

Nieuwe tekeningen van Giacomo Cavedone

In vroeger jaren waren de figuurstudies van Cavedone op binnen- en buitenlandse veilingen geen onbekenden en zij waren als zodanig niet moeilijk te herkennen: het waren bijna altijd studies in zwart en wit krijt op getint papier van liggende mannelijke gestalten, figuren die bijna steeds in mantels gehuld waren en houdingen aannamen die deden vermoeden dat zij bedoeld waren als voorstudies voor figuren in een geschilderde compositie. Het is niet gemakkelijk te definiëren, waarin deze figuren verschillen van de figuurstudies van de Carracci, uit wier school zij duidelijk zijn voortgekomen; misschien allereerst door de voorkeur voor de beklede boven de naaktfiguur en binnen die beperking door een straffere, minder bewogen, maar ook minder idealiserende contour, door een spanning in de plooiënval en, om een beeldspraak te gebruiken, door een donkerder toon, door een timbre dat vaak aan zijn gestalten een zekere spanning en soms een tragisch accent verleent. De tekening die het Rijksprentenkabinet in 1960 heeft verworven¹, is daar een uitstekend voorbeeld van (afb. 1).

Over het leven van Giacomo Cavedone, die in 1577 in Sassuolo bij Modena geboren werd, en in 1660 in Bologna stierf, zijn wij door Malvasia, die hem kennelijk pas later in zijn leven heeft leren kennen, summier ingelicht². Malvasia, die zich beperkt tot een evaluatie van zijn werken, die niet altijd ten gunste van de schilder uitvalt, citeert hierbij integraal de biografie van een stadgenoot van Cavedone, Vidriani, van wie wij vernemen dat Cavedone van zijn vader, een eenvoudig decoratieschilder, de eerste beginselen

van het vak leerde, maar dat het stadsbestuur van Sassuolo geld bijeen bracht om de begaafde jongen op de beroemde schildersschool van de Carracci te plaatsen. Daar heeft de veertienjarige, volgens Malvasia, in den beginne vooral Annibale geassisteerd, die hem aanried vooral en veel te tekenen. Daarnaast schijnt hij ook de tekenakademie van Passarotti, die door Bartolomeo's zoon Tiburzio werd voortgezet, te hebben bezocht en die van Bernardino Baldi. Een studiereis naar Venetië, waarschijnlijk op aanraden en in navolging van de Carracci ondernomen, wordt door Malvasia vermeld. De invloed van de Venetiaanse schilderkunst, waar hij in zijn jeugd in Modena (de Estensische verzameling was van ouds rijk aan Venetiaanse kunst) al vroeg mee in contact kan zijn gekomen, is een sterke en blijvende component van zijn kunst geweest.

Na het vertrek van Annibale in 1595 naar Rome heeft Cavedone zich meer bij Lodovico aangesloten, die na 1597 het atelier alleen leidde. Als zelfstandig kunstenaar heeft hij zich vrij langzaam ontwikkeld. In de fresco's in de kloosterhof van San Michele in Bosco, geschilderd in 1604 en 1605, waar het atelier voor het eerst uit de anonimiteit te voorschijn treedt, onderscheidt hij zich van zijn medeleerlingen: Massari, Garbiëri, Lionella Spada, door een zekere originaliteit in de compositie en door een coloriet, dat Malvasia prijst. Wij kunnen dat niet beoordelen uit de prenten van Giovannini, die de glorie van *Il Claustro in Bosco*, vóór de schilderijen door de invloed van de elementen te gronde gingen, voor ons heeft vastgelegd³. Zijn korte glorietijd valt ongeveer zeven jaar later, in die korte voorzomer



Afb. 1. Giacomo Cavedone. Figuurstudie. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

van de Bolognese schilderkunst toen Guido Reni nog niet besloten had naar Bologna terug te keren, en de jonge Guercino nog in Cento werkzaam was.

Uit 1612 dateren de beide altaarstukken in San Paolo Maggiore, de 'Aanbidding der Herders' en de 'Aanbidding der Koningen', waarin de traditionele Carracceske compositie doorbroken wordt door Venetiaanse bewegingsmotieven en door een belichting die op Correggio is geïnspireerd. Deze twee schilderijen, die in 1614 door zijn meesterwerk, het grote Eligius-altaar in de *Chiesa dei Mendicanti* werd gevolgd, hebben E. Waterhouse de treffende woorden 'he recreates the world of Veronese in Caravaggesque terms' in de pen gegeven⁴.

Het Eligius-altaar vormt niet alleen het hoogtepunt in zijn ontwikkeling als schilder, het vertegenwoordigt ook zijn hoogtepunt als tekenaar. Van de voorstudies die bewaard zijn gebleven

zijn er twee van bijzondere schoonheid: een voorstudie voor de knielende figuur van bisschop Petronius in de Uffizi⁵, en een detailstudie voor het hoofd van Eligius in de Koninklijke Bibliotheek in Windsor Castle⁶. Wij kunnen de prachtige tekening in de Uffizi beschouwen als het hoogtepunt in een lange reeks van staande of knielende figuren in pijn of geestelijke gewaden, waarvan in het Museum Boymaris-van Beuningen⁷ en in de verzameling Lugt⁸ treffende voorbeelden aanwezig zijn. Het feit dat ze vroeger wel aan Titiaan werden gegeven, getuigt voor het sterk Venetiaanse karakter van deze studies.

In zijn catalogus van de Bolognese tekeningen in Windsor Castle heeft Otto Kurz de werkwijze van Cavedone – die zich ook hierin een trouw volgeling van de Carracci toont – geschetst. Bij de voorbereiding van zijn schilderijen maakte hij eerst een gewassen penschets van de gehele compositie, waarop de bewegingsmotieven slechts



Afb. 2. Giacomo Cavedone. Compositie-ontwerp voor de 'Gevangenname van Christus'. Uffizi, Florence.

summier werden aangegeven. Daarnaast maakte hij zwartkrijtstudies voor de draperieën der afzonderlijke figuren en schetsen in zwart krijt voor enkele figuren uit zijn compositie. Daarnaast – en hierin blinkt de verzameling in Windsor Castle uit boven alle andere met een band 'Teste di Cavedone' – maakte hij modelstudies voor de hoofden. Een reeks handenstudies, die Kurz in Windsor node miste⁹, werd, samen met handenstudies van andere meesters, aangetroffen in een andere particuliere verzameling met oude Bolognese bestanden: de verzameling Koenig-Fachsenfeld.

Onder de groep handenstudies, die daar te voorschijn kwam, bevindt zich de studie in zwart krijt voor een linkerhand, die door de samenstellers van de catalogus in verband gebracht wordt met de hand van Eligius op de linker vleugel van het altaar in de *Chiesa dei Mendicanti* te Bologna¹⁰.

Kurz baseerde zijn conclusies in de eerste plaats op gegevens die wij danken aan Heinrich Bodmer, de eerste biograaf van Lodovico Carracci. In zijn *grundlegend* artikel over de tekeningen van Cavedone, dat in 1940 verscheen, publiceerde hij zo



Afb. 3. Giacomo Cavedone. Gevangennamen van Christus. Verz. Marchese del Turco, Bologna.

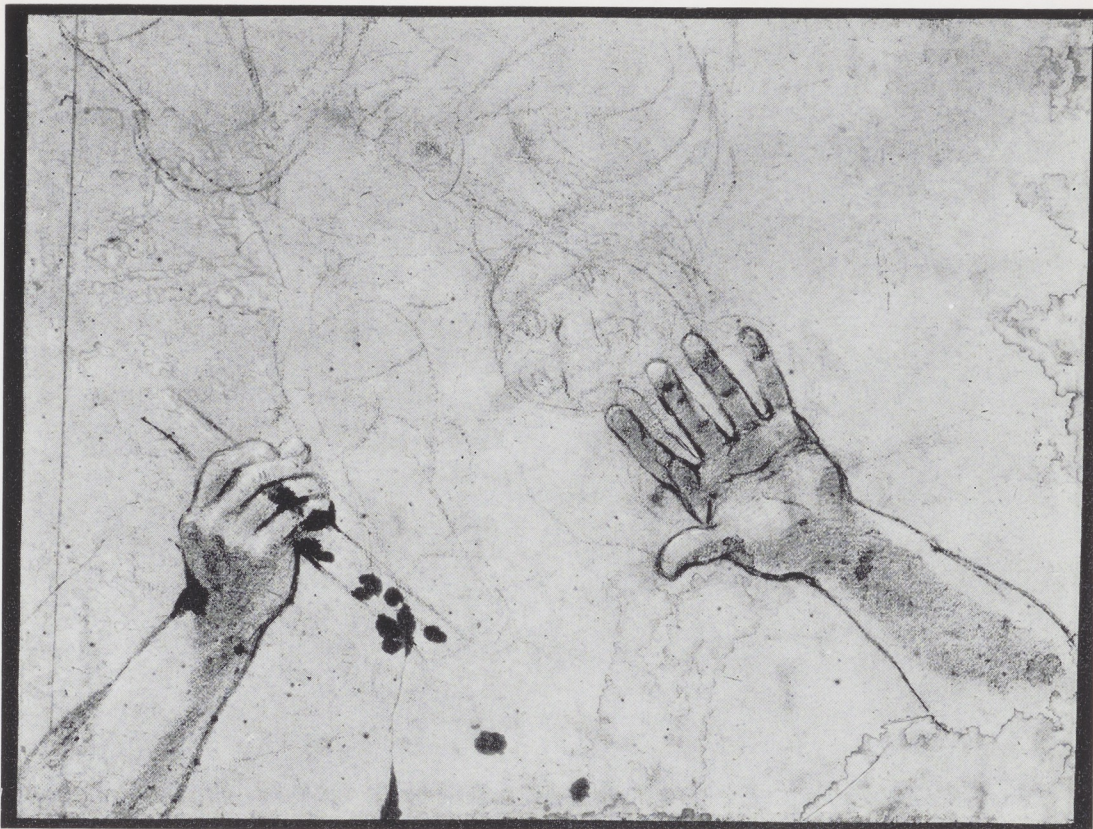
een compositieschets van Cavedone (afb. 2) die hij gevonden had in het rijke Cavedone-bestand van de Uffizi¹¹.

Het is een gewassen penschets voor het enige schilderij dat getuigenis aflegt van Cavedone's directe confrontatie met Caravaggio's kunst. 'De Gevangennamen van Christus' (afb. 3) in de verzameling Marchese Rosselli del Turco in Bologna wordt door alle Bolognese autoriteiten gedaeterd kort na 1610¹², het jaar waarin Cavedone volgens Malvasia korte tijd in Rome vertoefde, ten einde Guido Reni te assisteren bij diens fresco's in het Quirinaal. Het is een tussen Venetiaanse en Caravaggeske motieven een hachelijk evenwicht bewarende compositie, die nauw aansluit bij Caravaggio's halffiguren-composities als

de 'Doornenkroning' en de 'Judaskus', die nu alleen nog in copieën bekend zijn¹³.

Het schilderij brengt een op de 'Judaskus' volgend moment in beeld, dat blijkbaar door de kunstenaar gekozen is ten einde de Christusfiguur, een gestalte van Venetiaanse inspiratie, maar van Carraceske wending, te isoleren temidden van het wild gebaar der omstanders. Judas, die op de compositieschets wel voorkomt, is op het schilderij verdwenen; aan zijn verraad herinnert de groep op de voorgrond rechts, waar Petrus het zwaard heft om de achterovervallende Malchus, de slaaf van de hogepriester, een oor of te slaan.

Een aan twee kanten betekend schetsblad, dat in 1958 met een groep Italiaanse – en vooral Bolognese – tekeningen door het Rijksprentenkabi-

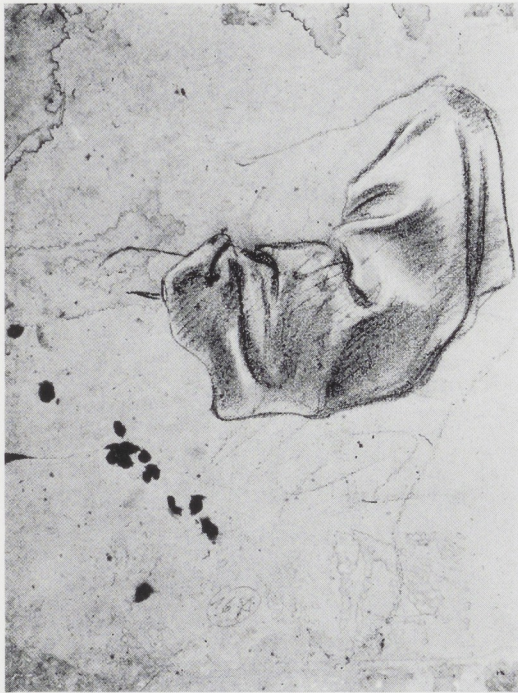


Afb. 4. Giacomo Cavedone. Studieblad voor de 'Gevangenne van Christus', recto. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

net werd verworven¹⁴, bevat een nauwkeurige detailstudie voor de handen van Malchus, die op de compositieschets in de Uffizi niet waren aangegeven (afb. 4). Deze identificatie, op zichzelf reeds overtuigend, wordt nog versterkt door de tekening op de keerzijde, die de in soepele plooiën vallende mouw van Christus en de aanzet van zijn even geheven linkerpols, zonder het touw, voorbereidt (afb. 5).

De altaarstukken van Annibale, waar Cavedone een dergelijk, van verrassing of ontzag getuigend gebaar kan hebben bestudeerd, zijn in Bologna aanwezig; wij denken hier in de allereerste plaats aan het grote altaar met de 'Hemelvaart van Maria', thans in de Pinakothek, dat in 1592 geschilderd werd. Het tegenlicht in de opgeheven

handpalm van de apostel, en zijn achterover vallend hoofd, zijn zich over hem buigende buurman, evenals Petrus in driekwart profiel gezien, zij lijken de prototypes van Cavedone's pakkende groep. De hand aan de stok daarentegen, met de merkwaardig over de wijsvinger gebogen duim is een erfenis van Caravaggio, zoals de vergelijking met zijn 'Doornenkroning' ons leert. Er is echter nog een andere inspiratiebron aanwijsbaar, die een interessant licht werpt op het doorwerken van noordelijke invloeden in het Carracci-atelier; het is Dürer's gravure 'Het verraad van Judas' (Bartsch 5; afb. 6), die ons het werkelijk voorbeeld voor de groep van Petrus en Malchus laat zien. Daar de relaties tussen Dürer's prent en een tweede ontwerp-tekening voor het



Afb. 5. Giacomo Cavedone. Studieblad voor de 'Gevangennamen van Christus', verso. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

schilderij in Teyler's Stichting, die door J. Q. van Regteren Altena is gepubliceerd¹⁵, nog nauwer zijn, mogen we aannemen dat dit grote compositie-ontwerp het eerst is ontstaan (afb. 7). De groep van Petrus en Malchus is hier in de linker-benedenhoek geplaatst. De Judas met zijn opgeheven profiel is zeer verwant aan de Judas op de prent. De mouw van Christus op Dürer's prent is zeer verwant in onze voorstudie en in het schilderij overgenomen, ter hoogte waar op de tekening in Teyler's Stichting Judas' arm geprojecteerd was. De plaats van Petrus en Malchus op het tweede compositieontwerp maakt duidelijk dat onze krijtstudies na het tweede ontwerp zijn ontstaan.

De Amsterdamse tekening is uitgevoerd in een



Afb. 6. Albert Dürer. Het verraad van Judas. Gravure. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

vrij ruw zwart krijt dat met wit krijt is gehoogd, op verbleekt bruin papier. Het is opvallend dat Cavedone's tekenstijl, op dit ogenblik van zijn carrière, nog geheel aansluit bij die van Annibale Carracci, op wiens naam de tekening ook werd verworven. Het is in het bijzonder zijn vroege Romeinse manier, met de tegenstelling tussen de haarscherpe contour en de dicht gearceerde schaduwpartijen, zoals die o.m. tot uiting komt in zijn voorstudie voor 'de Aanbedding der Herders' in Dulwich, een schilderij dat door Wittkower omstreeks 1596/97 gedateerd wordt¹⁶. Men mag zich afvragen of Cavedone in Rome tekeningen uit het Carracci-atelier kan hebben gezien. In ieder geval was hij met het hier gevonden motief zo ingenomen, dat hij het in 1617 in



Afb. 7. Giacomo Cavedone. Compositie-ontwerp voor de 'Gevangename van Christus'. Haarlem, Teylers Stichting.

zijn fresco's in het Oratorio di San Rocco, nu in een geheel ander verband, heeft herhaald¹⁷ (afb. 8).

Een tweede handenstudie daarentegen, die, uit de groep tekeningen die aan de anonieme Carracci-school was toegeschreven, op naam van Cavedone kon worden gebracht¹⁸, wordt gekenmerkt door een tekenstrant die de vloeiende contouren van Lodovico's tekeningen weerspiegelt (afb. 9). Zij volgt een motief dat voorkomt op Lodovico's ets van 1604 (Bartsch 3), waar de Madonna haar gebedenboek in handen houdt (afb. 10). De



Afb. 8. G. Canuti naar Cavedone. S. Rocchus bezoekt Gotthard. Lijngravure naar het fresco in het Oratorio di San Rocco, Bologna. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 9. Giacomo Cavedone. Handenstudies. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

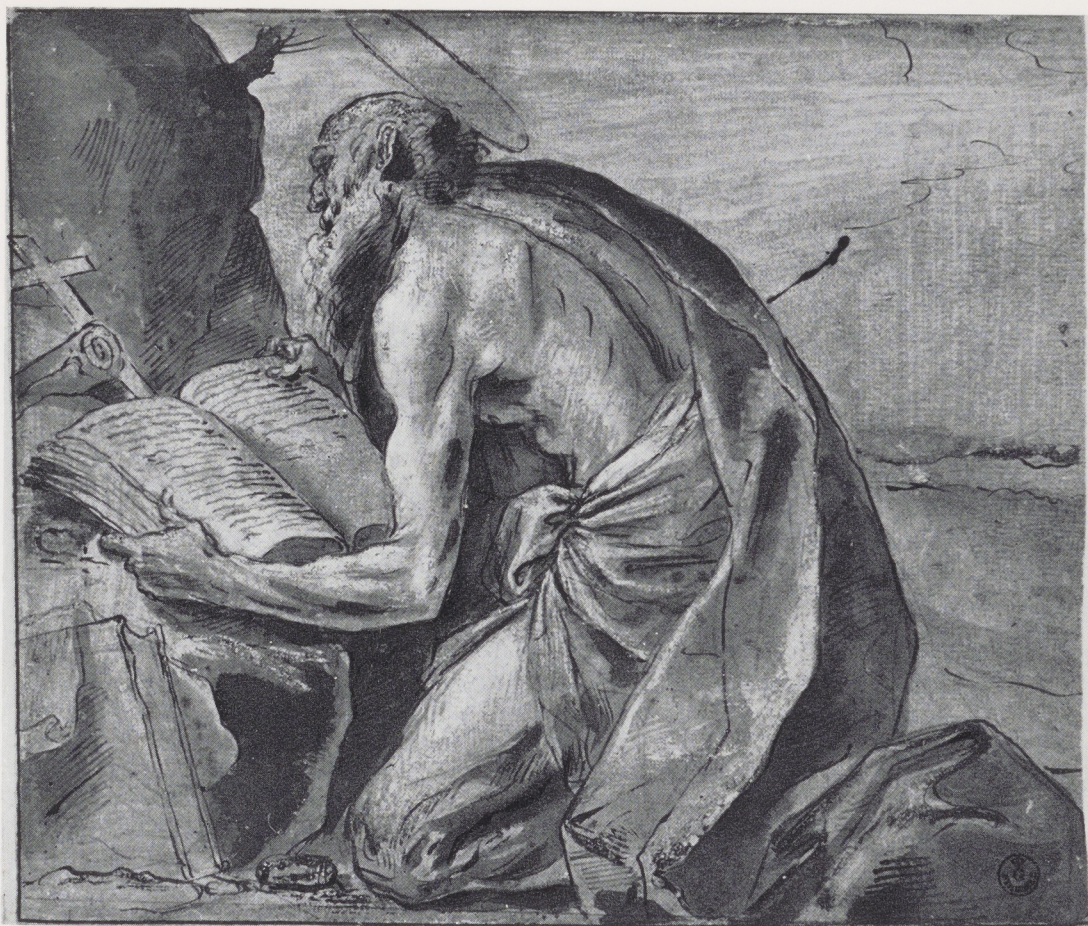
fougue waarmee deze handen getekend zijn, met de als geciseleerde linkerduim en het boeiend contrast van de arceringen op de rug van de linkerhand, hebben zelfs vroeger een toeschrijving aan Lanfranco geïnspireerd (opschrift op de keerzijde).

Dank zij de vergelijking met het rijke bestand aan Cavedone-tekeningen in de Uffizi was het mogelijk ook deze tekening definitief aan Cavedone te geven¹⁹. Op een compositieschets in de Uffizi²⁰ (afb. 11), een gewassen met wit gehoogde pentekening, houdt de knielende 'Hieronymus' zijn Bijbel met een identiek gebaar in beide



Afb. 10. (Tegenzijdige copie naar de) ets van Lodovico Caracci (Bartsch 3). Lezende Madonna. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

handen. Het schilderij waarvoor deze tekening de compositie-studie is, is niet bekend: misschien is het identiek met het schilderij van Cavedone in Schloß Neuwaldegg bij Wenen dat door H. Tietze als volgt wordt beschreven: 'Hl. Hieronymus, Kniestück mit Kruzifix und Totenkopf, halbnackt mit rotem Mantel in tiefer Landschaft; 39 × 52 cm'²¹. De toeschrijving wordt bevestigd door het gebruik dat Cavedone, die zeer gaarne een eenmaal gevonden motief herhaalde, met kleine wijzigingen ervan maakte in zijn ontwerptekening voor een zittende Profeet, in de verzameling in Windsor Castle²². Deze tekening, eveneens in



Afb. 11. Giacomo Cavedone, Compositieschets voor een Hieronymus in de woestijn. Uffizi, Florence.

zwart en wit krijt op grijsgroen papier uitgevoerd, is een voorstudie voor een van de profetenfiguren in de Cappella della SS. Annunziata in San Benedetto, Bologna.

De derde tekening tenslotte die aan Cavedone's oeuvre kon worden toegevoegd, na twee eeuwen lang als Annibale Carracci in de beroemdste Engelse en Nederlandse verzamelingen te zijn opgenomen geweest²³, is een compositieontwerp van haast picturale bekroring (afb. 12). Het is een gewassen pentekening over een schets in rood krijt, op lichtrood geprepareerd papier, die ter versterking van de lichteffecten met brede strepen

witte waterverf gehoogd is. Stylistisch sluit ze aan bij Lodovico Carracci's late tekenstijl met brede lege vlakken en gekreukte plooiën. De penlijnen zijn vloeiend en krachtig. De behandeling van het gegeven herinnert aan Lodovico in zijn meest poëtische periode; maar de lichtschildering overtreft in veelzijdige schittering alles wat Lodovico ooit heeft nagestreefd of bereikt. In brede banen valt het licht dat van de Goddelijke verschijning uitstraalt en links en rechts de kerkruimte in doorzichtige schaduwen laat, die zich dan weer verzamelen in de wijde mouwen van de jonge monnik die neerknielt met een devotie en



Afb 12. Giacomo Cavendone. Compositieschets voor 'De heilige Drieëenheid verschijnt aan Giovanni da San Facondo'. Rijksprentenkabinet.



Afb. 13. Giacomo Cavedone.
De verschijning van de heilige
Drieëenheid aan Giovanni da
San Facondo. San Giacomo
Maggiore, Bologna.

overgave die de mooiste van Lodovico's figuren in herinnering roept. Maar hoeveel heeft de schilder hier te danken aan de lichtschildering van het Emiliaanse Noorden? Wij denken in het bijzonder aan Carlo Bononi's 'Engelbewaarder', thans in de Pinacothek te Ferrara, waar het naakt op zeer verwante wijze in het licht is gemodeleerd. Dit schilderij, dat Cavedone gekend kan hebben, wordt door Wittkower ca. 1610 gedateerd²⁴.

Het was mogelijk de tekening als Cavedone te herkennen door vergelijking met volkomen verwante compositiestudies in de Uffizi, die daar altijd op naam van Cavedone zijn bewaard. Een ontwerp dat twee heiligen ter weerszijden van een lege nis weergeeft²⁵, is zó verwant aan ons blad, dat de toeschrijving aan Cavedone hiermee vrijwel vaststond. Deze tekening is weer kennelijk gevolgd naar een ontwerpschets van Guido Reni, voor zijn beroemde 'Madonna della Pietà' in de Chiesa dei Mendicanti in Bologna, een ontwerp dat Reni bij uitzondering heeft gedateerd: 15 November 1613²⁶. Het was dus mogelijk Cavedone's ontwerp na 1613 te dateren.

De bibliotheek van het Rijksmuseum schonk ons de mogelijkheid om, bladerend in een monografie van de kerk San Giacomo Maggiore te Bologna, het schilderij te vinden dat de toeschrijving bevestigde en de identificatie van het onderwerp mogelijk maakte. 'Christus verschijnt aan de zalige Giovanni da San Facondo' wordt het schilderij genoemd, dat het gegeven van de tekening in sterk gewijzigde vorm weergeeft, en dat door Renato Roli omstreeks 1620 wordt gedateerd²⁷ (afb. 13).

Wij lezen echter bij Réau dat Giovanni da San Facondo een jonge monnik uit Salamanca was, aan wie tijdens het opdragen van de Mis de Heilige Drieëenheid verscheen²⁸. Het altaarstuk in de aan de nationale Spaanse heilige gewijde kerk betekende dus een even eervolle opdracht als een moeilijke iconografische opgave.

Misschien kan het verschil tussen ontwerp en uitvoering teruggevoerd worden op bezwaren van kerkelijke autoriteiten tegen een voorstelling van de Drieëenheid zoals Cavedone die voor ogen

zag. Zeker is dat in de definitieve uitvoering getracht is in de voorstelling van de boven wolken zwevende Christus een identificatie van de Vader en de Zoon te suggereren. Het licht straalt nu niet meer uit van de Christusfiguur, het schijnt van boven af op Hem neer, belicht de wolkenrand en het extatische gezicht van de monnik, aan wie Cavedone nu, op de basis van een zwartkrijdstudie in Windsor Castle²⁹, een meer volwassen uiterlijk heeft gegeven. Maar in plaats van het hemelse visioen is nu een te zware werkelijkheid gekomen. Teneinde zijn uitbeelding van het gegeven te completeren en een dreigende eentonigheid in de stofuitdrukking te voorkomen, heeft de schilder het altaar met de attributen van de Mis in een boeiende stillevenschildering uit de achtergrond van zijn ontwerp naar voren geschoven, maar de compositie is daardoor te zeer beëngd. De toegankelijkheid van de compositie voor de toeschouwer, één van de vernieuwingen waarmee Annibale Carracci het Bolognese altaarstuk had verrijkt³⁰, en die Cavedone had willen verbinden met een Parmensische lichtschildering, is verloren gegaan. Malvasia noemt dan ook de 'San Facondo' als eerste van een groep schilderijen, waarover hij een zekere reserve in acht neemt.

Een lichtschildering als die, welke Cavedone voor ogen had gezweefd, zou pas honderd jaar later door Piazzetta in zijn 'Visioen van San Filippo Neri' in de Santa Maria della Fava in Venetië worden gerealiseerd.

Cavedone's leven heeft een tragisch verloop gehad. In 1624, tijdens de beschildering van de koepel van de San Salvatore maakte hij een val van de steigers, die hij overleefde, maar die zijn werkkraft brak. In 1630 verloor hij tijdens een pestepidemie bijna zijn gehele familie. Hoewel hij sindsdien nog dertig jaar geleefd heeft, heeft hij niets van belang meer geproduceerd.

Deze enkele tekeningen, die wij uit het grotere bezit van het Rijksprentenkabinet uitzonderden, mogen een beeld geven van zijn veelzijdig kunstenaarschap.

Noten

- ¹ Inv. 1960: 112. Zwart en wit krijt op groen papier; 22,4 × 34,2 cm.
- ² Carlo Cesare Malsavia, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi II*, Bologna 1678, pp. 215-220.
- ³ *Il Claustro di San Michele in Bosco, dipinto dal Famoso Lodovico Carracci . . . descritto dal S. Co: Carlo Cesare Malvasia e ravvivato all'originale con l'esatto Disegno, ed Intaglio del Sig. Giacopo Giovannini . . .* Bologna 1694, Pl. 16.
- ⁴ Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, London 1962, p. 92, afb. 82. Renato Roli, *Per un 'Incaminato': Giacomo Cavedoni, Paragone 77* (mei 1956), Pl. 21 en 22.
- ⁵ Matteo Marangoni, *Disegni di pittori bolognesi dei secoli XVI-XVIII, I disegni della R. Galleria degli Uffizi, Serie quarta, fasc. 2, no. 17*.
- ⁶ Otto Kurz, *Bolognese drawings of the XVII & XVIII centuries . . . at Windsor Castle*, London 1955, cat. no. 84, Pl. 19.
- ⁷ E. Haverkamp Begemann, *Vijf Eeuwen Tekenkunst. Tekeningen van Europese Meesters in het Museum Boymans te Rotterdam*, Rotterdam 1957, no. 41 (als Titiaan).
- ⁸ Heinrich Bodmer, *Die Zeichnungen des Giacomo Cavedoni, Die Graphischen Künste, N.F.V. (1940)*, p. 19, afb. 12.
- ⁹ Kurz, op. cit., p. 4/5.
- ¹⁰ *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister, 15-18 Jahrhundert, Sammlung Freiherr Koenig-Fachsenfeld, Stuttgart 1967, no. 28*.
- ¹¹ Bodmer, op. cit., p. 12. Uff. 2981. Pen en penseel in bruin over schets in zwart krijt; 20,7 × 23,7 cm.
- ¹² Renato Roli, op. cit., p. 40.
- ¹³ Roger Hinks, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Londen z.j., Cat.nrs. 40 en 41, pl. 62 en 63*.
- ¹⁴ Inv. 1958:77. Zwart krijt op grauw papier; 25 × 32,5 cm.
- ¹⁵ J. Q. van Regteren Altena, *Les dessins italiens de la Reine Christine de Suède*, Stockholm 1966, p. 111, afb. 92. Pen en penseel in bruine en witte waterverf over schets in zwart krijt. Op de keerzijde het opschrift: Calabrino Caravaggio. Verz. DD (Durazzo). Deze gegevens danken wij aan J. H. van Borssum Buisman.
- ¹⁶ Cf. R. Wittkower, *The drawings of the Carracci . . . at Windsor Castle*. London 1952, Cat.no. 344, afb. 44. Wittkower twijfelt aan de eigenhandigheid van het schilderij.
- ¹⁷ *Pitture dell'Oratorio di San Rocco, eseguite dai celebri allievi della scuola de' Carracci . . . designate e pubblicate da Gaetano Canuti Bolognese*. Bologna 1831, Pl. VII.
- ¹⁸ Inv. 1958:67. Zwart krijt op groenachtig papier; 24,8 × 20 cm.
- ¹⁹ De schrijfster brengt hier gaarne dank aan Dottssa Anna Forlani-Tempesti, Dottssa A. M. Petrioli-Tofani, Drs. A. W. A. Boschloo en Drs. W. Kloek voor belangstelling en hulp ondervonden tijdens een studieverblijf in Florence.
- ²⁰ Uff. 18698. Giacomo Cavedone, *Hieronymus in de woestijn*. Gewassen pentekening, gehooft met wit, over schets in zwart en rood krijt; 27,3 × 32,4 cm.
- ²¹ *Oesterreichische Kunsttopographie II, Wenen 1908*, p. 255.
- ²² O. Kurz, op. cit., cat. no. 70, afb. 16.
- ²³ Veiling H. S. Reitlinger, Londen, 9 XII 1953, lot no. 35, als Annibale Carracci, *Saint Francis receiving the Stigmata*; 23,1 × 11,8 cm. Uit de verzamelingen J. Richardson, J. Barnard, Sir Joshua Reynolds, F. C. Th. Baron Isendoorn à Blois en C. W. Reitlinger. Inv. 1954:44.
- ²⁴ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*. London 1958, p. 58, afb. 27 A.
- ²⁵ Uffizi 20131. Giacomo Cavedone, *Twee heiligen en musicerende engelen*. Pen en penseel over rood krijt 23,4 × 15 cm. Foto Gernsheim 21112.
- ²⁶ O. Kurz, Guido Reni. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. IX (1937)* p. 204, afb. 221.
- ²⁷ Renato Roli in: *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*. Bologna 1967, p. 172, afb. 206.
- ²⁸ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, T. III, Parijs 1958*, p. 733.
- ²⁹ O. Kurz, op. cit., cat. no. 71, afb. 17.
- ³⁰ D. Posner, *Annibale Carracci, I, Londen 1971*, p. 39.