Theodoor Rombouts

Virtuoso of Flemish Caravaggism

First ever monographic exhibition devoted to the baroque master Theodoor Rombouts (1597-1637), the unjustly forgotten star of Flemish Caravaggism. Rombouts was an established name in the Antwerp artistic environment, but after his early death he ended up in the forgotten corner. We are now changing that. We place Rombouts in a new perspective and reveal his crucial role in genre painting, with an exhibition that promises to surprise and overwhelm.

19/02/2023

€ 50

288 pp. / 255 x 290 mm

300 ill. / Hardcover

EN ISBN 978 94 616 1813 9

9 789461 618139

EXPOSITION
MSK Ghent,
21/01-23/04/2023

Anna van Thielen (1607–na 1664), dochter van Anna Rigouts en Liebrecht Van Thielen, de latere heer van Cauwenbergh (gest. 1638), heeft hier naar alle waarschijnlijkheid een rol in gespeeld.[28] Verschillende leden van de adelijke familie van Thielen namen naast hun activiteiten in de zijdehandel en het brouwersambacht immers ook openbare ambtsfuncties op als schepen en 'tresorier' van de stad Mechelen.[29] Rombouts religieuze opdrachten zijn te plaatsen binnen de context van de Contrareformatie waarbij in tal van kerken en klooisters in de Spaanse Nederlanden de interieurs stevig aangevuld moesten worden na de Beeldenstorm. Schilderijen die de rooms-katholieke waarden moesten prijzen stonden ten dienste van de herwaardering van de religieuze voorstelling. In het artistieke knooppunt Antwerpen gingen deze opdrachten, die niet alleen door de clerus maar ook vaak door rijke burgers bekostigd werden, naar specialisten in het genre zoals Adam van Noort (1561/2–1641), Abraham Janssen van Nuysseen (1575–1632) en Peter Paul Rubens. Het enigszins perifere Mechelen was met het oog op dergelijke stukken voor Rombouts daarom commercieel interessanter.

Rombouts' schilderijen waren niet alleen in Antwerpen en Mechelen in trek. Ook uit Gent ontving hij belangrijke opdrachten. Voor de scheepenen van Gent penseelde hij zijn magnum opus, de
(26) *Allegorie van het Scheepsgenootschap van Gedele* [cat.nr.]. Dit indrukwekkende schilderij, een stilistische smeltkroes met de tronende stadsmaagd van Gent omgeven door de schepenen van Gedele als protagonisten, sierde de schouw van de schepenkamer in het stadhuis.[30] Rombouts' belangrijkste opdrachtgever in de stad was Antoon Triest (1577–1657), de bisschop van Gent. Triest stond bekend als beschermer van de religieuze voorstelling in de kunsten en investeerde stevig in religieuze gebouwen. Tegelijk was hij in de Spaanse Nederlanden een van de grootste kunstverzamelaars met een voorliefde voor schilderijen van caravaggistische inslag.[31] In zijn archieven vinden we de eerste schriftelijke bron met betrekking tot Rombouts' zo kenmerkende genrevoorstellingen terug. Het betreft een bestelling voor 'een copye van Tantrecquerye' (1628): een atelierversie van een
(25) van Rombouts' meest populaire composities, *Bij de tandentrekker* [cat.nr.].[32] In 1629 bestelde de bisschop een groot altaarstuk bestemd voor de parel van het Gentse bisdom, de Sint-Baafskathedraal. Het
(25) gaat hoogstwaarschijnlijk om de imposante *Kruisafneming* die nog steeds in situ bewaard wordt [cat.nr.].[33] In de archieven van Triest vinden we nog twee betalingen terug voor schilderijen: de iconische
(24) *Allegorie van de vijf zintuigen* uit 1632 [cat.nr.] en een verloren gegane voorstelling van *Sint-Antonius* (1637).[34]

Vanwege zijn vroege overlijden is het geschilderde corpus van Theodoor Rombouts niet bijzonder groot. Het kernoeuvre telt een veertigtal werken, waarvan er vierentwintig gesigneerd zijn en slechts zeven gedateerd.[35] Door de eeuwen heen is het oeuvre verspreid geraakt over publieke en particuliere verzamelingen wereldwijd. Een aantal religieuze werken, waaronder *Sint-Franciscus in extase die door engelen wordt ondersteund* (Santi Simone e Giuda, Florence) bevinden zich nog in situ. Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, het Museum voor Schone Kunsten van Gent en de Hermitage in Sint-Petersburg bezitten de grootste ensembles aan schilderijen van zijn hand.

Eigenhandige werken signeerde Rombouts voluit, soms in kapitalen, soms cursief. Opvallend genoeg zijn de met zijn initialen TR gemonogrammeerde voorstellingen iets minder sterk geschilderd. Mogelijk zijn het schilderijen van de hand van zijn beste

28 Het huwelijk werd voltrokken op 24 augustus 1627 in de Sint-Rombouts-kathedraal van Mechelen. Zie xxm. Forschungsstelle van Sint-Rombouts, Mechelen (1612–1658), fol. 22. Het paar was verwant in de derde of vierde graad.

29 Anna van Thielen was de dochter van Liebrecht van Thielen en Anna Rigouts. Haar broer Jan van Thielen wonnde in huis Den Ancker aan de Haversteeg. Daarnaast beschikten zij ook over familiebanden Kunstenaars of Cauwenbergh, Antwerpen (1600–1650), Jan Thielen en Sint-Katrijne-Waver. Zie Antwerpse Cursiefjes 7 Bernal 1776, pp 58. Jg. Interessant is dat Liebrecht van Thielen beschikte over een verzameling schilderijen waarmeder een werk van Jan Brueghel de Oude, Bijbelse scene van Jeremiaas Bosch ('Foordeel'). Dit blijkt uit de 'staat van goed' uit 1640. Hieken lijkt de inventaris zelf niet bewaard te zijn geblieven; mogelijk waren hierin werken van Rombouts vermeld. Zie 10 februari 1640, Antwerpse Notarissen, Antwerpen, Stad Mechelen – Rogiersen, dorf 41, Mechelen 1550–1200, p 98.

30 Zie voor meer informatie cat. ***

31 Eerhoms 2009, p. 157.

32 Demuyer 2006, p. 105; Roggen 1935, p. 179; Boer 1987, p. 9.

33 Van Hoeck 2006, Antwerpen 2014, 8:40; Varia, 18, 44-45 (handel van Ionie ongeïdentiseerde Hadesi). Gepubliceerd in Roggen 1935, p. 179; beschreven in Boer 1987, catalogus raisonné, p. 9. Deze laatste publicatie vermeldt voor deze voorstelling wordt de signatuur bevoorbeld. Zie voor de bespreking van dit werk de tekst van Anne Delvoigt in dit boek.

34 Gent, 16 september 1632 en Gent, 5 februari 1637, 8:40; Varia, 18, 44-45 (handel van Ionie ongeïdentiseerde Hadesi). Gepubliceerd in Roggen 1935, p. 180.

35 Zie voor een opsomming de oeuvrelijst in dit boek.

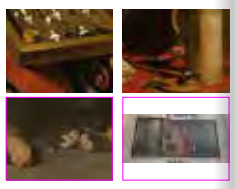

fig. 6 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

fig. 7 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

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 onverholen naturalisme, de gestylde 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 gelaaiwaarde 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 kerk 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.[1] 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 Ripetta 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 1617 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.[2] Het schilderij op het altaar is de *Graflegging van Christus* van Baburen [cat.nr.].[3] En hoewel de ontlening aan Caravaggio onmiskenbaar is, doet hij werkelijk 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 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 dichter 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 meest essentiële 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 langwerpig uitgerekte hoofd met de hoge haargrens een ongemakkelijk geyoed op. De verwrongen 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 Rudolfo 2016.

2 Voor de kapel van Cuside, zie o.a. 2016 van Cavaraggio, Langdon 2019.

3 Baburen ontleende de opdrachtnemer met David de Haan, met wie hij in 1615 en 1620 samenwerkte in een huis aan de Piazza della Trinità della Muoro in de parochie van de Sant'Andrea delle Fratte. Zie Vodret 2000, p. 364, no. 2288.

4 Gigli/Marchetti/Sannesio 2013.

fig. 8 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

fig. 9 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

fig. 10 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

fig. 11 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

fig. 12 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

De caravaggisten: een kwestie van selectie

Liesbeth M. Helmus

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 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 dezelfde 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 [cat.nr.]. 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 ineen 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 zegent. De mooie Maria Magdalena naast haar dept 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 familiekapel van Gerolamo Vittrici in de Santa Maria in Valicella in Rome.[2] De *Graflegging van Christus* vereenigt alles waaraan Caravaggio zijn grote faam als schilder te danken heeft. De Italiaan brak rond 1600 radicaal met de geïdealiseerde vormentaal

fig. 13 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

beweerde Leen Kelchtermans onlangs dat de speler achter de tafel, gekleed in een dieprood wambuis en met een zwarte baret op het hoofd, de schilder voorstelt.[1] Maar de neus van de figuur spreekt dat tegen: hij is uiterst spits en benig, heel verschillend qua vorm en profiel van de krommе neus van Rombouts zoals Van Dyck hem heeft gepostreerd. Wat het dook in de Kremer Collection betreft, was Vlieghe van mening dat de luitspeler Rombouts voorstelt, en daar ben ik het mee eens. Maar Ariane van Suchtelen trok die hypothese in twijfel. Volgens haar is de figuur in het midden achter de tafel Rombouts, en de vrouw naast hem zijn echtgenote.[2] Dat lijkt me erg twijfelachtig. Van Suchtelen baseerde haar identificatie in de eerste plaats op de gravure en niet op het pendantportret, dat de fysionomie accurater weergeeft. Eenvoudig gezegd, de man achter de tafel vertoont niet de karakteristieke lange gebogen neus van de schilder zoals in Van Dycks portret. Het is overigens veelbetekenend dat de figuren die tot hiertoe in de schilderijen van het Raleigh Museum, de Kremer Collection en de Phoebus Foundation als Rombouts geïdentificeerd werden, onderling helemaal niet op elkaar lijken.

Dat Kelchtermans naar mijn mening ten onrechte Rombouts meent te herkennen in *De kaartspelers* van de Phoebus Foundation, maakt haar essay niet minder interessant. Zij geeft namelijk een antwoord op Vlieghes pertinente vraag of de schilder zichzelf in die werken afbeeldde met de bedoeling iets mede te delen over zijn sociale en professionele functies en over zijn gezin.[3] Dat kunstenaars zichzelf portretteerden in genretaferelen was niet uitzonderlijk: bekende voorbeelden zijn Jacques Jordaens (1593–1678), Adriaen Brouwer (ca. 1605–1638) en later Jan Steen (1626–1679). Kelchtermans onderzoekt hoe Rombouts zichzelf in zijn werken afbeeldt, soms als antiheld, in het licht van zijn materiële welstand en maatschappelijke positie. Zij plaatst die werken ook op overtuigende wijze in de bredere context van Rombouts' (h)erkenning en receptie bij kenners en van zijn streven naar het onderscheiden van zijn kunst van die van zijn collega's en rivalen.[4]

In dit essay wil ik Kelchtermans' plausibele argumentatie als uitgangspunt nemen om vier schilderijen van Rombouts te onderzoeken – hij heeft er ongetwijfeld meer geschilderd – waarin hij zichzelf in interessante contexten portretteert. Vlieghes identificatie van de luitspeler in *Muziekgezelschap met Bacchus* (Kremer Collectie) als een zelfportret van de schilder is correct, maar moet nader gepreciseerd worden. Door Rombouts' aanwezigheid in zijn genreschilderijen te bestuderen ben ik tot de bevinding gekomen dat hij in feite twee varianten van zijn portret gebruikt. De eerste vertoont veel gelijkenis met het portret dat Van Dyck van hem schilderde. De tweede zou ik omschrijven als een 'verholen' zelfportret: zijn gezicht is nog herkenbaar, maar zodanig gewijzigd dat het er hoekiger uitziet vergeleken met zijn meer ovale vorm in Van Dycks portret.[5]

Adam Eaker heeft in twee artikelen gewezen op het verschijnsel van de 'verholen zelfportretten' bij Vlaamse schilders, namelijk met betrekking tot Van Dyck en Brouwer. Eerstgenoemde gaf zijn eigen gelaatstrekken aan de heilige Sebastiaan, terwijl Brouwer zichzelf (en zijn collega's) op komische wijze ten tonele voerde in genretaferelen.[6] Maar soms ook veranderden kunstenaars op subtiele wijze hun gelaatstrekken om aldus 'vermomd' of incognito in hun eigen schilderijen op te treden. Karolien de Clippel vestigde hier de aandacht op in haar artikel over de fysieke verschijning van Joos van Craesbeeck (1605/06–ca. 1660) in zijn schilderijen. Zij

1 Vlieghe 1989.

2 Van Suchtelen 2009 (mogelijke zelf), zie Depauw et al. 2999–2016, pp 50–123.

3 Voor dit schilderij, zie Boer 1987, bijlage 1, pp. 34–36, no. 27.

4 Valentiner 1935, pp 8–9.

5 Weder 1998, p. 188. Boer 1987 noemde de kostumeur te herkennen in de speler achter het wiskundeboord.

6 Rombouts kan natuurlijk ook de gelaatstrekken van zijn vrouw hebben vereeuwigd.

7 Kelchtermans 2010, p. 56. Nog volgens Kelchtermans is de vrouw rechts van de kaartspeler Rombouts' echtgenote. Zie voor Rombouts en zijn vrouw mogelijk ook de nieu zijn in Rombouts' *Fidelmagdalen* (ibid. p. 57; zie afb. 4**).

8 Vlieghe 1989, p. 149; Ariane van Suchtelen, in Van der Ploeg et al. 2009, p. 50.

9 Vlieghe 1989, p. 151.

109 Kelchtermans 2010, pp. 57–58.

111 Ik verkeer de term 'verholen zelfportret' (*disguised self-portrait*) van Adam Eaker: Eaker 2015, pp. 173, 184, passim.

12 Ibid.; Eaker 2018, p. 106.

fig. 14 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

fig. 15 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.

fig. 16 Theodoor Rombouts, *Kaartspelend gezelschap*, ca. 1634, The Phoebus Foundation, Antwerpen.