

Tekeningen van de gebroeders Jan en Jacob Pynas

I. Jan Pynas

Jan Pynas is een van de Noordnederlandse kunstenaars die in het begin van de zeventiende eeuw naar Italië trokken om daar hun kunst te vervolmaken. We weten dat hij daar is geweest omdat zijn reis wordt vermeld in de *Teutsche Academie* van Joachim von Sandrart (1606–1688), een boek met kunstenaarsbiografieën dat in 1675 verscheen. Pynas' naam komt voor in de biografieën van twee in Italië werkzame Duitse kunstenaars, Adam Elsheimer (1573–1610) en Jakob Ernst Thomann (1588–1653);¹ naast Pynas noemt Sandrart ook de Amsterdamse kunstenaar Pieter Lastman (1588–1653). De informatie over Elsheimer kreeg Sandrart van diens weduwe, die hij in 1632 in Rome bezocht. Over Thomann werd hij mogelijk door de kunstenaar zelf ingelicht of door een van diens familieleden.²

Gegevens van Sandrart werden door Arnold Houbraken (1660–1719) overgenomen in zijn *Groote Schouburgh der Nederlandsche Konst-schilders en Schilderessen*, dat in 1718–1721 in drie delen verscheen: *JAN en JACOB PINAS van Haarlem schilderden Beelden en Landschappen. JAN was wel 't veerste in de Konst gevordert, en heeft in den jare 1605 met P. Lastman geboren 1581 verscheiden jaren in Italien geweest om zig naar de beste voorbeelden te oefenen*.³ Houbraken gebruikt het jaar 1605, waarin Thomann volgens Sandrart naar Italië ging, om het verblijf van Jan Pynas en Pieter Lastman in Rome te dateren. Terwijl Houbraken het geboortjaar van

Lastman wel noemt – weliswaar verkeerd, want Lastman moet in 1583 zijn geboren – kent hij het geboortjaar van beide broeders Pynas niet.⁴ Uit bronnenonderzoek betreffende de leden van de familie Pynas dat Dudok van Heel in 1984 publiceerde, blijkt dat Jan iets vroeger en Jacob waarschijnlijk een stuk later is geboren dan lange tijd werd verondersteld.⁵

De leeftijd van Jan wordt in verschillende bronnen vermeld. Voor het eerst is dat in Amsterdam op 19 februari 1607, wanneer van hem en van zijn broer Willem wordt gezegd dat *beide tot haer mondige jaeren gecoemen* zijn. Dit betekent dat zij toen de leeftijd van vijftientig hadden bereikt en dus vóór februari 1582 moeten zijn geboren. Hun ouders waren vermoedelijk in 1579 getrouwd en de oudste zoon Willem was in november 1608 al 28 jaar, dus geboren in 1580. Jan zal dan in 1581 of uiterlijk begin februari 1582 in Alkmaar zijn geboren; vroeger werden de jaren 1583–1584 als geboortjaar genoemd en Haarlem als de geboorteplaats.⁶

Het geboortjaar van Jans jongere broer Jacob kan alleen worden geschat op grond van de volgorde van de vermelding van de kinderen Pynas in het testament van de zuster van hun moeder. Met dit gegeven als uitgangspunt vermoedt Dudok van Heel dat Jacob zal zijn geboren in 1592/1593. Toen Jan Pynas omstreeks 1605 in Italië was, was Jacob dus ongeveer dertien à veertien jaar.

Afb. 1. Jan Pynas, *De opwekking van Lazarus*, 1605.
 Paneel, 45 x 60 cm. Galerie Aschaffenburg.



Het is niet waarschijnlijk dat Jacob op die leeftijd met zijn oudere broer Italië bezocht, zoals soms nog wel wordt aangenomen. Dat Lastman in de door Sandrart en Houbraken genoemde tijd inderdaad in Italië was blijkt uit een tekening met een *Gezicht op de Palatijn* (afb. 10).⁷ Deze draagt de opschriften *Roma 1606* en *Lastman f.* Lastman was al langer in Italië, want Van Mander noemt zijn verblijf daar al in het *Schilderboek* uit 1604.⁸ Jan Pynas' gesigneerde en gedateerde tekeningen en de tekeningen die kunnen worden gedateerd op grond van een verband met gesigneerde en gedateerde schilderijen, vormen het uitgangspunt voor de samenstelling van het getekende oeuvre. De vroegste gedateerde tekeningen zijn van 1608, de laatste van 1630, het jaar vóór Pynas' dood. Verder zijn er een gesigneerde en gedateerde

tekening van 1617 en twee tekeningen die Jan als voorstudies gebruikte voor schilderijen van 1618 en 1622.⁹ Enkele andere sluiten stilistisch bij deze gedocumenteerde tekeningen aan.

Jan signeert vaak voluit *Jan Pynas fe* en soms *fecit, fec* of *f* gevolgd door een jaartal. Een paar maal heeft hij zijn voornaam niet voluit geschreven en zijn de *J* en *P* aaneengeschreven. Ook treffen we in zeventiende-eeuws schrift de inscriptie *I. Pinus* op tekeningen van Jan aan, mogelijk geschreven met de inkt van de tekening. Het opschrift *Pinus* zien we ook op tekeningen van Jans jongere broer Jacob. Van 1605 tot en met 1630 komt om de paar jaar op schilderijen of tekeningen van Jan Pynas een datering voor. In dit artikel zal de ontwikkeling van Jan als tekenaar aan de hand van de gedocumen-

Afb. 2. Adam Elsheimer, *De heilige Paulus*, ca. 1605. Koper, 9 x 7 cm. Petworth House (National Trust), Sussex.

terde werken centraal staan, terwijl in een volgend artikel de tekeningen van Jacob zullen worden besproken.

Er is een schilderij van Jan Pynas in het museum te Aschaffenburg dat hij blijkens de datum in Italië heeft gemaakt, *De opwekking van Lazarus*, gesigneerd en gedateerd *J. Pynas fecit. 1605* (afb. 1).¹⁰ In dit vroegste schilderij zien we duidelijk de invloed van Adam Elsheimer, die van april 1600 tot zijn dood in oktober 1610 in Italië verbleef. Zijn werk was in het eerste decennium van de zeventiende eeuw in Rome een belangrijke inspiratiebron voor verschillende kunstenaars. Pynas volgt hem vooral na in de typering van de figuren (afb. 2) en hun gebarende handen, in het kleurgebruik en in de manier waarop bijvoorbeeld een begroeide rotswand als coulisse voor de achtergrond is geplaatst.¹¹ Uit hetzelfde jaar 1605 dateert waarschijnlijk ook de enige aan Jan Pynas toegeschreven ets, *De droom van Jacob* (afb. 3).¹² Het laatste cijfer van de datum rechts onderaan is namelijk onduidelijk, maar 1605 lijkt de meest aanneembare en op grond van de zichtbare lijnen misschien wel de enig mogelijke datering.



De figuur van de liggende Jacob en de slanke engelen op de achtergrond vertonen verschillende overeenkomsten met figuren op het schilderij. Ook Jans vroegste tekeningen hebben, zoals verder zal blijken, met de ets overeenkomende stijlkenmerken.

Jan tekende landschappen, bijbelse voorstellingen en figuurstudies. Zijn twee vroegste tekeningen dragen het jaartal 1608. Het *Landschap met boerderijen en twee figuren met een kruiwagen* (afb. 6) in het Rijksprentenkabinet heeft op de achterkant een aantal *Figuurstudies* (afb. 7). De tekening is niet alleen op de voorzijde links onderaan gesigneerd maar ook gedateerd *Jan Pynas fecit 1608*.¹³ De voornaam bevindt zich onder een strookje papier dat over de linkerkant van de tekening is geplakt; terwijl op dit strookje de voorstelling nogmaals is weergegeven, is de naam Jan niet herhaald.

Op de voorgrond zien we een rommelig erf met links twee mannen van wie er één een kruiwagen voortduwt. De achterste man, met hoed, maakt een gebaar in de richting van de kruiwagen waarin een schep ligt. Rechts van de grote boom staat een kale wilg en voor het huis liggen een wiel en een mand; op de voorgrond liggen naast een vervallen hekje enkele stammetjes. Op grond van dergelijke motieven zou hier misschien 'de verwaarlozing' in beeld kunnen zijn gebracht.¹⁴

Onder de met de pen uitgevoerde *Figuurstudies* op de achterkant zijn twee mannen die met een zware mand sjouwen en een naakte man die een naakte vrouw achterna zit. Midden onderaan is de kop van een oude man van opzij getekend, wiens mantel alleen met zwart krijt is uitgevoerd. Het is niet zeker welke onderwerpen Jan Pynas hier in gedachten had.¹⁵ De oude mannenkop is van een herhaaldelijk bij Pynas voorkomend type, dat verwantschap vertoont met koppen van Elsheimer (vergelijk afb. 2). De dubbelzijdige tekening moet in Nederland ontstaan zijn, want Jan was in ieder geval op 19 februari 1607 weer terug in Amsterdam.

Uit hetzelfde jaar 1608 dateert een tekening in het Kupferstichkabinet te Berlijn, *Heuvel-landschap met een kluizenaar en een ezel* (afb. 9), waarop rechts onderaan *P.f. 1608* staat.¹⁶ Dit landschap was aan Jans jongere broer

Afb. 3. Jan Pynas, *De droom van Jacob*, wsch. 1605.
Ets, 154 x 207 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 4. Jan Pynas, *De rust op de vlucht naar Egypte*,
ca. 1608. Pen en penseel in bruin, 297 x 200 mm.
Albertina, Wenen.

Jacob toegeschreven, maar op grond van de tekenstijl en het opschrift is het waarschijnlijker dat Jan de maker is. De schrijfwijze van het jaartal op de Berlijnse tekening vertoont grote gelijkenis met die op de Amsterdamse tekening. Omdat op de Berlijnse tekening minder ruimte was voor een signatuur verschilt de schrijfwijze der letters iets van die op de Amsterdamse tekening, maar niet zozeer dat het niet dezelfde hand kan zijn. Naast deze twee uit 1608 stammende tekeningen met een datum zijn er in de Albertina te Wenen twee ongedateerde bijbelse voorstellingen, *De rust op de vlucht naar Egypte* (afb. 4)¹⁷ en *De verstoting van Hagar* (afb. 5)¹⁸ die op grond van de tekenstijl in dezelfde tijd kunnen worden gedateerd als de tekeningen van 1608 en de ets van 1605. Dit geldt waarschijnlijk ook voor een *Gezicht op de Tiber te Rome*, dat tot dusver op naam van Jan van de Velde de Jonge stond (afb. 11).¹⁹

Deze vijf tekeningen geven samen een duidelijk beeld van Jans vroege tekenstijl. Het meest opvallende kenmerk is het uitvoerige en fijne gebruik van de pen: los getrokken, licht bewegelijke en glooiende contouren, talrijke min of meer regelmatige arceringen bestaande uit naast elkaar getrokken lijntjes en soms uit zigzag-lijnen. Samen met haaltjes, stipjes en lusjes scheppen deze een ordelijk maar toch levendig patroon, waarin maar weinig sterke accenten en zware schaduwpartijen voorkomen. Op *De rust op de vlucht naar Egypte*, *De verstoting van Hagar* en het *Heuvellandschap* is hetzelfde patroon van arceringen gebruikt voor de ronding van de stammen en takken van de bomen en voor de glooiing van de bodem. De boomtypen vertonen ook markante overeenkomsten: op het Amsterdamse landschap is tussen het met stipjes weergegeven loof rechts op de achtergrond de top van een denneboom getekend en deze verschijnt precies zo op *De vlucht naar Egypte*. Een boom die aan een palm doet denken staat achter de kapel op de Berlijnse tekening terwijl op de heuvel rechts in het *Gezicht op de Tiber* soortgelijke takken tussen de bomen zijn te zien. Ook de boomstammetjes bijvoorbeeld die op drie van de tekeningen op de voorgrond liggen, zijn overeenkomstig. Jan paste eenmaal gebruikte

Afb. 5. Jan Pynas, *De verstoting van Hagar*, ca. 1608.
Pen en penseel in bruin over zwart krijt, 224 x 201 mm.
Albertina, Wenen.



motieven ook later in zijn werken bij herhaling opnieuw toe.²⁰ Het type van de kop van Jozef op *De rust op de vlucht*, waarvoor hij bij Elsheimer inspiratie vond, is vergelijkbaar met de mannenkop op de keerzijde van het Amsterdamse blad.²¹

De figuur van Jacob op de ets is goed vergelijkbaar met de figuren op de twee Weense tekeningen, al zijn de lijnen in pen levendiger dan de geëtste. Naast schaduwwerking en verdeling van licht en donker, vertonen de handen overeenkomstige accenten bij het begin van de vingers en zijn de oren op dezelfde manier met twee naast elkaar getrokken lijntjes weergegeven. Het landschap en de bomen op de ets zijn anders uitgebeeld dan op de tekeningen van omstreeks 1608. Misschien zijn Elsheimers prenten wat dit betreft het voorbeeld voor Pynas' ets geweest. Vergelijking van de ets met de twee tekeningen in Wenen verleent deze prent een duidelijker plaats in het oeuvre, temeer daar de datum niet als 1602, zoals werd verondersteld, maar eerder als 1605 gelezen moet worden, gelijktijdig met het vroegste geda-

teerde schilderij. Het is dus waarschijnlijk dat de prent in Italië werd gemaakt en wel in navolging van Elsheimer.²²

Het *Gezicht op de Tiber* is geen topografisch precieze weergave, al lijkt het een gezicht op de *Ripa Grande* en kan rechts van het midden op de achtergrond een toren als de *Torre delle Milizie* worden herkend.²³ De tekening heeft enkele stijlkenmerken die op andere bladen niet voorkomen, zoals de nogal zware arceringen in de wolken – die wel op de ets van 1605 te zien zijn – en lusvormige lijnen in de wolken, op de bodem en de rotsen.

Andere stijlkenmerken treffen we daarentegen op de Berlijnse en Amsterdamse tekeningen van 1608 aan: regelmatige arceringen, stipjes en korte streepjes voor het loof van de bomen, onregelmatige maar wel doorlopende contouren voor bodempartijen, gelijkmatig gewassen partijen en op het Berlijnse landschap de zeer opmerkelijke verticale lijnen en zigzag-arceringen voor de weerspiegeling van de oevers in het water. Het schuine hekje links vooraan, waarop schaduw door arceringen is aangegeven, heeft zijn pendant rechts op de Amsterdamse tekening, terwijl het motief op de achtergrond van *De verstoting van Hagar* nogmaals voorkomt. Tenslotte zijn de kleine figuurtjes in het bootje op dezelfde manier getekend als die op het middenplan van de Amsterdamse tekening. Elsheimer was niet alleen een belangrijk voorbeeld voor de weergave van Pynas' geschilderde figuren, maar ook voor figuren in zijn tekeningen. De vlotte, schetsmatige manier waarop de gaande en rennende figuren op de achterkant van het *Landschap met boerderijen en twee figuren met een kruiwagen* (afb. 7) zijn weergegeven is duidelijk vergelijkbaar met de figuren op Elsheimers *Gerechtigheidsscène* in het Rijksprentenkabinet (afb. 8).²⁴ Ook de grote figuren op de Weense tekeningen herinneren heel sterk aan Elsheimer, vooral diens schilderijen. De weergave van het landschap in Pynas' vroege tekeningen is bepaald door het werk van de Zuidnederlandse kunstenaar Paul Bril (1545–1626), die van 1574 tot zijn dood in 1626 in Rome leefde. In het begin van de zeventiende eeuw speelde Bril een belangrijke rol in een ontwikkeling naar een meer

Afb. 6. Jan Pynas, *Landschap met boerderijen en twee figuren met een kruiwagen*, 1608. Pen in bruin, 142 x 191 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 7. Jan Pynas, *Figuurstudies*, 1608. Pen in bruin, zwart krijt, 142 x 191 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Verso van afb. 6.



Afb. 8. Adam Elsheimer, *Gerechtigheidsccène*, (detail).
Pen in bruin, 185 x 120 mm. Rijksprentenkabinet,
Amsterdam.

natuurlijke weergave van het Romeinse landschap. Zijn penttechniek is het voorbeeld geweest voor een aantal in Rome werkzame noorderlingen zoals Lastman en Pynas. Een voor Bril karakteristiek beeldelement is de door de rand van het papier afgesneden boom op Pynas' Berlijnse *Heuvelandschap*, die samen met een deel van de voorgrond sterk contrasteert met de veel fijner getekende achtergrond. De grote bomen op de Weense tekeningen komen als vergelijkbare beeldelementen ook in Brils werk voor. In verschillende opzichten lijken de tekeningen van Nederlandse kunstenaars in Rome uit het begin van de zeventiende eeuw op elkaar. Zoals gezegd is het de stijl van Paul Bril die de toon aangeeft: Nederlandse kunstenaars in Rome werkten onder zijn leiding of lieten zich door zijn tekeningen inspireren. Illustratief wat dit betreft is de vergelijking van Pynas' *Heuvelandschap* (afb. 9) met het *Gezicht op de Palatijn* (afb. 10) van Lastman.²⁵ Lastmans arceringen zijn breder en niet in groepjes golvende lijntjes naast elkaar getekend; in lusjes getekende bladeren treffen we bij hem niet aan. De kale takken

van Lastman zijn grover en minder vloeiend; lijnen die door reeksen gelijksoortige stippen worden gevormd zien we in zijn tekeningen niet. Een uitsluitend met het penseel aangeduide schaduw, zoals midden op de voorgrond van Lastmans landschap, komt bij Pynas nauwelijks voor: daar vallen de schaduwen meestal binnen de contouren. Maar uit de overeenkomsten tussen deze tekeningen blijkt duidelijk dat beide kunstenaars elkaar hebben gekend, waarschijnlijk samen hebben getekend en bovendien beide Bril als voorbeeld hebben genomen.

Na de groep tekeningen van omstreeks 1608, waaronder zich voor zover bekend geen voorstudies voor schilderijen bevinden, is de volgende gesigeneerde en gedateerde tekening van Jan Pynas pas van 1617, *Laban zoekt de afgodsbeelden bij Rachel* (afb. 13).²⁶ Het blijkt dat Jan toen opnieuw in Rome was, want rechts onderaan staat *Jan Pynas fe / Romae 1617*. In deze bijbelse voorstelling, die zich in het Rijksprentenkabinet bevindt, zit Rachel op de voorgrond terwijl zij de uit Mesopotamië meegenomen beelden onder haar rok



Afb. 9. Jan Pynas, *Heuvelandschap met een kluizenaar en een ezel*, 1608. Pen en penseel in bruin, 184 x 269 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlijn.



verbergt. Achter haar staat haar vader Laban met een staf in zijn hand. De man met stok rechts achter Laban is Rachels echtgenoot Jacob.

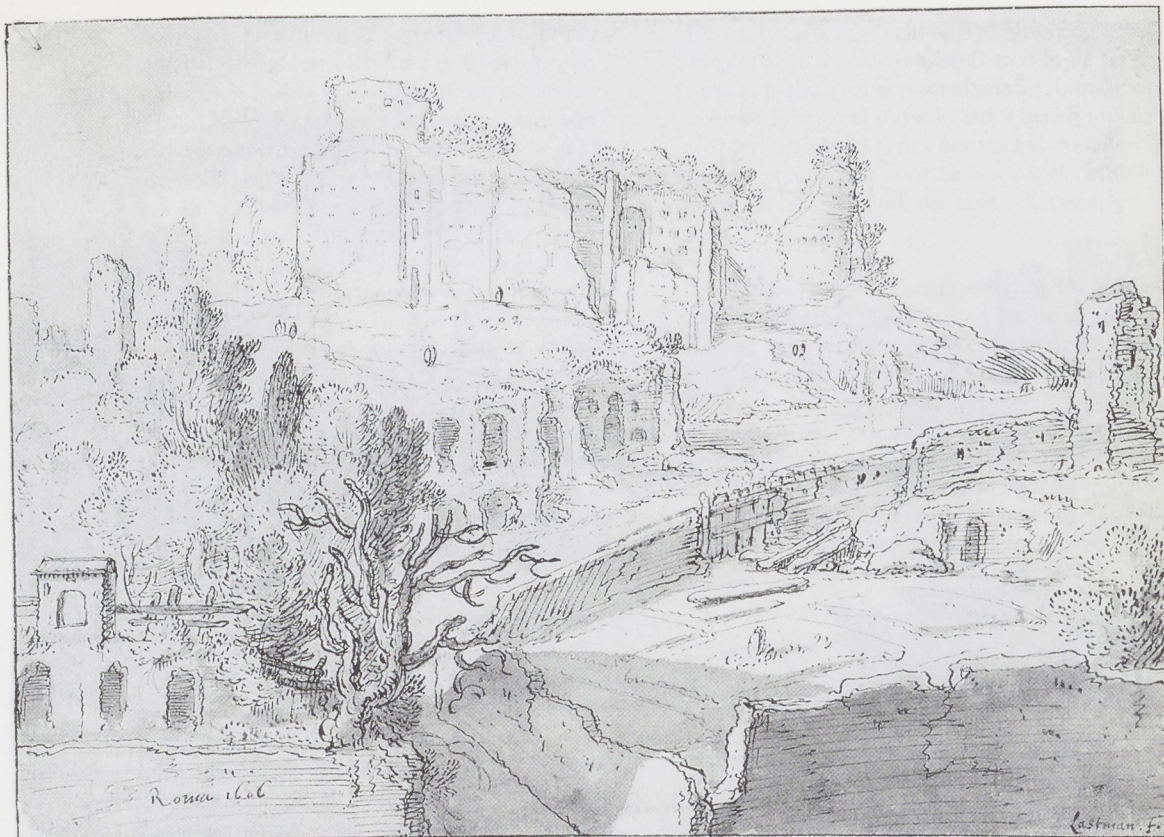
Deze tekening is niet in bruin maar met grijs gewassen. Verder is de pentetechniek schetsmatiger en breder geworden, vooral in de weergave van het landschap en de architectuur. Pynas werkt nu meer dan in de eerdere tekeningen met vlotte zigzag-arceringen en grotere contrasten en ook de figuren lijken met vaart te zijn neergezet. Deze zijn tegen de achtergrond van de architectuur geplaatst en spelen in de compositie een belangrijke rol. Later worden figuren in Jans bijbelse voorstellingen steeds groot in het beeldvlak geplaatst.

Hoe lang Jan voor de tweede keer in Italië is geweest weten we niet. Uit het bronnenonderzoek van Dudok van Heel blijkt dat *Jan Pynas, schilder, poirter deser stede* in mei

1611 en 1614 in Amsterdam was. Na een ruzie op 4 februari 1613 in de herberg 'De drye Coningshoofden' zijn enkele acten opgemaakt. Eén daarvan is door Pieter Lastman als getuige ten gunste van Jan onderkend. De relatie tussen beide Italiëgangers bestond dus toen nog steeds. Verder zijn er acten die aantonen dat Jan op 2 september en 10 oktober 1616 in Amsterdam was en vervolgens weer op 2 december 1617.²⁷ Tussen deze twee laatste data moet Jans tweede bezoek aan Italië hebben plaatsgevonden; de reis kan dus iets langer dan een jaar hebben geduurd.²⁸

Tussen 1608 en 1617 zijn er geen gesigneerde en gedateerde tekeningen, maar er kan nog wel een tekening aan de groep van omstreeks 1608 worden toegevoegd, *Elia en de weduwe van Sarepta* (afb. 12) in het Rijksprentenkabinet.²⁹ Deze zou niet lang na 1608 en vóór de tekening van 1617 kunnen zijn gemaakt.³⁰

Afb. 10. Pieter Lastman, *Gezicht op de Palatijn te Rome*, 1606. Pen in bruin, penseel in bruin en grijs over een schets met loodstift, 164 x 230 mm. Particuliere verzameling.



De profeet Elia verzoekt de weduwe van Sarepta, die met haar zoon hout sprokkelt, om water en brood. Ondanks haar armoede neemt zij hem in haar huis op. De profeet staat vragend met uitgespreide armen voor de knielende vrouw; achter haar staat haar zoontje met het hout. De regelmatige arceringen op de gebouwen komen opvallend overeen met de schaduwwerking op de kapel in het Berlijnse *Heuvelandschap* (afb. 9). Het type van sommige gezichten is hetzelfde als van figuren op het schilderij van 1605, *De opwekking van Lazarus* (afb. 1). Zo lijken de nogal vooraan in het gezicht geplaatste donkere ogen van de knielende vrouw op die van de vrouw rechts op de achtergrond van het schilderij. En zowel Elia als de figuur rechts op de voorgrond van het schilderij maken gebaren met gespreide vingers. De figuren zijn ook vergelijkbaar met die van *Laban zoekt de afgodsbeelden bij Rachel* uit 1617,

vooral wat betreft de gezichten en de puntige vingers en tenen. De gelijkmatige, rustige lijnvoering van *Elia en de weduwe van Sarepta* plaatst haar dus in of na 1608 en in ieder geval vóór de tekening met de bredere, schetsmatige lijnvoering van 1617.

Het *Romeins landschap met ruïnes en figuren* (afb. 14) in het Herzog Anton Ulrich-museum te Brunswick³¹ is de vroegste tekening die Jan Pynas als voorbeeld gebruikte voor een schilderij. De voorstelling diende als achtergrond van een 1618 gedateerd schilderij in de Hermitage in St. Petersburg, *De zonen van Jacob tonen hem Jozefs bebloede rok* (afb. 15).³² Het schilderij is midden onderaan gesigneerd en gedateerd *Jan Pynas fe 1618* en de tekening kan dus in hetzelfde jaar of al eerder zijn gemaakt. De stijl van de tekening is ongeveer gelijk aan die van *Laban zoekt de afgodsbeelden bij Rachel*, zij het iets breder en met nog lossere pen uitgevoerd:

Afb. 11. Jan Pynas, *Gezicht op de Tiber te Rome*, ca. 1608. Pen en penseel in bruin, 185 x 310 mm. Kunsthandel, München.



Afb. 12. Jan Pynas, *Elia en de weduwe van Sarepta*, ca. 1608-1610. Pen in bruin over een schets met zwart krijt, 175 x 165 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Pynas tekent zijn arceringen binnen dezelfde soort contouren hier nog ruimer. De wassing verleent de gebouwen volume, net als op de tekening van 1617, en ook licht en schaduw zijn duidelijk weergegeven. De grote figuren in het schilderij spelen weer een prominente rol in het beeldvlak. De figuren op de voorgrond van de tekening komen ook op het schilderij voor, maar hier zijn links en rechts in de verte nog enkele wandelaars aan het landschap toegevoegd. Zoals Pynas in enkele vroege tekeningen tussen de bomen een palmachtige boom plaatste om het zuidelijk karakter van het landschap aan te geven, doet hij dat rechts bovenaan in het schilderij opnieuw, maar niet in de Brunswijkse tekening. Het Romeinse stadsgezicht is door Pynas uit het hoofd uitgevoerd, wellicht met de compositie van het schilderij al in gedachten.

Uit het begin van de jaren twintig is er een tekening in het Louvre te Parijs, *De gelijkenis van de arbeiders in de wijngaard* (afb. 16), die nog schetsmatiger is dan het Brunswijkse landschap.³³ Dit is een voorstudie voor het

Afb. 13. Jan Pynas, *Laban zoekt de afgodsbeelden bij Rachel*, 1617. Pen in bruin, penseel in grijs, sporen van zwart krijt, 183 x 244 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

schilderij met dezelfde voorstelling in Praag, waarin de figuren ook weer een belangrijke rol spelen en het landschap alleen als achtergrond dient.³⁴ De zeer schetsmatige stijl van deze tekening is waarschijnlijk mede bepaald door de functie als ontwerp voor een schilderij. In tegenstelling tot de tekening in Brunswick is de hele compositie van de tekening in het Louvre op het schilderij weergegeven, zij het niet letterlijk. Er is ook weer een toren op de achtergrond en de figuren staan tegen een achtergrond van gebouwen, zoals op de tekening van 1617, en niet tegen de lucht, zoals de twee aan de linkerkant staande mannen op de tekening in Parijs. Het schilderij is gesigneerd en gedateerd *Jan Pynas fecit 1622*. Op de tekening staat links onderaan *I. Pynas*, in zeventiende-eeuws schrift en mogelijk eigenhandig.³⁵

De fijne, tamelijk regelmatige lijnvoering van Jans vroege tekeningen heeft zich in de tekening van 1622 tot een schetsmatig, bijna nonchalant lijnenspel ontwikkeld. Hierbij moet worden opgemerkt, dat het vooral de tekeningen zijn die als voorstudies voor schilderijen hebben gediend, die zeer schetsmatig zijn.

Jan Pynas' laatste tekeningen, van 1629 en 1630, hebben in tegenstelling tot de schetsmatige ontwerpen en in overeenstemming met de vroegere tekeningen een veel regelmatiger lijnvoering. Door uitvoerige wassingen komt er echter minder nadruk op de lijn te liggen. De bladen hebben daardoor een schilderachtiger karakter. De drie bijbelse voorstellingen van deze groep vertonen de rustiger tekentrant nu op groter formaat.



Afb. 14. Jan Pynas, Romeins landschap met ruïnes en figuren, 1618. Zwart krijt, pen en penseel in bruin, penseel in blauwgroen, 200 x 308 mm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswijk.



Een tekening van 1629 in de verzameling van de Stichting P. & N. de Boer te Amsterdam stelt *De Verloochening van Christus* voor. Links onderaan staat 1629 Jan Pynas fec. (afb. 18).³⁶ Deze voorstelling is duidelijk beïnvloed door Caravaggio en zijn in Italië en Nederland werkzame navolgers, zowel wat betreft de belichting als de groot in het vlak geplaatste figuren. Interessant is dat de compositie het voorbeeld lijkt te zijn geweest voor Rembrandts *Verloochening van Petrus* in het Rijksmuseum.³⁷

Uit 1630, het jaar vóór Pynas' dood, zijn er twee tekeningen van een groot in het vlak geplaatste figuur. De tekening in het Rijksprentenkabinet, *Christus op de Olijfberg* (afb. 19), is links onderaan gesigneerd Jan Pynas f / 1630.³⁸ De tweede 1630 gedateerde tekening, voorstellende *Diogenes in een landschap* (afb. 20), is in de verzameling De Grez in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Brussel. Deze is onderaan gesigneerd en gedateerd Jan Pynas fecit 1630.³⁹

Op de Amsterdamse tekening is het nacht en we zien Christus geknield bij de opening van een grot waaruit het licht komt bij de verschijning van de engel. Rechts op de achtergrond liggen de apostelen te slapen. Om het nachtelijk duister weer te geven heeft Pynas royaal het penseel met bruine inkt gebruikt. De figuur van Christus is waarschijnlijk ontleend aan een compositie van Pieter Lastman, waarvan zijn broer Nicolaes in 1608 een prent uitgaf.⁴⁰ Pynas geeft de engel niet weer, maar alleen het licht en daardoor concentreert hij zich geheel op de dramatische uitbeelding van de figuur.

Op de tekening in Brussel loopt Diogenes buiten een stad met een boek onder zijn arm en een lantaarn. Het boek wijst er op dat hij een wijsgeer is en met de lamp zoekt hij een mens, een scène die zich volgens het verhaal binnen de stad Athene afspeelde. Pynas laat Diogenes daarentegen buiten een stad lopen die bovendien meer op het oude Rome lijkt dan op Athene. De donkere schaduw die

Afb. 15. Jan Pynas, *De zonen van Jacob tonen hem Jozefs bebloede rok*, 1618. Paneel, 90 x 119 cm. Hermitage, St. Petersburg.



Afb. 16. Jan Pynas, *De gelijkenis van de arbeiders in de wijngaard*, 1622. Pen in bruin, penseel in kleuren, 145 x 188 mm. Louvre, Cabinet des Arts Graphiques, Parijs.



Afb. 17. Jan Pynas, *De Heilige Familie in de stal*, ca. 1620–1625. Pen en penseel in bruin, rood krijt, 162 x 122 mm. Institut Néerlandais, collection Frits Lugt (Fondation Custodia), Parijs.



voor Diogenes valt, maakt duidelijk dat de lantaarn brandt. Om te laten zien dat het dag is, heeft Pynas de achtergrond van de voorstelling met het penseel lichtblauw gekleurd. Net als in het geval van de tekening van *Christus op de Olijfberg* geeft Pynas de figuur geïsoleerd weer, zonder omstanders en ook zonder de ton waarin hij woonde.

Tenslotte is er een ongedateerd blad in de verzameling Frits Lugt te Parijs, *De Heilige Familie in de stal* (afb. 17).⁴¹ Net als op de ontwerptekening voor *De gelijkenis van de arbeiders in de wijngaard* (afb. 16) staat hier links onderaan een misschien eigenhandige inscriptie *I. Pynas*. Op grond van de stijl kan deze tekening vermoedelijk na 1622 en in de buurt van de tekeningen van 1629–'30 worden gedateerd. De voorstelling is opgezet met rood krijt, wat bij de andere tekeningen niet voorkomt, en met pen en penseel in bruin uitgewerkt. De tekening is niet zo los en vrij geschetst als de ontwerptekening van 1622,

maar toch schetsmatiger dan de gedateerde werken van 1629 en 1630. Deze zijn waarschijnlijk als op zichzelf staande tekeningen gemaakt en niet als voorstudies, terwijl dat voor de tekening in Parijs minder zeker is.

We weten niet van wie Jan het tekenen heeft geleerd, maar hij zal vóór zijn eerste reis naar Italië wel in Nederland een opleiding hebben gehad. Naast het belangrijke voorbeeld van Paul Bril voor de tekenstijl en de weergave van het landschap oefende Adam Elsheimer in Italië grote invloed op hem uit, vooral wat betreft de composities en de uitbeelding van de figuren en composities.

Andere kunstenaars die in het eerste decennium van de zeventiende eeuw in Rome waren, tekenden op een verwante manier. Naast Lastman zijn dat bijvoorbeeld Willem I en II van Nieuwlandt⁴² en Gerard ter Borch de Oude, die in 1600–'01 op reis was gegaan en wiens vroegste Romeinse tekening uit 1607 dateert.⁴³ Toen was Jan Pynas in februari van dat jaar alweer in Amsterdam. Tijdens Jans tweede verblijf in Rome in 1617 ontwikkelt zijn vooraf door Bril en in mindere mate door Elsheimer geïnspireerde tekenstijl zich, misschien onder invloed van Italiaanse tekenaars, tot een bredere en schetsmatiger manier. Aan het eind van Pynas' leven – hij werd op 27 december 1631 in de Nieuwe Kerk te Amsterdam begraven – vertonen de gedateerde bladen van 1629 en 1630 een regelmatigere lijnvoering in de trant van zijn vroegere werk, al betreft het nu tamelijk grote, zelfstandige tekeningen. In het jaar dat Jan Pynas voor de tweede keer te Rome verblijft, wordt Cornelis van Poelenburgh daar ook voor het eerst vermeld. In 1619 komt daar ook Bartholomeus Breenberg aan. Beide kunstenaars vervaardigden breed gewassen tekeningen waarmee zij een buitengewoon effectieve lichtwerking bereikten. Zij sloegen daarmee een nieuwe weg in en hebben zo de toon gezet voor het werk van vele na hen komende Italianisanten.

Afb. 18. Jan Pynas, *De verlooening van Christus* 1629. Pen en penseel in bruin, 203 x 326 mm. Stichting P. & N. de Boer, Amsterdam.

Afb. 19. Jan Pynas, *Christus op de Olijfberg*, 1630.

Zwart krijt, pen en penseel in bruin, 293 x 186 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Afb. 20. Jan Pynas, *Diogenes in een landschap* 1630. Pen en penseel in bruin, penseel in blauw, 299 x 226 mm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Brussel.



Noten

- ¹ A.P. Peltzer, *Joachim von Sandrarts Academie von 1675*, München 1925, pp. 160–163.
- ² Thomanns zoon David woonde in Augsburg en bezat een verzameling schilderijen, waaronder een Elsheimer, tekeningen en prenten. Van Jakob Ernst Thomann is één schilderij bekend, *Judith toont het volk het hoofd van Holofernes*, gemonogrammeerd en 1607 gedateerd; Wolfgang Wegner, 'Bemerkungen zu Jakob Ernst Thomann von Hagelstein und zur Kunst des Elsheimerkreises', *Städel Jahrbuch* NF 2 (1969), pp. 178–188. Een paar tekeningen kennen we alleen uit bronnen; Wegner, p. 186, noot 2.
- ³ A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen* 1, Amsterdam 1718, pp. 214–215. In de biografie van Thomann neemt Houbraken opnieuw gegevens van Sandrart over: *Hij verkoos inzonderheid tot zyn gezelschap te Rome Adam Elshaimer, Pieter Lastman en Johannes Pinnazio, anders Jan Pinas, die dagelyks met veel vlijt, wanneer de Zon boven de kimmen rees, vermakelyke landzigten na 't leven afteekende*; Houbraken, p. 132.
- ⁴ S.A.C. Dudok van Heel, 'De familie van de schilder Pieter Lastman (1583–1633). Een vermaard leermeester van Rembrandt van Rijn', *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 45 (1991), p. 117.
- ⁵ S.A.C. Dudok van Heel en J.H. Giskes, 'Noordnederlandse Pre-Rembrandtisten en Zuidnederlandse muziekinstrumentmakers', *Jaarboek Amstelodamum* 77 (1984), pp. 13–37.
- ⁶ A. Bredius, 'Aantekeningen omtrent de schilders Jan en Jacob Pynas', *Oud Holland* 52 (1935), p. 254.
- ⁷ Pen en penseel in bruin, penseel in grijs over een schets met loodstift, 164 x 230 mm. Particuliere verzameling. Astrid Tümpel en Peter Schatborn, *Pieter Lastman: leermeester van Rembrandt/Pieter Lastman: the man who taught Rembrandt*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis)/Zwolle 1991, nr. 26; Ger Luijten en Ariane van Suchtelen e.a., *Dawn of the Golden Age*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Zwolle 1993, nr. 320; *Fiamminghi a Roma, Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsdom Luik te Rome tijdens de Renaissance, 1508–1608*, Brussel/Rome 1995, nr. 130.
- ⁸ Karel van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem 1604, p. 293b.
- ⁹ Niet alle tekeningen die ooit aan beide broers zijn toegeschreven zullen worden besproken.
- ¹⁰ Inv.nr. 6499; paneel, 45 x 60 cm; E. Brochagen e.a., *Galerie Aschaffenburg, Katalog*, München 1975, pp. 151–152; K. Bauch, 'Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts, I, Die Gemälde des Jan Pynas', *Oud Holland* 52 (1935), pp. 145–158, afb. 2. Een in stijl vergelijkbare *Opwekking van Lazarus* door Jan Pynas in Philadelphia, John G. Johnson Collection, wordt door Andrews omstreeks 1605–1608 gedateerd en kan ook in Italië zijn ontstaan; Keith Andrews, *Adam Elsheimer. Paintings, Drawings, Prints*, Londen 1979, pl. 129. Volgens Andrews draagt het schilderij niet de datum 1615, zoals vaak wordt vermeld; zie hierover: Clifford S. Ackley, *Printmaking in the Age of Rembrandt*, Boston (Museum of Fine Arts) 1981, nr. 20, noot 5.
- ¹¹ Vergelijk de rotswand op Elsheimers *Drie Maria's bij het graf van Christus*, Bonn, Landesmuseum; Keith Andrews, *Adam Elsheimer, Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, München 1985, pp. 178–179, nr. 13, pl. 56 en p. 27.
- ¹² Ets, 154 x 207 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Een tekening in Dresden van dezelfde voorstelling in spiegelbeeld is opgewerkt met aquarel en moeilijk te beoordelen; Ackley, *op.cit.* (noot 10), p. 38, noot 5.
- ¹³ Inv.nr. RP-T-1958-1; pen in bruin, verso ook zwart krijt, 142 x 191 mm; Astrid Tümpel, *The Pre-Rembrandtists*, Sacramento (E.B. Crocker Art Gallery) 1974, p. 25, afb. 27 en 28.
- ¹⁴ Misschien wordt de man met kruiwagen aangespoord hier iets tegen te doen. Verschillende motieven herinneren aan De Gheyns 1603 gedateerde tekening van *Een vervallen boerderij* met hetzelfde onderwerp; K.G. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam II*, Den Haag 1978, nr. 233.
- ¹⁵ De sjouwende mannen zouden in een voorstelling als *Jozef verkoopt graan in Egypte* kunnen passen en de naakte figuren in een mythologische voorstelling.
- ¹⁶ Inv.nr. 12291; pen en penseel in bruin, 184 x 269 mm. De lucht op de tekening is met het penseel lichtblauw gekleurd, wat ook wel op landschapstekeningen van andere kunstenaars uit die tijd voorkomt. E. Bock en J. Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die niederländischen Meister*, Berlin 1930, p. 217, als: *Jacob Pynas?*; Kurt Bauch, 'Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts, IV, Handzeichnungen

gen van Jakob Pynas', *Oud Holland* 54 (1937), pp. 241–242; Tümpel, *op.cit.* (noot 13), p. 27, afb. 35.

¹⁷ Inv.nr. 13558; pen en penseel in bruin, 297 x 200 mm. De toeschrijving is van Th. Gerszi, 'Eine neu entdeckte Zeichnung von Jan Pynas', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1988), pp. 87–92. De tekening werd in de Albertina bewaard op naam van Ribera.

¹⁸ Inv.nr. 8.098; pen en penseel in bruin over zwart krijt, 224 x 201 mm. Ik dank Marian Bisanz-Prakken voor haar hulp en het ter beschikking stellen van gegevens. De oudst bekende toeschrijving is aan Lastman. Hamann schreef de tekening vragenderwijs aan Jan Pynas toe: 'Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 98 (1936), pp. 492–493; Kurt Freise, *Pieter Lastman, Sein Leben und seine Kunst*, Leipzig 1911, pp. 179–180, nr. 1, pp. 206–207; W. Bernt, *Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, München 1958, nr. 355, als: P. Lastman.

¹⁹ Pen en penseel in bruin, 185 x 310 mm; J.G. van Gelder, *Jan van de Velde. 1593–1641. Teke-naar-Schilder*, 's-Gravenhage 1933, p. 55, nr. 24, pl. XXI; Katrin Bellinger (Kunsthandel, München), *Old Master Drawings*, New York 1995, nr. 23.

²⁰ Enkele voorbeelden: een huis met een hoge trap, rechts in het *Dorp met oude boerderijen*, en een man met een kruiwagen komen voor op Jans schilderij *De verstoting van Hagar* in Aken, Suermondt Museum, gesigneerd en gedateerd JP[ineen]ynas f. 1613; Tümpel en Schatborn, *op.cit.* (noot 7), p. 30, afb. 17. De kapel met een klok uit het *Heuvellandschap* te Berlijn zien we van een andere kant op het JP[ineen]ynas fe 1614 gesigneerde schilderij *Hippocrates bezoekt Democritus te Abdera* (Guernsey, Particuliere verzameling); Luijten en Van Suchtelen, *op.cit.* (noot 7), nr. 251.

²¹ Het Christuskind op de Weense tekening dat zijn armpjes uitstrekt en zijn hoofd omdraait, lijkt aan Marcantonio Raimondi's of Hendrik Goltzius' prent (B.350 en B.270) naar Rafaels fresco *De triomf van Galatea* te zijn ontleend.

²² Het papier van het exemplaar van de ets in het Rijksprentenkabinet is niet Italiaans. Het watermerk is van Dürr en vergelijkbaar met: W.Fr. Tschudin, *The Ancient Paper-Mills of Basle and their Marks. Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia* VII, Hilversum 1958, nrs. 299 (1591), 300 (1612) en 301 (ca. 1617) en p. 51. Het tweede bekende exem-

plaar van de prent is in Londen, Brits Museum; zie Ackley, *op.cit.* (noot 10), nr. 20. De cijfers op dit exemplaar zijn, volgens Ackley, onduidelijk.

²³ Pynas gebruikte geen Italiaans papier en de voorstelling werd dus mogelijk in Nederland uit de herinnering op papier gezet.

²⁴ Inv.nr. RP-T-1972-36; pen in bruin, 185 x 120 mm; Andrews, *op.cit.* (noot 10), nr. 31. Van Gelder en Jost wezen eerder op de verwantschap met Elsheimer; J.G. van Gelder en Ingrid Jost, 'Elsheimers unverteilter Nachlass, III, Zeichnungen', *Simiolus* 1 (1967/8), p. 30.

²⁵ Christopher Brown betwijfelt de toeschrijving aan Lastman in zijn recensie van de catalogus van de tentoonstelling in het Rembrandthuis in 1991. Tümpel en Schatborn, *op.cit.* (noot 7); *Burlington Magazine* 134 (april 1992), p. 270.

²⁶ Inv.nr. RP-T-1911-87; pen in bruin, penseel in grijs, sporen van zwart krijt, 183 x 244 mm. Kurt Bauch, 'Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts, II, Zeichnungen von Jan Pynas', *Oud Holland* 52 (1935), pp. 193–204, afb. 8; Tümpel, *op.cit.* (noot 13), p. 26, afb. 29. Over de datering zie: Luijten en Van Suchtelen, *op.cit.* (noot 7), nr. 252.

²⁷ Dudok van Heel en Giskes, *op.cit.* (noot 5), p. 33, noot 23, en p. 37 (nagekomen acte).

²⁸ Toen Jan na zijn Italiaanse reis in 1618 weer in Amsterdam was, werd de compositie van de achtergrond van de tekening uit 1617, *Laban zoekt de afgodsbeelden*, globaal overgenomen door een in Gouda werkzame kunstenaar die het onderwerp veranderde in *De Farao berispt de twee vroedy vrouwen*. Dit schilderij is gesigneerd Johan de Vet f. / 1618. Waarschijnlijk was De Vet een leerling van Jan na diens terugkeer van zijn tweede Italiaanse reis; Luijten en Van Suchtelen, *op.cit.* (noot 7), onder nr. 320.

²⁹ Inv.nr. RP-T-1960-49; pen in bruin over een schets met zwart krijt, 175 x 165 mm.

³⁰ Het onderwerp kennen we ook van schilderijen van Jan en Jacob, maar de composities daarvan verschillen; Tümpel, *op.cit.* (noot 13), afb. 78. In de nalatenschap van de weduwe van Jan Pynas, Catalijntje Aerts Burlon, was *Een schilderijtgen van de weduwe Sarepta met den propheet Elias*, misschien wel het hier genoemde stuk; Dudok van Heel en Giskes, *op.cit.* (noot 5), p. 23. Van Jacob is er ook een schilderij uit 1621 met hetzelfde onderwerp; Kurt Bauch, 'Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts, III, Die Gemälde des Jakob Pynas', *Oud Holland* 53 (1936), pp. 79–88, afb. 6.

³¹ Inv.nr. Z 355; zwart krijt, pen en penseel in bruin, penseel in blauwgroen, 200 x 308 mm; Bauch 1935, *op.cit.* (noot 10), p. 155, afb. 12; Tümpel, *op.cit.* (noot 13), p. 26, afb. 30.

³² Inv.nr. 5588; paneel, 90 x 119 cm; Yuri Kuznetsov en Irene Linnik, *Dutch Painting in Soviet Museums*, Leningrad 1982, nr. 121. Het verband tussen de tekening en het schilderij werd gelegd door Bauch, *op.cit.* (noot 10), p. 154. Het bovenste gedeelte van het schilderij is later aangezet en hier niet afgebeeld.

³³ Inv.nr. 22835; pen in bruin, penseel in kleuren, 145 x 188 mm; Frits Lugt, *Musée du Louvre. Inventaire Générale des Dessins des Ecoles du Nord. Ecole Hollandaise II*, Parijs 1931, nr. 578; Bauch, *op.cit.* (noot 26), pp. 201–202, afb. 11; Tümpel, *op.cit.* (noot 13), p. 26, afb. 31.

³⁴ Nationaal Museum, inv.nr. DO 5646; Tümpel en Schatborn, *op.cit.* (noot 7), p. 32, afb. 20.

³⁵ Hetzelfde opschrift komt ook voor op de tekening in de collectie Lugt (afb. 17).

³⁶ Pen en penseel in bruin, 203 x 326 mm.

³⁷ J.R. Judson, 'Pictorial sources for Rembrandt's Denial of St. Peter', *Oud Holland* 79 (1964), pp. 141–151.

³⁸ Inv.nr. RP-T-1897-A-3489; zwart krijt, pen en penseel in bruin, 293 x 186 mm. Bauch, *op.cit.* (noot 26), p. 202, afb. 12.

³⁹ Pen en penseel in bruin, penseel in blauw, 299 x 226 mm; *Inventaire des Dessins et Aquarelles donnés à l'Etat Belge par Madame la douairière de Grez*, Brussel 1913, nr. 2957; Tümpel, *op.cit.* (noot 13), p. 26, afb. 34.

⁴⁰ Zie Judson *op.cit.* (noot 37), p. 141 en vooral noot 4.

⁴¹ Inv.nr. 5099; pen en penseel in bruin, rood krijt, 162 x 122 mm; Bauch, *op.cit.* (noot 26), p. 203, afb. 13.

⁴² *Fiamminghi a Roma*. (noot 7), pp. 263–267.

⁴³ Alison Kettering, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate, I. Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam V, 's-Gravenhage* 1988, cat. GSR 4–23.