

‘In kompagnie geordonneert en geschildert’. Een onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis van het *Aardse Paradijs* van Peter Paul Rubens en Jan Brueghel d.O.*

‘Beydes unvergleichlich’, zo prees Zacharias von Uffenbach het werk van Peter Paul Rubens (1577-1640) en Jan Brueghel d.O. (1568-1625) bij het zien van het *Aardse Paradijs*, nu in het Mauritshuis (afb. 1). Dat was in 1711, toen de Duitse reiziger de toenmalige eigenaar, de Leidse verzamelaar Pieter de la Court van der Voort, bezocht.¹

Niet alleen Von Uffenbach liet zich lovend uit over het *Aardse Paradijs*. Ook uit het commentaar van auteurs als Houbraken en Weyerman wordt duidelijk dat het onmiskenbaar de samenwerking van de twee beroemde meesters was die dit pronkstuk extra glans verleende. Zo’n honderd jaar nadat het gemaakt moet zijn, in 1718, klasseerde Arnold Houbraken het *Aardse Paradijs* als ‘het alleruitmuntenste’ dat hij ooit van Jan, ‘bygenaamt den Fluweelen’ Brueghel had gezien. Naast het landschap en de dieren van Brueghels hand, ‘allerkonstigst’ uitgevoerd, vermeldde Houbraken dat de figuren op zijn ‘alleruitvoerigst’ door Rubens waren geschilderd.² Hoewel Jacob Campo Weyerman in veel gevallen Houbrakens tekst zonder meer overschreef voor zijn eigen *Levens-Beschryvingen*, is de beschrijving van het *Aardse Paradijs* in zijn in 1729 gepubliceerde boek zo uitgebreid en gedetailleerd, dat hij het schilderij wel zelf gezien moet hebben. Ook Weyerman laat duidelijk naar voren komen dat het schilderij door de samenwerking van twee belangrijke schilders tot stand is gekomen: ‘Dat overheerlijk Konststuk verbeelt het Paradijs voor den Val des eersten Menschs, en is in kompagnie geordonneert en geschildert by Rubens en by Breugel, welke beyde Meesters als om strijd hebben gepoogt om malkanderen daar op te verpligten.’³

Weyerman is vrij stellig over het aandeel van respectievelijk Rubens en Brueghel in de totstandkoming van het Haagse *Aardse Paradijs*: dat was gelijkwaardig. Het schilderij werd ‘in kompagnie’ gemaakt. Wanneer je je echter tot de kunsthistorische literatuur wendt, wordt maar zelden ingegaan op de vraag hoe deze samenwerking zijn beslag vond. Wie van de twee kunstenaars nam het initiatief tot het maken van het werk, wie was verantwoordelijk voor de compositie en wie bepaalde de werkvolgorde? Wanneer deze kwesties wél in aanmerking worden genomen, zijn de meningen niet eensluidend. Sommigen zien Brueghel als de drijvende kracht achter het stuk. Andere auteurs achten Rubens een schilder van een te groot kaliber om zich te voegen naar een mindere god als Jan Brueghel.⁴

De voorstelling

Kijkend naar het schilderij zijn de door beide schilders uitgevoerde partijen vrij eenvoudig van elkaar te onderscheiden. Terwijl Rubens voor de figuren de voor hem zo karakteristieke losse schilderstreek hanteerde, is in het landschap met dieren de ma-

nier van schilderen van Brueghel, gericht op het weergeven van ieder haartje en plooitje, uitstekend herkenbaar. Toch is de volgorde van werken aan het oppervlak van het schilderij niet direct af te lezen. De 'naden' tussen figuren en landschap zijn met zorg weggewerkt. Doordat de verflagen elkaar over en weer incidenteel overlappen, zijn de afzonderlijke partijen van beide meesters tot één geheel geïntegreerd. Dat effect werd met tamelijk minieme middelen bereikt: Eva's haar dat van haar voorhoofd en van haar rug naar beneden zwiert is over het landschap van Brueghel heen geschilderd. De vleugel van de opvliegende ijsvogel ter hoogte van haar billen is door Brueghel weer over dat haar gezet. Ook het oor van de kat, van de hand van Brueghel, die zich tegen Eva's scheen wrijft, overlapt haar door Rubens geschilderde been.

Brueghels kleine ingrepen zijn misschien niet meer dan *finishing touches* achteraf. In zijn geheel lijkt het werk te wijzen op een goed overdacht ontwerp. Maar dat de uitvoering, met name de integratie van de verschillende partijen, zo goed geslaagd is hoeft niet noodzakelijk het gevolg te zijn van overleg vooraf. Dat zou net zo goed het resultaat kunnen zijn van een aan beide schilders bekende, vaste volgorde van werken.⁵ Juist daarom is het interessant om meer inzicht te krijgen hoe een dergelijke samenwerking zijn beslag kreeg. Door stap voor stap de totstandkoming van het werk te proberen te reconstrueren, zijn vragen als wie van de twee schilders, Brueghel of Rubens, wát inbracht, wellicht beter te beantwoorden. Was één van beiden verantwoordelijk voor het ontwerp, de inventie, of kwam die in overleg tot stand? En hoe werd de uitvoering geregeld, hoe werd het schilderwerk gecoördineerd? Door het hele ontstaansproces van het schilderij te volgen, van de aanschaf van het paneel, naar het maken van de ondertekening, tot het aanbrengen van de signatuur, is een beter beeld te vormen van de werkvolgorde en het aandeel van beide schilders.

De signatuur

De formulering van het opschrift op het schilderij in Den Haag, midden onder, geeft maar een beperkt inzicht in de werkverdeling tussen beide schilders. In één dezelfde hand staat er, met de voor Jan Brueghel gebruikelijke kapitalen, *Petri Pavli Rubens... Figr* en op dezelfde hoogte wat verder naar rechts *I Brueghel fec.*⁶ Van de schilderijen die aan een samenwerking van Rubens en Brueghel worden toegeschreven, is het *Aardse Paradijs* het enige bekende werk dat een oorspronkelijk opschrift met de naam van beide schilders draagt. De aanwijzing 'Figr' volgend op de naam van Rubens is niet eenduidig. Het zou een afkorting kunnen zijn van het gebruikelijke 'figuravit': 'hij', dat wil zeggen Rubens, 'heeft ontworpen'. Maar, omdat Rubens' voornamen in de genitivus gesteld zijn, is goed mogelijk dat het een afkorting betreft van een zelfstandig naamwoord, een variant van 'figura' voor figuren. In het Latijn werd de term 'figura' niet gebruikt in de betekenis van 'personage' zoals tegenwoordig. In het Italiaans werd 'figura' op dat moment echter wel als zodanig gebruikt. Mogelijk bepaalde dat de keuze voor deze formulering, aangezien zowel Rubens als Brueghel waarschijnlijk Italiaans kenden. De vertaling van dit gedeelte van het opschrift zou dan moeten luiden: 'de figuren van [de hand van] Peter Paul Rubens'. Het opschrift is dan bedoeld om Rubens uitdrukkelijk als de schilder van de figuren te identificeren.⁷ Op geen van de andere werken die aan een samenwerking van Rubens en Brueghel worden toegeschreven, wordt Rubens' naam zelfs maar vermeld. Het 'fec.' voor 'fecit'; ('maakte'), achter Brueghels naam duidt deze in elk geval aan als schilder van de rest, het landschap met de dieren. Zijn precieze rol wordt in het midden gelaten: was hij slechts een uitvoerder van Rubens' compositie, of meer dan dat?

Wanneer het inderdaad Jan Brueghel was die het paneel van de naam van de makers voorzag, is het aannemelijk dat hij degene was die het als laatste in bewerking had. Naar alle waarschijnlijkheid houdt dat eveneens in dat hij degene was die het

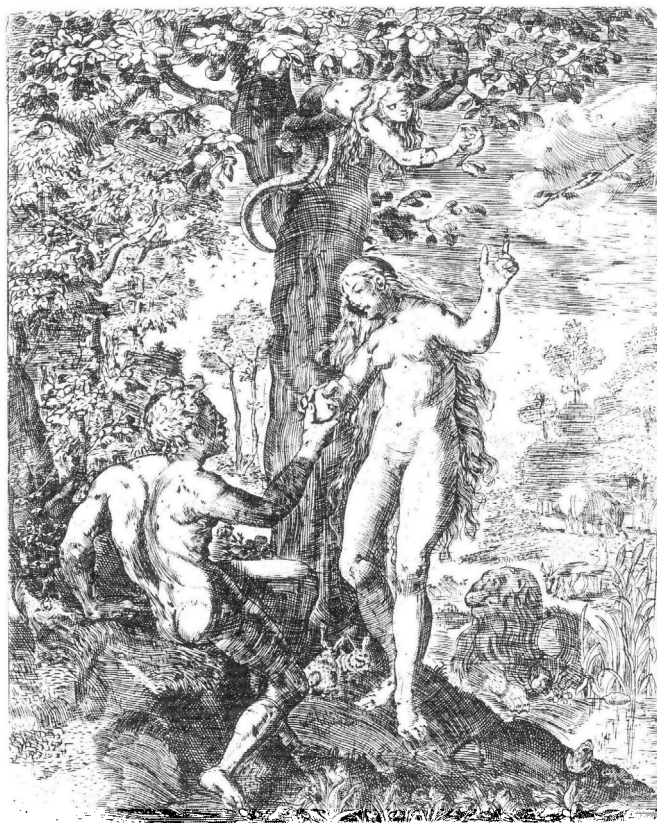
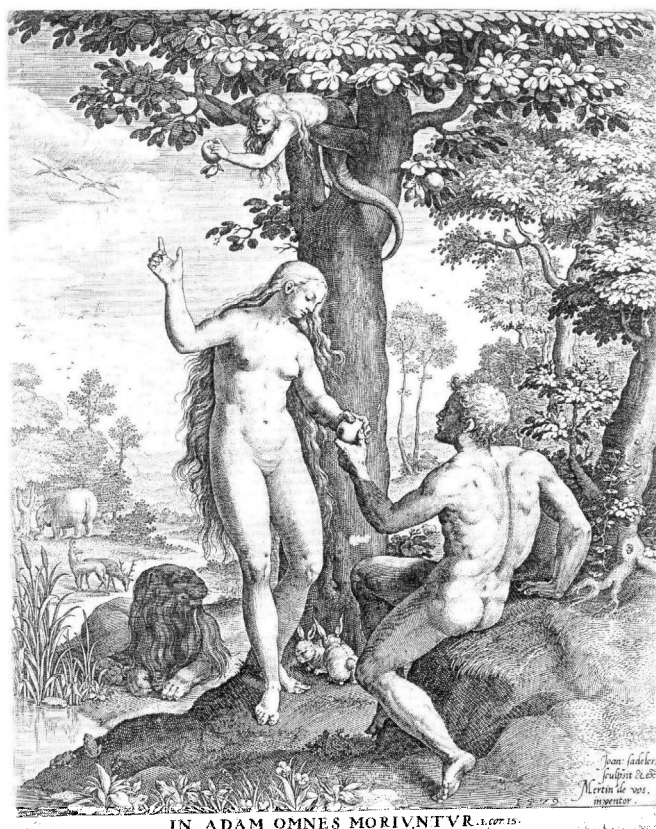


¹
Peter Paul Rubens en Jan Brueghel d.O., *Het Aardse Paradijs*, gesigeneerd Petri Patli Rubens ... Figr [...] I Brueghel fec., paneel 74 x 114. Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 253.

stuk op de markt bracht, of er een koper voor had. Dat is vergelijkbaar met de gang van zaken in het geval van de twee panelen met de *Vijf Zintuigen* die de Magistraat van Antwerpen in 1618 had aangekocht om aan de landsvoogden ten geschenke te geven. Uit de documenten blijkt dat Jan Brueghel als verkoper, én als aannemer van het werk, optrad. Aan die schilderijen hadden 'twelf diverse van de principaelste meesters' uit Antwerpen meegewerkt. Aangenomen wordt, dat zich onder die twaalf ook Rubens zal hebben bevonden.⁸

In dit verband is het veelzeggend dat Houbraken en Weyerman het *Aardse Paradijs* bespreken in het kader van de levensbeschrijving van Jan Brueghel d.O. Dat betekent dat zij het schilderij als meer typerend voor zijn oeuvre, dan voor dat van Rubens, moeten hebben gezien. Omdat zij in de tijd dichter bij het ontstaan van het *Aardse Paradijs* staan, en nog binnen de zeventiende-eeuwse schildertraditie, moet daar het nodige gewicht aan toegekend worden. De eerste indruk van het schilderij bevestigt hun oordeel: het is een groen coulissen-landschap, dat naar het verschiet steeds blauwer wordt, en krioelt van de dieren, hetgeen kenmerkend is voor veel schilderijen van Brueghel.⁹

Ook als product van een samenwerking past het *Aardse Paradijs* beter bij het soort samenwerking dat Jan Brueghel gewoonlijk aanging. In het bijzonder na 1620 schakelde Rubens hulpkrachten in, die aan zijn atelierproductie moesten bijdragen. De schilderijen droegen zoveel mogelijk het stempel van de meester, en dat was ook hetgeen de koper of opdrachtgever ervan verwachtte.¹⁰ De schilderijen waar Jan Brueghel met andere meesters aan werkte, ontlenen daarentegen extra waarde aan het feit dat het om een samenwerking van gewaardeerde specialisten, meesters in hun genre ging.¹¹



2
Johannes Sadeler I naar Maarten de Vos, *De Zondeval*, gesigneerd en gedateerd 1579, gravure 21,3 x 16,8 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

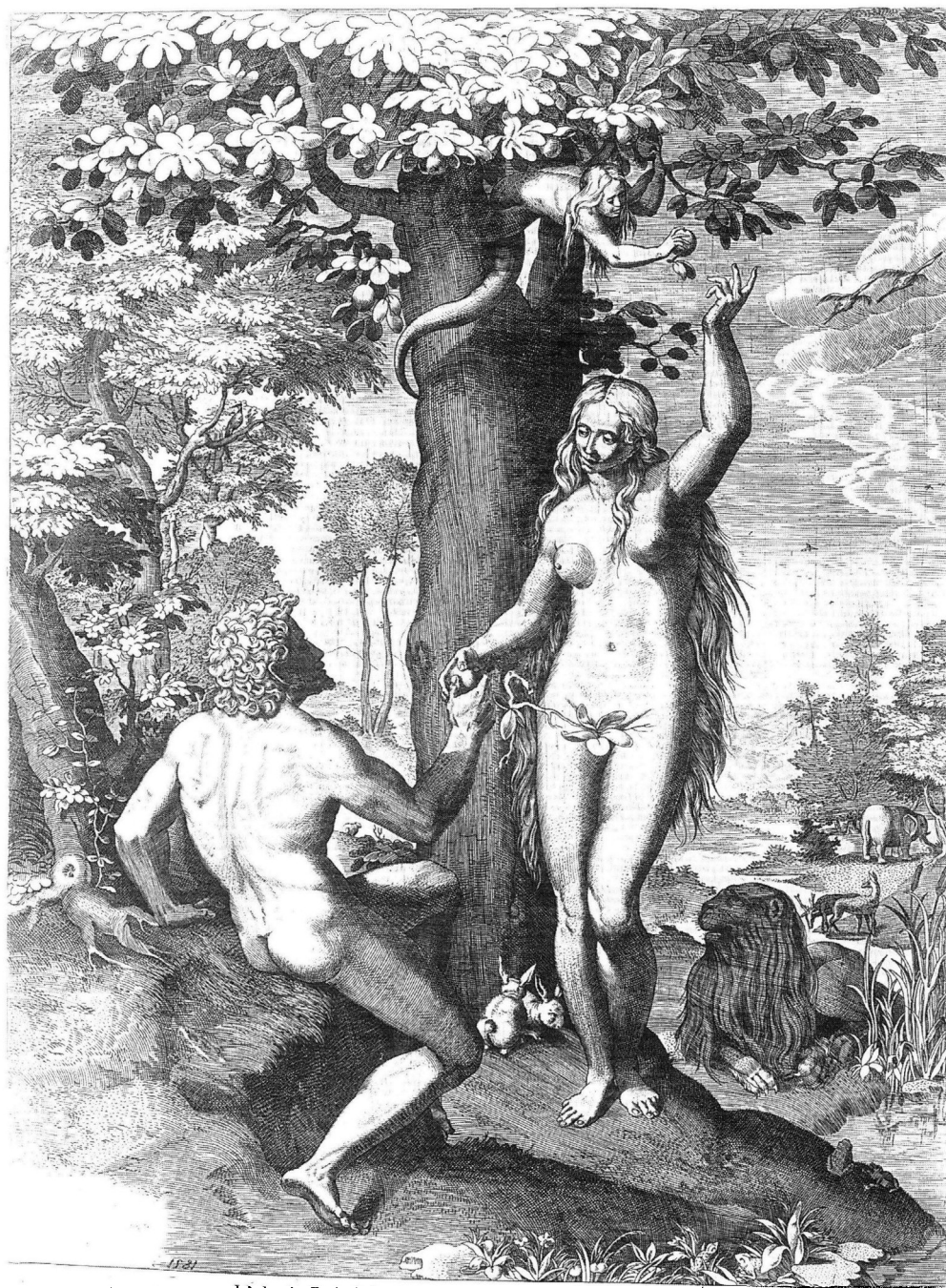
3
Toegeschreven aan Adam Elsheimer, *De Zondeval*, ca. 1597, gravure 20,3 x 16,3 cm, Brussel, Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek Albert I.

Voorbeelden

Het ontwerp van de voorstelling in zijn geheel, inclusief de figuren, is ontleend aan een ander werk. Als direct voorbeeld voor het Haagse *Aardse Paradijs* moet een compositie hebben gediend, die in drie verschillende, qua voorstelling bijna identieke, prenten is overgeleverd. De vroegst gedateerde van de drie is een gravure uit 1579 van Johannes Sadeler I naar een inventie van Maarten de Vos (afb. 2).¹² De gravure van de *Zondeval* die aan Agostino Carracci wordt toegeschreven kwam blijkens de datering een paar jaar daarna, in 1581, tot stand (afb. 4).¹³ Een derde gravure die traditioneel aan Adam Elsheimer wordt toegeschreven, wordt rond 1597 gedateerd (afb. 3).¹⁴

De opbouw van de linkerhelft van het schilderij is in grotendeels identiek aan die van de prenten, al is de pose van de figuren licht gewijzigd. Adam is meer van opzij in plaats van op de rug geschilderd, en de arm die hij in de in prent gebrachte voorstelling gebruikt om achter zijn rug op te steunen heeft Rubens naar voren laten wijzen. In het schilderij heeft Eva zich meer naar links gewend, van de beschouwer af. In alle drie de prenten krijgt Eva de appel aangereikt door een reptiel met het bovenlijf van een mens, in het stuk in het Mauritshuis kronkelt zich echter een echte slang om de takken van de boom der kennis. Je zou kunnen zeggen dat het lijkt alsof de makers van de prenten en Rubens in hetzelfde tekenklasje zaten: tegenover het mannelijk en vrouwelijk naaktmodel zat de Antwerpse schilder meer naar rechts dan zijn collega's. Het grote verschil ten opzichte van de prenten is, dat in het schilderij het beeldvlak rechts van Eva in de breedte is uitgerekt om Jan Brueghel de ruimte te bieden voor het schilderen van het landschap.

Welke van de drie prenten Rubens en Brueghel werkelijk tot voorbeeld voor het



IN ADAM OMNES MORIVNTVR.

Aardse Paradijs diende, is op basis van vergelijking met het schilderij niet vast te stellen.¹⁵ Maar, in één van deze drie, of in het gemeenschappelijke model, lijkt mij het directe voorbeeld voor het Haagse *Aardse Paradijs* gevonden. Daarnaast zijn er ook nog minder directe, of gedeeltelijke bronnen van inspiratie aan te wijzen. Daaruit blijkt dat het thema van het Aardse Paradijs en de Zondeval beide kunstenaars na aan het hart moet hebben gelegen.

Vanaf zijn terugkeer uit Italië in 1596 tot aan zijn dood in 1625 schilderde Jan Brueghel het thema van het Aardse Paradijs vele tientallen malen.¹⁶ Nog in zijn nalatenschap bevond zich 'een begonst pinceel, een paradys met een copye van 't selve'. De vele varianten en kopieën van het onderwerp die nog in de omloop zijn, zullen niet allemaal eigenhandig door Brueghel geschilderd zijn. Maar de aantallen waarin door zijn werkplaats 'Paradijzen' op de markt gebracht werden, illustreren dat

het onderwerp als een bijzonder populaire specialiteit gezien moet worden.¹⁷ Brueghels oudste zoon Jan, die na de dood van zijn vader het atelier voortzette, borduurde nog eindeloos voort op dit materiaal van zijn vader.¹⁸

Had Brueghel zich toegelegd op landschappen met een veelheid aan planten en dieren, Rubens moet door het thema van de Zondeval zijn geboeid vanwege de mogelijkheden die het bood om ideale naakten af te beelden. Hij heeft de Zondeval meermalen getekend en geschilderd, waarbij voorbeelden van andere kunstenaars, zoals Titiaan, een belangrijke rol speelden.¹⁹

Het object

Het schilderij zelf, dat wil zeggen: het materiële object, los van de voorstelling, bevat ook aanwijzingen over het verloop van de samenwerking tussen Rubens en Brueghel. Die wil ik ten slotte onder de loep nemen. Elke fase in het ontstaansproces van het werk, van de aanschaf van een paneel tot de *finishing touches*, kan – wanneer die in verband wordt gebracht met gegevens uit andere bronnen – informatie opleveren over de werkverdeling.

Het paneel

De eerste fase in het ontstaansproces van het Haagse *Aardse Paradijs* bestond natuurlijk uit de aanschaf en preparatie van een paneel. Het bestaat uit één radiaal uit de boom gezaagde plank eikenhout van 74 hoog bij 114 centimeter breed.²⁰ Het paneel is uitstekend bewaard, het is alleen in de lengterichting wat kromgetrokken. In Antwerpen kon de schilder zijn panelen gewoonlijk kant-en-klaar betrekken bij de *tafereelmaker*, een ambachtsman die evenals de schilder onder het Antwerpse Lucasgilde ressorteerde, maar eventueel ook bij de schrijnwerker.²¹ Het paneel met de *Zondeval* draagt het merk van Guiliam Gabron die in 1609 als *tafereelmaker* in het gilde was ingeschreven.²² Persoonlijke paneelmakersmerken, zoals de dubbele G van Gabron, kwamen bij het aannemen van de tafereelmakersordonnantie in 1617 officieel verplicht in gebruik. Helaas, voor de datering van het *Aardse Paradijs* levert Gabrons merk op het paneel geen onaanvechtbare *post quem* van 1617. In de praktijk werden de merken, zij het sporadisch, al eerder toegepast. Het oudst bekende merk van Gabron van vóór 1617, en tevens het enige van voor dat jaar, dateert van 1614.²³

Omdat panelen vaak in partijen en volgens standaardformaten geleverd werden, is het misschien mogelijk om, door afmetingen te vergelijken, het *Aardse Paradijs* in één van de twee ateliers, dat van Rubens of Brueghel, te plaatsen.²⁴ Het formaat van het Haagse schilderij benadert dat van acht andere werken van 28 (zie bijlage 1) die aan een samenwerking van Rubens en Brueghel worden toegeschreven. De meeste daarvan zijn echter, met name in de lengte, wat kleiner dan de 74 x 114 cm van het *Aardse Paradijs*. De *Cybele met de drie Gratieën* in Glasgow meet 72,4 bij 106,7 cm; de afmetingen van de *Slappende nymfen* uit München bedragen 66 bij 109 cm; het paneel met de *H. Hubertus* in het Prado beslaat 63 bij 100 cm en de uit vijf panelen bestaande serie met de *Vijf Zintuigen* in het Prado zijn elk rond de 65 bij 110 cm groot.

Daarnaast is er in Brueghels oeuvre nog een dertiental schilderijen aan te wijzen, die bij benadering hetzelfde formaat hebben als het *Aardse Paradijs*.²⁵ Elf van deze schilderijen, die op één na net als het Haagse *Aardse Paradijs* in het tweede decennium van de zeventiende eeuw worden gedateerd, zijn in samenwerking met Hendrik van Balen geschilderd. Of enkele of meerdere van deze panelen eveneens door Gabron geleverd werden is niet bekend; gegevens op dit gebied ontbreken.

Omdat Rubens veelal in opdracht werkte, waarbij het werk bestemd was voor een

Infraroodreflectogram van het hoofd van Cybele, detail uit: Jan Brueghel d.O. en Hendrik van Balen, *Cybele in een groenten- en vruchtenkrans*, paneel, Den Haag, Mauritshuis.



specifieke plaats, zal hij minder gebruik gemaakt hebben van standaardformaten in dragers. Binnen het omvangrijke oeuvre van Rubens is de toepassing van in partijen aangekochte panelen van vaste afmetingen eigenlijk alleen te verwachten bij twee typen schilderijen: portretten en olieverfschetsen. Dertien schilderijen, toegeschreven aan Rubens of diens atelier, hebben ongeveer hetzelfde formaat als het stuk in het Mauritshuis.²⁶ Vijf daarvan, olieverfschetsen, worden omstreeks dezelfde tijd als het Haagse schilderij gedateerd, de tweede helft van het tweede decennium van de zeventiende eeuw. Voor zover er gegevens bekend zijn, zijn meer dan de helft van deze panelen niet uit één stuk maar uit meerdere delen samengesteld. Minimaal vier van de dertien bestaan uit drie planken, drie zelfs uit vier.²⁷ De weinige keren dat een paneelmakersmerk vermeld wordt, is dat niet het merk van Gabron.²⁸

Beide schilders, Rubens en Brueghel, hebben wel op panelen van vergelijkbare afmetingen als het *Aardse Paradijs* gewerkt. Maar alleen bij Brueghel lijkt het Haagse paneel tot een grotere, samenhangende groep te behoren. De formaten van de panelen die een aantal keren werden gebruikt voor coproducties van Rubens en Brueghel, zijn dezelfde als die Brueghel hanteerde wanneer hij met Hendrik van Balen samenwerkte. Als de kandidaat om de drager voor het *Aardse Paradijs* te hebben ingebracht in de samenwerking, verdient Jan Brueghel dan ook de voorkeur.²⁹

De grondering

Het is goed mogelijk dat het paneel reeds voorzien van de witte grondering werd gekocht, maar dat hoeft niet.³⁰ Om het paneel dan schilderklair te maken zijn de twee volgende stappen het aanbrengen van de ondertekening en een preparatielaag, de imprimatura.

De over de witte grondering door de schilder, of een lid van zijn werkplaats aangebrachte imprimatura was bedoeld om een grotere tonale eenheid bij het opschilderen te bereiken door het schelle wit van de grondering af te dekken met een grauwe of bruinige kleur én om het bindmiddel-absorberend vermogen van de

ondergrond te reguleren.³¹ Bij het *Aardse Paradijs* is deze laag nauwelijks met het blote oog waarneembaar. Met behulp van infraroodreflectografie zijn de karakteristieke, met een grove kwast opgebrachte, grote streken wel uitstekend te zien.³² De streperige halen lopen overwegend evenwijdig aan de lengterichting van het paneel, alleen uiterst rechts zijn ze van onder naar boven getrokken.

Een streperige imprimatura wordt soms als één van de karakteristieken van het werk van Rubens genoemd. Rubens bediende zich, wanneer hij op paneel schilderde, dikwijls, zo niet altijd, van zo'n preparatielaag. In zijn olieverfschetsen, waar deze laag niet of nauwelijks wordt afgedekt door de daar overheen aangebrachte verflagen, is dat nog goed te zien.³³ Toch is een streperige imprimatura van het *Aardse Paradijs* niet uitsluitend kenmerkend voor werk uit zijn atelier.³⁴ Ook Jan Brueghel maakte er gebruik van. Van hem zijn twee olieverfschetsen op paneel overgeleverd – studies van een ezel, een aap, een kat en honden – die een streperige bruin-grijzige grondlaag vertonen.³⁵ Op infraroodreflectogrammen van het paneel dat hij in samenwerking met Hendrik van Balen schilderde, de *Haagse Cybele in een groente- en vruchtenkrans*, komt een vergelijkbare imprimatura aan het licht (afb. 5).³⁶ In welk atelier, dat van Rubens of Brueghel, de imprimatura werd aangebracht kan dus uit het uiterlijk van de preparatielaag niet worden opgemaakt.

De ondertekening

Voordat een begin werd gemaakt met het schilderen van het *Aardse Paradijs*, werd de vorm van de compositie in grote lijnen op het paneel geschetst. Met behulp van infraroodreflectografie zijn twee typen ondertekening zichtbaar onder het geschilderde landschap: ten eerste een globale opzet van het landschap; ten tweede wordt een aantal vormen heel precies in contour aangeduid (afb. 6).³⁷ Of dat met een penseel of met krijt is gebeurd, is niet te onderscheiden. Het eerste type ondertekening beslaat vooral de rechter tweederde van het paneel. Links, onder de figuurpartij, ontbreekt ze. De tekening legt in grote lijnen het verloop en verschillende plans van het landschap vast. De loop van de beek is aangegeven, de horizon en de plaatsing van de boomgroepen. Een persoonlijk handschrift verraden de in één haal getrokken lijnen waarmee de compositie globaal is vastgelegd, niet. Deze compositieschets van het *Haagse Aardse Paradijs* aan Rubens te willen toeschrijven, zoals Wadum doet, door vergelijking met landschapstekeningen zoals het *Boslandschap* in het Ashmolean Museum gaat dan ook te ver.³⁸ Het verschil in functie tussen deze twee tekeningen maar ook het gebrek aan stilistische eigenaardigheden van de ondertekening laten een vergelijking niet toe.

Het tweede type ondertekening moet aan Jan Brueghel toegeschreven worden. Onder sommige dieren is een haast sjabloonachtige ondertekening te zien. Van de pauw bij Eva op de voorgrond, de wolf op het middenplan en onder de klauwen van het luipaard en de tijger zijn de contouren zichtbaar. Op een paar plekken komen bovendien kleine veranderingen ten opzichte van het oorspronkelijke plan aan het licht. De poten van de kalkoen helemaal links onder in de hoek waren aanvankelijk anders getekend evenals de staart van de papegaai links boven. Het hoofd van het witte paard midden achter werd hoger geschilderd dan het getekend is, en de getekende vegetatie onder Adams voeten werd niet geschilderd. De twee hondjes die op het middenplan tegen een paar eenden staan te blaffen waren een paar centimeter meer naar rechts en naar boven voorzien. Die laatste verandering heeft het karakter van een verschoven plakplaatje, afgezien van de positie is er niets veranderd. Naar de precieze plaatsing van de honden in het vlak moest Brueghel kennelijk nog zoeken, maar de vorm lag al vast. Hoe de twee dieren er uit moesten zien, moet hem van tevoren tot in detail voor ogen hebben gestaan.

Vrijwel alle dieren, het rund, de geit met de bok die tegen een boom opspringt, de waterhoentjes, de marmotten, de blauwe reiger in de beek, de pauw bij Eva's voe-



ten enzovoorts, blijken uit Jan Brueghels vaste repertoire te stammen. Al deze beesten zijn terug te vinden in andere schilderijen van zijn hand.³⁹ Het aapje en de poes bij Adam en Eva zijn afgeleid van Brueghels naar het leven gemaakte olieverschetsen.⁴⁰ Daar waar Brueghel de dieren niet uit zijn eigen modellenvoorraad kon putten, heeft hij die van Rubens aangesproken. De staande leeuw bij de boom en de stoeiende katachtigen op de voorgrond, ontleend aan werken van Rubens, werden door Brueghel vaker in zijn schilderijen toegepast. Een variant van de staande leeuw duikt voor het eerst in 1615 in Brueghels schilderijen op.⁴¹ De schets van Rubens, die zich tegenwoordig in de National Gallery in Washington bevindt, moet dus nog van voor dat schilderij dateren.⁴² Een getrouwe kopie naar een verloren gegaan schilderij van Rubens laat het voorbeeld zien dat Brueghel voor het luipaard moet hebben gebruikt.⁴³ De tijger waar het luipaard mee stoeit is al op een schilderij met de *Opvoeding van Bacchus en Silenus* aanwezig, dat omstreeks 1610 door Rubens of een ateliermedewerker geschilderd werd.⁴⁴ Hoewel sommige van de diermotieven aan de voorraad van Rubens ontleend werden, kan het niet anders dan dat Jan Brueghel degene was die de precieze ondertekening van de door hem te schilderen dieren aanbracht. Het past niet in de werkwijze van Rubens het aandeel van een medewerker op zo'n nauwkeurige manier voor te bereiden.⁴⁵ Omdat de plaatsing van de dieren nauw samenhangt met de manier waarop het landschap is uitgelegd – beide het aandeel van Brueghel – lijkt het logisch te veronderstellen dat hij, eerder dan Rubens, ook verantwoordelijk was voor de ondertekening daarvan.

De trefzekerheid van de summiere lijnen van het eerste type ondertekening, die zonder te zoeken en vrijwel zonder verbeteringen zijn geplaatst, geeft aan dat de compositie in zijn geheel al van tevoren vast lag. Dat het ontwerp van de compositie, de inventie, van de voorstelling van het *Aardse Paradijs* al nauwkeurig vaststond voordat er ook maar een penseel op het paneel gezet werd, wordt nog eens extra bevestigd door het vrijwel geheel ontbreken van aan het verfoppervlak waarneembare penti-

menti. Met uitzondering van het huidige profiel van Adam, dat weliswaar precies de fijn geschilderde bruine contourlijn over de bruinige achtergrond van de boomstam volgt maar een fractie meer naar links geschilderd is, en het profiel van Eva waar het lijkt alsof bruine haarlokken met lichtgroen zijn weggeschilderd om haar gezicht beter te doen uitkomen tegen een verder overwegend bruine achtergrond, verraad het veroppervlak geen veranderingen die tijdens de uitwerking zijn aangebracht.

De verflagen

Nadat het ontwerp in grote trekken op het geprepareerde paneel was geschetst, naar ik aanneem door Jan Brueghel, moet het schilderij vervolgens in drie werkgangen zijn opgeschilderd. Die procedure is in eerste instantie af te leiden uit documenten die door Jan Brueghels gelijknamige zoon werden nagelaten. Dat wordt bevestigd door de wijze waarop de verflagen van de verschillende handen elkaar overlappen, zoals ik hierna zal beschrijven.

Als oudste zoon van de fluwelen Brueghel, geboren in 1601, werd Jan de Jongere door zijn vader in diens atelier opgeleid. Eenmaal volleerd moet hij met zijn vader hebben meegewerkt. De samenwerking tussen vader en zoon werd onderbroken door de reis naar Italië van die laatste tussen 1622 en 1625. Na het bericht van zijn vaders dood keerde hij terug om diens atelier in Antwerpen voort te zetten.⁴⁶ Dat 'voortzetten' is tamelijk letterlijk op te vatten, want de schilderijen die Jan de Jongere maakte, zijn voor het overgrote deel replieken, pastiches en andersoortige afgeleiden van het werk van zijn vader. Vanaf het moment dat hij weer in Antwerpen was, in augustus 1625, hield Jan d.J. een dagboek bij. Dit dagboek is niet in het origineel overgeleverd, maar in een gedeeltelijke transcriptie van omstreeks het midden van de achttiende eeuw.⁴⁷ De gevolgde procedure bij samenwerking met een figuurschilder laat zich uit de aantekeningen van Brueghel Junior destilleren. Deze is ongetwijfeld dezelfde geweest als die zijn vader aanwendde. De opleiding van de zoon in het atelier van Brueghel d.O. en de manier waarop hij van diens erfenis profiteerde, garanderen dat.

Evenals zijn vader liet Jan d.J. grotere figuren uitschilderen door gespecialiseerde figuurschilders. Voornamelijk Hendrik van Balen wordt als zodanig opgevoerd, in de jaren 1626 tot en met 1646. Een enkele keer specificeerde Brueghel d.J. ook hoeveel hij Van Balen betaalde voor zijn werk. Voor een schilderij van Flora dat Brueghel d.J. voor 150 gulden verkoopt, ontvangt Van Balen 20 gulden. Dat wil zeggen dat ruim één achtste van de prijs uitgemaakt wordt door de betaling van de figuren.⁴⁸

In 1626 noteerde Brueghel d.J. een *Pan en Syrinx* met figuren van Rubens, waarvan de waarde geschat werd op 120 gulden, waarschijnlijk een replica van hetzelfde stuk dat zijn vader in samenwerking met Rubens maakte en in diens nalatenschap vermeld wordt.⁴⁹ In februari 1628 begon hij een groot schilderij waarin Rubens de figuren van Christus en Martha en Maria schilderde. In maart vermeldde hij het als 'voldaen'.⁵⁰ Wat Brueghel d.J. voor de figuren die Rubens schilderde moest betalen, wordt helaas nergens vermeld.

De vermelding van de *Christus bij Martha en Maria* wordt in de tekst direct gevolgd door een serie van de *Vijf Zinnen*, waarbij Brueghel d.J. vermeldde dat het *Gezicht* een kopie is. Het lijkt geen twijfel dat de hele serie naar voorbeeld van zijn vader gemaakt werd. In zijn eerste aantekening noteerde Brueghel d.J. dat hij alle vijf gedoodverfd heeft, een eerste stadium van het werk, en vervolgens 'voldoet' hij elke maand, van april tot en met augustus, telkens één van de schilderijen. Het maken van een schilderij bestond dus uit twee stadia, eerst het doodverven en vervolgens het opmaken of voldoen als fase waarin het schilderij voltooid wordt.⁵¹ Dat de partijen die aan de figuurschilder waren toebedeeld tussen deze twee fasen in werden uitgevoerd, is af te leiden uit de aantekeningen uit 1627 over een samenwerking met Jan Brueghel d.J.'s schoonvader Abraham Janssens:

11. *September*. Begonst eenen grooten doec, daer Flora sidt onder haer bloemen, vol werx, de figuren van myn vrauen vader.
[...]

13. Deze maendt [= september] voldaan 't voorseyde grootd stuc.⁵²

Gecombineerd met de vermelding van het stuk waarin Rubens de figuren van Christus en Martha en Maria schilderde, dat ook pas in tweede instantie voldaan werd, lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat schilderijen die in samenwerking gemaakt werden als regel eerst in een doodverfstadium werden gebracht, met de voornaamste partijen mogelijk al in een gekleurde onderschildering. Vervolgens kreeg de figuurschilder het werk onderhanden. Als laatste ging het terug naar Brueghel d.J. die de *finishing touches* aanbracht, het werk voldeed.

Kan de veronderstelling dat Rubens en Brueghel volgens een zelfde, in drie fasen verlopende procedure te werk gingen, ook aan het schilderij van het *Aardse Paradijs* geverifieerd worden, bijvoorbeeld door de wijze waarop de verflagen elkaar overlappen? Bij het aanbrengen van de eerste gekleurde verflaag moet Brueghel niet alleen het landschap zijn basiskleuren hebben gegeven, maar ook de beesten. Een lichte kleur groen is voor de grote vlakken van het landschap als grondtoon gebruikt. Dat is te zien rond de blaffende honden en rond de tijger en het luipaard, zij hebben als het ware een lichtgroen halo.

Dat de dieren in dit stadium ook al tot op zekere hoogte door Brueghel waren uitgewerkt, blijkt uit de contourcorrecties die Rubens vervolgens, bij het overnemen van het paneel, meende te moeten aanbrengen. Rubens gebruikte vaker een koolstofhoudende verf, alleen te zien met infraroodreflectografie en niet meer aan het oppervlak van het schilderij, om verbeteringen in het werk van anderen aan te geven.⁵³ Tegen de lussen waarmee het slangenlijf zich om de boomtak boven Eva's hoofd kronkelt en de omtrekken van de twee karachtigen zijn de contouren door Rubens met brede halen aangepast. Dat de tijger en het luipaard veel levendiger zijn dan de andere door Brueghel geschilderde dieren, en in de compositie een belangrijke plaats opeisen, moet het gevolg zijn van een interventie van Rubens.⁵⁴ Brueghel heeft zelf de roofdieren uitgewerkt, getuige de precieze manier waarop de verf in streepjes en dotjes, als het ware ieder haartje volgend, is opgebracht (afb. 1, de tijger en het luipaard rechts onder).

In zijn uitwerking van de doodverf moet Brueghel als het ware een ruime uitsparing gelaten hebben om Rubens de gelegenheid te bieden de figuren van Adam en Eva uit te schilderen. Mogelijk heeft hij alleen een bruinige of groene ondertoon aangebracht. Dat het Rubens was die daar overheen de globale vormen van de boom, het gebladerte, de rots waar Adam op zit en het paard, wordt verraden door de lossere, minder gelijkmatige en minutieuze verfstreken waaruit deze kleurvlakken bestaan. De contouren van de figuren zette Rubens gedeeltelijk aan met donkerbruine lijnen. Die omtrek is aan het oppervlak, over de door Rubens geschilderde boomstam, waarneembaar daar waar Adams profiel een fractie naar links verschoven werd ten opzichte van het oorspronkelijke plan. Deze donkerbruine lijnen zijn óver de bruingroene achtergrondkleur aangebracht, dus toen het paneel al gedoodverfd was. De met infraroodreflectografie zichtbare donkere onderschildering van de schaduwpartijen in de lichamen van Adam en Eva schemert door onder de vleeskleur van rug, benen en linker onderarm van Adam en de heup van Eva door en geeft het effect van een optisch koele schaduw tint.⁵⁵ Zowel de opzet als de uitwerking van de twee mensengestalten was geheel in handen van Rubens.⁵⁶

De derde fase, het 'voldoen', gebruikte Jan Brueghel d.O. om de detaillering van het *Aardse Paradijs* uit te werken en de puntjes op de i te zetten. Voordat hij de dieren helemaal voltooide maakte hij eerst het landschap verder af. De nek van de

struisvogel, maar ook die van de reiger en kleinere, niet in de ondertekening van het tweede type voorbereide dieren zoals de vissen en eenden in de beek werden over de al helemaal voltooide achtergrond heen geschilderd. Hier schemert de achtergrond op sommige plaatsen door de meer transparant geworden verf van de dieren heen.

Bovendien moet het Jan Brueghel er in dit stadium om te doen zijn geweest zijn partijen met die van Rubens tot een harmonieuze eenheid te integreren. Op verschillende plaatsen, zoals bij het oor van de kat dat over het been van Eva geschilderd is, overlapt de door hem aangebrachte verf die van Rubens. De slang en het paard die door Rubens werden opgezet, werkte hij in detail uit met de hem typerende, wat vettige verflijntjes. In de door Rubens geschilderde kruin van de Boom der Kennis bracht hij vogels, vruchten en bladeren aan. Daarmee laat hij die meer deel uitmaken van de rest van het landschap. Vooral de minutieus geschilderde druiventros boven het hoofd van Adam, een eilandje binnen de veel vrijer neergezette basiskleur van Rubens, heeft bij nadere beschouwing bijna het karakter van een ingeplakt plaatje.

Conclusie

Datgene wat er aan het verfoppervlak van het *Aardse Paradijs* af te lezen valt over de volgorde van werken, laat zich goed verenigen met de werkwijze die zich uit het dagboek van Jan Brueghel d.J. laat afleiden voor schilderijen waarbij een andere figuurschilder ingeschakeld werd. Dat bevestigt dat Jan Brueghel initiatiefnemer en verkoper van het Haagse *Aardse Paradijs* moet zijn geweest. Maar het is Rubens' meesterschap dat van dit schilderij pas echt iets bijzonders maakt, en zijn aandeel in de inventie van de compositie blijkt met name uit de gebruikte beeldbronnen. Het geheel van het *Aardse Paradijs* is meer dan alleen maar de som van twee door verschillende meesters vervaardigde delen: een waarachtige samenwerking, die in overleg tot stand gekomen moet zijn.

* Dit artikel maakt deel uit van het onderzoek voor mijn proefschrift: *Samenwerking tussen de schilders in de Nederlanden in de zestiende en de zeventiende eeuw* uitgevoerd in opdracht van de Universiteit van Amsterdam. Ik wil Ernst van de Wetering, Rembrandt Duits, Margriet van Eikema Hommes, Michiel Franken en Jørgen Wadum bedanken voor hun kritische commentaar. Daarnaast ben ik Jørgen Wadum zeer erkentelijk voor de diverse keren dat hij mij de gelegenheid bood om het schilderij uit de lijst, in het restauratie-atelier van het Mauritshuis, te bestuderen.

¹ B. Broos, cat. tent. *Liefde, list & lijden. Historiestukken in het Mauritshuis*, Den Haag (Mauritshuis) 1993, p. 88, cat. nr. 8.

² A. Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, dl. 1, Amsterdam 1718 (bewerkt door P.T.A. Swilens, woordelijk nagedrukt te Maastricht 1943), p. 87: 'Doe het alleruitmuntste in Konst dat ik van hem gezien heb, is het zoo genaamde Paradijs, by den Heer Le Court van der Voort, tot Leiden, waar in zig een menigte van allerhande Dieren op 't allerkonstigst, in een niet min konstig geschildert Landschap doen zien: en de Adam en Eva op 't alleruitvoerigst door Rubbens geschildert. Dit stuk is gekomen uit het beruchte Kabinet van den Heer de Bie, den Meccenas van G. Dou.'

Volgens Broos in Den Haag 1993 (noot 1), p. 88 en p. 95, nt. 3, cat. nr. 8 zal Houbraken het schilderij goed gekend hebben. Het feit dat de auteur het tweede deel van zijn *Groote Schouburgh* opdroeg aan De la Court van der Voort, wijst er op dat hij contact onderhield met de eigenaar.

³ J.C. Weyerman, *De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen met een uytbreyding over de Schilderkonst der Ouden*, dl. 1, 's-Gravenhage 1729, p. 348: 'Doch onder alle de ontelbaare stukken van den Fluweelen Breugel, dewelke wy zo hier te land, als elders in vreemde landen hebben gezien, is er geen dat kan of mag vergeleeken worden by het Konstjuweel dat tot Leyden berust, en geen geringe luyster byzet aan die beruchte Hooge School der Vryc Nederlanden. Dat overheerlijk Konststuk verbeeldt het Paradijs voor den Val des eersten Mensch, en is in kompagnie geordonneert en geschildert by Rubens

en by Breugel, welke beyde Meesters als om strijd hebben gepoogt om malkanderen daar op te verplichten. Den Adam en de Eva zijn zo heerlijk getekent, zo wonderlijk gekoloreert, en zo bevalliglyk van gedaante, dat men daar in, als in een spiegelglas, de heerlijke gestalte des Scheppers van Hemel en van Aarde, na wiens Evenbeeld dat paar was gevormt, kan bespeuren en zien doorstralen. Ook is alles wat dat den Fluweelen Breugel daar by heeft geordonneert zo schoon, zo groots, en te zelve tijd zo vriendelyk, dat men niet behoeft te vraagen na den op het paneel tegenwoordigen staat dier aldereerste Stervelingen. De dieren zijn wonderbaarlijk liefdallig van gebaarden, de volwasse Tygers spelen zo vriendelyk als jonge onnoozele welpen, en zijn zo doorschijnende geschildert, dat het schijnt als of men derzelver ingewanden zag bewegen dwars door hunne witte buyken. Vorders zijn de Pauwen, de Westindiesche Ravens, de Papegaayen, de uytheemsche en inlandsche Vogels, en de viervoetige Dieren, alle om het schoonste en om het vriendelijkste geschildert, beneffens de Boomen, Kruiden, en alle de toebehoortens van dien Lusthof, aangelegt, beplant en onderhouden door dien Goddelijken en aldereersten Tuynman. Dat onwaardeerlijk Konststuk beslaat een plaats in het Konstkabinet van den Heere Pieter de la Court van der Voort tot Leyden.'

⁴ C. Van De Velde, 'Het aards Paradijs in de beeldende kunsten', in C. Van De Velde et al., cat. tent. *Het aards Paradijs. Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, Antwerpen (Zoo) 1982, p. 30 beoordeelt het *Aardse Paradijs* als een ontwerp van Rubens. Wanneer hij het *Banket van Achelöis* in het Metropolitan Museum in New York behandelt, toegeschreven aan een samenwerking van Rubens en Brueghel, gaat J.S. Held (A.W. Lowenthal, D. Rosand & J. Walsh red.), *Rubens and his circle*, Princeton N.J. 1982, pp. 26-28 er eveneens van uit dat Rubens degene was die de compositie bepaalde. Hij spreekt over 'Rubens' version' van Ovidius' verhaal, en beschouwt Brueghel als niet veel meer dan de schilder van een passende omlijsting, een uitvoerder. In het artikel waar zij een overzicht geeft van de materie, valt C. Van Mulders, 'Peter Paul Rubens en Jan Brueghel de Oude: de drijfveren van hun samenwerking', in H. Vlieghe, A. Balis & C. Van De Velde (red.),

Concept, design & execution in Flemish Painting (1550-1700), Turnhout 2000, p. 116 Van de Velde en Held bij. Zij weet zeker dat zowel in het *Banket van Achelöis* als het *Aardse Paradijs* Rubens verantwoordelijk was voor de grote lijnen van de compositie. Hun mening over de aard van de samenwerking baseren deze auteurs op de veronderstelling dat Rubens nooit een ondergeschikte rol zou kunnen spelen, niet op onderzoek.

M. Hairs, *Dans le sillage de Rubens*, z.p. 1977, p. 14 daarentegen ziet het werk als een schilderij dat in hoofdzaak door Brueghel bepaald werd: de door Rubens geschilderde figuren betitelt zij als stoffage. Broos in Den Haag 1993 (noot 1), p. 93, cat. nr. 8 deelt Hairs' mening in zoverre dat hij de voorstelling als een karakteristieke compositie voor Jan Brueghel beschouwt. Beide auteurs signaleren overeenkomsten met ander werk van diens hand. Volgens A. Balis, 'Fatto da un mio discepolo': Rubens' studio practices reviewed', in T. Nakamura (red.), cat. tent. *Rubens and his workshop. The Flight of Lot and his family from Sodom*, Tokyo (National Museum of Western Art) 1994, p. 104 zal, gegeven Rubens' persoonlijkheid, 'or the idea we have of it', het initiatief voor samenwerking met andere kunstenaars meestal bij Rubens hebben gelegen. De enige uitzondering die Balis kent, zijn de schilderijen die Rubens met Brueghel maakte; dat zijn 'Brueghels' waaraan Rubens slechts een bijdrage leverde.

Met deze auteurs zijn de uitersten wel weergegeven, maar is het overzicht van de meningen ongetwijfeld niet compleet. Met name de Rubens-literatuur is zo uitgebreid, dat het nauwelijks mogelijk is volledig te zijn.

⁵ Voordat Rubens en Brueghel aan het *Aardse Paradijs* begonnen, hadden ze mogelijk eerder ervaring met elkaars manier van werken opgedaan: de *Amazonenslag* in Schloss Sanssouci in Potsdam, waarvan de toeschrijving volgens Van Mulders in Vlieghe, Balis & Van De Velde 2000 (noot 4), pp. 116-117 algemeen aanvaard is, dateert uit de periodes 1598-1600. Evenals Van Mulders lijkt het mij onwaarschijnlijk dat Rubens en Brueghel de makers zijn van de variant van de *Amazonenslag* uit een Antwerpse privéverzameling. Zelfs voor een vroeg werk is de kwaliteit te min, bovendien wint Ertz's toeschrijving, in K. Ertz (red.), cat. tent. *Brueghel-Brueghel: Pieter Brueghel de*

Jonge (1564-1637/8) en Jan Brueghel de Oude (1568-1625): een Vlaamse schildersfamilie rond 1600, Essen (Villa Hügel), Wenen (Kunsthistorisches Museum), Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1997-1998, pp. 217-220, cat. nr. 70 niet aan waarschijnlijkheid door de ingewikkelde werkverdeling die hij voor het duo moet bedenken om het uiterlijk van het schilderij te verklaren.

Het ontstaan van het *Banket van Achelais* wordt in dezelfde jaren, 1615-1617, gedacht als het *Aardse Paradijs*, maar later.

⁶ Vgl. K. Ertz, *Jan Brueghel d.Ä. Die Gemälde mit kritischem Oemrekeatalog*, Keulen 1979, pp. 555-623, waarin alle aan Jan Brueghel d.O. toegeschreven werken gecatalogiseerd zijn.

Volgens Balis in Tokyo 1994 (noot 4), p. 99 signeerde Rubens zijn eigen werk vrijwel nooit, en evenmin stond hij zijn medewerkers toe om hun aandeel in zijn atelierproductie door een signatuur kenbaar te maken. De enige uitzondering is de decoratie van de Torre de la Parada, een jachtstok van de Spaanse koning, die wel door Rubens ontworpen werd, maar niet uitgevoerd. Volgens Alpers, in S. Alpers, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard part IX: the decoration of the Torre de la Parada*, Brussel 1971, pp. 34-35, geven de signaturen van de betrokken schilders op de verschillende scènes aan dat het eindresultaat niet, of in zijn ogen onvoldoende, onder supervisie van Rubens tot stand was gekomen.

Ook Brueghel was niet kwistig met het signeren van werken waarin anderen een aandeel hadden gehad. Van de circa 230 schilderijen die aan Brueghel en een andere, onafhankelijke meester-schilder worden toegeschreven, zijn er slechts twaalf alleen door de betreffende collega van een merkteken voorzien. Zestien schilderijen werden uitsluitend door Jan gesigneerd. Geen van die teksten omvat de naam van de andere schilder, laat staan een vermelding van diens specifieke bijdrage aan de voorstelling of andere bijzonderheden. Slechts in één geval werden de namen van drie schilders vermeld. Op de *Minerva bezoekt de Muzen op de Helicon* in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen staan in de stereotiepe kapitalen die Brueghel altijd gebruikte zijn eigen naam, die van Joos de Momper d.J. en Hendrik van Balen vermeld: *BALE.MOMPER.BRUEGHEL*.

De genoemde aantallen fungeren slechts als indicatie voor de verhoudingen. De getallen zijn ont-

leend aan een database waarin ik materiaal over schilderijen, toegeschreven aan twee of meer schilders, heb bijeengebracht. De meeste informatie over de schilderijen van Jan Brueghel d.O. in die database is afkomstig uit Ertz 1979 (noot 6), passim. Echter, niet van ieder schilderij zijn alle gegevens bekend. Bovendien staat een deel van de toeschrijvingen ter discussie, met name het onderscheid tussen Jan Brueghel d.O. en zijn zoon en opvolger Jan d.J. is door zuiver stilistische vergelijking moeilijk te maken.

⁷ Voor een overzicht van de betekenissen van 'figura': P.G.W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1984 (1982), pp. 700-701. Met dank aan Rembrandt Duits, die de mogelijkheden voor de vertaling heeft uitgelegd.

⁸ M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst*, Brussel 1955, p. 153; p. 449, doc. 272, nrs. 25 en 26 en p. 465, doc. 280, nrs. 29 en 30; vindt de betreffende schilderijen terug in de verzameling van de aartshertogen in kasteel Tervuren in 1667. Daar moeten ze gebleven zijn tot de brand van het paleis in 1731. Na die ramp werd een lijst opgemaakt van verbrande stukken waarin ook de twee panelen met de *Vijf Zintuigen* zijn opgenomen. De schilderijen bestaan dus niet meer.

Van deze allegorie van de *Vijf Zintuigen* zijn meerdere versies en kopieën in de omloop gebracht, waaronder een aantal uit het atelier van Brueghel zelf. In het Prado bevindt zich bijvoorbeeld een serie van vijf panelen, elk paneel met de allegorie van één van de zintuigen, waar de figuren eveneens aan Rubens worden toegeschreven. Zie bijlage I, nrs. 6-10, 13 en 14 en Ertz 1979 (noot 6), pp. 328-362. Uit brieven van Jan Brueghel d.J. blijkt dat de zoon varianten, direct vergezeld van een set kopieën vervaardigde. Zie J. Denucé, *Brieven en documenten betreffend Jan Bruegel I en II*, Antwerpen/Den Haag 1934, pp. 71-73; Brieven van Jan Brueghel d.J. aan Christostomo Immerseel, schilderijenhandelaar in Sevilla van 2 september 1631 en 12 november 1631 en de afrekening voor geleverd werk in de loop van 1631 en 1632; pp. 80-82; Brief van Jan Brueghel d.J. aan Immerseel van 8 juni 1632; pp. 88-91; rekening van Jan Brueghel d.J. aan Immerseel 24 juli 1634, 27 juli 1634 en 16 december 1634.

Het lijkt plausibel dat in elk geval een aantal van die varianten niet door vader of zoon Brueghel zelf, maar door atelierassistenten

geschilderd werden. Daarnaast blijkt uit het dagboek van Jan Brueghel d.J. dat hij de figuren in de replieken of varianten veelal door een gespecialiseerde figuurschilder als Hendrik van Balen liet inschilderen. Zie bijvoorbeeld M. Vaes, 'Le Journal de Jean Brueghel II', *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 6 (1926), pp. 163-220.

In het Museo del Prado in Madrid bevinden zich twee doeken met de *Vijf Zintuigen* die waarschijnlijk als tamelijk nauwkeurige kopieën van de verbrande panelen beschouwd moeten worden (zie bijlage I, nrs. 13-14). In vergelijking met andere werken waar Jan Brueghel d.O. een prominent aandeel in had, zijn de werken ongewoon groot en op doek geschilderd. De Maeyer 1955, p. 154; Ertz 1979 (noot 6), pp. 356-357 en Ertz in Essen/Wenen/Antwerpen 1997-1998 (noot 5), pp. 28-29 beschouwen de doeken als eigenhandig werk van Jan Brueghel d.O. Zij voeren de herkomst van deze schilderijen terug naar een vermelding in een Spaans inventaris uit 1636 waarin Brueghel, Rubens voor de figuren en Frans Snyders voor het stilleven worden genoemd. Waar De Maeyer de vermelding van Rubens en Snyders in de inventaris verklaart door Brueghels trefzekerheid in het kopiëren van het werk van anderen, is Ertz een heel andere mening toegedaan. Volgens hem moet Rubens voor de 'hervorr-agende[de]' figuren zelf de kwast ter hand hebben genomen, hooguit met enige medewerking van één van zijn eigen atelierassistenten. Ondanks het opvallende pentiment bij de benen van de man met het dienblad rechts op *De Smaak, het Gebaar en het Gernel* dat door Ertz als een kenteken van de hand van de figuurschilder wordt opgevat, vormen beide schilderijen mijns inziens een stilistische eenheid. Meer dan één hand valt er niet in te ontwaren. De Maeyers toeschrijving aan Jan Brueghel d.O. is ook te hoog gegrepen. De werken missen de verfijning in uitvoering die kenmerkend is voor de fluwelen Brueghel. Wellicht zou een atelier-assistent van Brueghel d.O. of Jan d.J. verantwoordelijk kunnen zijn voor deze stukken. Medewerkers van Rubens komen niet in aanmerking, de lichte en snelle toets die toch ook zijn niet eigenhandige atelierproductie typeren, is afwezig. Eigenlijk is de mogelijkheid dat de schilderijen in het bezit van de aartshertogen werden gekopieerd nog het beste te verdedigen.

⁹ Vergelijk Ertz 1979 (noot 6), hoofdstuk 4, pp. 328-417.

¹⁰ Voor een helder overzicht van Rubens' atelierpraktijken zie Balis in Tokyo 1994 (noot 4), pp. 97-127 en W. Adler, *Jan Wildens. Der Landschaftsmaler des Rubens*, Fridingen 1980, pp. 67-70. Beiden onderscheiden twee perioden in Rubens' loopbaan. In de eerste tien jaar in Antwerpen, wanneer Rubens zijn werkplaats nog aan het opbouwen is, nam hij zelfstandige specialisten, zoals de landschapschilder Jan Wildens, in de arm. Ze voerden hun werk echter volgens de instructies van de meester uit, en het resultaat wordt gezien als deel uitmakend van Rubens' oeuvre. Pas rond 1620 beschikte Rubens over atelierassistenten die meewerkten zonder er ook nog een eigen productie op na te houden.

¹¹ Het is overigens uitzonderlijk dat Jan Brueghel zich niet, zoals de meeste andere schilders, tot één specialisme beperkte. Voor een landschapschilder als Joos de Momper d.J. of een schilder van kerkinterieurs als Hendrik van Steenwijk was Brueghel degene die het werk van kleinfiguurige stoffage voorzag. Grotere naakten in zijn eigen werk werden veelal door Hendrik van Balen geschilderd. Voor de batailleschilder Sebastiaen Vranck verzorgde hij de landschapsachtergronden. Zie Ertz 1979 (noot 6), pp. 470-516 waar zeer in het kort de verschillende medewerkers, allen zelfstandige specialisten, van Jan Brueghel d.O. in even zoveel hoofdstukken behandeld worden. Elders in dit artikel komt de kwestie van ateliermedewerkers van Jan Brueghel d.O. nog aan de orde. Deze zullen er zeker geweest zijn, maar niet op de manier en zeker niet op de schaal waarop bij Rubens assistenten in de werkplaats meedraaiden.

¹² Ertz 1979 (noot 6), p. 246; Van De Velde in Antwerpen 1982 (noot 4), p. 27; K.G. Boon (red.), *Hollstein's Dutch and Flemish Engravings. Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700. vol. XXI-XXII: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, Amsterdam 1980, resp. p. 90, nr. 45 en p. 102, nr. 45.

¹³ D. DeGrazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family. A Catalogue raisonné*, Washington 1979, pp. 110-111.

¹⁴ J. Held, cat. tent. *Adam Elsheimer. Werk, künstlerisches Herkunft und Nachfolge*, Frankfurt a/M (Städelsches Kunstinstitut) 1966-1967, p. 115, cat. nr. 258; en K. Andrews, *Adam Elsheimer. Paint-*

ings. drawings, prints, Oxford 1977, p. 163.

¹⁵ In de voorstelling van het schilderij is geen element aan te wijzen, dat maar op één van de drie prenten is terug te vinden. De prenten van Carracci en Elsheimer zijn als een makkelijker uitgangspunt voor het schilderij te beschouwen omdat de figuren al de juiste oriëntatie hebben, en niet spiegelbeeldig zijn, zoals in De Sadelers gravure naar Maarten de Vos.

Circumstantial evidence zou naar de Elsheimer-prent als voorbeeld kunnen wijzen. Rubens moet deze kunstenaar zeer hebben bewonderd. Toen hij het nieuws van zijn dood vernam, schreef hij op 14 januari 1611 aan Johan Faber, dat Elsheimer zijn gelijke niet kende in het schilderen van kleine figuren en landschappen; zie R. Saunders Magurn (vert. & red.), *The letters of Peter Paul Rubens*, London 1971 (1955), pp. 53-54. Dat Rubens en Elsheimer in Rome van gedachten hadden gewisseld over het maken van prenten, bewijst een brief van ruim tien jaar later. Op 19 juni 1622 schreef hij Pieter van Veen, dat Elsheimer hem indertijd een methode uit de doeken had gedaan om tijdens het graveren of etsen beter zicht te kunnen houden op het uiterlijk van de voorstelling. Elsheimer voorzag de koperplaat van een witte grondering. Bij het bewerken van die plaat met een ets- of graveernaald kwam de voorstelling in roodachtige lijnen te voorschijn, alsof het een met rood krijt gemaakte tekening was. Zie Saunders Magurn 1971 (1955), pp. 87-88 en M. Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, dl. 2: 1609-25 juillet 1622, Antwerpen 1898, pp. 444-445.

Elsheimers gravure wekt echter niet de indruk een vrije inventie te zijn. De zwaar aangezette, weinig spontane contouren, met name bij de figuren, maken eerder een mechanische indruk. Bij vergelijking van de prent met die van Sadeler wordt die indruk bevestigd. Beide zijn vrijwel even groot, en de omtrekken van Elsheimers figuren, landschap en dieren volgen precies die van Sadeler. Elsheimer moet juist deze prent, die van Carracci is aanzienlijk groter van formaat, hebben overgebracht op zijn eigen plaat. Misschien was Elsheimers procédé, zoals Rubens dat beschreef, daarvoor ook geschikt. Hierover bestaat echter geen zekerheid.

¹⁶ Broos in Den Haag 1993 (noot 1), p. 93, cat. nr. 8 ziet met name

één bepaald schilderij, een 1566 gedateerde en gesignde *Zondeval* van de eveneens in Antwerpen werkzame Frans Pourbus d.O., als de voorloper van het type landschap dat Jan Brueghel later nog vele malen zou uitvoeren, kan worden beschouwd. De structuur van de compositie van het Haagse *Aardse Paradijs*, waarbij het mensenaar de linkerhelft van een in liggende rechthoek uitgevoerd landschap domineert, is verwant aan het stuk dat Pourbus een halve eeuw eerder maakte. Het werk heeft zowel het weidse coulissenlandschap als de figuurcombinatie van een zittende Adam met een staande Eva met het schilderij van Rubens en Brueghel gemeen. Het paneel bevond zich in 1993 in Parijs, bij kunsthandel Tassel.

¹⁷ Ertz 1979 (noot 6), p. 236 telt 106 Paradijslandschappen die met meer of minder overtuiging aan Jan Brueghel d.O. kunnen worden toegeschreven. De auteur schat het aandeel eigenhandige werken daarvoor hoog.

Jan Brueghel beschikte over ateliermedewerkers, waaronder zijn zonen, Jan d.J. en Ambrosius, die hij zelf in zijn werkplaats moet hebben opgeleid.

¹⁸ K. Ertz, *Jan Brueghel the Younger (1601-1678). The Paintings with an oeuvre catalogue*, Freren 1984, pp. 64-65.

¹⁹ Zie R.-A. d'Hulst & M. Vandeven, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard III: the Old Testament*, London/New York 1989, p. 34 e.v.; M. Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977, p. 35, figs. 75, 76 en 74; G. Glück & F. Haberdtz, *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, Berlin 1928, p. 53, cat. nr. 174. Tijdens zijn eerste bezoek aan het Spaanse hof in Madrid in 1603, kopieerde Rubens Titiaans schilderij van de *Zondeval* uit het midden van de zestiende eeuw. De figuren in Rubens' tekening vertonen overeenkomsten met die in het Haagse *Aardse Paradijs*. In Titiaans schilderij, en eveneens in Rubens' kopie overheersen de gestalten het beeldvlak en speelt het landschap geen rol van betekenis, zoals bij het Haagse *Aardse Paradijs*. Een kwart eeuw later dan de tekening, maakte Rubens nogmaals een tekening én een schilderij naar hetzelfde voorbeeld, toen hij in 1628/1629 voor de tweede keer aan het Spaanse hof in Madrid verbleef. Waar Rubens' tekening Titiaans model nog nauwkeurig volgde, houdt de figuur van Adam in de latere en geschilderde kopie het midden tussen

die van Titiaan en degene die Rubens voor het *Aardse Paradijs* in het Mauritshuis schilderde.

Dit is lang niet het enige schilderij waar Rubens terugviel op werk van Titiaan, die hij zeer moet hebben bewonderd. Zie bijvoorbeeld J.M. Muller, *Rubens: The artist as Collector*, Princeton N.J. 1989; in zijn index p. 182 wordt verwezen naar de meer of minder vrije kopieën die Rubens naar tientallen werken van Titiaan maakte.

Volgens Broos in Den Haag 1993 (noot 1), p. 90, cat. nr. 8 is Rubens' Adam ontleend aan Marcantonio Raimondi's *Oordeel van Paris* naar Rafaël. Inderdaad komen de houdingen van Paris en Adam sterk overeen, maar dat is omdat beide figuren teruggaan op het Torso Belvédère. Dat is niet alleen in het voorbeeld van de prent besloten, Rubens had het Torso in Rome ook zelf gescherst, rond 1601. Zie M. van der Meulen, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXIII: Rubens Copies after the antique*, dl. 1, p. 48; dl. 2, pp. 56-59 en dl. 3, figs. 75-79.

Hoewel er van Rubens' eigen hand uitsluitend een blad met het torso gezien van schuin linksvoor bewaard, tegenwoordig in Antwerpen in het Rubenshuis, moet hij het beeld ook vanuit andere gezichtspunten getekend hebben. Zijn leerling Willem Panneels maakte in de jaren twintig grote aantallen kopieën naar de tekeningen in Rubens' ateliervoorraad, het zogenaamde 'cantoor'. Dat zich onder deze voorraad ook tekeningen van het torso vanaf andere kanten bevonden moeten hebben, blijkt uit Panneels kopieën waarop het werk onder andere van rechts voor te zien is. In Rubens' geschilderde oeuvre, met name in zijn vroege werk, figureert het torso, vanuit verschillende hoeken gezien, vaker. In P. Huvenne & I. Kockelbergh, cat. tent. *Rubens Cantoor. Een verzameling tekeningen ontstaan in Rubens' atelier*, Antwerpen (Rubenshuis) 1993, pp. 124-127 is een opsomming te vinden van de schilderijen uit Rubens' periode in Italië waarin de schilder de figuur van het Torso Belvédère verwerkte.

In de *Theorie de la Figure Humaine* die in 1773 onder Rubens naam werd uitgegeven, en mogelijk afgeleid is van een verzameling schetsen of een modelboek met aantekeningen afkomstig uit de nalatenschap van de schilder, is een blad te vinden met nog drie andere, mogelijk door de graveur wat meer 'aangeklede', vervolmakingen van het torso waarvan er één afgeleid zou kunnen zijn van Rubens' prototype voor de Adam uit het

Haagse *Aardse Paradijs*; P.P. Rubens, *Theorie de la Figure Humaine*, Parijs 1773 (1990), p. 27 en planche XXV. Zie ook C. Schwinn, *Die Bedeutung des Torso von Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winkelmann*, Bern/Frankfurt a/M 1973, p. 115.

In dat deel van de Koenigs-collectie dat nu in Moskou bewaard wordt, bevindt zich een in zwart krijt uitgevoerde tekening van Adam en Eva, die door sommige onderzoekers aan Rubens wordt toegeschreven. Deze tekening wordt soms als een voorbereidende studie voor de Haagse *Zondeval* gezien. Het werk maakt echter een nogal stramme indruk, alsof het keurig is nagetekend, iets wat eerder te verwachten valt van een kopie dan van vrije inventie. In vergelijking met andere getekende kopieën waarbij Rubens toch los en schetsmatig te werk ging, zoals die naar Titiaan, wordt deze indruk nog versterkt. Het lijkt mij dan ook onwaarschijnlijk dat deze tekening een rol gespeeld heeft bij het ontstaan van het Haagse *Aardse Paradijs*; A.J. Elen, *Missing Old Master Drawings from the Franz Koenigs Collection*, Den Haag 1989, p. 256, cat. nr. 520; en Broos in Den Haag 1993, p. 90, cat. nr. 8. De tekening wordt overigens niet opgevoerd in Glück & Haberditzl 1928 (noot 19); en L. Burchard & R.-A. d'Hulst, *Rubens drawings*, Brussel 1963; en R.-A. d'Hulst & M. Vandenven 1989 (noot 19).

²⁰ Volgens H. von Sonnenburg & F. Preusser, *Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik*, München 1979, p. 3 zijn eikenhouten panelen van een formaat als dit meestal uit meerdere planken samengesteld.

²¹ J. Van Damme, 'De Antwerpse taferelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, pp. 193-200.

²² Broos in Den Haag 1993 (noot 1), p. 91, cat. nr. 8; Ph. Rombouts & Th. van Lierus, *De Liggende en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde*, dl. 1: 1453-1629, Antwerpen 1872, p. 455.

²³ Van Damme 1990 (noot 21), pp. 193-200; J. Wadum, 'Recent discoveries on Antwerp panel makers' marks', *Technologia artis* 3 (1993), passim; en J. Wadum, 'Historical techniques of panel painting in the Northern Countries', ongepubliceerde paper gepresenteerd op het *Symposium on the*

structural conservation of panel paintings, the Getty Conservation Institute, 24-28 april 1995, p. 8.

²⁴ Over standaardformaten van panelen in de Noordelijke Nederlanden zie: J. Bruyn, 'Een onderzoek naar 17de-eeuwse schilderijformaten, voornamelijk in Noord-Nederland', *Oud Holland* 93 (1979), pp. 96-115. Over paneelmakers in Antwerpen, zie Wadum 1993 (noot 23), pp. 96-100. Van de Wetering in E. van de Wetering, 'De jonge Rembrandt aan het werk', *Oud Holland* 91 (1979), p. 32; E. van de Wetering, 'Painting materials and working methods', in J. Bruyn *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol 1: 1625-1631*, Den Haag/Boston/Londen 1982, pp. 14-16 en E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997, pp. 75-81 groepeerde panelen uit Rembrandts Leidse periode bij elkaar die in breedte of hoogte niet meer dan 3,5 tot 4 cm. van elkaar verschillen. Bij de grotere panelen constateert hij iets grotere onderlinge afwijkingen in lengte en breedte. Hier zijn vergelijkbare marges aangehouden.

²⁵ Ertz 1979 (noot 6), pp. 565-620, cat. nrs. 1.

nr.
46 78 x 119 gedat. 1598
209 110 x 76 ca. 1609-1615
300 62 x 105 ca. 1615
320 80 x 115 ca. 1616
340 106 x 70 ca. 1618
341 106 x 70 ca. 1618
350 104,8 x 74,9 ca. 1619
351 105 x 71 ca. 1619
352 105 x 71 ca. 1619
359 68 x 106 ca. 1620
360 74,9 x 109,2 ca. 1620
369 97,8 x 70,5 1621-1623
370 101 x 78 1621-1623.

Uitgezonderd de eerste twee nummers, 46 en 209, worden de figuren in al deze schilderijen aan Hendrik van Balen toegeschreven. Aan nr. 320 zou ook nog Joos de Momper d.J. hebben meegewerkt. Ertz is niet zeker van de toeschrijving aan Jan Brueghel d.O. van zijn cat. nrs. 350, 351, 352, 360 en 369.

²⁶ Het enige portret dat vergelijkbare afmetingen heeft is gereproduceerd in F. Huemer, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX. Portraits*, dl. 1, Brussel 1977, pp. 104-105, nr. 3: *Portret van Anna van Oostenrijk, koningin van Frankrijk* uit ca. 1625: 105 x 74 cm. Misschien zou je dit werk niet eens mee mogen tellen, juist omdat het er maar één is. Het gebruik van standaardformaten voor panelen

voor portretten in Rubens atelier wordt daar echter maar in zoverre door tegengesproken, dat veel van dit type voorstelling door atelier-medewerkers werd gemaakt. Deze werken worden niet in het *Corpus Rubenianum*, waaraan de gegevens ontleend zijn, opgenomen.

Daarnaast zijn er twaalf olie-verfischetsen met ongeveer overeenkomstige maten (ter wille van de vergelijking zijn hoogte en breedte waar nodig verwisseld) te vinden in J. Held, *The oil sketches of Peter Paul Rubens*, dln. 1-2, Princeton N.J. 1980 cat. nrs.:
nr.

2	74	x	104	1617
163	73	x	104	1634
289	73	x	105,5	1638
298	74	x	105,5	ca. 1615
348	74,2	x	104,5	ca. 1634/1635
355	76	x	114	ca. 1611/1612
376	74,5	x	106	ca. 1616/1617
400	82	x	106,7	1611/1612
408	72,5	x	104,5	ca. 1617
410	72	x	104	ca. 1617
A 24	75,5	x	105,7	
A 35	74,5	x	104	

De laatste twee nummers zijn volgens Held geen authentieke werken van Rubens, maar atelier-produkten. Voor onderzoek naar de in de werkplaats gebruikte standaardformaten van panelen maakt het natuurlijk niet uit of de drager door de meester of de assistent beschilderd werd.

²⁷ Held 1980 (noot 26), resp. cat. nrs. 298, 355, 408 en 410; en nrs. 2, 289 en 376.

²⁸ Over Rubens' panelen zie: Von Sonnenburg & Preusser 1979 (noot 20), pp. 3-9; Held 1980 (noot 26), dl. 1, pp. 8-9. Het paneel met Rubens' schets voor *Maria Hemelvaart* in het Mauritshuis dat veel kleiner is, 87,8 x 59,5 cm, draagt overigens het pancelmerk van Gabron.

²⁹ Dat Jan Brueghel d.O. wanneer hij met Hendrik van Balen samenwerkte, zowel als initiator van de samenwerking als als verkoper van het schilderij optrad, zal later in dit artikel nog aan de orde komen wanneer het dagboek van Jan Brueghel d.J. wordt besproken.

³⁰ N. van Hout, 'Meaning and development of the Ground-layer in Seventeenth Century Painting', in E. Hermens (red.), *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*, Leiden 1998, pp. 204-205; Wadum 1995 (noot 23), pp. 9-10; en B. Knuth-Federspiel, *Observations on some technical innovations in 16th century Netherlandish painting*, ongepubliceerde disserta-

tie z.p. 1985, p. 66.

Volgens Balis in 'Tokyo 1994' (noot 4), p. 107 werden Rubens' doeken en panelen gewoonlijk in zijn eigen werkplaats voorbereid.

³¹ Over de betekenis van de term imprimatura en een overzicht van de recente discussie op dit gebied, zie Van Hout in Hermens 1998 (noot 30), pp. 199-225.

³² In 1995 werd het *Aardse Paradijs* een eerste keer gescand met de infraroodcamera van het Mauritshuis, echter zonder opnamen te maken. Bij de restauratie van het schilderij in 2000 werden deze opnamen wel gemaakt. Ik ben Jörgen Wadum zeer erkentelijk voor de gelegenheid die hij mij bood om deze opnamen uitvoerig te bestuderen. Gewoonlijk wordt ervan uit gegaan dat eerst de ondertekening, en dan de imprimatura wordt aangebracht. Zo beschrijft Van Mander bijvoorbeeld de werkwijze van Jeroen Bosch, in H. Miedema (red.), *Karel van Mander. The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, vol. 1, Doornspijk 1994, pp. 124-125. Van Hout in Hermens 1998 (noot 30), p. 205 stelt expliciet dat deze streperige laag door de schilder transparant werd gehouden, zodat de ondertekening er onder zichtbaar bleef. Von Sonnenburg & Preusser 1979 (noot 20), p. 18 geloven echter dat Rubens zijn schetsen altijd over de imprimatuurlaag aanbracht. Het infraroodonderzoek bij het *Aardse Paradijs* laat geen conclusies over de volgorde toe. Ik behandel hier eerst de imprimatura en dan de ondertekening.

³³ Van Hout in Hermens 1998 (noot 30), pp. 205-210. Zie ook de afbeeldingen in Held 1980 (noot 26), dl. 2b. Von Sonnenburg & Preusser 1979 (noot 20), pp. 11-13.

³⁴ Von Sonnenburg & Preusser 1979 (noot 20), pp. 11-13 beweren dat de streperige imprimatura als kenmerkend voor Rubens moet worden gezien, en zonder voorbeeld is. Knuth-Federspiel 1985 (noot 30), pp. 86-98 en Van Hout in Hermens 1998 (noot 30), p. 205 spreken hen echter tegen. Van Hout noemt Barend van Orley, Maarten de Vos, Cornelis Ketel en Otto van Veen als eerdere schilders bij wie een streperige imprimatura werd aangetroffen. Systematisch onderzoek naar het voorkomen van deze preparatielaag is echter nog niet gedaan.

³⁵ De schetsen bevinden zich in het Kunsthistorisches Museum in We-

nen. Zie Ertz 1979 (noot 6), cat. nrs. 311 en 312.

³⁶ Ten behoeve van de restauratie van dit paneel werd het in 1995 onderzocht met een infraroodvidicon, waarbij het overigens niet systematisch werd gescand.

³⁷ In Den Haag 1993 (noot 1), p. 91, cat. nr. 8 worden de lichtbruine lijnen van takken abusievelijk als door de verflaag zichtbare ondertekening omschreven. Deze lijnen behoren echter tot de verflaag en zijn over de lucht heen geschilderd.

³⁸ J. Wadum, 'A Preliminary Attempt to Identify Rubens' Studio Practice', in J. Bridgland (red.), *Preprints 11th Triennial Meeting Edinburgh 1-6 September 1996. ICOM Committee for Conservation*, London 1996, pp. 394-395, nt. 17 vergelijkt de ondertekening van het *Aardse Paradijs* met die van de *Najaden die de boorn des overvloeds vullen*, toegeschreven aan Jan Brueghel d.O. en het atelier van Rubens, eveneens in het Mauritshuis. De schematische aanduidingen voor het landschap zijn volgens deze auteur vergelijkbaar met de uitgewerkte tekening van Rubens in Oxford.

³⁹ Voor een overzicht, zie bijlage II.

⁴⁰ Zie noot 35.

⁴¹ Ertz 1979 (noot 6), p. 605, nr. 287, fig. 311 A. Het schilderij dat deel uitmaakt van de collectie van het Wellington-museum in Apsley House in Londen is gesigneerd *BRUEGEL 1615*.

⁴² Washington, National Gallery of Art: tekening 254 x 282 mm. d'Hulst & Vandeven 1989 (noot 19), pp. 187-200 en 198-199, nr. 57 h, fig. 151. Rubens gebruikte de schets zelf voor zijn schilderij van *Daniël in de Leeuwenkuil* dat al voor 1618 gered was, toen hij het aan Sir Dudley Carleton verkocht. Het schilderij, op doek met de afmetingen 224 x 330 cm, bevindt zich eveneens in de collectie van de National Gallery in Washington.

Omdat Jan Brueghel dit schilderij in zijn 1617 gedateerde *Allegorie van het Gezicht* in het Prado heeft verwerkt, moet het schilderij zich al enige tijd voor de verkoop in het atelier van Rubens hebben gestaan. Overigens doet het bestaan van een aantal geschilderde kopieën van een variant van deze compositie vermoeden dat er nog een andere versie waar Rubens de hand in heeft gehad, geweest moet

zijn. Mogelijk was dit eveneens een samenwerking tussen hem en Jan Brueghel. Een schilderij dat zich van 1632 tot 1835 in het bezit van de Milanese familie Malvi was, komt daarvoor in aanmerking. In 1972 toen het zich in een andere privé-verzameling bevond, werd het beschreven als gesigneerd *P. Paulus R. en elders Brueghel fecit Antwerpen Anno 1617*. Omdat de huidige verblijfplaats en verdere gegevens over dit paneel onbekend zijn, is het niet in bijlage 1 opgenomen. d'Hulst & Vandenven 1989 (noot 19), pp. 187-200, resp. fig. 151 en 134. Doek, 224 x 330 cm; Washington, National Gallery of Art.

⁴³ Broos in Den Haag 1993 (noot 1), pp. 91-92, cat. nr. 8: Rubens' prototype was ook in de zending voor Dudley Carleton aanwezig, zie noot 42. Dat schilderij van een *Nymph en Sater met stoeiende lui-paarden* is verloren gegaan maar in Montreal bevindt zich een kopie. Het schilderij dat zich via een prent van C.N. Varin naar Rubens als een getrouwe kopie laat herkennen bevindt zich in Montreal, Museum of Fine Arts; doek 203,9 x 316,1 cm.

⁴⁴ Broos in Den Haag 1993 (noot 1), p. 93, cat. nr. 8, fig. 4. Het

schilderij bevindt zich in de College Medical School in Ithaca.

⁴⁵ Zie Balis in Tokyo 1994 (noot 4) pp. 97-127.

⁴⁶ Ertz 1984 (noot 18) pp. 17-20.

⁴⁷ Vaes 1926 (noot 8) pp. 163-220.

⁴⁸ Vaes 1926 (noot 8) pp. 209-214.

⁴⁹ Vaes 1926 (noot 8) resp. p. 210 nr. 14 en p. 209 nr. 54.

⁵⁰ Vaes 1926 (noot 8) p. 213 nr. 3. Het schilderij bevindt zich tegenwoordig in Dublin, in de National Gallery of Ireland.

⁵¹ Vaes 1926 (noot 8) p. 213 nrs. 6-11. Over 'voldoen'; zie L. de Pauw-de Veen, *De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw*, Brussel 1969, pp. 300-301.

⁵² Vaes 1926 (noot 8) p. 211. De 11. en 13. zijn nummers in een opsomming, geen data.

⁵³ Wadum 1996 (noot 38) p. 393. Dit fenomeen is tot nog toe bij infrarood-onderzoek van twee atelierreplieken van werk van Rubens

waargenomen, en bij één andere samenwerking van ateliermedewerkers van Rubens met Jan Brueghel d.O. of d.J. De replieken, *Venus en Adonis* naar Rubens' origineel in Dresden, worden in de Hermitage in St. Petersburg en het Maurits-huis in Den Haag bewaard. Daar is eveneens de *Najaden die de boom des overvloeds vullen* te vinden, met een landschap van Jan Brueghel d.O. of d.J. en figuren van een Rubens-medewerker. Het formaat van dit laatste werk komt overeen met dat van andere Brueghel/Rubens of Brueghel/Van Balen coproducties: 67 x 107 cm.

⁵⁴ Broos in Den Haag 1993 (noot 1) pp. 90-92 cat. nr. 8 vermoedt eveneens de hand van Rubens in deze roofdieren.

⁵⁵ Observatie van N. Van Hout, Rubenianum, Antwerpen.

⁵⁶ Voor zijn veel kleinere stoffagefiguurtjes maakte Brueghel ook regelmatig gebruik van donkerbruine lijnen voor de contouren, vgl. de afbeeldingen in Ertz 1979 (noot 6). Dat Rubens de opzet van deze prachtige figuren aan Brueghel zou hebben overgelaten, lijkt me echter ondenkbaar.

Bijlage 1 Werklijst van schilderijen die in de kunsthistorische literatuur worden toegeschreven aan een samenwerking van Peter Paul Rubens en Jan Brueghel d.O.

Titel	Datering	Verblijfplaats	Drager/ afmetingen
1 De Amazonenslag	1598-1600	Potsdam, Schloss Sanssouci	
2 De terugkeer van de oorlog – Mars wordt door Venus ontwapend	ca. 1614	Los Angeles	paneel 125,5 x 160 cm*
3 Het Banket van Acheloüs	1614-1615	New York, Metropolitan Museum	paneel 108 x 164 cm
4 Portret van aartshertog Albrecht	1616-1617	Madrid, Museo del Prado	doek 112 x 173 cm
5 Portret van aartshertogin Isabella	1616-1617	Madrid, Museo del Prado	doek 102 x 173 cm
6 Aardse Paradijs	ca. 1617	Den Haag, Mauritshuis	paneel 74 x 114 cm
7 Allegorie van het gezicht	1617	Madrid, Museo del Prado	paneel 65 x 109 cm
8 Allegorie van de reuk	1617	Madrid, Museo del Prado	paneel 65 x 109 cm
9 Allegorie van het gehoor	1617	Madrid, Museo del Prado	paneel 65 x 107 cm
10 Allegorie van de tastzin	1617	Madrid, Museo del Prado	paneel 65 x 110 cm
11 Allegorie van de smaak	1617	Madrid, Museo del Prado	paneel 64 x 108 cm
12 Madonna in een krans	1617-1618	Parijs, Musée du Louvre	doek 84 x 65 cm
13 Madonna in een krans met engelen	1617-1618	München, Alte Pinakothek	paneel 185 x 210 cm
14 Allegorie van het gezicht en de reuk	na 1618	Madrid, Museo del Prado	doek 175 x 263 cm
15 Allegorie van de smaak, de tastzin en het gehoor	na 1618	Madrid, Museo del Prado	doek 176 x 264 cm
16 Natuur met de drie Gratiën in een guirlande	ca. 1619	Glasgow, Art Gallery	paneel 106,7 x 72,4 cm
17 De terugkeer van Diana	1620	München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen	paneel 63 x 90 cm
18 Slapende nimfen door saters bespied		München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen	paneel 66 x 109 cm
19 De rust van Diana tijdens de jacht		München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen	
20 Vertrek van Diana naar de jacht		Parijs, Musée de la Chasse et de la Nature	
21 Slapende nimfen door saters bespied		Parijs, Musée de la Chasse et de la Nature	paneel 62 x 99 cm
22 Madonna en kind in een guirlande	voor 1621	Madrid, Museo del Prado	doek 78 x 65 cm
23 Visioen van de H. Hubertus	ca. 1621	Berlijn, Kaiser Wilhelm-museum, verwoest in 1945	paneel 60 x 90 cm
24 Visioen van de H. Hubertus	ca. 1621	Madrid, Museo del Prado	paneel 63 x 100 cm
25 Pan en Syrinx		Engeland, privéverzameling	paneel 58 x 94 cm
26 Zephyr en Flora		Dessau, Schloss Mosigkau	paneel 136 x 109 cm
27 De Emmaüsgangers		St. Petersburg, Hermitage	
28 Drie Gratiën		Wenen, Akademie der Bildenden Künste	paneel 119 x 99 cm

* Bij het inleveren van dit artikel werd de aankoop van dit stuk bekend. Gegevens er over konden helaas niet meer in de tekst worden verwerkt.

Bijlage II Aardse Paradijs – Mauritshuis

Lijst dieren

Voor de dieren die Brueghel afbeeldde op het *Aardse Paradijs* (Mauritshuis, Den Haag) putte hij uit zijn eigen modellenvoorraad en die van Rubens. Hier som ik op in welke werken van Jan Brueghel d.O. dezelfde beesten als die uit het *Aardse Paradijs* eveneens voorkomen. De catalogusnummers zijn degene die Ertz hanteert in zijn monografie uit 1976 (noot 6).

Aardse Paradijs	Andere schilderijen	Opmerkingen (wanneer de dieren anders geschilderd zijn dan in het <i>Aardse Paradijs</i>)
luipaard rechts	273; 287	
os	273; 291	
blauwe reiger	273; 287	
	372	gedeeltelijk
blaffende honden	273; 287	van plaats verwisseld
edelherten-paar, liggend	273; 287	staand
papegaaien-paar l.b.	273; 335	
vliegende donkere vogel r.b.	273; 287	
cavia's	273; 287	
schildpadden	273; 287	
wit schoothondje	273; 287	
pauw met lange staart	291	
bok staand tegen boom	291	
scheldende papegaai	372	
zittende gele papegaai	372	
struisvogel	372	
paradijsvogel met gele staart	372	andere houding
kaketoe, snavel naar rechts	372	zittend
aapje met appel	311	zonder appel

Ertz cat. nr. 274 is een replek van cat. nr. 273.

- 273: *Intocht in de Ark*, privébezit
- 274: *Intocht in de Ark*, Budapest, Szepmüvészeti Muzcum
- 287: *Intocht in de Ark*, Londen, Wellington Museum
- 291: *Paradijslandschap met de zondenva*, Rome, Galleria Doria Pamphili
- 311: *Studies van ezels, apen en katten*, Wenen, Kunsthistorisches Museum
- 335: *Banket van Acheloüs*, New York, Metropolitan Museum (met Rubens)
- 372: *Allegorie van de licht*, Parijs, Musée du Louvre (met Hendrik van Balen)

SUMMARY

Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens: what was their respective contributions to *Adam and Eve in Paradise*, the painting in the Mauritshuis at The Hague the two artists produced in collaboration? Early eighteenth-century authors such as Houbraken and Weyerman assumed their shares were equal, but opinions differ considerably in scholarly art-historical literature. In order to gain more insight into the nature of the collaboration, *Adam and Eve in Paradise*, is first compared with other joint efforts by the two artists. A second approach is to examine the pictorial sources used for (elements of) the painting. Finally tracing the genesis of the work step by step from the purchase of the panel to the placement of the signature yields information about the progress of the collaboration.

What the examination of the painted surface of *Adam and Eve in Paradise* reveals about the sequence of the operation is in accordance with what can be deduced from Jan Brueghel the Younger's diary entries about works for which another figure painter was recruited. It confirms that Jan Brueghel the Elder must have been the initiator and seller of the The Hague painting. But it is Rubens' artistry that makes the painting unique, and his contribution to the composition is particularly evident from the pictorial sources. The whole is more than merely the sum of the parts painted by the two artists: it is a genuine partnership, which must have involved mutual consultation.