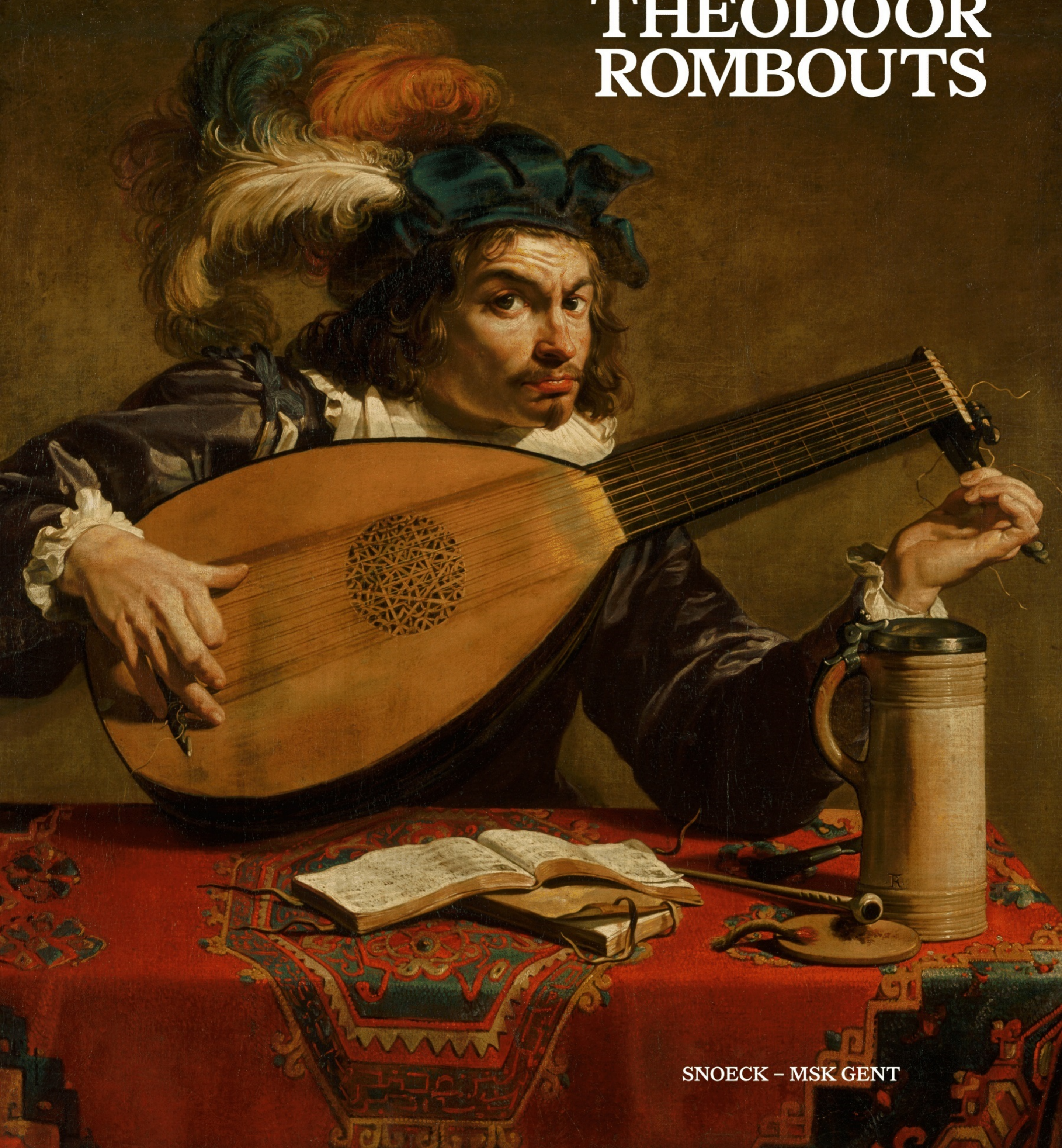


THEODOOR ROMBOUITS



SNOECK – MSK GENT

Theodoor Rombouts



Theodoor Rombouts: leven en werk van een Vlaamse caravaggist ontsluierd

Frederica Van Dam

FIG. 41 Theodoor Rombouts,
Kaartspelend gezelschap,
ca. 1634. The Phoebus
Foundation, Antwerpen.

In de *Geschiedenis der Antwerpse Schilderschool (1897)* omschrijft Max Rooses Theodoor Rombouts (1597–1637) als ‘de Antwerpse meester voor wie het nageslacht het onrechtvaardigst was geweest’ en die ‘het minst verkreeg van den roem, waar hij aanspraak op mocht maken’.¹ Die uitspraken hebben niets van hun geldigheid verloren. Rombouts’ leven en werk werd tot op vandaag, bijna 150 jaar na Rooses’ overzichtswerk, slechts in beperkte mate bestudeerd. Daarom roepen zowel zijn naam als zijn genreschilderijen met kaartspelers, vrolijke gezelschappen en ‘tandentrekkers’ vaak alleen bij kenners en liefhebbers een gevoel van herkenning op. Rombouts’ huidige relatieve vergetelheid laat onverlet dat zijn Antwerpse collega, Anthony van Dyck (1599–1641), hem opnam in zijn ‘Iconographie’, een gegraveerde portrettengalerij van *uomini illustri*, beroemde mannen uit de artistieke, politieke en intellectuele wereld (AFB. 1 ICONOGRAFIE).² Daaruit blijkt duidelijk hoezeer Rombouts de schilder door zijn tijdgenoten werd gerespecteerd en gewaardeerd.

Hoe kan het dat de artistieke nalatenschap van Rombouts als ‘vir illustris’ na zijn dood in het vergeetboek is geraakt?³ Waarom was Van Dyck ervan overtuigd dat hij een plaats verdiende in zijn *Iconographie*? Wie was Theodoor Rombouts als artistieke persoonlijkheid en wat maakt zijn oeuvre bijzonder? En waarom mag hij, zoals Rooses het verwoordde, vandaag toch aanspraak maken op roem?

Het imago van de schilder door de eeuwen heen

Rederijker Cornelis de Bie was de eerste die Rombouts vermeldde in zijn *Gulden cabinet der edel vry schilderconst* (1662), een boek met historische biografieën van schilders uit de Nederlanden. De Bie prijst Rombouts om zijn ‘groot verstant en neerstighe ondersoekinghe der Natueren die hij in groote figuren uit het leven wist uyt te wercken’.⁴ De kunstenaarsbiografen André Félibien (1679), Isaac Bullart (1682) en Arnold Houbraken (1718–21) publiceerden vervolgens de eerste biografische gegevens over Rombouts met aandacht voor zijn opleiding en zijn verblijf in Italië.⁵ Houbraken looft hem om zijn vlijt en leerijver, maar Bullart is minder positief over de schilderskwaliteiten van Rombouts. In *Académie des Sciences et des Arts ...*, dat in 1682 postuum werd uitgegeven door zijn zoon, omschrijft Bullart hem droogweg als ‘un peintre mediocre’. Die formulering valt nog mild uit in vergelijking met de geringschattende oordeel van Florent Le Comte (1699), Jacob Campo Weyerman (1729), Jean-Baptiste Descamps (1769) en Johannes Immerzeel (1843).⁶ Hoewel ze het eens zijn over Rombouts’ kwaliteiten als colorist, lijkt het alsof ze de beschouwingen over zijn leven en werk met tegenzin hebben neergepend. Ze schilderen hem af als iemand die, weliswaar op ‘aardiglijke’ wijze, ‘zijne uren verleuterde met het schilderen van herbergs lichtmisseryen en dekoratien van marktdoktooren’.⁷ Ze liepen kennelijk niet hoog op met de monumentale genretafelen van caravaggistische inslag waarop Rombouts in zijn thuisstad Antwerpen het monopolie had. Daarbij verweten ze de schilder een hooghartige persoonlijkheid die ze hadden gereconstrueerd, ditmaal gretig, aan de hand van fantasieverhalen over zijn allesverterende jaloezie ten aanzien van Peter Paul Rubens (1577–1640).⁸

De aanwezigheid van Rubens als meest dominante artistieke persoonlijkheid in het kunstleven van die tijd en van zijn getalenteerde collega Anthony van Dyck heeft ervoor gezorgd dat het caravaggistische idioom, waarop Rombouts zich met volle



De caravaggisten: een kwestie van selectie

Liesbeth M. Helmus

FIG. 41 Theodoor Rombouts,
Kaartspelend gezelschap,
ca. 1634. The Phoebus
Foundation, Antwerpen.

Volgens het christendom heeft God, de schepper van hemel en aarde, zijn eniggeboren zoon Jezus Christus naar de wereld gestuurd en aan het kruis geofferd om de mens te bevrijden van de zonde. Jezus' levensverhaal wordt beschreven in het Nieuwe Testament en dan vooral in de evangeliën van Mattheus, Marcus, Lucas en Johannes. De passiegeschiedenis (van het Latijnse *passio*, lijden) beschrijft de gebeurtenissen rond Christus' dood. Hij werd door Judas Iskariot, een van zijn eigen discipelen, verraden voor dertig zilveren munten. Doordat Judas hem een kus gaf, wisten de soldaten van de hogepriester wie zij moesten arresteren. Hij werd midden in de nacht opgepakt in de hof aan de voet van de Olijfberg ten oosten van Jeruzalem en na zijn gevangenneming aangeklaagd. Wat volgde was zijn proces en veroordeling en de uitvoering van het vonnis: de kruisiging op de berg Golgotha. De evangelist Lucas (23: 44–46) verhaalt hoe de zon in de drie lange uren van zijn doodstrijd werd verduisterd, waardoor de aarde zwart kleurde. Het lichaam werd nog diezelfde avond van het kruis genomen, gebalsemd en begraven. Jezus' opstanding uit de dood wordt gevierd met Pasen, de belangrijkste feestdag in het liturgische jaar.

Hoewel Christus zijn dood en opstanding volgens de evangeliën meermaals had aangekondigd, waren zijn volgelingen na zijn overlijden in diepe rouw. In de *Graflegging van Christus* van Caravaggio (1571–1610) is te zien hoe hij door degenen die hem het meest na staan, ten grave wordt gedragen^(AFB.1). Hij wordt opgetild door twee mannen. Zijn bovenlichaam rust op de rechterarm van de jonge Johannes de Evangelist, die met zijn hand het lichaam omvat en daarmee onbedoeld de wond in zijn zijde aanraakt. De oudere man met de baard heft met beide armen het onderlichaam op, zijn handen ineem om de grip te vergroten. Hij is ofwel de farizeeër Nicodemus, ofwel de rijke Jozef van Arimathea, die het ongebruikte rotsgraf ter beschikking stelde dat hij voor zichzelf had laten uithouwen. Achter hen bevinden zich drie vrouwen. Maria, de moeder van Christus, is de oudste. Haar trieste blik is gericht op het lichaam van haar overleden zoon. Zij strekt haar rechterarm achter Johannes uit, waardoor het lijkt alsof zij hem zegenet. De mooie Maria Magdalena naast haar dekt haar tranen. Haar ogen zijn gesloten, terwijl Maria van Klopas haar blik juist in wanhoop naar boven richt, haar handen ten hemel spreidt en haar mond opent in een schreeuw. De samengebalde groep figuren vangt het licht in de duisternis van de donkere grot waarvan de toegang aan de linkerzijde nog net zichtbaar is. Hoog verheven op de grote stenen dekplaat van het graf waarop hij zal worden gezalfd en in doeken zal worden gewikkeld tonen zij ons in stilte, Christus, de gestorvene, die voor iedere gelovige de heiland is. Het beeld is bevroren, als een filmfoto.

'E questa dicono, che sia la miglior opera di lui' (En dit, zeggen ze, is zijn beste werk).¹ Omdat de woorden komen van de schilder en kunstenaarsbiograaf Giovanni Baglione (1566–1643), die jaloers was op Caravaggio en een grondige hekel aan hem had, is het misschien beter de frase wat terughoudender te vertalen: 'En dit, zeggen ze, zou zijn beste werk zijn.' Baglione publiceerde de levens van de Romeinse kunstenaars in 1642 en was Caravaggio's eerste biograaf. De tweede was Giovanni Pietro Bellori (1613–1696). Hij schreef in 1672 in soortgelijke bewoordingen over het altaarstuk dat Caravaggio in 1604 voltooide voor de familiekerk van Gerolamo Vittrici in de Santa Maria in Valicella in Rome.² De *Graflegging van Christus* verenigt alles waaraan Caravaggio zijn grote faam als schilder te danken heeft. De Italiaan brak rond 1600 radicaal met de geïdealiseerde vormentaal

van het maniërisme en introduceerde een natuurgetrouw realisme, niet alleen in zijn genreschilderijen, maar ook in zijn religieuze historiestukken. Dit realisme is met de dramatische tegenstelling tussen lichte en donkere partijen – het chiaroscuro of clair-obscur – het meest kenmerkend voor zijn stijl. Het onverholven naturalisme, de gestolde dramatiek en het sterke licht-donkercontrast, waardoor Christus' dode lichaam fel oplicht, maken dit schilderij tot een van de topstukken van de westerse kunstgeschiedenis. Tot op de dag van vandaag wordt het beschouwd als een hoogtepunt in het oeuvre van een van de meest gelauwerde kunstenaars van de barok.

Het schilderij inspireerde een drietal schilders die het in de eerste decennia van de zeventiende eeuw in Rome op het altaar in de kapel hadden gezien en bewonderd. Een van hen was de Utrechter Dirck van Baburen (ca. 1592/93–1624), die als jonge twintiger van Pietro Cuside de prestigieuze opdracht kreeg om in totaal vijf doeken te schilderen voor diens kapel in de San Pietro in Montorio in de wijk Trastevere.³ De rijke Spaanse diplomaat, achtereenvolgens in dienst van Filips III en Filips IV van Spanje, was in 1602 in Rome aangekomen. Zijn palazzo op de hoek van Via del Corso en Via Frattina werd gerenoveerd door Carlo Maderno (1556–1629) en huisvestte zijn kostbare schilderijencollectie. Maderno was in 1600 verantwoordelijk voor de herinrichting van de Cerasikapel in de Santa Maria del Popolo, waarvoor Caravaggio de *Kruisiging van Petrus* en de *Bekering van Paulus* schilderde. Rond 1603 benoemde Paus Paulus V hem tot hoofdarchitect van de Sint-Pietersbasiliek. Hij was, kortom, de bekendste en meest invloedrijke architect van dat moment en het is vrijwel zeker dat Cuside hem rond 1615 de opdracht gaf om ook zijn kapel in de San Pietro in Montorio te ontwerpen. Het resultaat is een bijzonder (kleur)rijk in pre-barokke stijl uitgevoerde ruimte, waarin het decoratieprogramma rond de passie van Christus consequent en op ingenieuze wijze ten uitvoer is gebracht.⁴ Het schilderij op het altaar is de *Graflegging van Christus* van Baburen (AFB.2). En hoewel de ontlending aan Caravaggio onmiskenbaar is, doet hij wezenlijk iets anders.

De grafplaat is een hoge, rechthoekige tombe geworden, waarop het lichaam van Christus balanceert. Johannes de Evangelist voorkomt dat hij naar voren valt door hem met twee handen onder de oksels overeind te houden. Nicodemus (of Jozef van Arimathea) houdt ook nu zijn benen vast, maar de last is minder groot. Het lijkt alsof de twee mannen even pauzeren om moed te verzamelen, voordat zij het zware lichaam in de tombe laten zakken. Deze positie, waarbij het lichaam van Christus naar voren is gekanteld, zorgt ervoor dat het gedeeltelijk in de schaduw terecht is gekomen. Zijn hoofd hangt omlaag waardoor zijn gezicht, eveneens in de schaduw, niet meer goed zichtbaar is. Het is nu een jonge moeder Maria die haar ogen dept, met direct achter haar Maria van Klopas en Maria Magdalena. De figuren staan niet alleen dicht op elkaar gepakt, de afstand is ook kleiner geworden doordat ze rond de tombe op de grond zijn gegroepeerd. Er is geen sprake van het tonen van het lichaam aan de toeschouwer, het lijkt eerder een dramatische gebeurtenis, waarvan wij bij toeval getuige zijn.

De monumentale compositie, de schikking van de figuren en de laag afhangende hand van de dode Christus gaan, evenals het chiaroscuro terug op Caravaggio. Wat de naturalistische uitbeelding van de figuren betreft, gaat Baburen echter een stap verder. De oude man roept met zijn langwerpige uitgerekte hoofd met de hoge haargrens een ongemakkelijk gevoel op. De verworpen proporties worden, zoals te zien is in de kapel, niet gecorrigeerd door de hoge

- 1 Baglione 1642, p. 137; Bellori (1672) 2005, p. 182. Zie ook Rodolfo 2016.
- 2 Rodolfo 2016, nr. XIII. Zie over de *vite* van Caravaggio, Langdon 2019.
- 3 Baburen realiseerde de opdracht samen met David de Haen, met wie hij in 1619 en 1620 samenwoonde in een huis aan de Piazza della Trinità della Monte in de parochie van de Sant'Andrea delle Fratte. Zie Vodret 2011, p. 514, nr. 2088.
- 4 Gigli/Marchetti/Simonetta 2013.

FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.

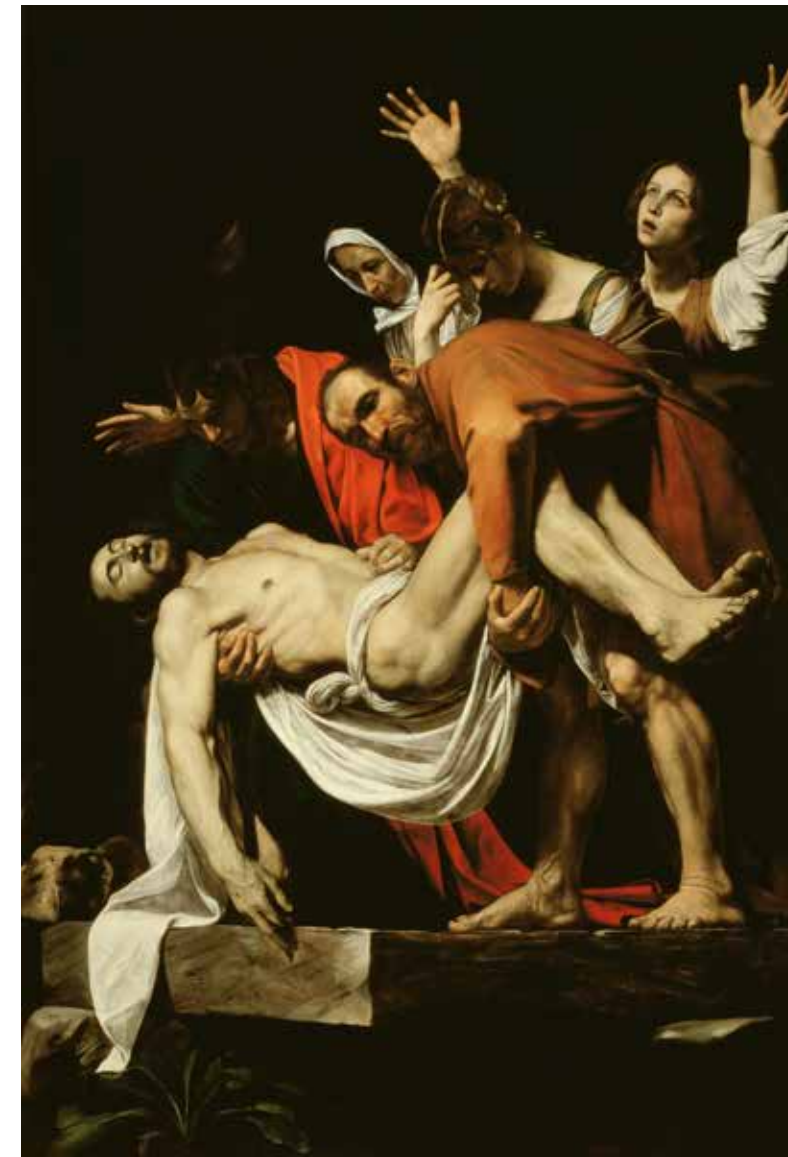
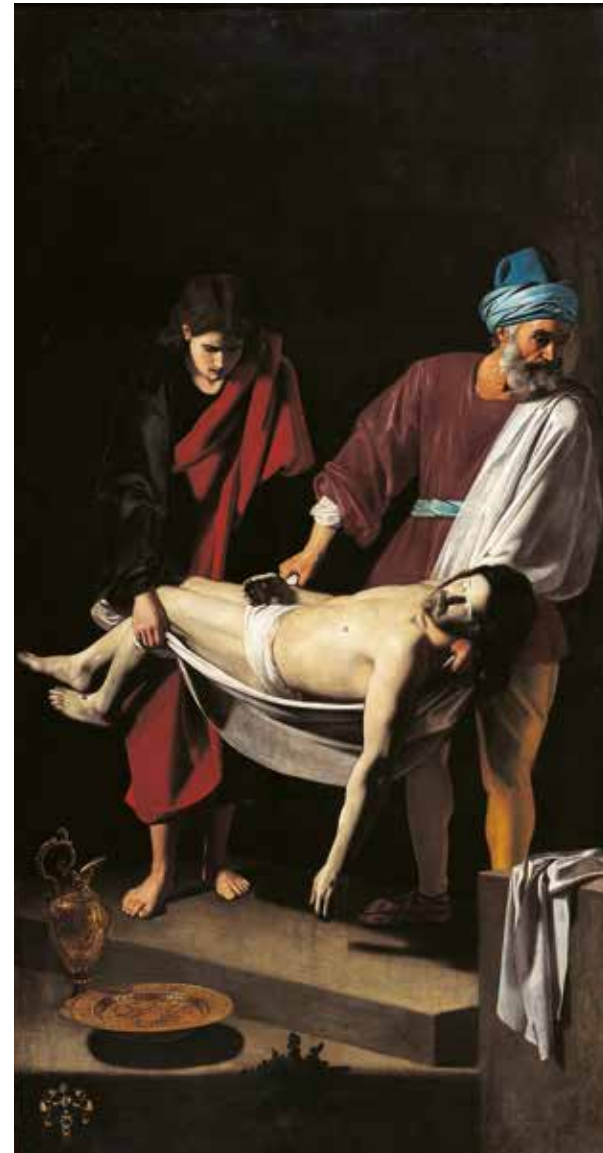


FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.

jonge schilders die naar Italië trokken, in de eerste plaats bedoeld als afronding van zijn opleiding. De 1616 gedateerde en gesigneerde tekening naar Caravaggio's *Kruisiging van Petrus* in de Santa Maria del Popolo (AFB.5) is de vroegste getuigenis van zijn aanwezigheid in de stad, en sowieso het vroegste werk dat van zijn hand bekend is (AFB.6). Op het eerste gezicht lijkt het een letterlijke kopie, maar bij nadere bestudering valt een interessante 'verbetering' op. Het uiteinde van de arm van het kruishout waaraan de linkerhand van Petrus is vastgenageld, is bij Caravaggio onzichtbaar door de doek die eroverheen ligt. Honthorst tekende de doek erachter, waardoor te zien is hoe de nagel, die met grote kracht door de hand heen in het kruis moet zijn geslagen, het hout heeft doen splijten (AFB.17 EN 17*). Dit is geen slaafse navolging. Dit is nadenken bij wat je doet, het voorbeeld bestuderen en het vervolgens proberen te versterken.

Honthorst wordt een caravaggist pur sang genoemd, maar uit zijn schilderijen blijkt dat hij in Rome ook werd beïnvloed door Correggio (Antonio Allegro, 1489–1534) en Annibale Carracci (1560–1609). Anders dan bij Caravaggio, zijn de figuren in de mythologische stukken van Correggio lieflijker en is het licht heel veel zachter. Carracci behoort net als Caravaggio tot de belangrijkste Italiaanse schilders van de barok, maar zijn werk wordt gerekend tot het barokke classicisme, een stijlbeving die tussen circa 1640 en 1720 een terugkeer naar de klassieke Griekse en Romeinse voorbeelden voorstond. Ook de grote meesters van de renaissance, Rafaël en Michelangelo dienden hen als voorbeeld. De modellen van Caravaggio, gevonden in de arme, achtergestelde wijken van Rome, voldeden lang niet altijd aan het schoonheidsideaal van het classicisme, waarin de natuur niet moet worden overgenomen zoals die zich aan ons voordoet, maar juist moet worden geïdealiseerd.

Deze invloeden op Honthorst werden in Rome er- en herkend. In zijn korte biografie uit 1620 schrijft de Italiaanse kunstenaar Giulio Mancini (1599–1630) over Honthorst dat hij werkt aan 'een geboorte van Onze Heer waarin de figuren verlicht worden door de pasgeboren Christus'. Hij roemt het schilderij als een kunstwerk dat op zichzelf staat, ondanks het feit dat het concept werd geïntroduceerd door Correggio, en later zeer kunstig werd geïnterpreteerd door Annibale Carracci.²³ Het schilderij bevindt zich in de Uffizi in Florence (AFB.9). Het is een lieflijke voorstelling, waarin het Christuskind zelf de lichtbron is. De twee jonge herders glimlachen vertederd, de een met in gebed gevouwen handen, de ander de armen in een gebaar van verwondering voor de borst gekruist. Ze gloeien in de weerschijn van het licht, net als Maria, die de witte doek waarin het kind is gewikkeld openhoudt, om hem beter te laten zien. Jozef staat vlak achter haar, in de schaduw.

Honthorst werd in Rome geroemd om het geraffineerde spel met licht, weerschijn en schaduw in zijn nachtstukken. Hij muntte vooral uit in scènes met een deels of geheel verborgen kunstmatige lichtbron. Geen daglicht dus, dat binnenvalt door een raam, of een openstaande deur, maar kaarsen en toortsen. Karel van Mander schrijft er in 1604 het volgende over: 'Kaarsen als lichtbron, die immers geen alledaags onderwerp zijn, zijn moeilijk, en het is een kunst om ze te schilderen. Maar het staat goed als men vooraan in het donker een figuur van de voeten tot de kruin overschaduwet en het licht alleen de contour van naakt, haar of kleding laat raken. Ook moet vanuit de lichtbron, als middel- of uitgangspunt, de schaduw overal heen zijn richting zoeken'.²⁴ Wat Van Mander bedoelt is dat, als de vlam van de kaars, of het brandpunt van de toorts bijvoorbeeld,



- 23 Mancini (ed. Marucchi/Salerno) 1956, p. 258.
 24 Van Mander 1604, fol. 31v–32r; Van Mander (ed. Miedema) 1973, I, p. 194.

FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



Theodoor Rombouts in Italië: zijn werken en contacten

Gert Jan van der Sman

FIG. 41 Theodoor Rombouts,
Kaartspelend gezelschap,
ca. 1634. The Phoebeus
Foundation, Antwerpen.

In 1616 besloot Theodoor Rombouts, 'oudt omtrent twintich jare', uit Antwerpen te vertrekken om 'landen te gaen besoecken ende talen te leren'. Hij vroeg de Antwerpse schepenen een verklaring af te geven waaruit bleek dat hij een goede naam had, een trouwe katholiek was en zich nimmer aan vergrijpen of delicten schuldig had gemaakt. Op 7 september lag het attest voor hem klaar.¹

Reizen: voor een jonge schilder met ambitie was het een uitgelezen manier om de horizon te verbreden en daarmee de carrièrekansen te vergroten. Velen hadden Rome als voornaamste bestemming. Dat gold met name voor kunstenaars uit het atelier van Abraham Janssen (1567–1632), die zelf Rome had bezocht en daar de werken van Rafaël, Michelangelo en Caravaggio had gezien.² Zijn enthousiasme droeg hij over op zijn leerlingen, want Gerard Seghers (1591–1651) en Nicolas Régnier (ca. 1588–1667) waren Rombouts voorgegaan. Seghers bereisde niet alleen Italië maar ook Spanje,³ terwijl Régnier een tussenstop maakte in Parma, om daar voor de familie Farnese te werken.⁴ Omtrent de reisroute van Theodoor Rombouts tasten we in het duister. De meeste kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden reisden door Frankrijk via Parijs en Lyon. Een alternatieve reisroute liep door Duitsland langs de Rijn tot Bazel en vervolgens via de Alpen naar Milaan, of door Oostenrijk via Innsbruck naar Verona.⁵ Mogelijk verbleef Rombouts enige tijd in Venetië. In de National Gallery of Scotland bevindt zich een tekening^(AFB.1+) met een fantasiegezicht op de Molo van San Marco (de aanlegplaats bij het Palazzo Ducale) met in de verte een impressie van Giudecca.⁶ De vlot uitgevoerde tekening is voorzien van het monogram (TR) dat we ook van sommige schilderijen kennen.⁷ De tekening behoort tot een traditie die door Lodewijk Toeput (ca. 1550–1604/05), een andere Italiëganger uit de Zuidelijke Nederlanden, in gang werd gezet.⁸

Het heeft enige tijd geduurd eer Rombouts vanuit Antwerpen in Rome arriveerde. Pas in 1620 duikt zijn naam op in een Romeins archiefdocument. Het betreft de *status animarum* van de parochie Sant'Andrea della Fratte. In de week voor Pasen gingen pastoors en kapelaans steevast van deur tot deur om de 'zielenstaat' van de eigen parochie op te maken. Ze noteerden wie waar woonde onder vermelding van bijvoorbeeld het beroep, de leeftijd, de plaats van herkomst en de staat van dienst met betrekking tot de communie. 'Theodoro Rombado fiamen.gho' was in 1620 woonachtig in een huis 'bij het fontijntje van San Giovaninno' (in de buurt van de huidige Via Mario de' Fiori, dicht bij de Spaanse trappen), samen met twee andere schilders 'Franc.o Turnelli fiamen.gho' (niet nader geïdentificeerd) en 'Robert de l'ortel fiamen.gho'.⁹ Van laatstgenoemde, Robert d'Orteil (1602–1668), is bekend dat hij tot zijn dood in Rome bleef wonen en werken.¹⁰ Wellicht was hij gespecialiseerd in het schilderen van kabinetstukjes, want het enige werk waar we nog weet van hebben is een kopertje met een voorstelling van de Geboorte van Venus. Hij maakte dit werkje in opdracht van de humanist Antonio degli Effetti, die tussen 1636 en 1664 een schilderijenverzameling bijeenbracht ter versiering van een prachtig rariteitenkabinet.¹¹

De leerlingen van Abraham Janssen waren opgeleid in het werken op grotere formaten. Aldus kreeg Rombouts in Rome te maken met de concurrentie van meerdere schilders die zich door Caravaggio lieten inspireren. Dat vormde een stimulans om een eigen klantenkring te zoeken. Volgens Rombouts' vroegste biograaf, Isaac Bullart (1682), zou de jonge schilder in Rome een Franse edelman hebben ontmoet die hem niet minder dan twaalf oudtestamentische tafereelen liet schilderen, alle ontleend aan het boek Genesis.¹² Die

ook in het liefdesspel? – terwijl de vrouw zich verliest in de opzwepende ritmiek van de dans. Tijdgenoten begrepen de boodschap: die combinatie kon onmogelijk goed aflopen. Dichter bij huis schilderde de Utrechtse caravaggist Gerard van Honthorst een *Vrolijke vioolspeler* (AFB.22**). De lachende muzikant houdt in de linkerhand een viool en strijkstok en in de rechterhand een wijnglas. Zo maakt hij meteen duidelijk hoe beide met elkaar verbonden zijn.

Rombouts en zijn collega-schilders waren zich goed bewust van de hiërarchische verhoudingen tussen de verschillende instrumenten en instrumentenfamilies. Door ‘hoge of ‘lage’ instrumenten weer te geven, kon een kunstenaar extra betekenis toevoegen aan zijn werk. Zo doken ‘ongepaste’ instrumenten op in herberg- en bordeelscènes – de verloren zoon die zijn erfenis verkwaant, bijvoorbeeld – of op boerenfeesten. In heel wat schilderijen en tekeningen uit de zestiende en zeventiende eeuw worden ‘lage’ instrumenten liggend op de grond afgebeeld, letterlijk en figuurlijk ondergeschikt aan andere, meer verheven instrumenten.¹⁴

In Rombouts’ *Allegorie van de vijf zintuigen* bespeelt een van de figuren een teorbe, terwijl er nog meer instrumenten op de grond liggen (AFB.25). De musicus en zijn muziek representeren uiteraard het gehoor. Op de grond liggen onder meer nog een ander tokkelinstrument, een pommer, (wellicht) een dulciaan, een viool en strijkstok en enkele blokfluiten. Het is een combinatie van ‘hoge’ en vooral ‘lage’ instrumenten. Een pommer is een instrument dat met professionele speellieden werd geassocieerd. Bovendien klonken pommers, net als onder meer blokfluiten, vaak in de context van een consort, dat wil zeggen met instrumenten van dezelfde familie, dus andere pommers en schalmeien. Een luide pommer met een zachte luit zou geen welluidend resultaat hebben opgeleverd.

Realistische gezelschappen?

De analyse van muziekkuitvoeringen en muziekinstrumenten afgebeeld op schilderijen is een lastige onderneming. Vroegzeventiende-eeuwse schilderijen zijn geen fotografische afbeelding van de realiteit, en de weergave van een muziekinstrument draagt, in de zestiende en de zeventiende eeuw, vaker wel dan niet een symbolische betekenis. Dat Rombouts in *Allegorie van de vijf zintuigen* enkele ‘lage’ instrumenten ook ‘laag’ afbeeldt is wellicht geen toeval.

De complexe symbolische betekenissen die muziek en muziekinstrumenten kunnen dragen, verhinderen niet dat de weergave van individuele instrumenten en van de muziekbeleving door gezelschappen realistisch kan zijn. Rombouts had in ieder geval alle gelegenheid om musici te observeren. Antwerpen en, bovenal, Rome waren steden met een druk muziekleven. In de kringen waarin Rombouts zich moet hebben bewogen, werd vrolijk gemusiceerd, onder collega’s en vrienden, in de herberg, of in de salons van (potentiële) opdrachtgevers. Rombouts’ accurate weergave van instrumenten kan slechts het resultaat zijn van een grote vertrouwdheid met de instrumenten zelf, iets waarvan de zeldzame ‘Vlaamse luit’ een goed voorbeeld is. Die instrumenten zullen niet alleen als stille rekvisieten in zijn schildersatelier hebben gelegen, maar Rombouts moet ook de praktijk van het musiceren hebben geobserveerd: de houding van het lichaam, de positie van de handen op de instrumenten, de hand die de tactus aangeeft. Dat daarbij zoveel tokkelinstrumenten in allerlei vormen en maten zichtbaar zijn, verraadt de invloed van Italië. De band tussen Italië en Antwerpen was niettemin nauw.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.

14 Ibid., pp. 20–21.

FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



Franco-Vlaamse componisten reisden naar het Zuiden, en hun repertoire dat in Italië werd uitgegeven, werd in Antwerpen relatief snel herdrukt. De meeslepende liefdespoëzie die componisten in madrigalen op muziek zetten, had een grote aantrekkingskracht en de madrigalenbundels vonden zowel in Antwerpen als in Rome gretig aftrek. Rombouts’ ensceneringen zijn het resultaat van zijn artistieke inzichten en meesterschap, de muzikale elementen ervoor zocht en vond hij in overvloed in de hem omringende wereld. En die elementen bracht hij met veel zorg en realisme in beeld.



Tussen Rome en Antwerpen De muzikale wereld van Theodoor Rombouts

Timothy De Paepe

FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.

Een luit, een gitaar, enkele partituren in liggend formaat en uiteraard drie musici, onder wie twee zangers: dat zijn de ingrediënten die Theodoor Rombouts (1597–1637) gebruikt om in *Muzikaal gezelschap* een rijk gestoffeerde muziekwereld op te roepen ^(AFB. 14*). De houding van de musici maakt duidelijk dat de uitvoering in volle gang is. De gitarist slaat de ogen geïnspireerd ten hemel, terwijl de zanger in het midden zijn hand opsteekt en zo wellicht de maat aangeeft. Een lege plek aan de tafel en een geopende partituur nodigen ons uit om aan te schuiven en deel uit te maken van het ensemble. De kleurrijke en enigszins fantasievolle kleding van de musici suggereert dat Rombouts een fictieve scène creëerde, een tijdloos tableau vivant.

In het oeuvre van Rombouts neemt de weergave van muziek een belangrijke plaats in. Een aanzienlijk aantal werken bevat immers muziekinstrumenten en partituren, en toont individuele musici en musicerende gezelschappen. Geïnspireerd door de schilderijen die hij als jonge kunstenaar in, onder meer, Rome zag, scheidt Rombouts zijn eigen muzikale universum. Niet zelden dragen de werken een allegorische betekenis, waarbij de muziek en de instrumenten potentieel symbolen zijn voor allerlei deugden en ondeugden, van harmonische liefde tot seksuele losbandigheid. Maar zijn Rombouts' muzikale ensceneringen ook gegrondvest op de muzikale realiteit van het tijdvak waarin hij leefde, op de grens tussen renaissance en barok, en van de locaties waar hij werkte? Hoe realistisch is wat hij afbeeldt? De twee steden die een centrale rol innamen in Rombouts' carrière, namelijk Antwerpen en Rome, waren op muzikaal gebied erg verschillend maar ook allebei bijzonder dynamisch. Met welke muziek kwam hij er in contact? En zijn eventuele contacten merkbaar in zijn schilderijen?

Rome en de lokroep van Italië

Theodoor Rombouts had zijn eerste vorming als schilder in Antwerpen genoten, maar het was in Italië dat zijn oeuvre een beslissende wending nam. Het Italië waarin de jonge kunstenaar in 1616 arriveerde was een waar muzikaal laboratorium. Oude genres en tradities bloeiden er terwijl vroege experimenten met het nieuwe genre opera de westerse muziekgeschiedenis voor de daaropvolgende eeuwen een bepalende richting zouden geven. Aan de recente evoluties in de Italiaanse muziek hadden niet alleen Italianen maar ook heel wat componisten uit de Zuidelijke Nederlanden bijgedragen. Rombouts behoorde tot een nieuwe groep Vlaamse schilders die Italië ontdekten, maar vele generaties componisten en musici waren hem al voorgegaan. De muzikale aantrekkingskracht van Italië, en met name Rome, ging al honderden jaren terug. 1428 was in dat opzicht een belangrijk jaar. In de herfst van 1428 was Guillaume Dufay toegetreden tot de pauselijke muziekkapel. Hij was in 1397 geboren in Beersel, bij Brussel, en zijn opleiding als zanger en componist had hij in de kathedraal van Kamerijk (Cambrai) gekregen. Zijn talent werd opgemerkt en in 1426 reisde hij naar Bologna. Twee jaar later was hij in Rome. Dufay was zijn loopbaan begonnen als zanger, maar bovenal was hij componist van vernieuwende wereldlijke en meerstemmige religieuze vocale muziek. Zijn oeuvre maakt hem tot een van de belangrijkste componisten van de renaissance. Daarmee was Dufay de wegbereider van de generaties Franco-Vlaamse polyfonisten die tot aan het begin van de zeventiende eeuw naar het buitenland trokken.

De Franco-Vlaamse polyfonisten kwamen uit een gebied

luitspeler^(AFB.***). De luit was omstreeks 1600 over heel Europa, maar zeker in Antwerpen en Rome, een razend populair instrument. Een mooie illustratie daarvan is de Antwerpse componist, arrangeur en luitvirtuoos Emmanuel Adriaenssen (ca. 1554–1604). Adriaenssen was in Antwerpen opgeleid tot luitspeler maar reisde in 1574 naar Rome af om er zich verder te specialiseren. Rome stond bekend als een belangrijk centrum voor de luit en verwante tokkelinstrumenten. Bij zijn terugkeer uit Rome richtte Adriaenssen, samen met zijn broer, een luitschool op, waarbij hij zich richtte op het onderricht van de Antwerpse burgerij.⁸ Bovendien publiceerde hij enkele baanbrekende uitgaven⁹ met zowel originele luitfantasieën als bewerkingen van Italiaanse madrigalen (van onder meer Marenzio, De Rore, Lassus en Palestrina), chansons, Nederlandstalige liederen en dansen. De meeste werken zijn bedoeld voor luit solo, voor meerdere luiten of voor luit en stem. In de aantekeningen bij en onderverdelingen van de muziekwerken liet Adriaenssen zich inspireren door Italië, dat toonaangevend was op het gebied van de luitmuziek. Adriaenssen belichaamt dan ook de uitwisseling tussen Italië, met name Rome, en Antwerpen, en vormt een auditieve tegenhanger van de door Rombouts afgelegde weg en diens oeuvre.

Aan het begin van de zeventiende eeuw had de luit er al een lange evolutie op zitten. De wortels van het instrument lagen in de Arabische wereld, en in de middeleeuwen had het West-Europa bereikt. Tijdens het leven van Adriaenssen en Rombouts was de luit overigens nog steeds in volle ontwikkeling. De zestiende-eeuwse luit had zes koren,¹⁰ maar in de late zestiende en de vroege zeventiende eeuw kregen luiten tot tien koren, waarbij het aantal aan de baszijde werd uitgebreid^(AFB.II**). In Rombouts' schilderijen zijn meerdere luiten te zien. Dat is onder meer het geval in *Muzikaal gezelschap*^[CAT.X4P], *De luitspeler*^(KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN; AFB.***), *Muzikaal gezelschap met Bacchus*^[CAT.R74], *De aankomst van de luitspeler*^[CAT.R28] en *Musicerend paar*^[CAT.X05, R01] (Staatsgalerie Neuburg; Spencer Museum of Art, Lawrence). Het aantal koren is moeilijk te tellen, en het blijft altijd de vraag hoe realistisch de instrumenten zijn weergegeven. Niettemin lijken er acht koren te zitten op de luit van het *Musicerend paar*^[CAT.X05] in Neuburg en tien op de instrumenten van *De luitspeler* in Antwerpen, het *Muzikaal gezelschap* in de Kremer Collection en het *Musicerend paar* in het Spencer Museum. Dat sluit voortreffelijk aan bij wat we mogen verwachten van instrumenten uit Rombouts' tijd. De manier waarop hij van dergelijke luiten schildert moet bijna het gevolg zijn van nauw contact met zulke instrumenten.

Op het gebied van de luitbouw was Italië het gidsland, met vooraanstaande bouwers zoals de familie Tieffenbrucker en Matteo Sellas. Maar ook in Antwerpen waren luitbouwers actief. Zo is op een gravure die door Frans Hogenberg werd uitgegeven en waarop Rombouts' geboortestad Antwerpen is afgebeeld in het jaar 1567, aan de linkerkant een woning te zien met als uithangbord een viool en twee luiten^(AFB.I2**). Met nieuwe luitvormen werd echter vooral in Italië geëxperimenteerd. Het groeiende aantal snaren botste op technische beperkingen van de traditionele luitvorm. Een van de belangrijkste innovaties bestond erin de bassnaren veel langer te maken. Daarbij werd een deel van de hals ook langer gemaakt: een eerste reeks speelsnaren werd bevestigd aan de hals van de gebruikelijke lengte, maar daarnaast werd een reeks bassnaren toegevoegd op een langere hals met een aparte knoppenkast. Die nieuwe vorm was dus een verdere evolutie van de luit, en naargelang de verschijningsvorm kregen deze nieuwe instrumenten namen als *chitarrone* of *teorbe*,

- 8 Spiessens 1974.
- 9 *Pratum musicum* (1584) en *Novum pratum musicum* (1592)
- 10 Een koor kon één of meer snaren omvatten. De meeste luiten waren grotendeels dubbelbesnaard.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.

ook in het liefdesspel? – terwijl de vrouw zich verliest in de opzwepende ritmiek van de dans. Tijdgenoten begrepen de boodschap: die combinatie kon onmogelijk goed aflopen. Dichter bij huis schilderde de Utrechtse caravaggist Gerard van Honthorst een *Vrolijke vioolspeler* (AFB.22*). De lachende muzikant houdt in de linkerhand een viool en strijkstok en in de rechterhand een wijnglas. Zo maakt hij meteen duidelijk hoe beide met elkaar verbonden zijn.

Rombouts en zijn collega-schilders waren zich goed bewust van de hiërarchische verhoudingen tussen de verschillende instrumenten en instrumentenfamilies. Door ‘hoge of ‘lage’ instrumenten weer te geven, kon een kunstenaar extra betekenis toevoegen aan zijn werk. Zo doken ‘ongepaste’ instrumenten op in herberg- en bordeelscènes – de verloren zoon die zijn erfenis verkwaanselt, bijvoorbeeld – of op boerenfeesten. In heel wat schilderijen en tekeningen uit de zestiende en zeventiende eeuw worden ‘lage’ instrumenten liggend op de grond afgebeeld, letterlijk en figuurlijk ondergeschikt aan andere, meer verheven instrumenten.¹⁴

In Rombouts’ *Allegorie van de vijf zintuigen* bespeelt een van de figuren een teorbe, terwijl er nog meer instrumenten op de grond liggen (AFB.25). De musicus en zijn muziek representeren uiteraard het gehoor. Op de grond liggen onder meer nog een ander tokkelinstrument, een pommer, (wellicht) een dulciaan, een viool en strijkstok en enkele blokfluiten. Het is een combinatie van ‘hoge’ en vooral ‘lage’ instrumenten. Een pommer is een instrument dat met professionele speelliederen werd geassocieerd. Bovendien klonken pommers, net als onder meer blokfluiten, vaak in de context van een consort, dat wil zeggen met instrumenten van dezelfde familie, dus andere pommers en schalmeien. Een luide pommer met een zachte luit zou geen welluidend resultaat hebben opgeleverd.

Realistische gezelschappen?

De analyse van muziekuitvoeringen en muziekinstrumenten afgebeeld op schilderijen is een lastige onderneming. Vroegzeventiende-eeuwse schilderijen zijn geen fotografische afbeelding van de realiteit, en de weergave van een muziekinstrument draagt, in de zestiende en de zeventiende eeuw, vaker wel dan niet een symbolische betekenis. Dat Rombouts in *Allegorie van de vijf zintuigen* enkele ‘lage’ instrumenten ook ‘laag’ afbeeldt is wellicht geen toeval.

De complexe symbolische betekenissen die muziek en muziekinstrumenten kunnen dragen, verhinderen niet dat de weergave van individuele instrumenten en van de muziekbeleving door gezelschappen realistisch kan zijn. Rombouts had in ieder geval alle gelegenheid om musici te observeren. Antwerpen en, bovenal, Rome waren steden met een druk muziekleven. In de kringen waarin Rombouts zich moet hebben bewogen, werd vrolijk gemusiceerd, onder collega’s en vrienden, in de herberg, of in de salons van (potentiële) opdrachtgevers. Rombouts’ accurate weergave van instrumenten kan slechts het resultaat zijn van een grote vertrouwdheid met de instrumenten zelf, iets waarvan de zeldzame ‘Vlaamse luit’ een goed voorbeeld is. Die instrumenten zullen niet alleen als stille rekvisieten in zijn schildersatelier hebben gelegen, maar Rombouts moet ook de praktijk van het musiceren hebben geobserveerd: de houding van het lichaam, de positie van de handen op de instrumenten, de hand die de tactus aangeeft. Dat daarbij zoveel tokkelinstrumenten in allerlei vormen en maten zichtbaar zijn, verraadt de invloed van Italië. De band tussen Italië en Antwerpen was niettemin nauw.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.

14 Ibid., pp. 20–21.

FIG. 41 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634. The Phoebus Foundation, Antwerpen.



Franco-Vlaamse componisten reisden naar het Zuiden, en hun repertoire dat in Italië werd uitgegeven, werd in Antwerpen relatief snel herdrukt. De meeslepende liefdespoëzie die componisten in madrigalen op muziek zetten, had een grote aantrekkingskracht en de madrigalenbundels vonden zowel in Antwerpen als in Rome gretig aftrek. Rombouts’ ensceneringen zijn het resultaat van zijn artistieke inzichten en meesterschap, de muzikale elementen ervoor zocht en vond hij in overvloed in de hem omringende wereld. En die elementen bracht hij met veel zorg en realisme in beeld.

