

L. C. J. Frerichs

Twee grote werktekeningen van Federico Barocci, verworven voor het Rijksmuseum

Twee tekeningen, voor een *Graflegging* (afb. 1) en een *Bewening* (afb. 3) van Federico Barocci (1526–1612), welke tot het Nederlands kunstbezit behoren sinds zij door Koning Willem II werden aangekocht op de veiling van de verzameling Th. Lawrence, zijn door H.M. Koningin Juliana overgedragen aan het Rijksmuseum, dat bij de verwerving daarvan steun genoot van de Commissie voor Fotoverkoop.

Het gaat in dit geval om werktekeningen die een laatste stadium vormen bij de totstandkoming van de compositie van een schilderij, hier twee altaarstukken welke binnen een tijdsbestek van vijftientig jaar in opdracht werden gegeven aan de in Urbino wonende Barocci.

De 'Graflegging' was bestemd voor de kerk van het Heilige Kruis in Senigallia, een kleine stad aan de kust niet ver van Urbino; de 'Bewening' voor de Dom te Milaan.

In de tweede helft van de zestiende eeuw, en met name ook door Barocci, werden zulke tekeningen steeds uitgevoerd op vellen getint papier, die aan elkaar werden geplakt en soms in een later stadium door achterplakking met linnen werden verstevigd. Op grond van het gebruikte materiaal werden zulke tekeningen meestal 'carton' – in het Italiaans 'cartone' – genoemd. Zij waren uitgevoerd in houtskool en wit pastel, ten einde de tonaliteit van het schilderij zo goed mogelijk voor te bereiden en daardoor zeer kwetsbaar. Een assistent van Barocci spreekt

dan ook over het 'cartone chiaroscurale' (carton in licht-donker): dit hoogstwaarschijnlijk om het te onderscheiden van een tweede, kleiner carton waarop hij de kleurenharmonie voorbereidde.

Van Barocci is bekend dat hij de cartons in zijn atelier bewaarde en soms later weer gebruikte, zoals bijvoorbeeld in 1608 toen hij het schilderij te Senigallia restaureerde en gedeeltelijk herschilderde. De indeling in ruiten diende om het overbrengen van de compositie op het doek te vergemakkelijken. In Barocci's atelier werd hiervoor een scherp gepunt instrument gebruikt, de griffel, een methode waarbij het papier aan de achterkant gezwart moest worden. Sporen van die griffel-contour zijn op het carton voor Senigallia nog duidelijk zichtbaar, ondermeer in de figuur van de apostel Johannes op de voorgrond links.

De *Graflegging* (afb. 2) werd in 1579 in opdracht gegeven en in 1582 voltooid. Het grote schilderij – het doek meet 3 bij 1,88 meter – werd na de voltooiing op de schoulers van zestien mannen de kerk binnengedragen. Het is eigenlijk een 'Grafdraging', en als zodanig geïnspireerd door het schilderij van Rafaël, dat in die jaren nog te zien was in de kerk van de Hl. Franciscus in Perugia. Het lichaam van Christus wordt grafwaarts gedragen in een nauw dal, aan twee zijden door rotsen begrensd. Een hek in de middengrond geeft toegang tot de hof waarin Jozef van Arimathea, die een volge-

Afb. 1 (onder). Federico Barocci. Werktekening voor zijn schilderij 'De Graflegging van Christus'. Houtskool en wit pastel op bruin papier, op ruiten gebracht in zwart krijt; 113 × 90,4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Inv. 1977:37.

Afb. 2 (rechts). Federico Barocci. 'De Graflegging van Christus'. Olieverf op doek, 295 × 187 cm. Gesigneerd en gedateerd 1582. Santa Croce, Senigallia. Foto Villani, Bologna.





Afb. 3. Federico Barocci. Werktekening voor zijn schilderij 'De Bewening van Christus'. Houtskool en wit pastel op bruin papier, op ruiten gebracht in zwart krijt; 105 × 77 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Inv. 1977:38.



Afb. 4. Federico Barocci en Ventura Mazzi. 'De
Bewening van Christus'. Olieverf op doek, 410 × 288
cm. Biblioteca del Archiginnasio, Bologna. Foto
Villani, Bologna.



ling van Jezus was, een graf had gekocht, dat hij aan Jezus afstond. Hij ondersteunt het lichaam dat door de apostel Johannes en door Nicodemus wordt gedragen. Maria Magdalena ligt geknield bij de ingang van het graf; Maria, de moeder van Christus, is met twee andere vrouwen op de achtergrond zichtbaar.

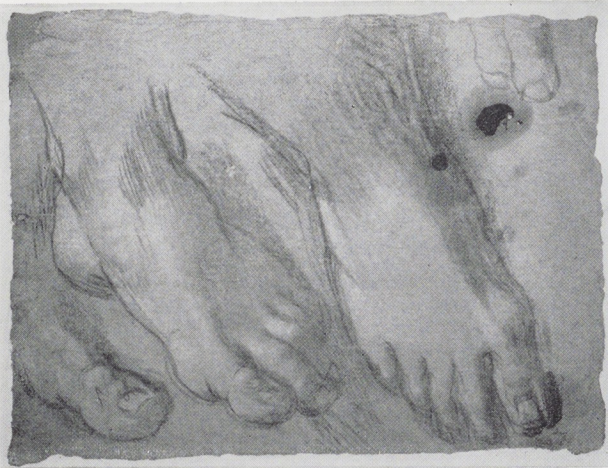
In het uiteindelijke schilderij was – doordat het naar boven was afgerond – plaats voor dat deel van de compositie dat op het carton niet voorkomt, maar dat ruimte biedt om de handeling logisch terug te voeren tot aan Golgotha, waar de ondergaande zon de drie kruisen en de zojuist gebruikte ladders belicht. Aan de overkant van het dal belicht de zon de torens van Jeruzalem, hier in de vorm van het paleis van Urbino, een detail dat in Barocci's altaarstukken vaak voorkomt. Uit de bewaard gebleven tekeningen blijkt dat Barocci in een vroeger stadium de verhouding van de figuren tot het landschap had voorbereid in een gewassen pentekening, in een gewassen en ingekleurde penschets en in een olieverschets op doek¹.

Op de voorgrond zijn de *Passie-instrumenten* zichtbaar: de doornenkroon, de nagels, de nijptang en de hamer. Dat daarbij ook de kom met het bloed uit de zijde van Christus, dat Jozef van Arimathea onder het kruis had opgevangen en waarover een doek is gelegd², voorkomt, verduidelijkt de contra-reformatorische strekking van het doek: de gelovige moest zich dagelijks bewust zijn van het zoenoffer van Christus, waaraan hij in het Sacrament van de Mis deel kon hebben. Het tweede carton, de compositiestudie voor de *Bewening* (afb. 4), vroeger in de Dom te Milaan, thans in de Bibliotheek van het Archiginnasio in Bologna, kan ongeveer twintig jaar later worden gedateerd. Over het schilderij zijn berichten overgeleverd sinds 1600; twee bezoeken van aartsbisschop Federico Borromeo aan Urbino, in 1593 en 1598, hebben hoogstwaarschijnlijk met de opdracht te maken gehad. De overbrenging van de relieken van San Giovanni Buono – deze heilige was in de achtste eeuw bisschop van Milaan – uit de in verval verkerende kerk van de Heilige Michael, naar de Dom – een maatregel van San Carlo Borromeo

in 1582 – was aanleiding tot de opdracht voor een altaarstuk dat geplaatst zou worden op het nieuwe altaar van San Giovanni Buono, dat vroeger aan de aartsengel gewijd was³. Hierdoor komt het dat zowel de bisschop als de aartsengel een plaats moesten vinden in de compositie, die daardoor voor de kunstenaar een moeilijke opgave werd. Door zijn plaats en houding leidt de bisschop een voorstelling in, die nog meer dan de vorige representatief mag heten voor de contra-reformatorische doelstellingen.

Christus ligt uitgestrekt op de steen, als een offer, wat bij zijn Moeder en de overige rouwdragenden alleen stille aanbidding wekt; het rouwbeklag wordt overgenomen door twee in de hemel zwevende engelen. Alleen Maria Magdalena, met losse haren, in een houding die herinnert aan de zalving van Christus' voeten in het huis van Simon – een handeling die door Christus wordt uitgelegd als voorbereidend tot zijn begrafenis⁴ – buigt zich over zijn hand. Onder de personen die zich gereed maken het lichaam van Christus in de lijkwade van de steen af te wentelen, keert één zich om naar de opening van het Graf, waar op het schilderij een hekje te zien is, waarachter Jozef van Arimathea staat. Deze figuur komt op het carton waarop de figurengroep de indruk maakt als een driehoek te zijn opgebouwd, nog niet voor. Aan één van Barocci's biografen, Giovan Pietro Bellori⁵, danken wij een exposé van zijn arbeidsmethoden, die uitmunten door zorgvuldigheid en overleg. Volgens Bellori zette hij nooit een lijn neer, zonder de werking ervan vooraf naar levend model bestudeerd te hebben. Hij bereidde een houding voor zowel door studie naar het naaktmodel, als naar het gedrapeerde model. Meestal poseerden zijn leerlingen en volgens Bellori varieerde hij hun houdingen in overleg met hen, zodat de meest natuurlijke houding gevonden kon worden. Voor een grotere compositie waarin groepen bijeen waren, liet hij de leerlingen gezamenlijk poseren en uit de detailschetsen – het Rijksprentenkabinet bezit hiervan één enkele (afb. 5) – vormde hij de compositieschets. Bovendien gebruikte Barocci nog wasfiguurtjes, door hem zelf gevormd en

Afb. 5 (boven). Federico Barocci. Studie voor de voeten van Johannes in de Graflegging van Senigallia. Houtskool en wit pastel op groen papier, 20 × 27,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Inv. 1948:573.



bekleed, waarnaar hij een olieverfschets maakte waarop de kleurenharmonie werd bestudeerd.

Het is niet geheel duidelijk of Barocci deze werkmethode tot het einde van zijn leven en met name tijdens het moeilijke scheppingsproces van de 'Bewening' heeft volgehouden. Er is geen tweede, voor de kleurstelling bestemd carton voor de 'Bewening' bewaard gebleven en wanneer hij in 1608 aan zijn opdrachtgevers schrijft: 'ik heb het carton gemaakt, en het schilderij gedeeltelijk opgezegt, ik moet het nog voltooiën' (er staat letterlijk: er opnieuw de hand aan leggen⁶), dan lijkt het aannemelijk dat hij het hier

Afb. 6 (onder). Federico Barocci. Studie voor 'De Bewening van Christus'. Houtskool en wit pastel op blauw papier, 26,5 × 39,5 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett, Berlin-Dahlem. Inv. KdZ 20367. Foto Jörg P. Anders, Berlijn.

besproken carton, waarachter de methode met de wasfiguurtjes wel degelijk voelbaar is, heeft bedoeld⁷.

In 1612, wanneer Barocci sterft, is het schilderij onvoltooid. Pas in 1629 wordt de opdracht tot voltooiing aan Barocci's leerling Ventura Mazzi gegeven, maar in 1630 wordt het in nog onvoltooid staat naar Milaan overgebracht. De markies Lonati, die, vanuit Urbino, aan de opdrachtgevers verslag uitbrengt over het schilderij, vermeldt dat er dertien figuren op voorkomen, met inbegrip van een putto (die de mijter van de bisschop vasthoudt) en de Duivel (onder de voet van de Heilige Michaël), dat alleen de Christus-figuur en de bisschop voltooid zijn, de Maria Magdalena half geschetst en half voltooid en dat de overige tien figuren alleen geschetst zijn ('abozate solamente').

Ventura Mazzi wordt uiteindelijk in 1634 naar Milaan geroepen, maar in april 1635 is hij, waarschijnlijk ten gevolge van het uitbreken van de pest in Milaan, alweer in Urbino terug. Uit het verslag dat hij aan het kapittel stuurt, blijkt dat hij het schilderij nog steeds onvoltooid heeft gelaten. Hij verzekert het kapittel dat hij de enige is die het zou kunnen voltooiën, omdat hij beschikt over 'de manier van de meester, de getekende voorstudies en het kleine schilderij dat zal dienen om de fouten te herstellen en het grote te vervolmaken'. Uit het restauratierapport over het schilderij, dat verwerkt is in de catalogus-entry van de grote Barocci-tentoonstelling in 1975 in Bologna gehouden⁸, blijkt dat aan de oorspronkelijke schets van Barocci niet geraakt is, het zij dan, gedeeltelijk, in de figuur van de bisschop en de putto. Dit vestigt de aandacht op de vrij ingrijpende verandering die Barocci kennelijk heeft aangebracht in de houding van Maria Magdalena, die op het schilderij parallel loopt aan die van Jozef van Arimathea in de achtergrond en daardoor het contact met Christus, dat op het carton zo indrukwekkend is, heeft verloren.

Pas in 1739 wordt het schilderij, nog steeds in onvoltooid staat, op het altaar geplaatst; in 1763 wordt het afgenomen en lange tijd in de Sacristie bewaard. Tenslotte is het in particuliere handen geraakt. Uit het bezit

Afb. 7. Federico Barocci. Studie voor één der helpers in 'De Bewening van Christus'. Houtskool en bruin pastel op groenachtig papier, 26,5 × 24 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett, Berlin-Dahlem. Inv. KdZ 20497. Foto Jörg P. Anders, Berlijn.



van de Abbate Magnani in Bologna is het verworven voor het Archiginnasio. Op de tentoonstelling van 1975 waren Barocci's schilderijen samengebracht met de compositie-studies en de detailschetsen, zo een onvergetelijk panorama vormend van het werk van de meester die in betrekkelijke afzondering, de inspiratie van de werkelijkheid volgend, een oeuvre heeft geschapen dat de grote religieuze werken uit de bloeitijd van de Renaissance met die van de Barok verbindt. Van de achttien compositiecartons die waren tentoongesteld, zijn er thans twee in het bezit van het Rijksmuseum overgegaan. Het Prentenkabinet bezit reeds een kleine groep Barocci-tekeningen. Hieronder bevindt zich één van de vele voorstudies (zie b.v. afb. 6 en 7), die Barocci voor deze twee schilderijen maakte⁸, nl. de voorstudie voor de voeten van de apostel Johannes in de *Graflegging* van Senigallia (afb. 5). Met deze twee werken die getuigen van de strijd van een groot kunstenaar met de opgaven van de kerkelijke kunst in een tijd van kentering en vernieuwing, heeft het museum een aanwinst geboekt die niet alleen van nationaal belang, maar van internationale betekenis mag worden genoemd.

Noten

- ¹ Zie Andrea Emiliani, *Mostra di Federico Barocci*, Bologna 1975, nr. 117, en Edmund Pillsbury & Louise S. Richards, *The Graphic Art of Federico Barocci*, Cleveland/Yale 1978, nrs. 40 en 41.
- ² Uit de *Gedenkstukken van Pilatus*, zie H. Bakels, *Nieuw testamentische apocriefen I*, Amsterdam 1922, p. 372.
- ³ Edoardo Arslan, *Le pitture del Duomo de Milano*, Milaan 1960, p. 35, noot 85.
- ⁴ Evangelie van Mattheus 26:12.
- ⁵ Giovan Pietro Bellori. *Le vite de pittori scultori ed architetti moderni*, edid. Evelina Borea, Turijn 1976, p. 205.
- ⁶ Deze en andere gegevens ontleend aan Emiliani, *op.cit.* cat. no. 280.
- ⁷ Emiliani, *op.cit.* p. 230.
- ⁸ Emiliani, *op.cit.* p. 230.