammelaken, in grijzen toon, maar in volle licht en volle warmte, haast korstig geschilderd en toch zacht. Gabrons naam is weinig, te weinig gekend, en stellig is het een meester, die in zijn nederig vak een groote kunstenaar was.

Een ander vak, waar de Nederlandsche School te recht eenen grooten naam in verwierf, is de bloemenschildering. Kleurig weergeven wat de natuur het kleurigst bezit, trouw doen herleven wat zij het liefelijkst voortbrengt, was eene taak, waar onze schilders als van zelf toe geroepen werden en waaraan zij dan ook niet te kort schoten.

Noemen wij in de eerste plaats, na den weinig gekenden Jacob van Hulsdonck, die in 1608 meester werd der St.-Lucasgilde en in 1646-7 stierf (¹), den meestberoemden onzer bloemenschilders, broeder Daniel Seghers. Hij werd in Antwerpen geboren en in de O.-L.-V.-kerk gedoopt den 6ᵉ December 1590. Nog kind zijnde, verloor hij zijnen vader. Zijne moeder, die den hervormden godsdienst beleed, voerde hem met zich naar de Noord-Nederlandsche gewesten, waar de toekomende Jezuïet in de Calvinistische leer opgevoed werd, en waar hij ook de schilderkunst begon te leeren. Gedurende het verdrag van 1609 keerde zijne moeder

(¹) A. Goovaerts : *Le peintre van Hulsdonck* (Journal des Beaux-Arts. 1879. Bl. 2).

met hem naar Antwerpen terug. In 1611 werd hij als leerling van Vloeren Breughel, en hetzelfde jaar als meester der St.-Lucasgilde opgeschreven. Den 10n December 1614 trad hij in de orde der Jezuïeten, deed zijn noviciaat te Mechelen en kwam dan het professiehuis te Antwerpen bewonen. Seghers bezocht na zijne geloften Italië; hij schilderde veel voor de kerk zijner orde in onze stad, en de vorsten betwistten elkander de voortbrengsels van zijn keurig penseel.

Frederik-Hendrik van Nassau verzocht eene schilderij van Seghers, en, daar deze er geen geld wilde voor ontvangen, zond de stadhouder hem een tientje van den Rozenkrans in goud; voor eene tweede schilderij schonk hij hem een gouden kruis en de toelating voor vijf Jezuïeten de streken te doorloopen, die zijne troepen bezetten; ook spaarde hij uit genegenheid voor den kunstenaar het buitengoed, dat zijne orde te Deurne bezat.

De vriendschap tusschen de kettersche prinsen en den talentvollen Jezuïet ging verder, dan men het uit hunnen wederzijdschen stand zou kunnen vermoeden. Onder de tafereelen, welke Seghers voor Frederik-Hendrik schilderde, is er een, dat een muurvlak voorstelt, tegen hetwelk aan de eene zijde bloeiende oranjetakken, aan de andere bloemende distels opklimmen, blijkbaar eene toespeling op de verbintenis van het huis van Oranje met dat der Schotsche Stuarts, door hunne zinnebeelden vertegenwoordigd. Toen het er op aankwam de zaal in het Huis ten Bosch met schilderingen te versieren, die Frederik-Hendrik's leven en zegepraal zouden voorstellen, verzocht men pater Seghers om ook de hand tot het werk te leenen. Dit was blijkbaar te veel gevraagd, en zoover moest de vriendschap van den kunstenaar niet gaan, dan dat hij de neerlaag der voorvechters van zijnen godsdienst zou verheerlijkt hebben. Het blijkt echter, dat hij voor Amalia van Solms eene der zalen van het Huis ten Bosch met zijne schilderingen versierde, en dat de weduwe van den stadhouder hem een

palet, eenen schilderstok en zes penseelen in goud zond, begeleid met verzen van Konstantijn Huygens.

De markgraaf van Brandeburg, een ander protestantsch vorst, beloofde voor een stuk van Seghers zijne bescherming aan de Jezuïeten, die in zijn hertogdom van Kleef gevestigd waren, en schonk den kunstenaar eene relikwie in een kostelijk kastje. Voor verscheidene andere prinsen werkte Seghers ook, en wijd en zijd was het talent van den frater beroemd. Zoo sleet hij in de stilte van zijn klooster en in het genot van zijne kunst een vreedzaam en roemvol leven. Hij stierf den 2n November 1661 (1).

Ieder kent de schoone bloemenstukken van Seghers. Het Antwerpsche Museum bezit er een drietal fraaie stalen van. Het eene (329) bestaat uit een Borstbeeld van den H. Ignatius, door Schut geschilderd, omringd met eene marmeren lijst, waartusschen een bloemenkrans van vijf schakels hangt. Rozen, tulpen, leliën, giroffels en velerlei veldbloemen maken den kleurigen slinger uit; de schildering doet de teedere malschheid van het rozenblad, het vlokkige van den tulpenkelk, het vastere van den giroffel met veel juistheid uitkomen. Seghers bemint de volle, heldere tonen en den onbenevelden glans van het blanke licht; tot een feestelijk sieraad schikt hij de bloemen, die met hunne groepen schitterende omlijstingen maken voor het een of ander beeld; hij studeert ze minder op zich zelve dan in hunnen samenhang, hij zoekt meer den algemeenen indruk hunner rijke, klare tonen dan de eigenaardigheden van elke kleur en tint.

Schooner nog dan dit groote stuk vinden wij het kleinere (331). Daar wordt tusschen de bloemen een overvloed gemengd van stekelig kruid, distels, doornige braamranken en allerlei stengels van gewone veldbloemen, die hunne blauwgroene takken naar de hoeken van het tafereel schieten. Hier is de natuur meer op het

(1) Victor de Stuers: *Notice historique et descriptive du Musée royal de La Haye, 1874;* Veegens: *De stichting der Oranjezaal.* Bl. 20.

EEN RUIKER, door Daniel Segers.

feit betrapt, en de nauwkeurig bestudeerde veldkruiden verrassen ons meer dan de fraaiste bloemenkrans het doen zou; hier zijn meer schoonheden ontdekt, waar men ze niet zou zoeken en toont de schilder zich meer eenen waren vriend der natuur en eenen smaakvollen kenner harer alledaagsche wonderwerken.

Geheel in den trant van Daniël Seghers, maar wat fletscher van kleur, schilderde zijn leerling Jan Philips van Thielen (1618-1667), te Mechelen geboren uit eene adellijke familie en in 1641-2 in de Antwerpsche St.-Lucasgilde opgenomen.

Van Frans IJkens, die den 17n April 1601 gedoopt werd, in 1615 bij Osias Beet in de leer trad, in 1630-1 meester werd en in 1662 nog leefde, getuigt de Bie, dat hij in het fruit, de bloemen en andere stilstaande dingen groote faam had; en, inderdaad, een bloemenstuk, dat het Museum Plantin-Moretus van hem bezit en waar vier groepen van vruchten en bloemen rond een Mariabeeld gehangen zijn, is zeer levendig en frisch gekleurd; niet zoo fijn als bij Seghers, maar evenwel verdienstelijk genoeg, om de Bie's lofspraak te wettigen. Schooner nog is een ander stuk van hem, dat de St.-Jacobskerk, dit tweede Museum onzer stad, bezit. Het is een bloemenkrans rond een Onze-Lieve-Vrouwenbeeld, schitterend van kleur, donzig van blad, behagelijk van schikking, met vaste tonen en rijke lichtspeling.

Boven Daniël Seghers en boven elken anderen vakgenoot, staat Jan de Heem, Davids zoon. Hij is geen Antwerpenaar; maar wij meenen hem toch te mogen vermelden, daar hij bijna vijftig jaar in onze stad leefde. Hij werd in 1600 te Utrecht geboren, maar liet zich in het jaar 1635-6 als meester in de St.-Lucasgilde, en het jaar naderhand als poorter van Antwerpen opschrijven. Hij bleef met korte tusschenpoozen in onze stad wonen, tot aan zijnen dood, die in 1683-4 voorviel.

Jan de Heem, wij zegden het en herhalen het, is ongeëvenaard als bloemenschilder. Zijne behandeling verschilt merkelijk van die

van Seghers; deze, zooals wij zagen, neemt de bloemen eerder gezamentlijk dan alleenstaande : zij dienen hem als stof om er een versiersel uit te vlechten ; de Heem studeert de bloem, het blad, de vrucht, den vlinder voor hen zelven ; hij ontleedt, doorgrondt alles en geeft alles zijnen eigen vorm en tint. Zoo doende, wordt hij veelzijdiger, rijker, meer afgewisseld dan Seghers, die oppervlakkiger en vlokker blijft. Elken toon en halven toon van zijne kleurige onderwerpen, elke lichtspeling, weerschijn en weerkaatsing op een blaadje, op een ribbetje van een blad, op een zaadkorreltje, op de vleugels van eenen duizendkleurigen vlinder, of op het stralende pantser van eenen sprinkhaan doet hij uitkomen; de donzige perzik, de doorschijnende en glimmende druif, het grillig geaderde wijngaardblad en het regelmatig geplooide rozenblad, de stekelige, gepijpte bladeren van den hulst, den meloen, met hobbelige schors, de frissche kriek, de murwe granaad : alles, alles geeft hij levend weer, overgiet en beparelt hij met duizend glansen. En zoo de vruchten zoo de bijzaken, zilver, porselein, en wat dies meer weet hij in zijnen eigen aard, met onovertroffen juistheid, keurigheid en glansrijkheid op het doek te tooveren.

Een waardig volgeling van de groote meesters was Ambrosius Breughel, in wien wij iets van de kunst van Vloeren Breughel, zijnen vader, zien herleven. Hij schilderde met eene bijzondere begaafdheid zijne dichte bloemenkransen; als zijn groote voorganger maakt hij zijne kleurige en keurige scheppingen eerder warm dan helder, eerder vast dan malsch, zooals men er zich kan van overtuigen door het zien van het fraaie stuk, dat de St-Jacobskerk te Antwerpen bezit. Hij werd geboren in 1617 en stierf in 1675.

Abraham en Jan-Batist Breughel, zonen van Ambrosius Breughel, waren eveneens schilders van bloemen en vruchten, die zich in Italië gingen vestigen, waar Abraham den naam van Napelschen Breughel of dien van Rhijngraaf ontving. Onze Liggeren kennen geenen van beiden.

Als bloemenschilders vinden wij nog vermeld JORIS VAN SON (1622-1667) en zijnen zoon JAN VAN SON, die in 1653-4 twee leerlingen aanvaardde. De laatste schilderde in helderen toon welgelukte bloemenstukken en allerlei doode natuur. Het Museum van Rijsel (513) bezit van hem een schoon bloemenstuk, gedagteekend 1705. Volgens Campo Weyerman, zou hij in 1709 te Londen overleden zijn.

Walpole spreekt met lof van eenen FRANS VAN SON, van Antwerpen, zoon van van Son, den bloemenschilder. Die Frans zou al jong naar Engeland gekomen zijn, daar vele groote stukken doode natuur geschilderd hebben en in 1750 gestorven zijn, in de vijftig jaar oud zijnde.

NICOLAAS VAN VEERENDAEL (1640-1691) is nog een van onze goede, van onze beste bloemenschilders. Het Antwerpsche Museum (485) bezit van hem een klein stukje, dat ruim zoo keurig is als die van Abraham Breughel : elk bloempje is fijn ontleed, en elk zijner schakeeringen goed weergegeven. Het paneeltje is miniatuurachtig klein, en niettemin treffend van kracht en kleur. Bij prins Lichtenstein (1176) hangt van hem een groot stuk, gedagteekend 1662, dat bleeker van toon en minder van verdienste is. In het Museum van Dresden (937) is een stuk Wild en Bloemen, waar David Teniers de figuren bij schilderde, en een ander stuk (1071), gedagteekend van 1686 en verbeeldende Apen rond eene gedekte tafel. Dubbel bewijs, dat van Veerendael niet alleen bloemen, maar ook levende en doode dieren schilderde.

Van de familie GILLEMANS kennen onze Liggeren verscheidene schilders : ADRIAEN GILLEMANS, meester in 1613, JAN PAUL GILLEMANS, den eerste, meester in 1647-8, JAN PAUL GILLEMANS, den tweede, meester in 1673-4, en PETER MATHIJS GILLEMANS, meester in 1673-4, die den 7n Maart 1692 overleed en uitmuntte in het bloemenschilderen, een vak, dat ook de andere kunstenaars van dien naam beoefenden en waar zich namentlijk Jan

Paul Gillemans de eerste en de tweede in onderscheidden. Van den oudste bezit het Museum van Rijsel (237) en de heer van Lerius, te Antwerpen, bloemen- en vruchtenstukken, die licht en fijn gedaan zijn. In de verzameling van den heer Jos. de Bom, te Antwerpen, bevond zich van den jongere eene Offerande aan Mercurius, waarop men eene vrouw ziet, die, geholpen door twee kindjes, eenen zwaren tros bloemen en vruchten in de hand houdt en opheft naar den god. Het is een kleurig stuk, wat naar den zwarten kant, maar dat zich zelfs met zijne sombere tinten goed voordoet.

Elias van den Broeck werd in 1673-4 als meester aangenomen en volgde den geperelden trant van de Heem op eene waardige wijze. De verzameling van prins Lichtenstein bezit van hem twee stukken : een Ontbijt (839) en een Vruchtenstuk (692). Dit laatste bestaat uit zeer keurig uitgevoerde en wel verlichte bladeren, waarop braambeziën liggen en insekten zitten; de slekken, korenbijters en vlinders zijn even fijn uitgevoerd als de bladeren.

Meer dan eenen bloemenschilder van talent moeten wij onbesproken laten, omdat er geene voldoende klaarte over hunnen persoon is opgegaan. Zoo kennen onze Liggeren twee Hieronymussen Galle, de eene meester in 1645-6, de andere leerjongen in 1673-4; een van beiden nu blijkt een zeer kundig bloemenschilder geweest te zijn(1). Zoo kennen zij ook twee Jan Batisten Bosschaert, waarvan de eene in 1649-50, de andere in 1692-3 meester werd : ook van deze beide was er een bloemenschilder, van wien wij menig verdienstelijk werk te zien kregen.

Om de lange reeks der kleine meesters te sluiten, hoeven wij nog slechts de architectuurschilders te herdenken, de kunstenaars, die het binnenste van kerken of het zicht van straten en aanzienlijke gebouwen schilderden.

(1) *Journal des Beaux-Arts*, VIII, 157.

In de werken van Willem van Nieulant, van Antoon Goubau en meer anderen merkten wij reeds de bezorgdheid op om de gebouwen of bouwvallen kunstig weer te geven; maar zij maakten er geene hoofdzaak van : dit deden wel een half dozijn andere schilders, waarvan de twee Peeter Neeffsen verreweg de bijzonderste waren.

Vooral op het afbeelden der binnenzichten van kerken legden onze uitstekende bouwschilders zich toe, en ongeëvenaard zijn zij ook in dit vak. Men begrijpt hunne ingenomenheid met zulk onderwerp ; geene plaats is rijker aan lichtspelingen en aan bouwkundige sieraden dan de kerken met hunne rijen pilaren, die zich in alle richtingen verlengen en waartusschen het licht, van onder of boven, van rechts of links schijnende, zijn grillig spel speelt. En meer dan dat, er is eene zekere poëzie in het kerkgebouw, die den ongeloovige zoowel als den geloovige aangrijpt, wanneer hij er binnentreedt.

Wie heeft zich wel niet eens voelen overweldigen door de vele herinneringen, welke uit die plaatsen tot ons gemoed spreken? Wij kwamen er als kind, met ouders of grootouders ; daar was het plekje, waar wij zaten ; gedurende de lange diensten hadden wij tijd elk steentje van den vloer, elk schelfertje van den muur, elk ruitje in het raam op te nemen en van buiten te leeren ; wij zien nog, hoe het licht koudgrijs was in de winterdagen ; hoe rond de lampen de mistige lichtkrans hing ; hoe de schemering van den zomeravond er zoo geheimzinnig, en het morgenlicht der Meimaand er zoo vroolijk in straalde ; wij hooren nog de dreunende taal van den predikant, het ronken van het orgel, het scherpe stemmeken van den koraal; en de jonge jaren en de menschen, die al lang weg zijn, en sommige gestalten, die wij vergeten waanden, komen tusschen de muren aangerukt en als schimmen, die zij zijn, dwarrelen zij rondom ons en dringen in oog en oor en geest langs alle zijden binnen. Herinnering, herinnering, milde bron van droomen en poëzie, hoe dikwijls heb ik u niet plotseling opgewekt gevoeld, wanneer ik honderde uren van huis in een van Neeffs' paneeltjes

de O.-L.-V.-kerk van Antwerpen weerzag, met hare platte banden aan de binnenzijde harer gepijpte kolommen, zooals ik ze jaren te voren leerde kennen! Onze schilders waren, als wij, gevoelig aan den geheimzinnigen invloed der kerkwanden; alles heeft er voor hen eene beteekenis in, en alles geven zij met de grootste trouwheidweer.

Reeds tweemaal noemden wij den naam van Peeter Neeffs; laat ons wat van dichterbij kennis maken met de dragers er van.

De oudste der twee, PEETER NEEFFS, de vader, werd in 1609 als meester in St.-Lucas aangenomen. Op 30 April 1612 huwde hij in de O.-L.-V.-kerk Maria Lauterbeens; het jaar zijner dood is onbekend. Hij had vijf kinderen, waarvan het oudste Magdalena hiet, op 11 October 1614 geboren werd en voor dooppeter had WILLEM NEEFFS, die in 1609 leerjongen was bij Hendrik van Balen, den oude. Zijn tweede kind was LODEWIJK, geboren op 22 Januari 1617, die kloosterling en schilder werd; zijn derde was PEETER, de jonge, die op 23 Mei 1620 geboren werd. In 1655 betaalde Peeter Neeffs, de doodschuld zijner vrouw. Op 8 Augusti 1649 vinden wij, dat een Peeter Neeffs, misschien de jongere schilder van dien naam, in de St.-Jacobskerk Maria Neeffs huwde. Deze schamele bescheiden zijn alles wat wij van die talrijke schildersfamilie vinden konden.

Het Museum van Dresden bezit van P. Neeffs, den vader, een stuk (1049), dat gedagteekend is 1606; de Liggeren berichten ons, dat hij in de Antwerpsche gilde werd aangenomen in 1609, zoodat hij als een reeds gevormd meester van elders naar hier schijnt gekomen te zijn. In elk geval verbleef hij, zooals men ziet, van 1609 tot 1655 te Antwerpen. Hij teekende (Louvre 247) den ouden Neeffs en liet zijne kerkgezichten stoffeeren door F. Francken III, in 1638 en 1654 (Pinakotheek 1065, Museum van den Haag 211). Prins Lichtenstein bezit eene schilderij, geteekend: P. Neefs 1675, die klaarblijkelijk van den jongeren drager van dezen naam is. Men

houdt het er voor, dat de zoon minder verdienste bezat dan de vader, alhoewel dit moeilijk te bewijzen valt, vermits men slechts één of twee stukken van ieder van beiden met zekerheid kent en dat het verschil tusschen de honderden werken der Neeffsen, die wij bezitten, in het geheel niet in het oog loopend is.

Beiden, zooals wij zegden, legden zich toe op het schilderen van binnenzichten van kerken, of van zulke gebouwen, die er overeenkomst mede hadden, als, bijvoorbeeld, de onderaardsche gewelven eener gevangenis. Hunne stukken munten uit door de fijnheid der penseeling en de treffende wijze, waarop de lichtspeling tusschen bogen en pilaren is weergegeven.

Ziehier in den Louvre (346) het Inwendige van Onze-Lieve-Vrouwenkerk te Antwerpen. De kunstenaar geeft ons een zicht op den middenbeuk, met doorzicht in de zijbeuken. Het licht dringt in zonnig geglans langs alle vensters door en werpt warme, gelende tinten op de donkergrijze pilaren. De fijne lichtspeling, die elk plan zoo juist afteekent, die alles zoo zacht en zoo warm doet uitkomen, is de groote verdienste van het stuk.

Zie verder in het Museum van Gent (47) de Verlossing van den H. Petrus. Het is een soort van nachtgezicht in een onderaardsch gewelf. Het uitwerksel van de witte lichten, onder de zware, grijze gewelven en in de lange kerkergangen, heeft niets akeligs; maar is integendeel op fijnheid en aangename lichtspeling berekend. Het is een minnelijke strijd tusschen zacht licht en zachte duisternissen, dien de schilder met het oog van eenen liefhebber nagaat, evenals het volk met belangstelling twee herculessen kunstmatig ziet vechten. Het licht houdt de bovenhand; het schijnt niet op de koude steenen te glijden, maar er doorheen te dringen en alle hoekjes en kantjes tot in het verste verschiet in een half schemerdonker te stellen, dat de schilder de gelegenheid verleent, om de vaardigheid van zijn penseel in het weergeven van doorschijnende schaduwen te laten bewonderen. Het stuk is gedagteekend van 1651.

De oudste zoon van Peeter Neeffs, Lodewijk genaamd, was, zooals wij zagen, ook een schilder, en nog wel een kerkschilder in den trant van zijnen vader en zijnen broeder. Dit bewijst ons een stuk, dat het Museum van Dresden (1050) bezit, dat geteekend is: Frater Ludovicus Neeffs Anno 1648, en de O.-L.-V.-kerk van Antwerpen verbeeldt. Blijkens deze handteekening was hij een kloosterling.

Men zegt, dat Peeter Neeffs, de oude, leerling was van Hendrik van Steenwijk, den oude, die insgelijks een schilder van kerkgezichten was. Ook op dezen naam rust de duisternis, die het leven der Neeffsen omsluiert.

Er werd een Hendrik van Steenwijk meester in de Antwerpsche St.-Lucasgilde in 1577, maar slechts eenmaal wordt zijn naam vermeld. Men meent, dat hij in Steenwijk is geboren rond 1550 en dat hij in 1603 te Francfort stierf. Hij had eenen zoon, Hendrik van Steenwijk, den jonge, die rond 1580 te Amsterdam zou geboren en in 1648 te Londen gestorven zijn.

Een zesde kerkschilder was Antoon Gheringh, die in 1664 het Binnenzicht eener Kerk schilderde, dat wij in het Museum van Dresden (1051) bewonderen. Het is eene rijke architectuur, met marmer, verguldsel, beeldhouw- en schilderwerk; niet zoo vast en zoo fijn van toon als het werk der Neeffsen, maar keurig toch en behagelijk. In het Belvedere van Weenen zien wij van hem het Binnenste der Antwerpsche Jezuïetenkerk, even rijk van kleur, maar ook wat vlokkig. Dit stuk is gedagteekend van 1665; een kleiner doek met hetzelfde onderwerp, dat in de Pinakotheek van Munchen (1418) is, vervaardigde hij in 1663; het Museum van Madrid (1909) bezit eene derde herhaling van hetzelfde kerkgezicht, dat zonder aarzeling aan onzen meester mag toegeschreven worden.

De stukken uit Dresden, Munchen en Weenen, dragen, volgens de Catalogussen, den naam van J. Gheringh. Deze afwijking van

voornaam spruit uit eene verkeerde lezing voort. Antoon Gheringh schilderde zijn handteeken derwijze, dat de eerste letter van zijnen voornaam met de eerste van zijnen familienaam verbonden was en dat de eerste krul der A aan eene J gelijkt. Van zijn zijn leven weten wij niets anders, dan dat hij in 1662-3 meester werd in de St.-Lucasgilde en vijf jaren later arm stierf. Waarschijnlijk werd hij, evenals de oude Peeter Neeffs en Hendrik Steenwijk, elders geboren en kwam hij zich metterwoon in Antwerpen vestigen.

Minder dan de werken der kerkschilders, welke wij reeds noemden, is het Gezicht van een Paleis, dat het Museum van Antwerpen (408) bezit van Willem van Ehrenberg (1630-1675-7). De schaduwen zijn zwaar, het licht heeft geene kracht. Het is een werk, dat gemaakt schijnt om ons te toonen, wat kunst de Neeffsen moesten bezitten, om hunne tafereeltjes zoo genietbaar te maken. De Pinakotheek van Munchen (308) bezit van denzelfden schilder de architectuur eener Kunstkamer, die gelukkiger gedaan is, in zachtgrijzen toon en met goede verlichting. Het Museum van 's Gravenhage (202) bezit een soortgelijk werk, gedagteekend van 1671.

Dirk van Delen, die rond 1600 te Alkmaar geboren was en in 1669 nog leefde, schilderde insgelijks bouwkundige achtergronden. Het Museum van Augsburg (513) bezit van hem een Gezicht der St.-Peeterskerk te Rome, gedagteekend van 1623. Lord Caledon heeft van hem het Binnengezicht eener Kerk, met figuren van Geeraard van Herp. In de verzameling van den heer Edmond Philips bevindt zich een Gezicht van Rubens' huis, waarop de groote schilder afgebeeld staat, zijne vrienden ontvangende [1]. In 1669 gaf hij aan de kamer der St.-Lucasgilde het stuk ten geschenke, dat het Museum van Antwerpen (378) nog bezit, en waarvan de figuren door Boeyermans geschilderd werden. Deze twee laatste stukken leggen getuigenis af, dat de

[1] Waagen : *Treasures of art in Great Britain*. IV, 149 en II, 228.

kunstenaar geruimen tijd te Antwerpen verbleef. Ook de heer van Loo, te Gent bezit een fraai Binnenhuis van hem. Over het algemeen is zijn werk middelmatig. In zijne gewrochten en in die van Ehrenberg ziet men het verval van een kunstvak, dat uit zijnen aard reeds tot de tijden van verzwakking behoort. De gebouwen zijn uit de verbeelding geschilderd ; hun vorm is even valsch en hun licht even onbeduidend als hunne kleur.

Een middelmatige schilder van straatgezichten en tafereelen van zeer uiteenloopenden aard was Erasmus de Bie, die in 1640-1 bij David Rijckaert II in de leer ging en in 1674-5 stierf. In de verzameling Moons, te Antwerpen, is een gezicht van de Meir met den Tour à la mode, bestaande uit eene menigte wandelaars en rijtuigen : een somber bruin doek, zonder veel beteekenis. De heer van Lerius bezit van hem eene dreef met ruiters, die frisch en aanvallig gedaan zijn. Bij Mejufvrouw Parmentier, te Dendermonde, zagen wij van de Bie eene Boerenkermis in Teniers' trant ; het klooster der Predikheeren te Gent bezit eene allegorische voorstelling uit het leven van Thomas van Aquinen ; beide deze laatste stukken zijn van even weinig belang.

Aldus eindigde de XVIIe eeuw, met eene nabootsing van ledige vormen in Rubens' school, met eene immer grootere voorliefde tot het afbeelden der doode natuur buiten die school ; met een algemeen uitsterven van kunstenaars van naam en het wegblijven van waardige navolgers der groote meesters.

Maar zelfs met dit treurig uiteinde, blijft die eeuw, het gulden tijdperk der Antwerpsche School. Wij gelooven niet, dat ooit of ergens ter wereld, in zulken beperkten tijd en plaats, zoovele kunstenaars geboren werden als in Antwerpen, gedurende deze honderd jaar. Van 1628 tot 1676, op minder dus dan eene halve eeuw, vermelden de tafelen onzer Liggeren ruim 1350 schilders, die hier leefden en werkten. En niet alleen door haar getal, maar ook door hare hooge begaafdheid schittert die onafzienbare rei : Rubens, van

Dijck, Jordaens, Teniers, nemen den eersten rang in; Janssens, Rombouts, Cornelis de Vos, Crayer, Cossiers, Snijders, Fijt, Boel, Geeraard Zegers, Schut, Erasmus Quellin, van Diepenbeeck, Boeyermans, van Tulden, Thijs, Gonzales Coques, Vloeren Breughel, Joost de Momper, Daniël Seghers, Jan de Heem, David Rijckaert III, van Craesbeeck, de Peetersen, de Neeffsen volgen hen zoo dicht mogelijk; en nevens en achter dezen komen de dozijnen, die wij vermeldden, en de honderden, die wij niet noemen kunnen, omdat de ruimte ontbreekt, of omdat hunne werken niet genoeg bekend zijn.

Alle wegen was men opgewandeld, in alle vakken had men meesterstukken voortgebracht; het godsdienstige en geschiedkundige, zoowel als het burgerlijke en het koddige, het levende en het doode, de mensch en de natuur : alles had men bestudeerd en met kunst en kleur weergegeven. Rubens overheerscht heel de eeuw, wij zegden het reeds; zijne heldere, gloedvolle kleur, zijne zucht en kennis om alles te doen leven en bewegen, en alles kracht en sierlijkheid te geven, is een kenmerk, gedrukt op alle schilders, die na hem komen.

Het einde der XVIIe eeuw zag het einde van den bloei der Antwerpsche School. Van donkere dagen en ondergeschikte hanteerders van het penseel zullen wij in het volgende hoofdstuk te spreken hebben.

XIII.

Het Tijdperk van Verval.

Wij mogen de XVIIIe eeuw gerust een tijdperk van verval voor de Antwerpsche Schilderschool, en voor onze stad in het algemeen noemen. De onwederroepelijke sluiting der Schelde, in 1648, bekroonde de lange jaren van onrust, van oorlog en achteruitgang, die onze stad sedert 1585 beleefd had. Tot dan toe kon men op vroeger vergaarde en uit de dagen van nood geredde schatten nog eenigszins teren; maar die middelen moesten op zestig jaren tijds uitgeput zijn, en geene nieuwe hulpbronnen daagden voor de verkwijnende gemeente op. Van 1648 tot 1700 werden wij overgeleverd van den eenen Spaanschen landvoogd aan den anderen; niets kwam de eentonigheid van onzen doodslaap storen dan een paar volksoploopen, en hand over hand nam de verarming en de ontvolking toe.

Onheilspellend brak de achttiende eeuw aan; de Spaansche koning, Karel II, stierf in het jaar 1700 en liet geene kinderen na; de koning van Frankrijk en de keizer van Oostenrijk, beiden zonen en echtgenooten van Spaansche koningsdochters, traden in het worstelperk om de nalatenschap van den overleden vorst te bemachtigen. Van 1701 tot 1714 duurde de oorlog voort, en gedu-

rende het grootste deel van dien tijd werd ons land de schouwplaats der vijandelijkheden. Antwerpen, dat van 1701 tot 1706 in de handen der Franschen bleef, had vooral te lijden. Eindelijk, na veertien jaren strijdens, kwam men tot eene overeenkomst, die te Utrecht geteekend werd. Een kleinzoon van den Franschen koning klom op den troon van Spanje en behield de overzeesche bezittingen; België, Napels en Milanen werden het aandeel van Oostenrijk. Zoo viel, door den vrede van Utrecht, ons land in handen van eenen nieuwen meester, die het tot tegen het einde der eeuw zou behouden.

Van het eerste oogenblik der bezitneming, liet Oostenrijk zich eene vernedering welgevallen, die al aanstonds bewees, dat onze streken enkel voor een wingewest werden aangezien. Onze nieuwe overheerschers namen het Barreel-traktaat aan, waarbij zij aan Holland toelieten in onze voornaamste vestingen bezettingen te leggen op onze kosten.

Gedurende het Oostenrijksche bewind duurde de achteruitgang onzer stad voort. Wel is waar, beleefden wij onder Maria-Theresia een tijdperk van vrede; maar dit waren tijden van zachte sluimering, vallende tusschen jaren van woeligen en onrustigen slaap. Jozef II beproefde eene reeks hervormingen in te voeren, die ons land ten goede zouden gekomen zijn; maar het volk, dat geene wilskracht genoeg meer had, om zich tegen zijne verdrukkers te verzetten, vond nog moed genoeg, om de wapens op te vatten tegen den vorst, die het wilde opbeuren uit zijnen toestand van verval. Jozef II werkte niets uit, dan ons eenige jaren van opschudding en oorlog te berokkenen, en, korts na zijnen dood, vielen wij den Franschen republikeinen in handen.

Van onzen ouden bloei bestond weinig meer; handel, nijverheid en weelde waren verloopen, en nergens was er eene poging te bemerken om ze opnieuw hierheen te lokken. Een tijdperk van vernedering, van ontzenuwing, zonder lichtende stippen in den

grijzen hemel, zonder dageraad in de toekomst, ziedaar wat de XVIIIe eeuw ons in haar geheel te zien geeft.

Met de Antwerpsche kunst ging het niet beter. Tot het einde der vorige eeuw toe had onze school zich nog op eene zekere hoogte gehouden; en het verval, ofschoon onloochenbaar, belette niet, dat tot rond 1700 elk vak nog meesters van wezentlijke verdienste telde. In de XVIIIe eeuw verandert die toestand. Groot genoeg is nog het getal der Antwerpsche schilders. Campo Weyerman, de walgelijke historieschrijver onzer Nederlandsche Schilderschool, die zijn liederlijk bestaan in kroegen en rasphuizen sleet, en onze Antwerpsche kunstenaars met zijnen bijzonderen haat vereert, vindt nog gedurig aan gelegenheid om Antwerpen de vruchtbaarste bakermat van hanteerders van het penseel te noemen. Maar de hoedanigheid hield geenen gelijken tred meer met de hoeveelheid.

De hoogste kenmerken onzer kunst, de studie der natuur, de liefde voor de kleur, waren volslagen verleerd, en men verviel meer en meer in ziellooze naäping van Fransch Akademiewerk en Fransche kleurloosheid. Onze schilders reisden nog als vroeger; maar, in plaats van elders hunnen eigen trant in te voeren, brachten zij hier vreemden wansmaak mede; in plaats van de lessen der grootste schilders uit Italië hier te komen verkonden, leerden zij ons eene beschamende naäping van Parijschen wansmaak en van Parijsche meesters, wier eigenschappen de loochening van onzen kunstaard waren. Zoo bleef het voortduren, totdat drie vierden der eeuw verloopen waren. Toen kwam er een voorteeken van herleving, iets als eene trage beweging bij den slaper, die aanduidt, dat de ontwaking aanstaande is, en rond het jaar 1800 werkten Lens en Herreyns, van Bree en Ommeganck, elk op zijne manier, om die ontwaking volledig te maken. Onze eeuw zou echter meer dan de vorige de vruchten van hun streven plukken, en met tijden van nieuwen stoffelijken voorspoed eene glansrijke herleving onzer kunst begroeten.

Wij zullen kort zijn in het vermelden der kunstenaars van dien ongelukkigen tijd, waarvan de meeste genoemd moeten worden, niet zoo zeer om hunne verdiensten, als om der volledigheid wille, en om aan te toonen op welke wijze en tot hoeverre onze school hare roemrijke overleveringen ontrouw werd.

De historieschildering werd minder en minder beoefend en ontaardde deerlijk. In het begin der eeuw treft men nog eenige noemenswaardige kunstenaars aan. Willem Ignatius Kerricx, zoon van Willem Kerricx, den vermaarden beeldhouwer, en van Barbara Ogier, de dichteres en dochter van onzen befaamden tooneelschrijver Willem Ogier, werd in de Burchtkerk gedoopt den 22n April 1682; hij leerde de schilderkunst bij Godfried Maes, en trad in 1703 als meester in de St.-Lucasgilde. Hij bepaalde zich niet bij de hanteering van het penseel; maar, naar het voorbeeld zijns vaders, legde hij zich op het beeldhouwen toe, en, naar het voorbeeld zijner moeder, beoefende hij de dichtkunst. Reeds in 1700 was hij factor van den Olijftak, en het beeld van St.-Jan-Batist, in den kruisbeuk der St.-Jacobskerk te Antwerpen, is een bewijs van het talent, waarmede hij den beitel hanteerde. Bovendien deed hij zich nog als bouwmeester kennen; hij wist de Burchtkerk, die dreigde in te storten, hare stevigheid weder te geven en was bezig met het herbouwen der abtdij van Waesmunster, toen hij in Januari van het jaar 1745 stierf. Den 4n dier maand werd hij in de Preekheerenkerk begraven.

Het Museum van Antwerpen bezit van hem drie groote stukken, die tijdelijk geene plaats in de tentoonstellingszalen vinden. Het Paaschfeest in Egypte (226) is eene groote schilderij met machtige figuren en krachtige beweging. De overlevering der school is bewaard, maar de kleur is verdoofd, de ineenzetting is weinig samenhangend en zonder bezieling. De Aanbidding van het Lam (227) heeft dezelfde groote gestalten; het zijn edele figuren met schoone houdingen, die al terstond aan Rafaëls manier doen denken. De kleur is hier beter, maar ook zonder helderheid; de

samenhang ontbreekt eveneens, de ouderlingen vormen eene ledige lijst rond het midden van het stuk.

Zeger Jacob van Helmond (1) werd te Antwerpen, den 17n April 1683, geboren en was een leerling van zijnen vader, Jan van Helmond; hij ging zich al vroeg te Brussel vestigen, waar hij den 21n Augustus 1726 overleed. De kerken dier laatste stad bezitten een groot getal stukken van zijne hand. Het Museum van Gent (3) heeft van hem eenen Christus aan het Kruis. Dit altaarstuk toont ons wat de school in eenen harer meest geroemde vertegenwoordigers toen reeds geworden was. Het is een groot doek met groote holten en dorre kleuren, waarop alleen de heldere, roode draperij van Joannes eene gelukkige uitzondering maakt. De schilder ontleende eerder aan van Dijck dan aan Rubens den ranken Christus, die er, met zijne krijschende gelaatstrekken, als een ongelukkige sukkel en niet als een lijdende God uitziet. De overige beelden : Joannes, die zijne handen recht naar Christus opsteekt; Maria, die achterover geworpen is; Magdalena, die koud als een wassen beeld het kruis omhelst; de krijgslieden, die er heel vreeselijk willen uitzien, poseeren allen, dezen voor de droefheid, genen voor het medelijden, de anderen voor de krijgshaftigheid; allen zijn figuren, in de school gezien, geene levende menschen, naar de natuur bestudeerd. Zoo ook bemerkt men, dat in het aanwenden der kleur de overlevering gevolgd is, zonder levendig gevoel der harmonie. Op een paar punten heeft de school goeden raad gegeven; elders is zij onmachtig geweest, om den kunstenaar te beletten in fletschheid van toon te vervallen.

Jacob Ignatius de Roore (2) werd den 20n Juli 1686 te Antwerpen geboren; in 1698-99 werd hij als leerjongen in de Liggeren aangeteekend en in 1707 als meester aanvaard. Hij ontving de lessen van verscheidene schilders, maar vooral van Gaspar Jacobus

(1) Descamps : *Vies des peintres flamands* (Marseille 1842). III, 188.

(2) Van Immerseel : *De levens en werken van Hollandsche en Vlaamsche schilders*, enz. — *Liggeren*.

van Opstal. De Roore schilderde vele groote stukken tot versiering van zalen en, daar hem dergelijk werk in verscheidene steden van Holland werd opgedragen, zette hij zich te 's Gravenhage neder, waar hij in 1722 in de broederschap van St.-Lucas trad. Hij vergaderde een aanzienlijk vermogen door zijne kunst en door den handel in schilderijen, dien hij gezamentlijk met Geeraard Hoet dreef, en hij stierf in 1747. De St.-Jacobskerk van Antwerpen bezit van hem een tafereel, verbeeldende den Afkoop der Slaven door de Trinitarissen. Een Oostersche vorst en zijne hovelingen staan op de trappen van een paleis en schenken aan eenen kloosterling de vrijheid van verscheiden Christenen. Het is een goed ineengezet tafereel, alleen wat naar den theatralen kant in de schikking. De kleuren zijn wat fletsch en donker; maar het geheel brengt, door zijne stille en wel versmolten tonen en zijne bevallige teekening, eenen aangenamen indruk te weeg. Beter zijn de plafonds, die hij in de Gemeenteraadszaal van het stadhuis van Antwerpen schilderde. Deze allegorische stukken hebben eene stoutheid, die, beter dan eenig werk van dien tijd, de vroegere school waardig is.

Een derde kunstenaar, die buiten Antwerpen ging leven en sterven, was Frans Stampart, die op 12 Juni 1675 geboren werd, in 1688-9 in de leer ging bij Gilein Peeter van der Sijpen, in 1692-3 meester werd en zich later naar Weenen begaf, waar hij schilder van het hof werd en den 3n April 1750 stierf. Hij maakte vooral portretten en bewaarde hierin, tot een zeker punt, de overleveringen van van Dijck en Peeter Thijs.

Cornelius Josephus d'Heur werd van Luiksche ouders te Antwerpen geboren en daar den 27n Maart 1707 in O.-L.-V.-kerk, Zuiderkwartier, gedoopt. Hij volgde eerst de lessen van Gaspar Jacob van Opstal, dan die van Jan Jozef Horemans, den oude, en ging in 1730 naar Parijs, waar hij eenigen tijd verbleef. Hij stierf in zijne geboortestad op 12 Maart 1762. Hij teekende goed en schilderde bevallige grauwstukken. Het Museum Plantin-Moretus heeft ver-

scheidene reeksen platen bewaard, welke hij voor Missalen teekende.

Martinus Josephus Geeraerts (1707-1791) legde zich eveneens vooral toe op de grauwschildering. Het Museum van prins Lichtenstein bezit van hem een vijftal schilderingen, grauw of bruin op grauw : Liefde- en Wijngoodjes met Vruchten en Bloemen voorstellende, en een gekleurd stuk (865), zijnde eene zinnebeeldige voorstelling op den Vrede, die niet veel meer kleur heeft dan zijne grauwtjes.

Met Balthazar Beschey (1708-1776) deed de Antwerpsche school eenen beslissenden stap op den weg des vervals. Tot dan toe had men Rubens' overleveringen in hooge eer gehouden; men volgde ze, wel is waar, werktuiglijk na, maar de hoedanigheden, die de groote Vlaamsche kunst van vroeger dagen kenmerkten, bleef men hoogachten. Nu brak de tijd aan, dat men andere goden ging aanbidden. Men heeft slechts de twee stukken uit de Geschiedenis van Jozef te zien, die ons Museum (12-13) van Beschey bezit, om te verstaan, waarin die afwijking van vroegeren trant ligt. De tonen zijn zacht en zoetsappig, en gaan door hunne krachteloosheid naar de waterverfschildering over; de handeling is eenvoudig en duidelijk, maar eveneens zonder diepte, zonder iets dat aangrijpt; de vormen der personages hebben de kenmerken, die der Fransche schilderkunst eigen was, en die de menschen tot eene soort van beelden maakte, allen in denzelfden schoolschen vorm gegoten : regelmatig, maar karakterloos, deftig en schoon genoeg, maar zonder ziel en zonder leven. In zijne vroegere jaren had Beschey wel eens beproefd den trant onzer oude schilders van boerenzeden na te volgen, zonder echter hierin beter dan in het geschiedkundig vak te gelukken. De verzameling van prins Lichtenstein (1330) bevat van hem een Tooneel vóór een Boerenhuis, in navolging van Teniers, maar zwak van kleur; de mannetjes en de vrouwtjes van den grooten boerenschilder zijn er wel, de koperen ketel en verder huisraad ontbreken niet, maar 's meesters licht en zijne kleur zijn, helaas! verloren gegaan.

De navolging van den fletschen klassieken trant, die in Frankrijk tot in deze eeuw overheerschend was, stipten wij voor de eerste maal in Beschey aan. Een zijner leerlingen, die hem verre in naam overtrof, ANDREAS CORNELIS LENS, moest die manier nadrukkelijker huldigen en door zijne woorden en werken voor eenen tijd in ons land helpen zegepralen. Lens werd den 31ⁿ Maart 1739 geboren, was zoon van CORNELIS, eenen bloemenschilder, en volgde de lessen van eenen kunstenaar uit de familie IJkens, vooraleer bij Beschey in de leer te gaan. Op 10 September 1764 schonk prins Karel van Lorreinen, onze toenmalige landvoogd, hem den titel van zijnen hofschilder en stond hem de noodige gelden toe, om, gedurende zes jaar of langer, te Rome en elders, te gaan studeeren. Den 21ⁿ October daaropvolgende begaf Lens zich naar de Pauselijke stad, waar hij bij voorkeur Rafaël en de oude beeldhouwwerken teekende en naschilderde. Hij keerde in 1769 naar Antwerpen terug. Nauwelijks was hij hier aangekomen, of de St.-Lucasgilde ontving eenen brief van Karel van Lorreinen, waarbij deze aan de dekens mededeelde, dat hem een Fransch schrift toegezonden was, vragende, dat de schilders, beeldhouwers, plaatsnijders en bouwmeesters van de verplichting zouden ontheven worden deel te maken der St.-Lucasgilde.

Lens was de opsteller of de ingever van dit vertoog. Zonderling klinkt er de aanhef van : « De kunsten zijn hier onder zekere oog-
» punten tot eenen schandelijken staat van verval gekomen, waarvan
» Italië nooit het voorbeeld heeft gezien. Daar heeft men hun eene
» zekere onderscheiding weten te geven, die den kunstenaar ver-
» heft boven den werkman, en hem doet in aanmerking komen, niet
» om zijne handigheid, maar als dichter en letterkundige, die zich
» opoffert om eenen onsterfelijken roem te verdienen, iets wat van
» zoodanigen invloed op zijne werken is, dat, niettegenstaande de
» verhevenheid van geest onzer groote meesters men verscheiden
» voorbeelden van hunne minderheid in den vorm en de edelheid
» hunner gedachten zou kunnen aanhalen. »

Italië dus, dáár moet men zich nog immer heen wenden ; want daar werkten de dichterlijke schilders, daar leefden de ware onsterfelijken ; ook Frankrijk en zijne Akademie zijn navolgenswaardig ; terwijl onze grootste meesters haast niet in aanmerking komen. In een ander zijner schriften, de « Verhandeling over den goeden smaak in de Schilderkunst, » zou hij die gedachte wijdloopiger uiteenzetten en nogmaals eene lans breken voor « den edelen stijl », dien men in het Zuiden moet gaan leeren.

De dekens van St.-Lucas weerlegden in een uitgebreid antwoord Lens' aanmerkingen over hunne gilde ; in eenen kring, meenden zij, waar Rubens, van Dijck en honderd anderen als dekens hadden dienst gedaan (¹), kon niemand zich onteerd gevoelen, en de verordeningen, waaraan die groote mannen gehoorzaamd hadden, kon men zonder schaamte nu nog wel volgen.

Zij begonnen hun verweerschrift met de heel niet vleiende opmerking : « dat opentlyk te bespeuren is, dat het voorschreve » schrift ofte memorie (tegen de Gilde) niet anders voortskomt als » uyt eene picantie, dewelke waarschynlyk haren oorspronk gevath » heeft uyt intressabelheyd, vervoeght met den geest ende begeerte » van independentie. » Het Vlaamsch van de dekens was nog ellendiger dan het kreupele Fransch van Lens, maar veel steviger was hunne redeneering dan de zijne. Zij kregen echter ongelijk, alhoewel zij gesteund werden door het stedelijk bestuur. Den 20n Maart 1773 gaf de keizerin een bevel, waarbij de schilders, beeldhouwers, plaatsnijders en bouwmeesters zich in het vervolg niet meer bij eenig ambacht moesten laten inschrijven ; de kunst werd vrij verklaard en men mocht ze uitoefenen, zonder aan den adeldom te kort te doen (²).

(¹) Rubens en van Dijck waren nooit dekens onzer St.-Lucasgilde ; op de tabel der dekens, welke in het Antwerpsche Museum geplaatst is, zijn in later tijd hunne namen geschilderd, die van Rubens op 1631, die van van Dijck op 1634. Waren het de dekens van 1769, die, om klem aan hun pleidooi bij te zetten, zich die groote meesters tot collega's gaven ?

(²) J.-B. Van Straelen : *Jaerboek der Gilde van St.-Lucas*. Antwerpen. J. Peeters-van Genechten. 1855. Bl. 186 en volgende.

In de gilde bleven dus nog slechts de beroepen, die dichter bij de handwerken stonden. De adem der Fransche omwenteling, die onze middeleeuwsche instellingen van neringen en gilden voor goed moest doen verdwijnen, deed aldus zijne nadering gevoelen. Twintig jaren vroeger, twintig jaren later kon de zaak niet maken, en voor de geschiedenis heeft het weinig belang, of de gilde onder het Oostenrijksch dan wel onder het Fransch bestuur ontbonden werd.

Er dient overigens aangemerkt, dat de schilders het dragen der verplichtingen van de gilde immer als eenen last, de vrijstelling er van immer voor eene gunst aangezien hadden. Met de kunst vrij in hare uitoefening, en niet onvereenigbaar met den adel te verklaren, schonk men haar wezentlijk een voorrecht. Dit belet niet, dat de beweegredenen, welke Lens inriep, armzalig zijn en het al heel ongelukkig trof, dat hij, de wansmakelijkste onzer meesters, zoo hoog op zuiverder smaak en grooter voorrechten ging aandringen.

Maar Lens had nimmer overlast van zedigheid, en, wonder genoeg, zijn gansch leven door bracht elke vorst, elke aanzienlijke heer het zijne bij, om hem in den waan te sterken, dat hij de groote man was, de man met de edele gedachten, die aan onze oude meesters immer ontbroken hadden. In 1764 was hij tot hofschilder van Karel van Lorreinen benoemd; in 1780 was hij te Brussel gaan wonen en trouwde daar in 1781. Korts te voren, toen keizer Joseph II Antwerpen bezocht, had hij Lens tot zijnen gids gekozen, had zich door hem de kunstschatten onzer stad laten toonen en hem eene gouden snuifdoos geschonken. Hij noemde hem tot ridder van den Belgischen Leeuw en had hem gaarne naar Weenen gelokt. Ook koning Willem schonk Lens meer dan ééne vereerende onderscheiding. En niet alleen keizers en koningen, maar kerkbesturen en bijzonderen wedijverden in huldebewijzen, den gevierden kunstenaar toegebracht. Lens stierf te Brussel, den 30ⁿ Maart 1822.

Het wordt tijd, dat wij den trant leeren kennen van de stukken, die

toen zoo gesmaakt werden en nu vergeten zijn. Nemen wij tot voorbeeld de Onze-Lieve-Vrouw-Boodschap, die de St.-Michielskerk te Gent van hem bezit, en die men als zijn meesterstuk roemt.

Het tooneel grijpt plaats in de nederige huiskamer van Maria. Opdat wij ons niet zouden vergissen, droeg de schilder zorg eene armmenschentafel in het vertrek te plaatsen, met eenen berden stoel er nevens, en een wissen werkmandje er onder. Onze-Lieve-Vrouw is daar zooeven, bij het binnentreden des engels, van den stoel opgestaan. Met een gebaar, dat verwondering en tevens onderwerping uitdrukt, blikt zij ootmoedig naar den grond en slaat lichtjes de armen open. De engel, een jongeling van volle manslengte, verkondigt haar de heugelijke boodschap van het « Wees gegroet. » Met zachte bedeesdheid en eerbied slaat ook hij de oogen neer; eenen arm vouwt hij met opgeheven wijsvinger omhoog, den anderen houdt hij met los gebaar uitgestrekt.

Deze burgerlijk eenvoudige, haast armoedige kamer, met haar hoogst prozaïek huisraad; die eenvoudige, maagdelijke vrouw, met haar sprekend gebaar; die engel, met zijne losse houding, moeten natuurlijkheid en ongemaaktheid uitdrukken, en dit alles ziet er verbazend gekunsteld uit, schijnt te poseeren en is te sierlijk gezocht om eenvoudig, en te eenvoudig om kunstig schoon te zijn.

In de lucht zweven vijf engeltjes in verschillende houdingen. Eene breede gloriestraal daalt uit den hemel op Onze-Lieve-Vrouw neder, saffraangeel, in de hoogte, en geelgrijs, waar zij Maria raakt. De kamer is vervuld met eene blauwgrijze wolk, die alles verzacht tot schemering toe. En nu de kleuren! Onze-Lieve-Vrouw draagt een spierwit onderkleed met lichtblauw bovenkleed, hare lokken zijn licht bruin, zedig gescheiden op haar voorhoofd en plat gestreken. De engel heeft een geelgroen onderkleed; een amaranth rood bovenkleed; geen enkele volle toon is er in al de draperijen op te merken. Maar, waar de zoetsappigheid hare hoogste zegepraal viert is, in de vleezen. Het bolronde gelaat van Maria schijnt niet

veel vaster dan watte, die met een suikerachtig vlies van rozige en melkige tonen zou bedopt zijn; de engel is gebouwd als een kampvechter en gekleurd als eene juffer; terwijl zijne armen spreken van spierkracht, zou men niet verwonderd zijn, dat zijn gezicht met de grijze wolk, waar men het in bemerkt, wegdampte. De engeltjes in het bovendeel zijn vergroote figuurtjes uit eene porceleinkast, met toontjes van kriekensap en tintjes van satijn, die overdreven zouden schijnen bij den meest liflaffenden donsschilder van Sèvres-porselein. Die algemeene zoetsappigheid wordt nog verhoogd door de afgerondheid aller vormen: hoofden en armen, ledematen en gewrichten schijnen van de draaibank te komen, en duiden een ontzenuwd schoonheidsgevoel aan, dat algemeene verdamping en verzachting voor bevalligheid en harmonie neemt, en vrankheid en waarheid voor ruwheid en barbaarschheid aanziet.

Overdreven bewerking naar theoretische kunstregels, die heil prediken in snoeiing en afknotting, die oorspronkelijkheid als overtreding der geijkte regels, en natuurlijkheid voor kunsteloosheid schelden: ziedaar, wat dit werk van Lens en de gewrochten zijner geestverwanten kenmerkte.

Wij moeten zeggen, dat Lens in zijne heidensche tafereelen beter gelukte dan in zijne christene. Zijne Ariadne, getroost door Bacchus, en zijne Offerande aan Bacchus, in het modern Museum van Brussel, hoewel nog immer wolkig, smeltend en onvast, zijn vroolijk van uitzicht en liefelijk van beweging.

In grootere samenstellingen, als in zijn Eteocles en Polynikos, toont hij de beelderige vormen en de heldhaftige bewegingen, die den invloed der klassieke kunst verraden.

Er is misschien geen werk, dat Lens' ontaarde kunst dieper brandmerkt, dan zijn Portret van Martenasie, in het Antwerpsche Museum (235). Het is een hoofd zonder kracht van teekening, flauw en vlokkig van kleur, wollig van weefsel, zonder

iets van de kenmerken, die de Vlaamsche portrettisten zooveel eeuwen waren eigen geweest, en die hunne werken, immer zoo treffend van uitdrukking, zoo krachtig en scherp van licht en kleur, eenen welverdienden naam verworven hadden.

Lens was onder meer dan één opzicht een man van zijnen tijd. Hij leefde in de jaren, toen Raphaël Mengs en Winckelmann, in Rome, door hunne schriften betere kennis en nieuwen geestdrift voor de groote Italiaansche schilders en voor de Grieksche beeldhouwers hadden opgewekt; hij was een tijdgenoot van David, die de ingenomenheid der Fransche republikeinschgezinden voor oud Rome in zijne tafereelen overbracht, en hij liet zich door de heerschende mode medesleepen; hij liet zich veritaliaanschen, verfranschen, vergriekschen, al wat men maar wilde, als hij slechts eenen zweem van beelderige, regelmatige vormen, van beschaafde gevoelens voor het toppunt der kunst mocht houden. Die beschaafdheid, die afgesproken deftigheid deelden zich aan zijne kleur en licht mede, die door en door onvlaamsch, onvast, onnatuurlijk werden.

In zijne schriften verdedigde hij dezelfde leer, en als een treurig bewijs van ontaarding, hebben wij aan te stippen, dat Lens de eerste onder de Antwerpsche schilders het voorbeeld gaf van over zijne kunst te schrijven in het Fransch. (1)

Lens was dus en blijft, niettegenstaande wat wij in hem te loven hebben, een treurig figuur in onze School : verrekeld en ontmand. Iets goeds echter hebben wij in hem aan te stippen : Lens was een zoeker, een werker, een dweper zelfs met de kunst. Hij sloeg eenen geheel verkeerden weg in; maar deed het met rijp beraad en vaste overtuiging. Zijne gevolgtrekkingen uit de studie der kunst van vroegere tijden waren valsch; maar de studie was ernstig, en

(1) André Lens : *Le Costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité prouvé par les monuments.* Liége. Bassompiere, 1776. — André Lens : *Du bon goût ou de la beauté de la peinture.* Bruxelles. De Brackenier. 1811.

zijn ijver, voor wat hij het schoonste waande, ongemeen. Hij verliet de baan onzer groote meesters; hij deed het niet uit wuftheid, maar uit beredeneering; hij verliet die school, toen zij nog slechts ijdele vormen huldigde, en wilde iets nieuws in de plaats stellen, dat bezwaarlijk beneden datgene kon staan, wat het oude geworden was. Hij zonk laag, maar zijn streven was hoog; hij maakte zwak werk, maar had goede inzichten. De klassieke richting, die eenen zekeren tijd ten onzent zou heerschen, was onvruchtbaar; maar iets wat vruchtbaar was, was de beweging zelve, de studie, het zoeken naar iets anders; en Lens' aanmatigend optreden, als hervormer met pen en penseel, heeft in dien zin als een nuttige spoorslag op eenen tijd van algemeene insluimering gewerkt.

Lens zou niet de eenige blijven, die warm ijverde voor zijne kunst en in ernstige studie het middel tot hare opbeuring zocht. Herreyns toont zich nog hartstochtelijker verdediger van al wat onze Schilderschool op nieuw kon doen ontwaken; van Brée overtrof beiden in zijn onverdroten streven, om Antwerpen zijnen ouden rang op het gebied der kunst te doen hernemen, en in de zelfopoffering, waarmede hij het akademisch onderwijs behartigde.

Willem Jacobus Herreyns (¹) werd in 1743 geboren en den 10n Juni in Onze-Lieve-Vrouwenkerk, Noorderkwartier, gedoopt. Hij behaalde in 1764 aan de Akademie den eersten prijs van het teekenen naar het leven, en opende het jaar daarna bij die instelling eenen leergang van meet- en doorzichtkunde. Dit zelfde jaar was hij een der kunstenaars, die zich gelastten met het geven van den leergang van het teekenen naar het antiek. Herreyns verliet in 1767 zijne geboortestad, reisde eenigen tijd en ging zich dan te Mechelen neerzetten, waar hij de Akademie inrichtte. Na den inval der Franschen in 1794, werd hij tot leeraar benoemd bij de centrale school van het departement der Beide Nethen, de tegen-

(¹) *Catalogue du Musée d'Anvers;* Jos. van den Brande *Geschiedenis der Academie van Antwerpen.*

woordige provincie Antwerpen. Hij deed daar de kunstwerken bijeenbrengen, die hij aan de beeldstormers dier dagen ontrukte, onder voorwendsel van ze voor zijne lessen te benuttigen. Reeds in Februari 1800 was hij aangesteld tot leeraar aan de Akademie van Antwerpen, die toen « Bijzondere school voor Schilder-, Beeldhouw- en Bouwkunst » hiet, en den 25n September daaropvolgende teekende hij als leeraar-bestuurder. Dit ambt bleef hij bekleeden tot aan zijnen stervensdag, die den 10n Augustus 1827 viel. Ontelbaar waren de diensten, die hij in zijne lange loopbaan had bewezen aan het gesticht, dat onder zijn bestuur stond, en aan de kunsten, die men er onderwees.

In 1741 was onze Akademie onafhankelijk geworden van de St.-Lucasgilde ; deze laatste verkeerde in kwijnenden toestand en het kunstonderwijs, dat onder haar beheer stond, had natuurlijk in haar verval gedeeld. De Gilde beproefde nog eene poging om haar gezag op de teekenschool te herstellen ; maar in 1749 zag zij van alle aanspraak hierop af, en sedert dien tijd werd het onderricht in onze Akademie door de onbaatzuchtige samenwerking van eenige kunstenaars gegeven. Er heerschte meer regelmatigheid in de lessen, meer ijver bij de leeraars dan dit in de vorige eeuw het geval was, en die verschijnsels kwamen in later jaren de kunst ten goede. De inval der Franschen werkte in het eerst noodlottig op de teekenschool, en in 1794 werden al de leergangen, uitgezonderd die van bouw- en doorzichtkunde, gestaakt.

Twee jaar nadien echter werd zij op veel steviger grondvesten ingericht, dank vooral aan de tusschenkomst van Dargonne, den toenmaligen nationalen agent of vertegenwoordiger der Republiek in onze stad. D'Herbouville, die in het jaar 1800 tot prefect van het departement der Beide Nethen was benoemd, legde nog meer ijver dan Dargonne aan den dag, en in 1804 gelukte hij er in aan onze Akademie hare tegenwoordige inrichting te verschaffen.

Van in 1765, onder het Oostenrijksch bestuur, later onder Dar-

gonne en onder d'Herbouville, onder Napoleon en onder Willem I, was Herreyns immer rusteloos in de weer om het kunstonderwijs in onze stad te doen bloeien. Hij had gedaan wat hij kon, om de schilderijen, die de Franschen hier weggeroofd hadden, weder te bekomen; hij deed wat hij kon, om de overleveringen der oude Vlaamsche Schilderschool te doen zegepralen boven de toen gevierde valsche leer der Parijsche, en hij deed het waarlijk niet zonder goeden uitslag. Herreyns was de eenige uit zijnen tijd, in wien men nog den Vlaamschen schilder van vroeger herkent, wiens kleur en lijn nog aan de school van Rubens herinneren.

Maar door deze verdienste verheft hij zich dan ook ver boven zijne tijd- en vakgenooten uit de XVIIIe eeuw. Men heeft te Brussel in het modern Museum slechts zijne Aanbidding der Wijzen te zien, om al aanstonds overtuigd te zijn, dat zoowel Lens en van Brée als Wappers en de andere scheppers van de overgroote historische doeken, die daar hangen, voor den laatsten afstammeling der zeventiendeeuwsche school moeten onderdoen.

De Aanbidding der Koningen, merkelijk beter dan de Christus aan het Kruis uit het Antwerpsche Museum, is een stevig ineengezet stuk, met fraaie gestalten, minder krachtig van vormen dan de personages uit Rubens' school, maar ruim zoo rijk gedrapeerd. Een warme toon van geroosterd licht, die eerder aan Rembrandt dan aan de Antwerpsche meesters herinnert, overheerscht in het werk en geeft er eene volle harmonie aan. Hier en daar dragen de verfraaide gestalten het zegel van den tijd; maar over het algemeen is dit stuk het verbazendste en verheugendste verschijnsel, dat deze eeuw van verval ons te zien geeft.

Vermelden wij nog onder de historieschilders, om dit tijdperk te sluiten, Andreas Bernardus de Quertenmont, geboren den 1^n Maart 1750, gestorven den 3^n Juli 1835, die schilder en graveur was, en zijnen leerling Lodewijk Adriaan Frans Moons, den 11^n

Mei 1769 geboren en den 25n December 1844 overleden, beiden in den Franschen klassieken smaak dier dagen werkende.

In de kleine vakken hebben wij een betrekkelijk gering getal kunstenaars van ondergeschikt belang te vermelden.

Karel Breydel (1677-1744), bijgenaamd de Ridder, leerling van Peeter IJkens, en beurtelings navolger van Vloeren Breughel en van der Meulen, schilderde landschappen, dieren en ruiterijgevechten. Vooral in dit laatste vak maakte hij zich eenen naam. Hij wist op levendige wijze zijne paarden en ruiters dooreen te werpen, ze vinnig te kleuren en levendig te toetsen.

In de achttiende eeuw ontmoeten wij nog eenen Frans Breydel, die leerling was in 1712, zich op het schilderen van portretten en feestelijkheden toelegde, en, evenals Karel, een goed deel zijns levens buiten onze stad doorbracht.

Gaspar Broers, die in 1694-5 bij Jan-Batist Vermeire in de leer ging, in 1703-4 meester werd en reeds 12 jaar later stierf, is nog wel de beste veldslagschilder van zijnen tijd, zooals blijkt uit eenen grooten Slag van Eekeren, dien het Museum Plantin van hem bezit, en waarin de samenstelling goed van schikking en beweging is en enkele groepen krachtvol uitkomen. Het grootste deel der schildering heeft de grijze tint, die men toen in hooge eer begon te houden; maar de bevelvoerders zijn in volle, en de linkerzij des hemels in warme tonen gekleurd.

Karel van Falens (1683-1733) ging zich te Parijs vestigen en schilderde in navolging van Wouwermans zeer bevallige jachtstukjes. Evenals zijn meester, dien hij meermaals dicht nabij komt, weet hij zijne paardjes geestig te teekenen en te schilderen, zijne natuurgezichten gelukkig te schikken en aldus tooneeltjes voort te brengen, die bevallig ineengezet, met lichte hand geborsteld, levendig van vorm en toon en oprecht behagelijk zijn.

De familie van Bredael leverde eene lange reeks schilders op in de tweede helft der XVIIe en in de XVIIIe eeuw. Na diegene,

De Reigerjacht, door Karel Van Faelens.

welke wij in een vorig hoofdstuk noemden, komen nog : PIETER VAN BREDAEL de jonge, meester geworden in 1720-21, en JAN FRANS VAN BREDAEL, zoon van Alexander, meester geworden in 1725-6 en, evenals zijn oom Jan Pieter, een uitmuntend volgeling van Wouwermans.

Stippen wij als schilders van conversatiestukken in de XVIIIe eeuw eenige namen aan. BALTHAZAR VAN DEN BOSSCHE (1681-1715) komt voorop in tijd en waarde. Van hem bezit het Antwerpsche Museum (379) eene Inhuldiging van den Hoofdman van den Jongen Voetboog, niet zeer helder van kleur, maar natuurlijk van houding, opmerkelijk fijn van verlichting, met iets doorschijnends, dat keurigheid en onderscheiding aan het werk geeft.

Van JAN JOZEF HOREMANS (1682-1759) bezit hetzelfde Museum (200) een soortgelijk stuk : de Inhuldiging van den Abt van St.-Michiels, als erfelijken Beschermheer der Schermersgilde, veel somberder van toon, maar nog al levendig van figuurtjes en kleur. Talrijk zijn de stukken, die van dezen schilder bewaard zijn, en allen dragen diep den stempel der eeuw van verval. De logge personen zijner deftige stukken doen al terstond aan den pruikentijd denken, waarin hij leefde ; zijne boerenstukjes zijn somber van toon en meestal zoo grof van opvatting als van bewerking.

De Antwerpsche Liggeren kennen nog eenen PEETER HOREMANS, die in 1716-7 bij JAN JOZEF, vermoedelijk zijnen oom, in de leer was. Hij begaf zich naar Munchen, waar hij hofschilder werd van den keurvorst en in 1776 overleed. Het Museum van Brunswijk (628) bezit van hem eene Vrouw met twee kinderen, een stukje, dat zeer fijn gedaan is, eenigszins naar den grijzen trant, maar goed van verlichting en ineenzetting, en verre boven het werk van Jan Jozef staande.

Een paar zonen van Jan Jozef Horemans werden schilders, na-

melijk JAN JOZEF II, geboren in 1715, en FRANS KAREL, geboren in 1716. Van geenen van beiden valt iets verders te vermelden.

In denzelfden pruikerigen trant, alleen in nog dofferen toon dan Jan Jozef Horemans, schilderde FRANCISCUS XAVERIUS HENRICUS VERBEECK (1686-1755), van wien het Antwerpsche Museum (487) een Bezoek van de Schermersgilde door den Hoofdman en den erfelijken Beschermheer bezit.

Van HENDRIK GOOVAERTS (1669-1720) hangt in het Antwerpsche Museum (178) een stuk, verbeeldende den Jongen Voetboog, het portret van zijnen Hoofdman Jan Karel de Cordes inhuldigende, een half historisch, half mythologisch tafereel, donker van toon en volslagen mislukt als samenstelling en teekening.

PIETER VAN ENGELEN, van wien onze Liggeren alleen vermelden, dat hij in 1693-4 eenen leerling aanvaardde, schilderde onder anderen eene Jaarmarkt en eene Vischmarkt, welke zich beiden in de verzameling van den heer Huybrechts, te Antwerpen, bevinden, en eenigszins boven het middelmatige staan.

Onder de landschapschilders der XVIIIe eeuw, treffen wij in de eerste plaats PIETER SNIJERS (1681-1752) aan, eenen leerling van Alexander van Bredael. Buiten zijne natuurgezichten, schilderde hij ook dieren en vruchten. Het Antwerpsche Museum (337) bezit van hem een bergachtig landschap van de onbeduidendste soort; eene harde, doffe schildering, zonder licht of kleur. In dat van Francfort (129) bevindt zich eene Eetkamer met wild, vruchten en visschen, eenen hond en twee katten; de levende dieren zijn minder gelukkig getroffen, maar goed van schikking en kleuring is de doode natuur.

PEETER VERDUSSEN werd meester in de St.-Lucasgilde in het jaar 1696-97; hij schilderde in eenen grijzen, behagelijken trant, zooals men ziet uit een doek, dat het Museum Plantin-Moretus van hem bezit. Het verbeeldt een heuvelachtig landschap, met eene

dichte massa boomen rechts, een oud kasteel in het midden, twee hoogopgaande boomen links, en op den voorgrond een vlietje met eene steenen brug. Het is in grijzen schemertoon en vlokkig geschilderd, met eenige heldere lichtvakken. Alles is wat kunstmatig geteekend, maar de samenstelling is behagelijk. Hij had eenen zoon Jan Peeter, die een goed veldslagschilder was, het grootste deel zijns levens in Frankrijk en Italië doorbracht, en in 1763 te Avignon stierf.

Hendrik Josef Antonissen (1737-1794) was in zijnen tijd een schilder van naam, die landschappen en dieren, vooral schapen, maalde. Baron de Pret bezit van hem twee stukken, in den geroosterden Italiaanschen trant, waar van Bloemen zich door onderscheiden had, maar doffer en eentoniger dan de werken van dezen laatsten meester. Door de landschappen zijn kudden verspreid, die zeer zorgvuldig gedaan zijn, maar eveneens te weinig kracht en uitsprong in de kleur hebben. Dat hij veel zorg wijdde aan de waarneming van de dieren en vooral van de schapen, toont een paneel met studiën van schapenkoppen, dat de heer van Lerius bezit. Aan zijnen invloed is het dus te danken, dat zijn groote leerling Balthazar Ommeganck zich met voorliefde op het afbeelden derzelfde dieren toelegde. Al konden wij van Antonissen slechts vermelden, dat hij bijgedragen heeft tot het vormen van Ommeganck, dan ware dit voldoende om zijnen naam hoog te doen achten.

Een ander leerling van Antonissen was Hendrik Frans de Cort, die in 1742 te Antwerpen geboren werd en in 1810 te Londen, waar hij sedert 20 jaar woonde, overleed. Het Belvedere van Weenen bezit van hem een gezichtje van een buitengoed aan den boord der Schelde, dat wat droog van kleur en wat pastelachtig van uitvoering, maar verder zeer stil en lief gedaan is.

Een ander leerling van Antonissen was Jacob Andries Trachez (1750 ?-1822), die in denzelfden trant als de Cort werkte.

De beste leerling van Antonissen was, zooals wij zegden, Balthazar Pauwel Ommeganck [1], die den 26n December 1755 te Antwerpen geboren werd. Hij volgde de leergangen der Akademie en behaalde er van 1771 tot 1775 verscheidene prijzen. Den 26n Juni 1781 huwde hij in de Onze-Lieve-Vrouwenkerk Petronella Parrin, die hem twee zonen en zeven dochters schonk. Hij aanvaardde in 1789 het dekenschap der St.-Lucasgilde, een ambt, dat de kunstenaars sedert 1773 niet meer verplicht waren te bekleeden, en gaf aldus een bewijs van zijnen ijver voor de instellingen, die tot Antwerpens kunstroem bijdragen. Het jaar te voren had hij nog eene soortgelijke daad verricht, toen hij de maatschappij der « Fraaye en Edele Konsten » hielp stichten, die de voorloopster was van onze Koninklijke Maatschappij tot aanmoediging der Schoone Kunsten.

Op de tentoonstellingen, die het jonge genootschap in 1789 en in 1790 opende, zond Ommeganck telkens vier schilderijen, verbeeldende, voor het grootste deel, landschappen uit de heuvelachtige streken van het Walenland en enkele gezichten, in of tegen Antwerpen genomen. Elk dier stukken was gestoffeerd met dieren, vooral met schapen.

In 1796 werd Ommeganck professor bij de Akademie benoemd, en in 1804, bij de herinrichting van dit gesticht, bekwam hij den titel van lid des bestuurraads, een ambt, dat hij tot aan zijnen dood bleef vervullen. Na den val van het Fransche Keizerrijk, bewees hij ernstige diensten aan de kunst en aan zijne geboortestad. Hij was een dergenen, die ijverden om ons de schilderijen, hier door de Fransche legers ontroofd, te doen weergeven, en die, wanneer hunne pogingen met goeden uitslag bekroond waren, naar Parijs gingen en de herwonnen stukken, onder de toejuichingen van heel Antwerpen, weder binnen onze muren brachten.

[1] *Catalogue du Musée d'Anvers.*

Ommegancks talent werd hoog geprezen en rijkelijk beloond gedurende zijn leven. In 1799 behaalde hij te Parijs den eersten prijs voor het landschap met een stuk, dat een zijner vrienden daarheen gezonden had. In 1802 bekwam hij eenen prijs van aanmoediging in dezelfde stad; in 1809 kocht het Gouvernement eene zijner schilderijen en benoemde hem tot briefwisselend lid van het Instituut. Immerzeel zegt, dat Ommeganck elk jaar voor de keizerin Josephine eene schilderij moest vervaardigen, en zijne twee meesterstukken, die de baronnes Diert te Antwerpen bezit, werden, zooals de overlering in die adellijke familie luidt, voor Napoleons eerste vrouw geschilderd. Zijne minste stukken werden hem twee duizend, zijne belangrijkste van vier tot zes duizend francs betaald.

Ommeganck had zijne vrouw verloren den 26n November 1820, stierf zelf den 18n Januari 1826 en werd op het kerkhof van St.-Willebrords begraven.

Eene der zusters van den kunstenaar, Maria Jacoba, schilderde eveneens landschappen, en huwde Hendrik Aarnout Myin (1760-1826), eenen landschapschilder, evenals zijne vrouw en zijn schoonbroeder.

Ommeganck verliet de door en door gekunstelde natuur, die zijne voorgangers haast zonder uitzondering en hoe langer hoe meer verkozen hadden, en deed eenen stap naar de waarheid. Hij bereikte ze, eventwel, niet geheel: er is nog gezochtheid in de keus zijner gezichtspunten en gekunsteldheid in de wijze, waarop zij zijn weergegeven; maar hij beminde de natuur in wat zij schoonst bezit en trachtte die schoonheid te doen gevoelen. Hij koos zijne liggingen eenigszins naar ouderen trant, maar hield zich dan aan het ware landschap, dat hij gekozen had, en schilderde niet uit zijn hoofd, maar naar de natuur. Zijne schaapjes hebben niet de fijnheid, die de groote Nederlandsche en Antwerpsche dierenschilders van vroeger dagen bereikten, en behouden immer iets vlokkigs in de schildering,

een gebrek, dat ruimschoots gelegenheid vindt zich te vertoonen in het weergeven der wollige schapenvachten.

Wat Ommeganck boven zijne voorgangers nog verheft, is de warmte van zijnen toon, de gloed van zijne verlichting. Vastberaden verlaat hij de grijze schemering, die in de landschappen der XVIIIe eeuw overheerschte, en hij liet er de volle, warme zon in spelen. Op zijne voor- en achtergronden, in de vacht zijner kudden, op zijne personages, overal giet de weldoende moeder van licht en warmte hare milde stralen, en overal brengt zij kleur en leven.

Zoo wij ons eene gedachte willen maken van Ommegancks talent, zullen wij eerst zijne twee bijzonderste voortbrengsels, bij de baronnes Diert, beschouwen. Het eene stelt eenen Zonsondergang voor in een heuvelachtig landschap. Ter linkerhand ziet men eenen schraalbegroeiden rotsklomp, te midden een paar boomen, ter rechterhand eenen waterplas, en daar achter eene lage heuvelenrij; op het voorplein eene kudde schapen, geiten en koeien, met herder en herderin. De zon gaat achter de heuvelen onder, haar gloed roostert den hemel en wordt door den waterplas weerkaatst; alles is stil en zacht rustend na het dagelijksch werk; geen loovertje ritselt aan de boomen, tusschen wier takken de zonnegloed zachtjes straalt; aan den hemel drijven gulden wolkjes; op de wol der schapen, op den pels der koeien glijden de laatste zonnestralen strijkelings en teekenen op den grond lange, zachte schaduwen; heel de natuur ademt kalmte en is doordrongen van dit innig welzijn, dat de mensch gevoelt, wanneer hij met volle longen de frissche zomeravondlucht mag inademen en in dit stille uur van den drukken arbeid mag uitrusten.

Die speling van licht en schaduw in den hemel, op het water, op de lage en hooge heuvelen, op mensch en dier is onuitsprekelijk schoon. Zeker heeft de kleur niet al den gloed, niet al de volheid van de grootste meesters; er is nog altijd iets gezochts in den vorm en in de verlichting der natuur, zoodat deze streek meer aan

LANDSCHAP MET SCHAPEN, door Ommeganck.

Italië, dat Ommeganck nooit bezocht, dan aan Nederland, waar hij leefde en werkte, doet denken ; maar, is de waarheid verbloemd, dichterlijkheid ligt er in hoogen graad in de opvatting van het landschap en in de wijze, waarop hij dit weergeeft.

Het andere stuk, dat eenen Zonsopgang voorstelt, is niet alleen op dezelfde wijze samengesteld, maar de verlichting scheelt zoo weinig met die van het vorige, dat men bezwaarlijk vinden kan, waarom het eene zoowel als het andere geen zonsondergang zou verbeelden.

Elk werk van Ommeganck heeft deze treffende dichterlijkheid niet ; zeer dikwijls is het landschap niet veel meer dan bijzaak en zijn de schaapjes hoofdzaak. Tot een zijner beste stukken, die meer in zijnen gewonen vorm vallen, behoort het stuk, dat het Brusselsche modern Museum van hem bezit, en getiteld is : Zicht, genomen in de Ardennen. De voorgrond is vlak en met schapen bezet; op het tweede plan staat rechts een bosch dicht gewas, in het midden lichtere boomen, en links heuvels, waartusschen men een dubbel doorzicht op het verre verschiet heeft. De hemel is blauw, met vaste, witgele wolkjes ; de voorgrond en de achtergrond, zoowel als de schaapjes, zijn zeer zonnig ; het groen der boomen is wat hard en bruin van toon. De liggingen zijn ook hier met opzet sierlijk en afgewisseld gekozen ; het is, wel is waar, geene decoratieve natuur meer, maar Ommeganck neemt ze ook nog in hare volle vrankheid niet. Hij raadpleegt haar en nog wat anders, de zucht namelijk tot opsmukking. Hij durft nog niet oprecht Vlaamsch zijn, en in zijne Ardennen vindt men, zoowel als in zijne naamlooze zichten, veel Italiaansche overleveringen en Italiaansche tinten weer.

Alles te zamen, is hij echter een verheugend verschijnsel in onze school ; de eerste, die weer gevoel en, wat meer zegt, eigen gevoel en oorspronkelijkheid liet blijken ; die wat natuur bracht in de kunst, het bestanddeel, dat immer een hoofdvereischte was in onze

School en dat er in de XVIIIe eeuw zoo meedoogenloos uit verbannen was.

Tot deze eeuw mogen wij nog rekenen MARTINUS VERSTAPPEN, die den 7^n Augustus 1773 te Antwerpen geboren werd, zich vroegtijdig naar Italië begaf, alwaar hij bleef wonen, en in 1840 stierf. In Antwerpen had hij tot leermeester PETRUS JOANNES VAN REGEMORTER (1755-1830), die huiselijke tafereelen en landschappen schilderde. Te Rome ontmoette hij zijnen stadgenoot SIMON DENIS (1755-1813), nog eenen leerling van Antonissen, die in Italië landschappen in navolging van Claude Lorrain's trant schilderde. Bij hem vond Verstappen steun en aanmoediging en al spoedig verwierf hij zich grooten naam in Rome. Evenals Denis, volgde hij de voetstappen van den grooten Fransch-Italiaanschen schilder. Mevrouw de Baronnes Diert, te Antwerpen, bezit drie Gezichten uit Italië van Verstappen . stukken, die decoratief van stijl en droog van toon zijn, alsof de stoffage der landschappen uit opgeplakt papier bestond, en die zich alleen door hunne schikking bevallig aan het oog voordoen.

Om de lijst der XVIIIe eeuw te volledigen blijft er ons nog overig eenige schilders van doode natuur op te sommen. Hun getal is klein en hunne verdiensten van ondergeschikten aard.

PEETER CASTEELS, de derde, was de laatste in de lange rij schilders van denzelfden familienaam, waarvan er in de XVIe en XVIIe eeuw niet minder dan zestien als meesters in de St.-Lucasgilde aanvaard werden. De jongste afstammeling van dit kunstenaarsgeslacht, dat even merkwaardig was door de hoeveelheid als door de onbeduidendheid zijner leden, moet rond 1693 geboren zijn; want hij werd in 1712-13 als meester aanvaard en dagteekende in 1775 nog een paar paneelen, die de Groote Markt en de Meir verbeelden; het eerste bevindt zich op het stadhuis, het tweede in het Museum Plantin-Moretus, te Antwerpen; beide zijn in bruinen

toon geschilderd, niet slecht van licht, en bezitten levendig gekleurde, maar weinig bevallige figuurtjes.

Talrijkst komen wij in die dagen van verval de bloemenschilders tegen; allen zijn gekenmerkt door eene vlokke, bolle schildering, erg naar den bleeken, eentonigen kant overhellende; allen schijnen hunne bloemen en vruchten op denzelfden boom geplukt te hebben. Wat hen ten goede onderscheidt van sommige hunner voorgangers, is de helderheid hunner kleur, de nauwgezetheid en duidelijkheid hunner uitvoering.

Meer dan één der mindere bloemenschilders van het laatste der voorgaande eeuw had zich laten verleiden tot eene sombere, onduidelijke afbeelding der bloemen, en meende heel wat uitwerksel te weeg te brengen, met hier en daar op ondoordringbaar zwarten grond eenen kleurigen bloemenbol te doen uitkomen. De bloemenschilders van de laatste helft der XVIIIe eeuw: Joris Frederik Ziesel, geboren te Hoogstraten in 1756 en van 1770 tot aan zijnen sterfdag, 26^n Juni 1800, te Antwerpen wonende; Peeter Faes, te Meir bij Hoogstraten geboren, den 14^n Juli 1750 en den 22^n December 1814 te Antwerpen overleden; Jan Frans Eliaerts, te Deurne bij Antwerpen geboren den 1^n Januari 1761 en den 17^n Mei 1848 te Antwerpen gestorven, na het grootste deel zijns levens te Parijs te hebben doorgebracht, moeten tot de Antwerpsche school gerekend worden, vermits zij in de omstreken onzer stad ter wereld kwamen en zich, van hunne jongelingsjaren af, hier in hunne kunst kwamen oefenen. Dezen en Jan Frans van Dael (1764-1840), de beste hunner, die, gelijk Eliaerts, al vroeg naar Parijs trok, waar hij grooten bijval inoogstte en tot zijnen dood bleef wonen, schilderden in den helderen trant, dien wij hooger aanduidden, en zijn onder de kleine meesters dezer dagen nog wel de meest genietbare.

Jan Batist Berre, die den 4^n Februari 1777 geboren was, begaf zich, op het spoor van zoovele zijner tijdgenooten al, vroeg naar de toenmalige hoofdstad van ons land en verbleef er tot aan zijnen

dood, die in 1828 voorviel. Hij schilderde levend en dood wild met een wezentlijk talent.

Zooals men ziet, werd het getal onzer kunstenaars, die zich naar Parijs begaven, grooter en grooter; daar was weelde en werk voor hen te vinden, daar plaatste men in dien tijd de groote vernuften der schilderkunst, in wier navolging alleen heil moest gezocht worden. In een navolgend hoofdstuk zullen wij van naderbij den invloed der Fransche school van het einde der XVIIIe eeuw op onze schilders te kenmerken hebben.

XIV.

De Antwerpsche School in de XIXe eeuw.

Met de XIXe eeuw brak voor Antwerpen een tijdperk van hergeboorte aan. In 1795 was ons land met Frankrijk vereenigd, en reeds het jaar daarna werd de scheepvaart op de Schelde vrij verklaard, en aldus de groote levensbron onzer stad, die bijna tweehonderd jaar gesloten was gebleven, eindelijk op nieuw geopend.

Ons land had schromelijk te lijden van zijne nieuwe overheerschers. Onze kunstschatten werden ons ontroofd; ondragelijke belastingen werden onze uitgeputte steden opgelegd; onze jongelingen bij de Fransche legers ingelijfd om aan moorddadige veldtochten deel te nemen; ons bestaan als volk onvoorwaardelijk geloochend; onze taal, onze instellingen, alles met eenen pennetrek veroordeeld.

Maar, zoo andere steden in ons land niets deden dan verliezen bij deze verandering van overheerschers, zoo Antwerpen haar aandeel droeg in de staatkundige rampen, dan bracht de nieuwe staat van zaken toch ook eene omwenteling ten goede voor onze stad te weeg. Niet alleen schonk Frankrijk ons de heropening

der Schelde; maar, nauwelijks had Napoleon zich tot Keizer uitgeroepen, of hij deed de hand aan het werk slaan, om hier eene groote krijgshaven in te richten, en aldus een plan te verwezentlijken, dat hij reeds vroeger had opgevat. Onze dokken werden gegraven, ons zeearsenaal gebouwd, oorlogschepen getimmerd, en aldus leven en beweging in Antwerpen aangebracht.

In gewone tijden zouden al die nieuwe scheppingen ook onzen handel heropgebeurd hebben; maar, waar de oorlog onafgebroken heerschte, en de Engelschman meester der zeegaten en vijand van onzen veroveraar was, kon er niet aan het gedijen der werken van den vrede gedacht worden. Eerst nadat de Franschen verjaagd waren, en dat wij, met Holland vereenigd, het koninkrijk der Nederlanden uitmaakten, begon onze handel te herleven en de welvaart in onze stad terug te keeren.

De omwenteling van 1830 was een tijd van onderbreking in dien vooruitgang; maar, toen ook die opschudding tot bedaren was gekomen, en Antwerpen de groote zeehaven van het jonge en onafhankelijke België was geworden, sloeg onze stad met vasten tred de baan in, die haar op minder dan eene halve eeuw tot het toppunt van bloei moest terugbrengen, dat zij, driehonderd jaar geleden, eens bereikt had, en dat zij, hopen wij, al spoedig zal voorbijstreven.

Met de herleving onzer stoffelijke welvaart hield de bloei onzer school gelijken tred. Wij zagen reeds, hoe onder het Fransch bestuur onze Akademie werd heringericht, en hoe Herreyns zich beijverde om onder de vreemde overheersching den Vlaamschen kunstgeest te doen herleven. Nevens hem noemden wij van Brée als eenen man, die alles ten beste had voor het onderwijs der kunst.

Mathijs Ignatius van Brée [1] werd te Antwerpen geboren

[1] *Catalogue du Musée d'Anvers;* L. Gerrits : *Levensbeschrijving van M. J. van Brée.* Antwerpen, Buschmann, 1852; Felix Bogaerts : *Esquisse d'une histoire des Arts en Belgique depuis 1640 jusqu'à 1830.* Anvers. L. J. de Cort. 1841.

MATHIJS VAN BRÉE.

den 22ᵉ Februari 1773. Zijn eerste meester was PETRUS JOANNES VAN REGEMORTER; in 1794 behaalde hij den eersten prijs van het teekenen naar het leven. Eenigen tijd daarna begaf hij zich naar Parijs, dat meer dan ooit het middenpunt der Fransche kunst was geworden, en waar onze Vlaamsche schilders den trant van den dag, benevens de aanmoedigingen van den Staat en van de vermogenden gingen zoeken. Van Brée trad er in de leer bij Vincent, eenen hoofdman der Fransche school van die dagen.

Eene sterk uitgesproken klassieke strekking was, onder velerlei invloeden, de heerschende geworden. Winckelmann had, in de tweede helft der XVIIIᵉ eeuw, de kennis en de liefde voor de antieke beeldhouwwerken doen herleven; Raphaël Mengs had de groote Italiaansche meesters in hunne eer hersteld en getracht hunne schoonheid met die der antieken te versmelten; Canova en Thorwaldsen hadden de beeldhouwkunst op het spoor der ouden doen herbloeien, en zoo was, met meerder hoogachting voor de kunst van Griekenland en Rome, ook meer zucht ontstaan om haar tot voorbeeld te nemen.

En de tijden werden weldra gunstiger dan ooit, om bewonderaars voor Romeinsche en Grieksche daden en vormen te kweeken. De omwenteling, die langzamerhand in Frankrijk door wijsgeeren en letterkundigen voorbereid was, had gewelddadig afgebroken met de koningsgezinde overleveringen van vroeger eeuwen, en de pas ontbreidelde vrijheidsliefde, zoowel als de ophemeling der deugden van de Romeinsche en Grieksche gemeenebesten, welke sedert eeuwen in de Fransche scholen en op de Fransche tooneelen in zwang was, moest onvermijdelijk naar den republikeinschen Staatsvorm leiden. Zoo de schilder David reeds in 1784 zijne heldhaftige Horatiussen maakte, en er ongemeenen bijval mee inoogstte, dan kon het niet anders, of onder de Republiek, die korte jaren nadien tot stand kwam, zou nog alleen republikeinsche zielengrootheid verheerlijkt worden. En niet enkel de gevoelens, maar ook de kunst van oud Griekenland en Rome werd navolgenswaardig geacht.

David was de groote man. In beelden, wier vormen aan de marmers, en wier daden en gevoelens aan de schriften der ouden ontleend waren, verheerlijkte hij de helden van vroeger dagen. Klassiek van lijn, klassiek van uitdrukking, klassiek van onderwerp waren zijne schilderingen : alles verheven, alles hoogdravend, als een Fransch treurspel.

David verdient, onzes dunkens, de minachting niet, waarmede men later van hem gewaagde; maar stellig was zijne school de volslagen verloochening der onze. De Nederlandsche kunst steunde op natuur en ware menschelijkheid; zij gaf meer de schilderachtige lichamen dan den denkenden geest van hare helden weer, en hierin werd zij opentlijk tegengesproken door Davids school, die in de eerste plaats gedachten wilde uitdrukken en eene leer wilde prediken; die hare ingevingen niet in het werkelijke leven, maar in het gedroomde ideaal zocht; die weinig om kleur gaf en alleen op fraaie teekening bedacht was.

Hoe scherp de Fransche kunst in tegenspraak stond met de onze, toch genoot zij hier, gelijk in Parijs, onbeperkten bijval. Van Brée werd door den stroom medegesleept : hij schilderde in 1797 den Dood van Cato, en behaalde met dit stuk den tweeden prijs in den wedstrijd van Rome; hij schilderde den Intocht van Napoleon I te Antwerpen, den Heldenmoed van Burgemeester van der Werf tijdens het beleg van Leiden, den Dood van Rubens, en allerlei zinnebeeldige stukken, waar de Grieksche fabelleer in hare meest ingewikkelde verzinsels bij te pas gebracht werd.

De edele gedachten, die Lens zoo ophemelde in de schilderkunst, de verhevene daden, die de Franschen zoo gaarne vieren in hunne scheppingen, bezielden ook hem; de beeldhouwachtige vormen, met wat zij van nature kouds hebben, en met de bleeke kleuren, die de Franschen hun gaven, waren ook zijne idealen ; het teekenen was voor hem als voor zijne zuidelijke meesters hoofdzaak, en

het stevig inrichten van het teekenonderwijs werd zijn hoofddoel, wanneer hij tot bestuurder der Antwerpsche Akademie benoemd was.

Eerst teekenen naar het antiek en naar het model, eerst het ideaal bestudeeren en dan de natuur, was zijne leus. « Men moet, schrijft hij ergens, aanvangen met de teekenkunst te leeren naar de grondbeginsels, ontleend aan de schoonste modellen, en deze vergelijken met de natuur, om van eerst af de gebreken te ontdekken, die men moet vermijden, wanneer men het ideale schoone afbeeldt. » Met dezen eeredienst van het idealismus, die zoo weinig strookt met de overlevering onzer natuurlievende school, wilde hij de kleurigheid onzer groote meesters doen samengaan. « Laat ons nooit vergeten, schreef hij, dat wij van Antwerpen zijn, en dat onze school zich onsterfelijk heeft gemaakt door hare kleur. » Zooals wij uit zijne werken zien, was hij niet bij machte om de versmelting tusschen de klassieke en de Nederlandsche kunst, die hij predikte, te verwezentlijken en zijne doeken dragen dan ook den stempel der halfslachtigheid van zijne leerstelsels.

Niettegenstaande het onvlaamsche zijner strekking, bewees van Brée ernstige diensten als bestuurder der Antwerpsche Akademie. In 1804 was hij in zijne geboortestad teruggekeerd; hetzelfde jaar werd hij eerste leeraar aan de Akademie benoemd, en bij Herreyns' afsterven erfde hij dezes titel van bestuurder, na reeds lang te voren zijn ambt vervuld te hebben. Zij, die hem gekend hebben, zijn onuitputtelijk in het roemen van de uitstekende begaafdheid, waarmede van Brée zijne taak aan onze kunstschool vervulde, van zijne vaderlijke toegenegenheid voor de leerlingen, van zijnen ingeschapen aanleg, van zijn onverdroten geduld en zijne onverkoelde geestdrift in het geven zijner lessen. Hij maakte onze Akademie tot de eerste kunstschool in Nederland, en telde onder zijne leerlingen de uitstekendste mannen, die Antwerpens school eenen nieuwen luister gingen geven.

Van Brée stond in hooge gunst bij het Hof van Nederland : hij

werkte meermaals voor den koning en was schilder van den prins van Oranje. Hij werd tot lid van vele ridderordens en buitenlandsche genootschappen benoemd, en genoot hier en elders de achting, die hij zoo ruimschoots verdiende.

Hij hield zich ook met letterkunde bezig, maakte verscheidene tooneelstukken in het Nederlandsch en was met de schrijvers dier dagen innig bevriend. Ten behoeve van het onderwijs gaf hij in 1821 zijne Lessen van Teekenkunde uit, die wijd en zijd den grootsten bijval genoten. Deze lessen bevatten de uitlegging der Grondregels van de Teekenkunst, een werk van honderd platen, door van Brée geteekend en op steen gebracht.

Na zijnen terugkeer uit Parijs, verliet hij Antwerpen niet meer, dan om in 1821 eene reis naar Italië te doen. Hij stierf den 15^{n} December 1839. Zijne dankbare leerlingen richtten hem in de trapzaal van ons Museum een marmeren standbeeld op in 1852.

Ditzelfde Museum (368) bezit van hem een groot doek, dat ons zijnen trant wel doet kennen. Het stelt den Dood van Rubens voor, en staat in hooge gunst bij het publiek om zijne nette figuren en kleuren, en om de duidelijkheid der voorstelling. Rubens ligt stervende in eenen zetel, tot bed geschikt. Zijne kinderen en zijne vrienden knielen rechts, jammerende en weenende; tegen zijn leger bidt een priester en houdt eene non de gewijde kaars. Rechts valt zijne vrouw in bezwijming en wordt door Gevartius gesteund. Aan dezelfde zijde zitten de notarissen zijn testament te schrijven.

Zooals wij bij Lens reeds bemerkten, bleef van Brée in zooverre de waarheid trouw, dat hij het tooneel dier sterfkamer weergaf met al wat zulke gebeurtenis in het dagelijksche leven kenmerken kan. Niettegenstaande hunne verfransching en hunne klassieke studiën, waren beide kunstenaars nog Vlaamsch gebleven in hun gemoed en hadden zij den zin voor de werkelijkheid niet afgeschud. Maar even waarheidslievend als de schikking is, even onwaar is de uitvoering. Er is opsmukking in elke daad, in elk figuur, in elke

tint, in elk licht. Al die menschen zijn gewasschen, gekamd, geborsteld, geblanket in elk deeltje van hunnen persoon; getemperd is alle licht en elke toon, om tot een bevallig geheel te geraken; en die bevalligheid is hier niet de smaakvolle en zwierige schoonheid, maar de popperige opgesmuktheid, de gekunstelde netheid. Die menschen zijn daarbij met al hunne uitstalling van gevoelens verbazend koud : zij weenen niet, voelen niet, leven zelfs niet, maar poseeren voor de droefheid en spelen een voorval uit het werkelijke leven met veel kunst, maar met tooneelmatigen dosch en gebaar.

Zorg is er genoeg aan de uitvoering besteed, en, rechtuit gesproken, behendigheid ontbreekt er niet aan. De duidelijkheid, die het stuk heeft, komt niet voort uit armoedigheid der voorstelling, maar uit welgelukte samenwerking van elk deel en van het geheel. Het is een werk van studie en van kunstmatigheid, een voortbrengsel van eenen wijzen en schranderen teekenmeester, eerder dan van eenen oorspronkelijken en aangrijpenden schilder.

Het is wel waar, dat van Brée in andere zijner werken minder valsch van opschik is dan in zijnen Dood van Rubens. In den Doop van den H. Augustinus, in de Augustijnenkerk, bijvoorbeeld, en in Antwerpen en de Schelde, op het stadhuis, zien wij warmer tinten heerschen, die ongelukkiglijk te veel naar het rosse overgaan. Wat de schilder overal behoudt en wat de school eigen is, is de afgemetenheid der vormen, die immer eenigszins aan gemaaktheid en stroefheid lijden.

Mathijs van Brée had eenen broeder Philips, in 1786 geboren en in 1871 gestorven, die historieschilderingen van kleinere afmetingen maalde. Hij werkte in den zoetsappigen, bollen en hollen trant, die een overgang was tusschen de school van David en de moderne kunst; en, als de meeste schilders dier dagen, is hij door die wansmakelijke richting al spoedig ongenietbaar geworden.

Tot dezelfde school en tot denzelfden tijd als van Brée behooren Jan Jozef Delin en Cornelis Cels.

Jan Jozef Delin (1) was slechts drie jaar jonger dan Mathijs van Brée; hij werd te Antwerpen geboren den 12n Januari 1776 en trok in 1804 naar Parijs, waar hij reeds den 11n November 1811 overleed. De voormalige Jezuïetenkerk zijner geboortestad bezit van hem eene Opdracht in den Tempel, die hij in 1810 schilderde. Het stuk heeft de akademische regelmatige en statige vormen der school, en haar gebrek aan beweging; maar de uitdrukking is goed gevat en de kleur is voller, het licht is treffender dan wij het in 's kunstenaars onmiddellijke voorgangers aanstippen mochten.

Cornelis Cels (2) werd den 10n Juni 1778 geboren te Lier, waar zijn vader koopman en burgemeester was. Hij kwam al vroeg naar Antwerpen, waar ook zijn vader zich nederzette. Van 1795 tot 1800 volgde hij te Brussel de lessen van Lens; in dit laatste jaar ging hij naar Parijs, het jaar daarop naar Rome en verbleef tot in 1807 in onderscheidene steden van Italië. Toen kwam hij terug naar Antwerpen, waar hij tot in 1815 bleef; daarna ging hij vier jaar te 's Gravenhage doorbrengen; van 1820 tot 1827 vinden wij hem te Doornik en na dien tijd vestigde hij zich te Brussel, waar hij eerst in 1859 overleed.

Het tafereel van het hooge altaar der Predikheerenkerk te Antwerpen is van hem. Het is een werk, dat te Rome geschilderd is en geheel in navolging van den grooten Italiaanschen stijl is opgevat; donkere gronden, met dicht gekleurde vakken, die er somber uitzien en iets groenachtigs hebben, dat tegen onze Vlaamsche kleurenschakeering sterk afsteekt. De toon is dus geheel vreemd en eveneens de beeldhouwachtige vorm; maar wij moeten bekennen, dat, zoo eene vreemde school hier tot voorbeeld werd genomen, die keus niet laag en die navolging niet bedeesd was. Er ligt iets stouts in die reusachtige beelden, met hunne sobere vormen, door de

(1) Immerzeel: *Leven en werken der Hollandsche en Vlaamsche schilders*
(2) *Ibidem*; — H. Hymans: *Journal des Beaux-Arts*. V. 38.

klassieke voorschriften zoo streng in evenwicht gehouden; en, kan het werk geene aanspraak maken op bevalligheid of op oorspronkelijkheid, alledaagschheid of wansmaak blijft er evenver af.

In de Augustijnenkerk kan men een Bezoek van Maria aan Elizabeth door Cels zien, naast een stuk van van Brée en een van Lens; daar bemerkt men, hoe hij het op deze schoolgenooten wint: hoe hij kleuriger is dan de eerste, en vaster dan de laatste, en wijzere vormen heeft dan beiden.

Op van Brée volgde eene krachtelooze manier, die wij bij den naam van zijnen broeder herdachten en die tot op onze dagen nog hier en daar eenen beoefenaar vond : half historie-, half genreschildering is die trant, en halfslachtig is hij ook in al zijne kenmerken. Nevens dezen brak echter eene frisschere, krachtigere richting zich weldra baan en opende het jongste tijdperk der geschiedenis onzer School, een tijdperk van herleving, van nieuwen en krachtigen bloei. Laat ons eenen blik werpen op de invloeden, die deze hergeboorte onzer kunst begunstigden.

Toen in 1815 Napoleon door de bondgenooten overwonnen was, gingen de gedachten, die de Fransche omwenteling hadden in het leven geroepen en waarop de groote geweldenaar gedeeltelijk zijnen troon gevestigd had, met hem in ballingschap, en vierden de beginsels, op welke de oude, godsgenadige stamhuizen steunden, met de overwinnaars hunnen zegepralenden intocht te Parijs en gansch Europa door. Al de sluizen der tegenwerking sloegen te gelijk wagenwijd open. Sedert groote vijf-en-twintig jaar had men gedweept met heidensche godheden en republikeinsche helden, en oud Rome en Griekenland hadden alleen den toon in de kunst en in de letteren gegeven. Na Napoleons val ontlook er eene school, die vastberaden naar het oude geloof terugkeerde, en kerk en troon met overtuiging en talent verdedigde. Chateaubriand in de letteren, Overbeck in de kunst en de groote schaar hunner volgelingen onder de Duitsche schilders, de Fransche dichters, geschiedschrijvers en predikanten sproten uit die beweging voort.

De Republiek en het Keizerrijk hadden het gezag van den klassieken trant als alleen zaligmakend erkend; de ommekeer naar het verleden, die in 1815 ontstond, evenals de beweging naar eene nieuwe toekomst, die op 1830 uitliep, huldigden eerbied voor vroegere nationale overleveringen en onbeperkte vrijheid in kunst en letteren. Op de klassieken volgden de romantieken. Men ontvlamde op eens in warme liefde voor de lang verguisde middeleeuwen : de ridders met hunne reuzenzwaarden en donkere harnassen; de kasteelen met hunne norsche muren en tinnen, hunne groote zalen en donkere kerkerholen, werden de geliefkoosde stoffeering van schilderijen en gedichten. De geniale Engelsche romanschrijver Walter Scott deed met zijnen tooverstaf gansch een tijdperk en meer dan één tijdperk der wereldgeschiedenis herleven; de groote Fransche dichters en romanschrijvers dier dagen, met Victor Hugo aan het hoofd; tal van Duitsche schrijvers, waaronder Göthe in de eerste plaats komt, dolven uit de donkere tijden eigenaardig gekleurde beelden op.

Men had sedert eene halve eeuw niets meer gevierd dan de kalme rede en de vastberaden, moedige daad, die den mensch door de sterkte van geest en lichaam deed zegevieren; men begon nu eene geheel andere zijde van ons denken en doen te bezingen. De menschenhatende verongelijkte, die opkomt tegen wet en maatschappij; het weekgestemde gemoed, dat niets dan zuchten en verlangen kan, en schreiend en klagend, of hopend en minnend, maar altijd mijmerend en nimmer handelend, zich nederzet in de beschouwing van zijn droombeeld, werden gevierde karakters. De liefde, die met de beminde dweept en haar verafgoodt, hernam in letteren en kunst de groote plaats, die zij in de middeleeuwsche romans bekleed had; de vrouw kreeg een idealer karakter, zooals paste aan een wezen, dat men aanbad, en terzelfder tijd werd zij weeker van gemoed en tengerder van leden, als eene scherpe tegenoverstelling met de norsche ridders van den ouden en als eene

verpersoonlijking der droomziekelijkheid van den toenmaligen tijd.

Er was oneindig veel valsch in gansch die terugwerkende beweging op letterkundig gebied; maar de zucht naar persoonlijke onafhankelijkheid, die aan al dit onrustig zoeken en wrevelig morren aanzijn gaf, deed ook menig oorspronkelijk talent ontluiken.

Niet zonder reden, ruimt de geschiedenis der schilderkunst hier aan zoovele namen uit de letterkunde eene plaats in. Nooit toch gingen beide uitingen van 's menschen geest zoo vriendschappelijk hand aan hand als in onze eeuw. Ontelbare schilders en teekenaars kozen hunne onderwerpen uit de werken der schrijvers, en, waar zij ze uit eigene vinding putten, verlichamelijkten zij meestal de idealen der dichters.

Er ontstond door al de schilderscholen heen een streven, om het penseel meer te doen zeggen dan het tot nu toe had uitgedrukt, en om het te doen wedijveren met de pen in het vertolken der innigste gewaarwordingen van het menschelijk hart. Men wilde niet langer een enkel volk uit de oude tijden doen herleven; men doorwroette de eene geschiedenis na de andere, om er treffende beelden aan te ontleenen; men stelde zich alle zielkundige vragen, die alleen in dichterzangen of op het tooneel ontleed worden, om ze op het doek te brengen, en in de eerste jaren waagde men zich bij voorkeur aan zulke toestanden, die minst geschikt schijnen, en dan wezentlijk meestal ook ongeschikt bleken, om met kleur en licht te worden voorgesteld. De sombere zielestrijd van Faust, het hartbrekend lijden van Gretchen, het weemoedig verlangen van Mignon naar heuren geboortegrond, Dante's droomende aanbidding voor Beatrice, of wel Tasso in de gevangenis, of Egmond met zijne biechtvaders, of nog de « Engel des goeds en de Engel des kwaads », « Armoede en Poëzie » : ziedaar zoovele onderwerpen, die opgang maakten.

Dit werken, dit beproeven, dit onderzoeken en ondervragen werd door de besten gedaan in ernst en in geweten. Geen wonder dan ook, dat men onder of na veel schijnschoons, ook wel iets van

echte waarde vond. En in de eerste plaats komt hier, als eene van de goede vruchten dier beweging, het aangekweekte gevoel voor elke schoonheid van ouden en nieuwen tijd, van eigen en vreemde landen. De gezichteinders verruimden, en de vooroordeelen tegen deze of gene richting maakten plaats voor het beschouwen met een onbeneveld oog en het waardeeren met een onbevangen gemoed van alles wat, in het verloop der eeuwen, op elke plek van den aardbodem, voor schoons en oorspronkelijks in de kunst was geschapen.

Het gevolg hiervan was, dat, na het koelen der eerste romantische dweepzucht en der eenzijdige ingenomenheid met de middeleeuwen, men zich nauwkeuriger rekenschap trachtte te geven van het ware kenmerk van elken tijd en elk land, en van den mensch in het algemeen. Men zocht naar de waarheid, de historische en de menschelijke, geene alledaagsche en plompe, maar eene schilderachtige en afgewisselde waarheid.

Hierbij kwam het gelukkig verschijnsel van eenen vranken terugkeer naar de goede trouw in de opvatting van het landschap. De romantische dichters, op het spoor van Jean-Jacques Rousseau en Chateaubriand, hadden overal eene ware geestdrift doen ontstaan voor boeiende natuurtooneelen; de schilders dier dagen hadden bij hen liefde en bewondering aangeleerd voor het eenvoudige, eeuwig ware en eeuwig schoone in bosch en weide, op zee en akker, zooals het zich wezentlijk en dagelijks voordoet.

Al deze diep ingrijpende verschijnsels bleven niet zonder invloed op onze schilderschool; vooral na 1830 deden hier al de strekkingen, die de nieuwe wereld medesleepten, hunne strooming gevoelen. Onze jonge Vlaamsche letterkunde, die toen zoo krachtvol ontkiemde en weldra zoo heerlijk ontlook, begon met middeleeuwsche kasteelbewoners tot hare helden te nemen; onze schilders schenen hunne ateliers tot winkels van oude meubels en oud kleergoed ingericht te hebben.

Op doeken van allerlei afmetingen, te beginnen van het formaat

der kabinetstukjes tot aan de reusachtige tafereelen, welke het Staatsbestuur voor de openbare gebouwen liet schilderen, beeldde men voorvallen uit onze nationale geschiedenis af, over het algemeen even goed gemeend als slecht gelukt. Het is verbazend, wanneer men de geschiedkundige doeken van dien tijd ziet, hoe bombastisch en onwaar er al die stukken uitzien; hoe zij in de schilderkunst eerder mislukte historische romans dan historische werken mogen heeten.

En in de onderwerpen, aan het gewone leven of aan de letterkunde ontleend, werd de waarheid en de natuurlijkheid niet veel meer geëerbiedigd; de droomerige weemoedigheid, de ontzenuwende menschenhaat deden onze romantische schilders het leven door valsch gekleurde glazen beschouwen.

Maar er kwam bij die modegevoelens iets en zelfs veel goeds. Men zocht op alle wegen en beet in elke vrucht, groen of rijp, eigen of vreemd. De eene bestudeerde Rubens, de andere de kleine Hollandsche meesters, en een goed deel nam alleen de natuur tot leermeesteres. Wanneer men genoeg had van de ijzervreters uit de middeleeuwen, ging men den tijd der Geuzen onderzoeken, dan den tijd onzer oude Vlaamsche gemeenten, en geene bladzijde uit de geschiedenis, die helden kon opleveren, bleef onopgeslagen : waar geschiedenis geschilderd werd, zocht men meer en meer naar waarheid; waar menschen voorgesteld werden, naar waarschijnlijkheid.

Het trof gelukkig, dat Frankrijk, wiens invloed sedert de Omwenteling immer zeer groot ten onzent gebleven was, eenen gansch anderen weg op het gebied der schilderkunst insloeg, dan het tot nu toe gevolgd had. Daar werd het valsch klassieke, het bleek gekleurde, heel het kunstmatige wezen der oude school onbepaald ter zijde geschoven, en er verrees een jong kunstleger, vol geestdrift voor natuur en kleur, eene school, die in haar geheel te recht als de uitstekendste onzer eeuw aanschouwd wordt.

In plaats dat men te Parijs de kleur en de natuur, die groote eigenschappen onzer kunst, leerde misprijzen, leerde men er nu de eerste hoogachten en de tweede tot voorbeeld nemen. Niet dat onze schilders verfranschten; integendeel, nimmer was het Vlaamsche leven meer in eere dan in onze eeuw bij onze Antwerpsche school. Onze beste schilders van die dagen, waren nauw bevriend met onze letterkundigen van korts na 1830, de eerste en de verdienstelijkste mannen der Vlaamsche beweging, en samen deelden zij de geestdrift voor onze oude kunst en eigen zeden en taal; samen wilden zij ons volk verheffen tot een levendiger besef van het goede en het schoone, dat er in zijn verleden lag, en van de behoefte om een zelfstandig bestaan te leiden; samen wilden zij het oude Vlaamsche leven voortleven en zich vormen tot waardige opvolgers van een roemrijk voorgeslacht.

En zij gelukten erin. Nooit schitterde de letterkunde in onze stad met eenen glans, die kan vergeleken worden bij dengenen, welke na 1830 van haar uitging; gedurende twee eeuwen bracht onze schilderschool geene kunstenaars meer voort, zoo oorspronkelijk en zoo rijk begaafd als die, welke sedert bijna vijftig jaar in onze moederstad werken.

Met hen en door hen werd de hedendaagsche school gegrondvest. Sommigen hunner leven nog, anderen zijn kortelings geleden en te vroeg heengegaan. Geen van allen behoort nog tot de eigentlijke geschiedenis, die met het kalme oordeel van een opvolgend geslacht wil geschreven worden. Zoo wij van de bijzondersten der afgestorvenen eenige woorden reppen, dan is het eerder om de stroomingen, die in onze School ontstonden, te kenmerken, dan om de verdiensten der groote kunstenaars in al hunne uitgestrektheid, en hun leven en werken in al hunne bijzonderheden te doen kennen.

Ignatius Josephus van Regemorter, zoon van Petrus Joannes, geboren den 4n December 1785 en gestorven op 16 Juni 1873,

verwierf zich eenen grooten bijval door historische genrestukken, welke dikwijls ontleend waren aan het leven der schilders, en nu volkomen ongenietbaar geworden zijn.

Nog beroemder werd zijn leerling Gustaaf Wappers (1803-1874). Deze vertegenwoordigt onder de opvolgers van van Brée vooral den romantischen kant, de poëzie der mijmerenden en verzuchtenden. In zijne historische en godsdienstige doeken, zoowel als in zijne kabinetstukken, klinkt die noot immer door. En, alsof die weekere gemoedstemming ook op zijne schilderwerken hare nevelachtigheid deed afkleuren, is de kenmerkende eigenschap zijner penseeling al te dikwijls smeltend, waterig en onvast.

Wappers genoot eenen ongehoorden bijval bij zijn optreden. Hij brak vastberaden af met den stroeven trant en de uitheemsche overleveringen der nieuwe klassieken; hij zocht zijne ingevingen meer in onze eigene meesters, in onze geschiedenis en in zachtere, menschelijke gevoelens. Zijne onderwerpen hadden daarbij iets, dat naar hooger opvoerde. Dit alles was nieuw, en rond den jongen meester zong men om strijd het kerstmislied van onze herboren kunst. Tusschen van Brée, die aan het hoofd onzer Akademie stond, en Wappers, die er les gaf, was er een strijd van beginselen, die, zooals de ouderen van dagen het zich nog levendig herinneren, de leerlingen in twee kampen splitste, wier vijandelijkheid niet immer op theoretisch kunstgebied beperkt bleef. Wappers nam de historieschildering op als de vertolking door bekende personen van 's menschen gemoed, en bij voorkeur kiest hij, nevens het heldhaftige, het smartelijke in de geschiedenis : van Speyk, die zijne kanonneerboot doet springen ; de dood van den graaf van Buren ; Maria van Burgondië, die genade van hare ministers afsmeekt; André Chénier in den kerker; de broeders de Wit in de gevangencel; de kinderen van Eduard in den Toren; Christoffel Columbus stervende; Marie-Antoinette op weg naar de guillotien; Karel I op weg naar het schavot : ziedaar, onder vele andere, eenige der

nummers, die wij aanteekenen in den catalogus van de veiling zijner nagelaten schilderijen en schetsen.

Het Museum van Antwerpen bezit een klein maar uitmuntend stuk van Wappers, getiteld : Moedervreugd. Eene vrouw, achterover geworpen op haar bed, steekt met beide handen haar kindje omhoog en heeft plezier in den angst van het poezelige wicht. Haar bovenlijf is gansch ontbloot, evenals haar kindje. Haar fijn, rozig vleesch komt tusschen het wit en rood beddedeksel zacht en malsch uit. Er is veel zwier en sierlijke losheid in de beweging der moeder; de gevoelens, die haar bezielen, zijn menschelijk waar en dichterlijk schoon.

Baron de Pret heeft van hem : de Engel des Goeds en de Engel des Kwaads. Eene schoone jonge maagd, met rozen omkranst, zit denkend tusschen de twee engelen, die beiden haar trachten te winnen. De eene met stouten oogopslag, waarin het vuur der hartstochten blaakt, biedt haar eenen geperelden hoofdband aan ; de andere, de vrome engel des goeds, slaat zijne liefdevolle, halftreurige blikken op de weifelende maagd. Zooals de schilder het heeft voorgesteld, moet het kwaad overwinnen ; daarvoor is de engel, die het vertegenwoordigt, te ondernemend ; het goed kan niet zegevieren, daarvoor is zijn engel te bedeesd, te krachteloos. Het onderwerp duidt wel aan in welke wereld de schilders der nieuwe school zich bij voorkeur bewogen : eene wereld van denken droombeelden, verpersoonlijkt in nevelachtige en ziekelijke wezens.

Zijn altaarstuk in de St.-Carolus-Borromeuskerk te Antwerpen, verbeeldende de Aanroeping der H. Maagd, toont ons, hoe Wappers zijne godsdienstige stukken opvatte. In het bovendeel, waar Maria troont, door engelen omringd, is alles hemelsch van vorm en licht ; in het benedendeel, waar mannen en vrouwen van allen rang en ouderdom zich tot de moedermaagd wenden, zijn de personages met den dichterlijken wasem overgoten, die de toen-

malige school kenmerkt : verzuchtend van stemming, onstoffelijk van vorm, reiner en schooner dan menschenkinderen; maar ook minder vast en levendig dan ware en leefbare menschen.

In dit laatste stuk toonde Wappers, wat uit menig ander werk zijner jongere jaren blijkt, dat hij een levendig besef had van volle kleur. Ongelukkiglijk verwaterden die vrankere, warmere tonen allengs in grijze, doffe tinten, en de Karel I naar het Schavot gaande, aan het modern Museum van Brussel toehoorende, is een treurig bewijs van des schilders verval op lateren leeftijd.

Ook zijn historiestuk, de Omwenteling van 1830, een overgroot doek, dat zich tegenwoordig in het modern Museum van Brussel bevindt, is krijtachtig van licht, gezwollen van uitdrukking en beweging, en even weinig natuurlijk van opvatting als van uitvoering.

Hendrik Leys (1815-1869) vertegenwoordigde eene andere zijde van zijnen tijd. Hij was een zoon der eeuw, die verzot was op het kenmerkende der geschiedenis van vroeger dagen, en op het schilderachtige van het leven onzer voorouders, en die geen middel onbeproefd liet om het laatste woord over de dingen en de menschen van weleer te weten en uit te spreken. Als uitvoering, beminde hij niet alleen, met Wappers, het warme licht; maar, met onze oude meesters, had hij de volle kleur lief en wist er mee te tooveren. Hij zocht als historieschilder eerst het eigenaardige en later het ware; hij begon met den stempel der Sinjoorsche schilders te dragen, en het bevallige en pralerige lief te hebben, en eindigde met de getrouwheid aan de oude tijden zoover te drijven, dat hij stelselmatig al het aanminnige bande, om de burgerlijke, ware figuren van Massijs' school te doen herleven; in zijne oudste stukken gaf hij aan het warmste licht den boventoon; in zijne jongste liet hij de heldere, volle kleur, gelijkmatig verlicht, alleen heerschen.

Uit al die wijzigingen, die wij in 's kunstenaars opvatting en weergeving zijner onderwerpen bemerken, ontstond eene geheele reeks vervormingen in zij nen trant, dien hij elke acht of tien jaar

veranderde, zoodat zijne eerste stukken tegen zijne laatste scherp afsteken.

Maar in al zijne werken was Leys een schilder, een ware schilder, en niets dan een schilder. Hetzij hij in feestelijken vorm zijne paneelen met glansend licht overgiet en met schitterende gestalten vult; hetzij hij strenger de historische waarheid zoekt : altijd en overal treft hem het schilderachtige van het tooneel. Geen roekeloos pogen om in half onstoffelijken vorm heel onstoffelijke gedachten uit te spreken ; maar stout de waarheid in het oog te kijken en haar in haren kleurigsten vorm weer te geven, ziedaar wat hij wilde, en wat hij deed.

Over Leys' talent sprekende, is men wel verplicht een onderscheid te maken tusschen zijne ver uiteenloopende manieren, en deze beurtelings te beschouwen.

Het oudste stuk, dat ik van hem ken, behoort aan baron de Pret en is gedagteekend van 1832, toen de schilder zeventien jaar oud was. Het verbeeldt eene moeder met een jongetje, dat in soldaat verkleed is : een patriot, die te laat gekomen is voor de revolutie van 1830. Zijn vader kijkt hem door het venster aan. Het kleinburgerlijke tooneel is geheel in den trant van Ferdinand de Braekeleer; alleen is de kleur krachtiger dan zij bij dezen meester van Leys pleegt te zijn.

In het modern Museum van Brussel vinden wij Leys door belangrijke werken uit elke zijner manieren vertegenwoordigd.

Daar hebben wij van 1837 een stuk, Rijk en Arm geheeten. Van eenen trap met zestiendeeuwsche sieraden, daalt een rijk paar af; de vrouw is in kostelijk gewaad, de man in ridderkleedij, met stalen borstplaat en gepluimden hoed. Nevens den trap bevindt zich een huisgezin van armen : eene oude vrouw, eene moeder met vier kinderen, een man met eene guitare in de hand. Een der kinderen vraagt eene aalmoes aan het rijke paar. Recht op den trap, door een venster, dat men niet ziet, valt er eene gloeiende zonne-

straal, die deze laatste groep helder verlicht, en den vorm van het raam in vloeibaar goud op den grond teekent; boven heerscht dampige duisternis, beneden warm licht zonder schittering.

De figuren der armen zijn gemoedelijk opgevat in den trant van de Braekeleer, de rijke figuren romantisch opgesmukt. Het onderwerp is volslagen onbeduidend, de samenstelling los, de kleur warm, maar dampig en onvast. Leys zocht toen nog zijnen weg, onzeker of hij genre- dan wel historieschilder zou worden, of hij waarheid dan wel fantasie zou volgen, maar klaarblijkelijk naar den kant der laatste overhellende. Wat hij reeds in dit eerste werk heeft, is eene warmte van toon, die nog boven dien van Wappers en ook wel boven het natuurlijke licht gaat; maar, in elk geval, van eene gelukkige terugwerking getuigt tegen de koude en matte schildering der XVIIIe eeuw en der Davidsche school.

De Herstelling van den dienst in de O.-L.-V.-kerk draagt het jaarmerk 1845. Er is groote vooruitgang te bespeuren in dezelfde richting. De praal vanbij zaken, de zucht naar schilderachtig vertoon treft men in veel hooger mate aan. Vooreerst de kerk, met hare bogen en pilaren, die grillig elkaar doorsnijden; dan de kunstvolle meubileering: een hooggestoelte in renaissancestijl, rechtover den preekstoel gothische zitbanken, kandelabers, knielbanken, eene doopvont, alles met ingenomenheid opgemerkt en weergegeven. Het lichteffekt is ook krachtiger. Door de hooge vensters schiet een stroom van zilverige zonnestralen met blonden weerschijn, die op elk hoofd, op elke plooi der kleederen, op den vloer, op de meubels gaat flikkeren, hier eenen helderen dag verspreidend, daar in blank geschitter het oog verblindend en kleur en vorm verdoovend, ginder in de massa's eenen rooden lap doende uitkomen en onder de verre bogen in verzwakten nagalm wegstervend.

De studie der menschen heeft veel toegenomen. Het tooneel verbeeldt eene preek, en de uitdrukking van elke personage is afzonderlijk bestudeerd en op heeter daad betrapt: geloovigen, denkers,

droomers, pralers en dommelaars, al de mogelijke bijwoners van sermonen, zijn in hunne kenmerkende eigenaardigheid ten tooneele gebracht. De predikant is een dweper, die door zijne hartstochtelijkheid verteerd wordt, in de wereld niets dan de Kerk ziet en voor haar alleen ijvert.

Eene nieuwe strekking zien wij in de Zoenmissen van Barthel de Haze, van 1854. Alles is hier veel strenger opgevat, niets meer aan de streeling van het oog opgeofferd, de ongekunsteldheid integendeel gezocht door eene zoo eenvoudige schikking, dat zij, alhoewel vol kunst, er onschoon door wordt. De kleur heeft de bovenhand op het licht gekregen. Het laatste is getemperd en verzacht, de eerste integendeel is veel krachtiger en voller geworden. Bijna elke personage draagt kleederen met hooge tonen van verscheidene kleuren, of eentonige met volle tinten. Alles is daarbij met verregaande nauwgezetheid waargenomen. Eeuwen lang plachten onze schilders gewaden en voorwerpen te schilderen, waarvan men maar heel zelden de natuur der stof kan raden; Leys beijvert zich om alles geheel zijn eigen uitzicht te geven, en hij gelukt er op verbazende wijze in. En niet alleen de levenlooze dingen krijgen hunnen eigen stempel, elk naar zijne natuur; maar op de meubelen, op de gebouwen en op de menschen wordt het kenmerk van den tijd diep ingedrukt. Het is eene verrijzenis van overeeuwsche zeden en van oudmodische personages, die uit de schilderijen van Massijs en Holbein voor onzen hedendaagschen meester schijnen te komen poseeren.

Het vierde stuk, dat het Brusselsche Museum van Leys bezit, is de Eed van Karel V, het model voor eene der groote muurschilderingen, welke hij maakte voor het Antwerpsche stadhuis. De drie overige modellen zijn nog in het bezit van 's meesters zoon, baron Juliaan Leys.

Deze muurschildering, het laatste en bijzonderste werk van Leys werd uitgevoerd van 1864 tot 1868 en afgebroken door 's kunste-

H. Leys. Het recht van zelfverdediging

STADHUIS TE ANTWERPEN

naars dood. Zij bestaat uit vier paneelen; de twee groote verbeelden het Recht van Poorterij en dat van Zelfverdediging, de twee kleine het Recht van Zelfbestaan en van Zelfbeheer der stad Antwerpen, aanschouwelijk gemaakt in episoden, die vallen tusschen 1514 en 1567. Al de deelen munten uit door hun krachtig koloriet en door de waarheid van elke bijzonderheid. Wij zijn hier geheel teruggekomen tot de oude tijden, toen geen spel van lichtbruin, geene wegsmokkeling van bijzaken, om de hoofdpersonen beter te doen uitkomen, gekend was; alles heeft gelijke waarde en krijgt, door zijne volle, vaste tonen, eene scherpte van omtrek, die de personages eenigszins stijf en roerloos doet schijnen. Wat nog onaangenaam treft, is de klaarblijkelijke angst van den schilder om niet in het opgesierde te vervallen en de zorg, die hij te dien einde nam, om aan zijne menschen alledaagsche of verslenste wezenstrekken te leenen.

Nemen wij een paneel, om het van wat dichterbij te beschouwen: Cornelis van Spanghen, als aanvoerder der Burgerwacht door den buitenburgemeester Lanceloot van Ursele, namens koningin Maria van Hongarijë bevestigd. Het tooneel verbeeldt de oude Groote Markt, met hare onbepleisterde geveltjes, waarin hout en roode en witte steenen met schilderachtige deurtjes en venstertjes afwisselen. Vóór den trap van het stadhuis heeft de burgemeester stand genomen, en met een schoon gebaar van zijnen arm schijnt hij het bevel te geven om tegen den vijand op te rukken. Van Spanghen staat in het midden van het tooneel, in buffelleder en staal gekleed en met den uitgetogen degen in de hand. Hij is een rustig figuur, dat er wel wat sufachtig uitziet. Achter hem draagt een knaap zijn schild en helm; dan volgt een vaandeldrager, en in dichten drom scharen de gelederen der burgerij zich in halven kring verderop over gansch de plaats. Vijf der voorste rij steken hunne degens uit, met manhaftig en opgewekt gebaar; rustiger staan de spiesdragers achter hen; allen

luisteren naar het woord van den stedevoogd, allen zijn bereid hunne stad moedig te verdedigen.

Treffend zijn de personages gegroepeerd, zoowel de weinig talrijke hoopjes als de ontelbare volksmenigte. Ontelbaar schijnt deze laatste inderdaad, alhoewel er misschien geene honderd mannen aangeduid zijn : hunne dichte drommen schijnen het ruime plein te vervullen en daar opeengetast te zijn. Met de degens omlaag, de pieken omhoog, de zwaaiende banier er boven, de lichtende straatsteenen vóór, en de kleurige gevels achter hen, maakt die bonte schaar eenen aangrijpenden indruk. Zij doet zich voor als eene bende burgerlijke helden ; en de genreschilder Leys, die hier geheel historieschilder geworden is, heeft uit zijn vroegste vak de kunst behouden om op eene eenvoudige, haast gemoedelijke wijze verhevene gevoelens en roemrijke daden voor te stellen.

De kracht van dit koloriet, zijne malschheid en zijne harmonie werden nooit ten onzent overtroffen. Men heeft hier niet meer den opsmuk van Massijs' schitterend feestgewaad, noch den glans van Rubens' kleurenvakken en hunne triomfantelijke breedheid ; men heeft hier innigheid en bontheid van toon, als in een trompettengeschal losbarstend, waar duizend verschillende klanken allen even helder in de volste harmonie versmelten, en alleen den indruk laten overheerschen van rijke en krachtvolle akkoorden. Geen steentje van huis of straat, geen schijntje van kleed of wapen, of het is hier met zijne eigene tint in onverzwakte bontheid en in ongeloofelijke malschheid weergetooverd. Het vinnigste rood of geel wordt tusschen de getemperde kleuren versmolten, het helderste groen glanst nevens het donkerste purper, de dichtst verwante of de verst verwijderde tinten staan harmonisch nevens elkander. Door de schikking trof het tafereel onzen geest, door de kleuren is het een waar feest voor het oog.

Leys' richting werd door velen gevolgd : wij kunnen slechts van éénen zijner leerlingen, den uitstekendsten van allen, gewagen, die, helaas! zijnen meester in het graf voorafging.

Jozef Lies (1821-1865) nam Leys tot voorbeeld in zijne nauwgezette wedergeving van al de bijzonderheden der tijden en feiten, die hij schilderde. De meester had vooral het uiterlijke van menschen en dingen gestudeerd; zijn leerling was er immer op bedacht ook het leven der ziel in zijne tafereelen te doen spreken. Als kleur is Lies een volgeling van Leys, maar hij bereikte hierin niet de hoogte zijns meesters : zijne tonen zijn warm, maar hebben niet de bonte afwisseling, de schitterende volheid van zijnen voorganger. Door de levendigheid zijner uitdrukking grijpen zijne werken onmiddellijker aan, genieten wij ze gemakkelijker dan de schilderingen van Leys, die immer eenigen tijd vereischen, eer men er zich aan gewennen kan.

Lies begon met den opgesmukten trant van Leys. De heer Jos. de Bom had in zijne verzameling een stukje van dien eersten tijd. Het verbeeldt eenen verleidelijken soldenier, met den degen op den schouder en met hoenders in zijne weitasch, die voor twee jonge, lieve meisjes stil houdt. Hij, de onweerstaanbare, draait op zegepralende wijze zijnen knevel, en, is zijne jacht op het wild goed uitgevallen, niet slechter zal hij hier varen. De meisjes zijn beangstigd over de verschijning; weldra echter zullen zij tammer worden, zoo denkt, en misschien niet ten onrechte, de soldaat. Het licht valt in krachtig warmen toon op de groep en op den grond, de hemel is groenachtig blauw; het geheel heeft de warmte en de sierlijkheid, met het romantisch tintje, die ook Leys' vroegste werken kenmerkten.

Het Antwerpsche Museum (239) heeft van Lies een stuk : de Vijand nadert, dat als toonbeeld zijner beste manier kan dienen. Op het voorplan ziet men eenen officier en eenige soldaten, die de boeren komen inlijven en het dorp brandschatten. Rechts zijn grijsaards en vrouwen, bij het hooren van hetgeen hun te wachten staat, op de vlucht gegaan; in het verschiet een dorp, op het middenplan een holle weg, langswaar de boeren vluchten, wat

zij vluchten kunnen. De schildering is zeer malsch, ja donzig, maar in de kleur overheerscht een warme, rosachtige toon wat te zeer. Onverdeeld bewondering wekken daarentegen de groepen en de uitdrukkingen. De officier, die met gemaakte onverschilligheid al zijne aandacht wijdt aan het beproeven van het staal zijns degens, terwijl alles rondom hem koortsachtig gejaagd is; de jonge boer, in bewondering voor zooveel koelbloedigheid en zwierigheid; de angstige vluchtelingen; de mannen, die hunne wapens bereiden; dit alles is meesterlijk gevonden, uitgevoerd en samengebracht; elk figuur is een karakter en heel het stuk is een waar en afgewisseld drama.

Gelijk van onderwerp, maar prachtiger van uitvoering, is zijn stuk in het Brusselsche modern Museum : de Rampen des Oorlogs. Hier voeren soldaten te voet en te paard oude mannen en vrouwen en vee mede. Vol beweging zijn de groepen, vol uitdrukking zijn de personen, krachtig en warm is licht en kleur.

Hetzelfde Museum bezit van Lies een groot doek, getiteld : de Rechtvaardigheid van Boudewijn Hapkin, waarin eveneens op aangrijpende wijze de zielsaandoeningen uitgedrukt zijn, maar dat, als kleur en harmonie, beneden het vorige stukje staat. In dit werk heeft Lies geheel de geschiedkundige nauwgezetheid van zijnen meester gevolgd, met zijn streven naar volle kleur, in scherp afgeteekende vakken over het doek verspreid.

Wonder genoeg om zien is het, hoe de Antwerpsche school in de jongste harer historieschilders tot den eersten harer meesters terugkeert. Over de Italiaanschgezinden heen, stappen Leys en Lies naar Massijs terug. Als terugwerking tegen de verfraaiende strekking der Italiaanschgezinden en der volgelingen van Rubens, trachten zij naar waarheid ten koste van schoonheid; maar zonen van hunnen tijd zijn zij gebleven, in zooverre zij in de plaats van de godsdienstige onderwerpen, door de overlevering vastgesteld, opgaven verkiezen uit de vaderlandsche historie, en deze behandelen met den verlichten

geest der kritische geschiedvorschers, en met de gevoeligheid voor schilderachtige schoonheid, die den huidigen tijd kenmerkt.

Ook in het landschap, zegden wij, onderscheidde onze jonge School zich, evenals de vreemde meesters. Wij achten ons gelukkig te mogen zeggen, dat onze beste landschapschilders nog in leven zijn, en wij wenschen, dat zij nog lange jaren mogen wachten, aleer zij uit ons midden in de geschiedenis overgaan.

Onder hen, die ons ontvielen, zij het ons voldoende den naam van Gustaaf Pieron (1824-1864) te vermelden. Het Antwerpsche Museum bezit van hem een paar landschappen, waaruit u de verfrisschende adem der ware natuur tegenwaait, breed als zij van zich zelve is, overweldigend van schoonheid, zooals zij immer wezen zal, wanneer de kunstenaar ze niet koud en valsch maakt door zijne opsmukkingen.

Hebben wij, ten slotte, noodig aan te teekenen, dat, nevens de historieschildering en het landschap, elk ander vak beoefenaars vond? Wie weet niet, dat de genreschildering in hare ernstige of luimige uiting, de dieren, bloemen- en zeeschildering eveneens talentvol vertegenwoordigd worden?

Maar, nog eens, voor onze jongste School in hare leden en hare werken is het uur der geschiedenis nog niet geslagen, en liever dan er te weinig over te zeggen, zeggen wij onzen lezers : Bezoekt onze tentoonstellingen en leest daar het vervolg op dit werk.

Niet onze schuld, maar die onzer vruchtbare moederstad is het, zoo ons boek boven onze eigene raming uitdijde. Wanneer wij toch, bij het nederleggen onzer pen, eenen blik terugwerpen op de verschillende tijdperken en op de ontelbare kunstenaars, die in Antwerpens muren geboren werden of leefden, dan meenen wij te mogen zeggen, zonder van kleingeestige vooringenomenheid beschuldigd te worden, dat het moeilijk, dat het onmogelijk zijn zou eene tweede stad in de wereld te noemen, waar de schilderkunst zoo heerlijk bloeide als hier.

Met Quinten Massijs beleefde onze School een eerste tijdperk van bloei; met Floris trad zij een tijdperk van overgang in, dat niet zonder roem was; met Rubens ving hare gulden eeuw aan, die volle honderd jaren duurde; na eene tusschenruimte van sluimering brak eene nieuwe herleving aan, die, wij hopen het, in hare geschiedenis een derde tijdperk van hoogen bloei zal openen.

Antwerpens evenals Nederlands rijkste kunstkroon werd haar door hare schilders gevlochten; de roem harer School is haar hoogste eeretitel; deze beter of algemeener te doen kennen, is eene daad van kinderlijke hoogachting. Met lust en liefde ondernamen wij het dan ook, voor ons volk in al te korte trekken deze lange geschiedenis te schrijven. Wij wenschten sommige der min gekende mannen meer naar waarde te doen schatten, en de meestgevierde eenigszins nauwkeuriger te doen kennen, opdat achting voor eigen kunst dieper wortelen schiete in de harten van ons volk. En, waarom het verborgen? wij wilden den Vlaming zijn voorgeslacht leeren eerbiedigen en beminnen, en hem verkleefdheid aan zijn volksbestaan voor plicht, en ontaarding voor schandelijke ondankbaarheid leeren aanzien. Maar, zoo wij, ter bereiking van dit doel, niets mochten verzwijgen wat tot den roem onzer School kon bijdragen, dan meenden wij de rechten der heilige waarheid nog hooger te moeten stellen, en in de beoordeeling alleen naar eigene overtuiging te mogen luisteren. Wij wilden geenen afgodendienst prediken, met vereering voor elken kunstenaar af te dwingen, maar in de eerste plaats ingenomenheid verspreiden voor de kunst.

En dubbel gelukkig zouden wij ons dan ook achten, indien wij, nevens wat meer liefde voor eigen grond, hier en daar eenen sprankel hadden kunnen doen neervallen der vereering van het eeuwig schoone, die, nevens en boven het proza van de werkelijkheid, ons de poëzie van eene hoogere wenschelijkheid te aanschouwen geeft, en die in het koude en doffe leven van alle dagen de verlichtende en verwarmende stralen van het feestelijk zonneken eener edele genieting laat glijden.

NALEZING.

Bl. 81. De dagbladen der maand Maart 1879 brachten ons het bericht aan, dat de *Legende van* Ste *Anna*, door Massijs, voor het Brusselsche Museum is aangekocht tegen 200,000 frs.

Bl. 102. James Weale : *Notice sur la collection de tableaux de Mr J. P. Weyer*, Bruges, 1863 (N^r^ 203), beschrijft eenen St *Mathias*, dragende de merkletters van Jan van Hemissen en het jaartal 1510, en leidt er de natuurlijke gevolgtrekking uit af, dat de meester vóór 1500 geboren is. De vraag is of de letters wel genoemden schilder bedoelen.

Bl. 102. De *National Galery* van Londen kocht in de laatste dagen een geschilderd portret aan, geteekend : Catharina, filia Joannis de Hemissen, pingebat 1552. (Catharina dochter van Jan van Hemissen schilderde dit in 1552.)

Bl. 117. P. Breughel's *Goudmaker* is tegenwoordig in bezit van schrijver dezes.

Bl. 131. Regel 8 : *1570* ; lees *1470*.

Bl. 138. Van Mander's tekst (f° 155^a^) luidt : « Dus van daer vertreckende, quam te Venetien, alwaer hy geraeckte in kennis van eenighe Antwerpsche Schilders, naemlijck eenen Daniel van Bomberghe, een liefhebber der Schilder-konst. » Alhoewel elk lezer door die woorden geneigd zou zijn van Bomberghen voor eenen schilder te houden, denken wij echter, dat van Mander hier den drukker uit het gekende Antwerpsche geslacht der van Bomberghen's bedoelde.

Bl. 143. In tegenspraak met de gissing, waarbij wij Moro's sterfdag in 1575 plaatsten, dient er vermeld, dat zijn *Portret van Hubertus Goltzius*, in het Brusselsche Museum (247), gedagteekend is van 1576, en zijn overlijden dus minstens een jaar later valt.

Bl. 157. Regel 7 : Joanna *Boucy ;* lees Joanna *Le Boucq* of *de Bock*. — Regel 15 : *in 1596 en in 1610* ; lees : *in 1596*.

Bl. 166. *Het Gevecht van Samson tegen de Philistijnen* maakte deel van een tweeluik in grauwschildering, waarvan de andere helft de *Verrijzenis van Christus* verbeeldde. Dit laatste stuk bevindt zich in de *Albertina* te Weenen; *het Gevecht van Samson* in het Museum van Berlijn. Verscheidene teekeningen en schetsen van dit laatste onderwerp, door Dürer gemaakt, zijn in onderscheidene verzamelingen verspreid. Zie M. Thausing : *Dürer* (Fransche vertaling 1878, bl. 336), waar eene afbeelding aangetroffen wordt der grauwschildering, door Jac. Hoefnagels gekleurd.

Bl. 172. Regel 25 : *17 Maart*; lees : *12 Maart*.

Bl. 261. Regel 4 : *T-paleis;* lees : Palazzo del Tè (verkort voor Palazzo del Tajetto.)

Bl. 328. Regel 12; (248); lees (245).

Bl. 354. Regel 3 : *Bourssonville;* lees : *Bournonville*.

Bl. 433. De *Jupiter en Antiope* werd, ten gevolge der melding, welke er hier van gemaakt wordt, uit de Schleissheimer Galerij naar de Pinakotheek van Munchen overgebracht, door de zorgen van den heer bestuurder Franz Reber. Ik zag het daar in de werkplaats van den hersteller in de maand Mei 1879. Het stuk schijnt mij wel degelijk te dagteekenen van van Dijck's eersten tijd. Laat ons hier nog vermelden, dat P. Soutman eenen anderen *Jupiter en Antiope* naar van Dijck graveerde, dat ook wel het stuk zou kunnen zijn, welk in Rubens' bezit was.

Bl. 469 en 477. De heer Eisenmann, bestuurder van het Kasselsche Museum, deelt mij mede, dat het portret van Justus van Merstraten niet het jaartal 1636 draagt, dat de graveur er op sneed. Het stuk is niet gedagteekend en werd, zooals ik zegde, waarschijnlijk tijdens van Dijcks' verblijf te Brussel, in 1634-5, geschilderd.

Bl. 514. Regel 3 : Rubenschen Francken, eenen *neef* van Frans Francken den jonge; lees : eenen *zoon* van Frans Francken den jonge.

Bl. 633. Het stuk genaamd *Gijsels' doodkist* werd niet door *Artibus Patriæ*, maar door het bestuur van het Antwerpsche Museum in de veiling Geelhand-de Labistraete aangekocht.

Bl. 636. Regel 3 : 1672; lees 1652.

BERICHT VOOR DEN BOEKBINDER.

PLAATS DER ETSEN.

Blz. 246-7. P. P. Rubens ..... *Eigen portret.*
— 278-9. Id. ..... *St.-Ildefons.*
— 282-3. Id. ..... *De Kruisreechting.*
— 286-7. Id. ..... *De Afdoening.*
— 380-1. Id. ..... *Kinderen, die eenen Fruitkrans dragen.*
— 462-3. A. Van Dijck..... *De Nood Gods.*
— 466-7. Id. ..... *Heilige Familie.*
— 560-1. Jacob Jordaens..... *Het Drie-Koningenfeest.*
— 564-5. Id. ..... *Zoo de ouden zongen, zoo pepen de jongen.*
— 708-9. H. Leys..... *Reeht van Zelfverdediging.*

PLAATS DER HOUTSNEDEN.

Blz. 20-1. Van Eyck ..... *De Aanbidding van het Lam.*
— 24-5. Rogier van der Weyden.. *De Afdoening van het Kruis.*
— 28-9. Memling ..... *De Aankomst der H. Ursula te Rome.*
— 64-5. *Quinten Massijs' portret.*
— 68-9. Quinten Massijs..... *De Nood Gods.*
— 82-3. Id. ..... *De Legende van Ste.-Anna.*
— 90-1. Id. ..... *De Goudsmid en zijne vrouw.*
— 116-7. P. Breughel ..... *De Goudmaker.*
— 154-5. Frans Floris..... *Hereules.*
— 190-1. P. Bril..... *Diana en hare Nymfen.*
— 196-7. *Jan Breughels' portret*, door A. Van Dijck.
— 202-3. Jan Breughel..... *Landschap met wagens.*

— 220-1. *Adam van Noorts portret* door A. VAN DIJCK.
— 228-9. *Otto Venius' portret.*
— 244-5. MARTEN PEPIJN..... *Ste.-Elisabeth.*
— 274-5. RUBENS..... *Rubens en Isabella Brant.*
— 324-5. Id. ..... *Landschap met kasteel.*
— 328-9. Id. ..... *Leeuwenjacht.*
— 350-1. Id. ..... *Rubens met Helena Forment.*
— 370-1. Id. ..... *Calloowagen.*
— 398-9. F SNIJDERS..... *De Everjacht.*
— 406-7. LUC. VAN UDEN..... *De wagen, dien men recht helpt.*
— 410-1. GEERAARD ZEGERS..... *De H. Cecilia.*
— 442-3. VAN DIJCK..... *Eigen portret.*
— 450-1. Id. ..... *Mystiek huwelijk van Hermanus Josephus.*
— 478-9. Id. ..... *Karel I op jacht.*
— 508-9. *Portret van David Teniers den jonge.*
— 530-1. T. ROMBOUTS ..... *De Tandentrekker.*
— 532-3. C. DE VOS..... *Portret van A. Grapheus.*
— 536-7. Id. ..... *De H. Norbertus.*
— 548-9. JORDAENS..... *Eigen portret.*
— 552-3. Id. . ..... *Jupiter gevoed door de geit Amalthea.*
— 580-1. G. COQUES..... *Man en vrouw in hunne kamer.*
— 596-7. DAVID TENIERS II..... *Boerenkermis.*
— 600-1. Id. ..... *Rookende Boeren.*
— 636-7. BON. PEETERS ..... *Eene zeehaven.*
— 650-1. DANIEL SEGERS..... *Een ruiker.*
— 678-9. K. VAN FAELENS ..... *De Reigerjacht.*
— 684-5. OMMEGANCK ..... *Landschap.*
— 690-1. *Portret van Mathijs van Brée.*

TAFEL DER EIGENNAMEN.

N.B. De namen der Antwerpsche schilders zijn in hoofdletters, en de nummers der bladzijden hoofdzakelijk aan hunne geschiedenis gewijd, in italieken gedrukt.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W

Z.

TAFEL.