

Bernard Aikema

Romeinse ruïnes in een schilderij van Paul Bril

Het Rijksmuseum is in het bezit van één schilderij dat in de catalogus als een zeker werk van Paul Bril is opgenomen (afb. 1)¹. Het toont een landschap met klassieke ruïnes, waartussen zich een grote menigte bedrijvige figuurtjes bevindt. Rechts hangt een vrouwtje de was op; links in het beeld doet iemand inkopen aan een marktstal; vlak daaronder wordt een ezel beslagen; links vooraan zit een groep mannen in wijde capes bijeen. De schilder heeft voor het kleinste detail oog gehad.

Ondanks de vele tafereeltjes en de monumentale ruïnes maakt het schilderij geen overladen indruk. De overzichtelijke opbouw in vier plans, die onderling door de lichtval duidelijk van elkaar gescheiden zijn draagt hiertoe veel bij. Het schilderij is met grote zorg geconcipieerd en uitgevoerd. Op een houten hek op de voorgrond is een signatuur te onderscheiden: *P. Bril*. Er is geen reden om aan de authenticiteit van dit opschrift te twijfelen. In de literatuur wordt het werk vrijwel unaniem als een belangrijk werk uit Bril's vroege Romeinse periode gezien en omstreeks 1600 gedateerd. De Italiaan Faggin is de enige die bezwaar heeft geuit tegen de toeschrijving². In een artikel dat in 1965 verscheen deelde hij zonder verder commentaar mede, dat het schilderij van de hand van de door Paul Bril sterk beïnvloedde Willem van Nieulandt de Jonge zou zijn. Bij mijn weten echter bezit geen werk van Van Nieulandt de kwaliteit

van het hier besproken schilderij.

Over de voorstelling blijven de meeste auteurs in het vage. Men neemt algemeen aan dat de *setting* is geïnspireerd op het Campo Vaccino, zoals in de zeventiende eeuw het Forum Romanum werd genoemd. In de catalogus van het museum uit 1960 werd gesuggereerd dat Bril bij het weergeven van de vele figuurtjes de veemarkten, die tweemaal per week op het Campo Vaccino werden gehouden tot voorbeeld zou hebben genomen³. Meer wordt over de iconografie niet meegedeeld. Impliciet is hier gesteld dat de voorstelling geen directe literaire inhoud zou bevatten, geen 'historie'; met andere woorden: men zou het schilderij kunnen zien als een vroeg voorbeeld van een 'zuiver' genrestuk. Faggin heeft, in zijn bovengenoemd artikel, als enige opgemerkt dat er een bijbelse scène in de voorstelling is verstopt. Op het derde plan, bij de bron direct rechts van het midden, onderscheidt men een man die zijn dorst lest. Vóór hem staat een vrouw die hem de kruik aanreikt. Een stoet van negen of tien kamelen bevindt zich achter hem. Zonder twijfel is hier het verhaal van Rebecca en de knecht van Abraham afgebeeld⁴.

In overeenstemming met het verhaal vindt de scène plaats bij een bron. Deze bron, bestaande uit een rechtopstaande steen en een vrij groot bekken, is geen bedenksel van de schilder. Sinds ongeveer 1593 stond dit bouwsel op het Forum, ten noorden van de

Afb. 1. Paul Bril, Romeinse ruïnes met de geschiedenis van Rebecca en de knecht van Abraham. Amsterdam, Rijksmuseum.

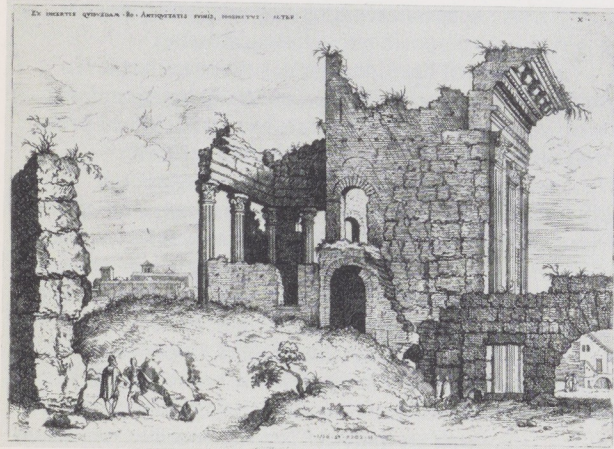
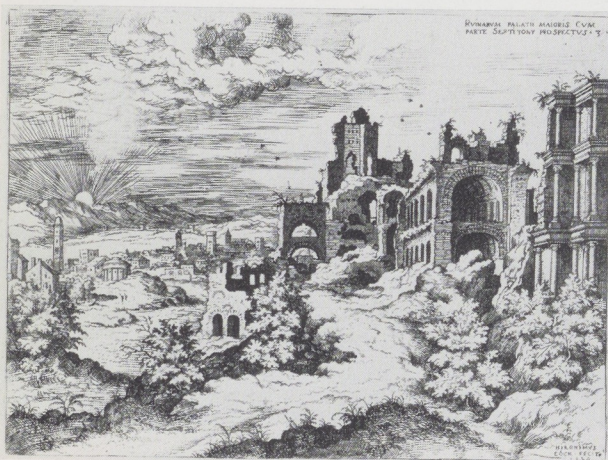
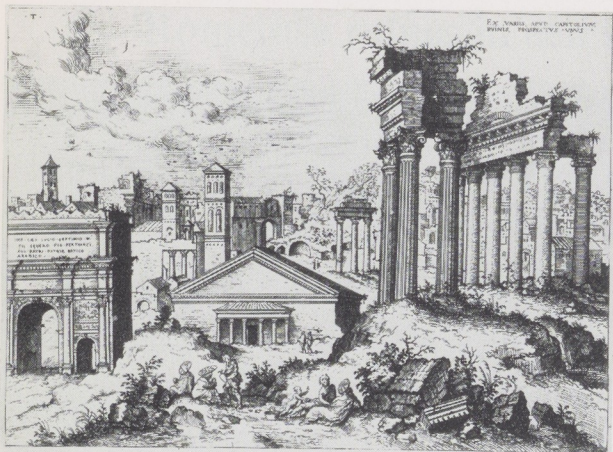


tempel van Castor⁵. Het werd dikwijls afgebeeld in de zeventiende eeuw. Mogelijkerwijze bevat het hier besproken schilderij er de oudste weergave van. Hiermee is het thema aangeroerd dat in deze bijdrage centraal staat: de topografie. Welke gebouwen zijn weergegeven, en vooral: welke beeldbronnen heeft de schilder gebruikt? De grote ruïnecomplexen zijn niet moeilijk te identificeren. Rechts ziet men de tempel van Vespasianus met, precies daarachter, de tempel van Saturnus. De achtergrond wordt ingenomen door de uitgestrekte ruïnes van de Palatijn. Links zien wij de tempel van Minerva, op het Forum van Nerva, die korte tijd na het ontstaan van het schilderij zou worden gesloopt⁶. Drie belangrijke

overblijfselen van het antieke Rome, in een suggestieve, maar volledig gefantaseerde compositie bij elkaar gebracht. Bril heeft deze ruïnes niet naar het leven getekend. Voor elk van de drie complexen heeft hij als regelrecht voorbeeld een prent gebruikt uit de beroemde serie van Hieronymus Cock, *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta*, die in 1551 in Antwerpen verschenen was. De twee tempels uiterst rechts zijn gebaseerd op de ets, *Gezicht op het Forum Romanum* (afb. 2)⁷. Er zijn enkele verschillen van ondergeschikte aard tussen de prent en het schilderij. Ten eerste heeft de schilder de beide tempels op een iets andere wijze ten opzichte van elkaar

Afb. 2 (boven) Hieronymus Cock, *Gezicht op het Forum Romanum*, Hollstein 42. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Afb. 3 (midden). Hieronymus Cock, *Gezicht op de Palatijn*, Hollstein 34. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Afb. 4 (onder). Hieronymus Cock, *Gezicht op het Forum van Nerva*, Hollstein 44. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

weergegeven dan de graficus (de zeer gevulde compositie zal daaraan debet zijn). En ten tweede heeft Bril, merkwaardigerwijze, de tempel van Vespasianus van Ionische kapitelen voorzien; op de prent – en in werkelijkheid – zijn de kapitelen van het Korinthische type.

Zeer nauwkeurig heeft Bril voor de achtergrond rechts een gedeelte van de ets *Gezicht op de Palatijn* (afb. 3) gevolgd⁸. Het gebouw dat zich uiterst rechts op de prent bevindt is niet op het schilderij afgebeeld. Dit is het Septizonium, en alleen al daaruit kan men opmaken, dat hier het gedeelte van de Palatijn is weergegeven dat zich tegenover het circus Maximus bevindt, gezien vanaf het zuid-oosten⁹.

Voor de tempel van Minerva, die de linkerhelft van het schilderij beheerst, heeft de schilder een derde prent uit de serie gebruikt, *Gezicht op het Forum van Nerva* (afb. 4)¹⁰. De zaak ligt hier wat gecompliceerder. Hieronymus Cock heeft een gezicht willen geven op het Forum van Nerva vanuit de zogenaamde Subura, dat wil zeggen vanuit het noord-oosten, naar het Forum Romanum toe¹¹. De ets toont echter, in tegenstelling tot andere prenten van de serie, het spiegelbeeld van de werkelijke situatie. Dit nu heeft Bril in het schilderij gecorrigeerd door op zijn beurt de voorstelling van de prent in spiegelbeeld weer te geven. Hij kende immers de juiste ligging.

De schilder was in elk geval sinds 1582 in Rome woonachtig¹². Toch heeft hij voor dit schilderij prenten als voorbeeld gebruikt, geen eigen studies naar het leven. Is dit een uitzondering? Er is geen systematisch onderzoek gedaan naar de herkomst van de motieven op de vele min of meer gefantaseerde landschappen met Romeinse ruïnes uit het begin van de zeventiende eeuw. Een antwoord op deze vraag kan dan ook alleen maar met grote omzichtigheid worden gegeven. Ik heb veel werk van Bril en van Van Nieulandt onder ogen gehad, maar slechts in één geval was een duidelijke ontleening aan een prent te bespeuren. Het betreft hier een schilderij op koper met de rebussignatuur van Bril, dat zich in 1935 in de kunsthandel G. Stenman te Helsingfors bevond (afb. 5). Aan de linkerkant

Afb. 5. Paul Bril(?), Ruïnelandschap. Vroeger kunsthandel G. Stenman, Helsingfors.

ziet men duidelijk de tempels van Vespasianus en Saturnus, precies zoals zij zijn afgebeeld op het schilderij in het Rijksmuseum, maar dan in spiegelbeeld¹³. Ook hier is dus de prent van Cock als bron aan te wijzen.

Romeinse ruïnes en staat aan het begin van een traditie.

Tenminste één schilder vóór Bril heeft de prenten als uitgangspunt voor zijn werk gebruikt. Dat was Paolo Veronese, die



De voorlopige conclusie zou moeten luiden dat het schilderij in het Rijksmuseum een tamelijk geïsoleerde positie inneemt. Toch vermoed ik, dat juist in kleine ezelschilderijtjes vaak van prenten als hulpmiddel gebruik werd gemaakt. De kleine ruïnelandschappen van Bril waren zeer populair. Van Mander en na hem Baglione en Baldinucci vermelden dit expliciet¹⁴. Bril moet een grote produktie van dit soort werk hebben gehad. Het vermoeden dringt zich dan ook op, dat hij met behulp van een vaststaand repertoire aan motieven steeds nieuwe composities verzor. De serie van Cock was geen willekeurig voorbeeld. Diens in 1551, drie jaar vóór Bril's geboorte, uitgekomen prentwerk vormt de eerste grote reeks met afbeeldingen van

motieven uit vijf van de etsen verwerkte in één van zijn belangrijkste cycli, de waarschijnlijk uit 1561 daterende frescodecoratie van de Villa Barbaro te Maser¹⁵. Twee van de voorstellingen zijn gebaseerd op prenten die ook Bril tot voorbeeld dienden (afb. 6 en 7).

Natuurlijk behoren de lichte, snel geschilderde fresco's van Veronese tot een totaal andere wereld.

De weerklank van deze door Noorderlingen uitgevoerde grafiek met ruïnelandschappen tot thema is duidelijk merkbaar in het gebied van de Veneto, niet alleen in het werk van Veronese¹⁶. Een belangrijke rol bij de verspreiding van de motieven werd vervuld door de graveur Battista Pittoni uit Vicenza.

Afb. 6 (links). Paolo Veronese, *Gezicht op de Palatijn*, fresco in de Stanza del Tribunale d'Amore. Maser, Villa Barbaro.

Afb. 7 (rechts). Paolo Veronese, *Ruinelandschap met de tempel van Minerva op het Forum van Nerva*, fresco in de Stanza del Bacco. Maser, Villa Barbaro.



Diens in 1561 verschenen suite met fantastische ruïnes (van topografische herkenbare elementen is hier vrijwel geen sprake meer) is eveneens door Veronese in Maser als voorbeeld gebruikt. Schilders uit de omgeving van Veronese hebben prenten uit deze zelfde serie tot voorbeeld genomen. In hetzelfde jaar 1561 verscheen een copie van Pittoni naar Cock's serie uit 1551. Hiervan kwam in 1575 een tweede en in 1582 tenslotte een derde oplage uit. Deze prenten zijn in spiegelbeeld ten opzichte van de originelen van Cock gedrukt. De uitgever, Girolamo Porro, meldde in zijn inleiding tot de serie, gedateerd 20 november 1581, dat '...mi sono risoluto ultimamente, à beneficio comune del mondo, di stampare alcuni disegni de i più famosi edificij di Roma triumfante, disegnate in rame da Messer Battista Pitoni Vicentino, i quali fino à questo tempo hanno potuto principalmente servire à quei pittori, che di fingere paesi nelle loro opere si dilettaano'¹⁷. Porro zegt dus expliciet dat de etsen gebruikt werden als voorbeelden voor schilders die gefantaseerde landschappen in hun werk opnamen. Gold dit voor de suite van Pittoni tenminste tot de tachtiger jaren¹⁸, nu hebben wij het bewijs dat het prototype daarvan, de serie van Cock, nog tot in de zeventiende eeuw deze functie vervulde, en nog wel bij de op dat moment in zijn kleine ruïnestukjes vooruitstrevende Paul Bril¹⁹. Hoe lang deze functie van de *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta* gehandhaafd bleef en hoe vaak deze prenten tot voorbeeld dienden voor ruïnelandschappen zijn vragen die open blijven. Het zijn twee kleine problemen binnen de veel grotere en nog lang niet beantwoorde vraag naar de herkomst van motieven in dit genre.

Noten

¹ Catalogus *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam 1976, blz. 151, A 63; koper, 41,5 × 57 cm.

² Giorgio T. Faggini, Per Paolo Bril, *Paragone* 16 (Luglio, 1965), blz. 30, noot 12. Andrzej Chudziokowski, Une composition de Paul Bril et son influence sur un tableau de Willem van Nieulandt le jeune, *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 13 (1972), no. 1, blz. 21, is bij mijn weten de enige die – ook weer zonder commentaar – Faggini's bewering aanhaalt. In dit artikel wordt een schilderij van Van Nieulandt besproken dat gebaseerd is op een compositieschema van Paul Bril. Een vergelijkbaar geval van overname wordt in noot 4, hieronder, behandeld.

³ *Catalogue of paintings Rijksmuseum Amsterdam*, Amsterdam 1960, blz. 60, 633.

⁴ Genesis 24. Ik maak hier van de gelegenheid gebruik te wijzen op een ander, bij mijn weten onopgemerkt gebleven bijbels thema in een schilderij van Bril. Dit is het gesigeneerde en 1600 gedateerde gezicht op bouwwerken op het Forum Romanum – zeer vergelijkbaar dus met het in dit artikel besproken schilderij – in de Gemäldegalerie te Dresden (in de catalogus *Alte Meister* van het museum uit 1961, blz. 28, nr. 858). Dit schilderij vertoont grote overeenkomst met een prent van Willem van Nieulandt (F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, z.j., deel 14, blz. 162, nr. 2) welke volgens het onderschrift 'Maria cum Josepho in Aegyptum fugit' toont. Men mag aannemen dat Van Nieulandt hier een vrije variant op een compositie van zijn leermeester in prent heeft gebracht. In het midden van de voorstelling ziet men Maria met het kind, gezeten op de ezel en voorafgegaan door Jozef. Deze figuren ontbreken weliswaar op het schilderij van Bril, maar op de voorgrond van het schilderij bevindt zich een aantal andere, ook op de prent voorkomende figuren. Zo kan men in het midden op de voorgrond in beide gevallen een zittende vrouw met een kind onderscheiden. In het schilderij staat naast haar een manspersoon; in de prent zijn twee vrouwen en een kind in haar nabijheid weergegeven. Ik vermoed dat wij hier in beide gevallen met een voorstelling van de Rust op de vlucht naar Egypte te doen hebben, waarbij in de prent daarnaast ook nog de vlucht *zelf* is voorgesteld. Op het schilderij zou dan de genoemde manspersoon Jozef voor kunnen stellen, in de prent zou Jozef de man zijn die, meer aan de linkerzijde, naast een ezel staat.

⁵ Hermann Egger, *Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, Wenen 1931, II, blz. 15 geeft de tekst weer van de inscriptie die zichtbaar was op de steen en die het jaartal 1593 bevatte. Op grond hiervan kan men het bouwsel op omstreeks dat jaar dateren. In hetzelfde werk op Tafel 22 is een tekening van Lieven Cruyl afgebeeld die de fontein (waarschijnlijk met antiek bouw materiaal geconstrueerd, zie catalogus tentoonstelling *Artists in seventeenth century Rome*, Londen 1955, blz. 18) in de topografisch correcte positie uit zou beelden.

⁶ Ik ben van plan elders in te gaan op de geschiedenis van het Forum van Nerva in de zeventiende en achttiende eeuw. In de context van dit artikel is het voldoende op te merken dat niet, zoals vaak wordt beweerd, het jaar 1606 voor de totale sloop van de tempel kan worden aangenomen. Guido Fiorini, *La casa dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto*, Rome, z.j., blz. 20 wijst erop, dat waarschijnlijk in dat jaar slechts een deel van de nog overeind staande pronaos van de tempel werd gesloopt om bouw materiaal te krijgen voor de projecten van Paus Paulus v. Er zijn redenen om aan te nemen, dat delen van de tempel van Minerva nog lange tijd overeind hebben gestaan. In ieder geval: het probleem heeft geen enkele consequentie voor de datering van het schilderij van Bril.

⁷ Hollstein, *op. cit.*, 4, blz. 182–83, nr. 42.

⁸ Idem, nr. 34.

⁹ Samuel Ball Platner, *A topographical dictionary of ancient Rome*, completed and revised by Thomas Ashby, Rome 1965 (eerste uitgave Oxford 1929), blz. 473, vermeldt, dat het Septizonium zich aan de uiterste zuid-oosthoek van de Palatijn bevond.

¹⁰ Hollstein, *op. cit.*, 4, blz. 182–83, nr. 44.

¹¹ Het zou te ver voeren op deze plaats de topografie van het Forum van Nerva precies te beschrijven. Enig platenmateriaal kan men vinden in Fiorini, *op. cit.*, blz. 19.

¹² Een recent en goed gedocumenteerd overzicht van Bril's leven in Albert Blankert, *Nederlandse 17e-eeuwse Italianiserende landschapschilders*, Soest 1978, blz. 49–50.

¹³ Foto RKD, neg. nr. L 37920. Helaas is de kwaliteit zeer slecht. Het valt op te merken – al is het op de foto nauwelijks te onderscheiden – dat de tempel van Vespasianus hier wèl van Korinthische kapitelen is voorzien.

¹⁴ De citaten zijn bij elkaar gebracht in Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei; ihre*

Begründung und Vollendung in Rom, Halle 1923, blz. 76, noot 1. Deze schilderijtjes waren vooral voor klanten uit het noorden bestemd. Karel van Mander, *Het Schilderboeck*, voor Paschier van Wesbusch, boekvercooper tot Haarlem 1604, facs. uitgave Utrecht 1969, fol. 292r^o, vermeldt een werk in de trant van het besprokene: 'Bij d'heer Heyndrick van Os, is van hem een aardigh coperken met aardighe fraey ruwijnen en beeldekens wesende de maniere van Campo Vaccina, oft d'oude marct van Room'.

¹⁵ Onafhankelijk van elkaar hebben twee kunsthistorici de herkomst van de motieven in Veronese's fresco's ontdekt: A. Richard Turner, *The vision of landscape in renaissance Italy*, Princeton 1966, p. 205 e.v. en Konrad Oberhuber, Hieronymus Cock, Battista Pittoni and Paolo Veronese in Villa Maser, in *Munuscula Discipulorum, Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, blz. 207–24. Voor de snelle toezending van de beide foto's (Giacomelli, Venetië) ben ik mijn vriend Gianvittorio Dillon veel dank verschuldigd.

¹⁶ Oberhuber, *op. cit.*, heeft dit goed samengevat. Op zijn artikel is veel van het nu volgende gebaseerd.

¹⁷ '...ik recentelijk besloten heb, ten gunste van de wereld in het algemeen, om enkele tekeningen te drukken van de beroemdste gebouwen van zegerijk Rome, op koper gebracht naar Messer Battista Pittoni uit Vicenza, welke tot op heden hun nut voornamelijk hebben kunnen bewijzen aan die schilders, die er een genoeg in scheppen om gefantaseerde landschappen in hun werken aan te brengen'.

¹⁸ Zou Bril – als hij inderdaad de maker is – bij het schilderij vroeger in Helsingfors (zie hierboven) misschien de prent van Pittoni als voorbeeld hebben gebruikt bij zijn weergave van de tempels van Vespasianus en Saturnus? Zie ook de in de tekst volgende opmerkingen.

¹⁹ Aangezien de verspreiding over Italië van het werk van Cock nu wel voldoende is aangetoond, is het onnodig te veronderstellen, dat Bril de prenten bij zijn vertrek uit Antwerpen (in 1574, meer dan een kwart eeuw voor de tijd van ontstaan van het schilderij) met zich mee zou hebben genomen naar Italië.