

## Een studie voor Rafaëls 'Transfiguratie' voor het Rijksprentenkabinet

Vasari vertelt in zijn *Vite* dat Rafaël, toen hij op 6 april 1520 gestorven was, in zijn atelier opgebaard lag onder het schilderij van de 'Transfiguratie', dat hij, in opdracht van kardinaal Giulio dei Medici, in het laatste jaar van zijn leven had voltooid. Vasari zegt uitdrukkelijk *che aveva finita* en hij spreekt over de tegenstelling tussen het dode lichaam van de betreurde kunstenaar en het 'leven' van het schilderij; een tegenstelling die door allen die het zagen als bijzonder smartelijk werd ervaren. Dit spreekt ervoor, dat het schilderij, waarvan thans algemeen wordt aangenomen dat de rechter benedenhelft door Rafaëls leerlingen geschilderd is, zo niet geheel voltooid, dan toch de voltooiing zeer nabij was<sup>1</sup> (afb. 1).

Een van de Rafaëlkeners van de vorige generatie, A. P. Oppé, heeft er in zijn Rafaëlmonografie<sup>2</sup> op gewezen dat de sleutel tot de compositie schuilt in het linker benedengedeelte, waar de apostelen, met gezichtsuitdrukkingen en gebaren die variëren van scepticisme tot diepe menselijke bewogenheid, geconfronteerd worden met de maanzieke knaap en zijn familie. De twee groepen, van elkaar gescheiden volgens een diagonaal die van de achtergrond rechts tot op de voorgrond links de compositie doorkruist, worden verbonden door het licht dat van de hemelse verschijning uitstralend, hun gebaren accentueert en dat, geheel conform de Bijbeltekst, door schaduw afgewisseld wordt. Doordat aller blikken elkaar kruisen, wordt duidelijk gemaakt dat zij, met uitzondering van één, het hemelse visioen dat de Statenvertaling 'De Verheerlijking op de Berg' noemt, niet zien. De uitgestoken arm van één der apostelen legt een causaal verband tussen twee gebeurtenissen – in de

Statenvertaling beschreven in Hoofdstuk 17 van het Evangelie van Matthéüs – die, hoewel in de tijd op elkaar volgend, nog nooit in één geschilderde compositie waren samengebracht<sup>3</sup>. Christus had zich met drie discipelen op een hoge berg teruggetrokken; de achtergebleven apostelen ontmoetten de familie van de knaap. Hun falen, dat hier aanschouwelijk wordt gemaakt, wordt in de Bijbel niet beschreven. Het wordt ons alléén bekend uit de woorden die de vader later tot de van de berg afgedaalde Christus spreekt: *En ik heb hem tot Uwe discipelen gebracht, en zij hebben hem niet kunnen genezen.*

Het gebaar van de staande apostel wordt door een naast hem zittende apostel nog eenmaal herhaald en daardoor versterkt, dan wordt het overgenomen door een derde die, op de voorgrond een foliant consulterend, de linkerhand spreidt met een gebaar van verwondering en ontzag dat ook ons, als toeschouwers, in het gebeuren betreft. Het bijzondere van deze apostelfiguren die met Matthéüs en Andreas worden geïdentificeerd, is dat hun functie in de compositie een tweeledige is: terwijl zij zich richten tot de familieleden worden wij, door de belichting van hun gebaren, die van het hemelse licht is afgeleid, ons van de naderende genezing bewust.

De ogen der familieleden zijn op de staande apostel gericht. In volslagen wanhoop die van de vader, zacht smekend die van een vrouw die naast het kind knielt. In een op de voorgrond knielende vrouw, die met beide armen naar het kind wijst, moeten wij de moeder zien. Haar functie in de compositie is duidelijker dan haar betekenis in de voorstelling: zij brengt de ruimte-



Afb. 1. Rafaël. Verheerlijking op de Berg. Pinakothek van het Vaticaan, Rome.



Afb. 2. Atelier van Rafaël. Ontwerptekening voor de Verheerlijking op de Berg. Albertina, Wenen.



Afb. 3. Atelier van Rafaël. Ontwerptekening voor de Verheerlijking op de Berg. Albertina, Wenen.

lijke beweging, die door de zittende apostel wordt gecreëerd, over naar de groep der gelovigen rechts. Wij kennen dergelijke knielende vrouwelijke rugfiguren uit Rafaëls fresco's in de Stanzen van het Vaticaan: deze vrouw heeft een evenknie in de vrouw op de voorgrond van de 'Verdrijving van Heliodorus uit de Tempel', die eveneens op de rug en in profiel gezien is.

De wordingsgeschiedenis van dit uiterst ambitieuze compositieschema is met behulp van tekeningen, zowel van Rafaël zelf als van zijn leerlingen, door Konrad Oberhuber<sup>4</sup> op scherpzinnige wijze gereconstrueerd. Als de vroegste van drie *modelli*, d.w.z. ontwerptekeningen uit het atelier, die alle drie opeenvolgende stadia van de compositie weergeven, beschouwt hij een eerste tekening<sup>5</sup> die zich tot de 'Verheerlijking op de Berg' beperkt, welke niet op een berg, maar op een heuveltje is voorgesteld (afb. 2). Deze vroegste compositie behelste reeds, in een op de voorgrond knielende apostel, een met beide armen wijzende figuur. In een hierop volgend compositie-ontwerp<sup>6</sup>, waarin de geschiedenis van de maanzieke knaap is opgenomen, heeft de nu voor het eerst op de voorgrond knielende vrouw die geste overgenomen. In overeenstemming met de nieuwe *Bildinhalt* strekt zij beide armen met een imperieus gebaar naar rechts. In een derde tekening<sup>7</sup> tenslotte, waarin voor het eerst een tweede, eveneens wijzende vrouw tussen de familieleden knielt, is haar geste belangrijk verzacht. De houding van de rechterarm is reeds die van het schilderij, die van de linker zou nog een verandering ondergaan (afb. 3).

Wij kennen geen ontwerptekeningen van Rafaël zelf voor de gehele compositie. Oberhuber heeft uiteengezet, wat Oskar Fischel reeds kort had aangegeven, dat Rafaël, in zijn laatste levensjaar door zeer uiteenlopende opdrachten zwaar belast, door het maken van detailstudies voor enige in de compositie zeer belangrijke figuren, voor gezichten en handen, de leerlingen heeft begeleid en gecorrigeerd. Een aantal van die detailstudies is bewaard gebleven; zij geven, ter verduidelijking van de houdingen en van de belichting, de figuren onbekleed weer. Dit laatste is ook het geval op wat

Fischel gedoopt heeft de *auxiliary cartoons*<sup>8</sup>, laatste detailstudies die, vóór de uitvoering in het schilderij, de bedoelingen van Rafaël nog eens aan de leerlingen verduidelijkten. Zij zijn op schaal van de geschilderde figuren uitgevoerd. De doorgeprikte contouren, waarvan sommige in dit stadium van het werk onbelangrijke details niet zijn nage trokken, geven aan dat de figuren van een niet bewaard gebleven compositietekening op gelijke schaal zijn overgenomen.

De studie voor de knielende vrouw, thans door Professor van Regteren Altena aan het Prentenkabinet geschonken, staat tussen de detailstudies en de z.g. 'hulpcartons' in (afb. 4). Evenals deze laatsten is zij in zwart krijt uitgevoerd, maar niet even groot als de geschilderde figuur, en de sporen van doorgeprikte contouren, zichtbaar op voorhoofd en wangen en op de onbetekende delen van het blad, staan niet toe een conclusie te trekken over de tekening waarvan zij afkomstig zijn. De contouren zijn herhaaldelijk gecorrigeerd. De zeer rijke schaduwwerking werd bereikt door een zeer dichte parallelle arcering, die op sommige plaatsen met de doezelaar uitgewreven is. Er zijn duidelijke resten van witte hoogsels, die bijdragen tot de sterke plasticiteit van de tekening.

Uitgaande van de geschilderde figuur, waarin alle autoriteiten de hand van Giulio Romano hebben herkend, heeft Frederick Hartt<sup>9</sup> de tekening aan Giulio Romano toegeschreven. Er zijn echter tussen tekening en schilderij belangrijke verschillen, die deze toeschrijving niet aanvaardbaar maken. Deze verschillen beperken zich niet tot het kapsel, dat op het schilderij aanmerkelijk werd uitgebreid. Terwijl de geschilderde vrouw schuin in het beeld kijkt, is de vrouw van de tekening meer vrij omdat haar arm het gezicht lager kruist. De wending van haar hoofd op de schouders is aan de spier die van de nek naar de schouder loopt, duidelijk bestudeerd. De rijke licht- en schaduwwerking geeft aan de getekende figuur een grotere ruimtelijkheid. Ook hierdoor, en door de expressiviteit van haar blik, is zij een waardiger tegen spelster van de twee apostelen tegenover haar. De blik van de geschilderde vrouw is toornig; de



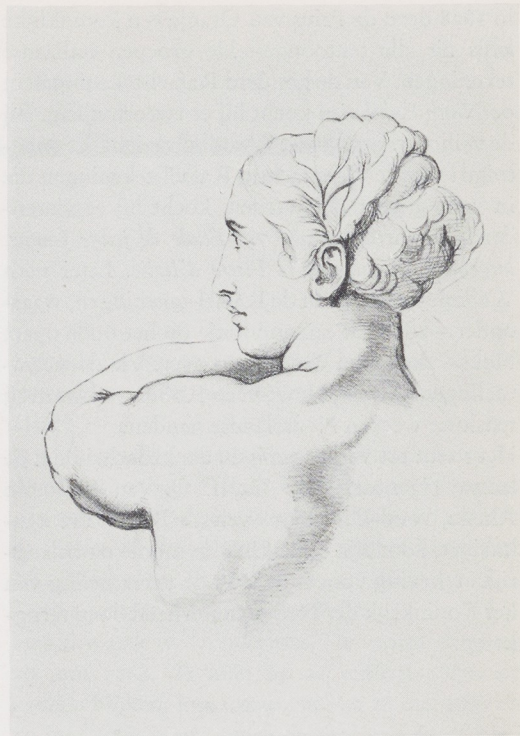
Afb 4. Rafaël. Voorstudie voor de knielende vrouw op de voorgrond van de Verheerlijking op de Berg. Zwart krijt, wit gehoogd. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (geschenk, 1971, van Prof. Dr. I. Q. van Regteren Altena).

vrouw van de tekening beantwoordt de blik der apostelen vol droefenis, maar ook vol verwachting.

Oberhuber heeft de tekening thans weer aan Rafaël toegeschreven<sup>10</sup>, op grond van de lichtbehandeling en de structuur. Reeds eerder had John Shearman de tekening aan Rafaël teruggegeven<sup>11</sup>. In de controversale Rafaël/Giulio Romano, een kunsthistorische strijdvraag van de eerste orde, kennen wij een analoog geval: de naaktstudie voor twee strijders in de Slag van Constantijn, het fresco in de Sala di Costantino van het Vaticaan, dat na Rafaëls dood geschilderd is, maar waarvoor hij zelf vergaande voorbereidingen heeft getroffen. De tekening in het Ashmolean Museum te Oxford, die zowel technisch als stylistisch zeer dicht bij de Amsterdamse staat, is door Sir Karl Parker met grote overtuiging aan Rafaël toegeschreven<sup>12</sup>, een toeschrijving waarbij hij een relatie met Giulio Romano afwees. Zijn toeschrijving is door John Shearman bekrachtigd<sup>13</sup>. Ook deze tekening is door Hartt als Giulio Romano gepubliceerd<sup>14</sup>.

Door haar rehabilitatie heeft de tekening de plaats herwonnen die zij sinds drie eeuwen had ingenomen en die haar gang door de verzamelingen heeft bepaald. Wij kunnen daarvoor verwijzen naar de mededelingen van de verzamelaar in de catalogus van de tentoonstelling 'Italiaanse tekeningen uit een Amsterdamse collectie', in 1970 in het Rijksmuseum gehouden, waarin het blad als no. 12 was opgenomen. Eén enkel detail daaruit mag hier worden genoemd.

Het vroegste verzamelaarsmerk dat op de tekening voorkomt, is dat van de schilder Sir Thomas Lawrence, die in 1830 overleed. De eerste openbare veiling waarin zij voorkwam, was die van de kunstverzameling van koning Willem II der Nederlanden, die in 1850 in Den Haag werd gehouden. Tussen die jaren speelt zich een boeiend hoofdstuk van het Engelse verzamelwezen af. Bij testamentaire beschikking had Sir Thomas bepaald dat zijn verzameling, die ook een prachtige groep Rafaël- en Michelangelo-tekeningen bevatte, aan de Staat moest worden aangeboden. Toen het aanbod niet werd aanvaard, verkocht de



Afb. 5. Anonieme lithograaf naar Rafaël. 'Studie voor de Verheerlijking op de Berg'. Uit het album 'The Lawrence Gallery', uitgegeven door Woodburn in 1841.

executeur-testamentair de tekeningen en bloc aan de kunsthandelaar Samuel Woodburn, die, geheel in de geest van zijn cliënt en vriend handelend, onderhandelingen met Engelse openbare instanties opende. Hij werd bij die pogingen krachtig gesteund door enkele kunstlievende en invloedrijke particulieren, in het bijzonder door de Reverend Wellesley, de latere conservator van de Oxford University Galleries. Met het doel de Britse openbare mening, terwijl de onderhandelingen voortduurden, te stimuleren, organiseerde Woodburn tentoonstellingen van de mooiste groepen der verzameling: de negende in de reeks, die in 1836 werd gehouden, behelsde honderd tekeningen van Rafaël. Maar de particuliere verzamelaars besloten sneller en wat Woodburn had willen voorkomen, geschiedde uiteindelijk toch:

in 1838 deed de Prins van Oranje een koninklijke keus uit alle tentoongestelde groepen Italiaanse tekeningen. Van de honderd Rafaël-tekeningen in de *Ninth Exhibition* kocht hij er tweeënvijftig. Bij de veiling van 1850 liet Woodburn zich niet onbetuigd: van de vijfentachtig Rafaël-tekeningen die in veiling gebracht werden, kocht hij er vierendertig, waaronder no. 75: *Etude de jeune femme, largement exécutée, à la Pierre d'Italie*. Later nam Wellesley enkele van de Rafaël-tekeningen, waaronder – zoals uit een annotatie op het oude opzet blijkt – deze, van Woodburn over. Via de verzamelingen Gritten, Newton en Robinson kwam zij tenslotte weer in Nederlandse handen.

Het stemt tot verheugenis en dankbaarheid dat de laatste eigenaar, Prof. Dr. I. Q. van Regteren Altena, oud-Directeur van 's Rijks Prentenkabinet, door zijn schenking de mooie en belangrijke tekening voor immer in de verzameling van het Koninkrijk der Nederlanden heeft doen terugkeren.

#### Noten

<sup>1</sup> Cf. Frederick Hartt, *Giulio Romano, New Haven* 1958, p. 34.

<sup>2</sup> A. P. Oppé, *Raphael*. Edited with an introduction by Charles Mitchell, London 1970, pp. 11 en 19, afb. 256 en 262.

<sup>3</sup> Cf. Herbert von Einem, 'Die Verklärung Christi' und die 'Heilung des Besessenen' von Raffael, Mainz 1966, p. (10)–(15).

<sup>4</sup> Konrad Oberhuber, *Vorzeichnungen zu Raffaels 'Transfiguration'*, Jahrbuch der Berliner Museen IV (1962), pp. 116–149.

<sup>5</sup> Oberhuber, *op.cit.*, p. 116, afb. 2. Graphische Sammlung Albertina. Penseel in bruin, wit gehoogd, op donkerbruin geprepareerd papier; 40,2 × 27,5 cm.

<sup>6</sup> Oberhuber, *op.cit.*, p. 123, afb. 4 (als Penni). Cabinet des Dessins du Musée du Louvre. Pen en penseel in bruin, met wit gehoogd, 41,3 × 27,4 cm.

<sup>7</sup> Oberhuber, *op.cit.*, p. 132, afb. 9. Graphische Sammlung Albertina. Pen, 54 × 37,7 cm.

<sup>8</sup> Oskar Fischel, *Raphael's Auxiliary Cartoons*, *The Burlington Magazine* LXXI (1937), pp. 167/168.

<sup>9</sup> Frederick Hartt, *Raphael and Giulio Romano*, *The Art Bulletin* XXVI (1944), p.87, afb. 43; *Idem, op.cit.* 1958, Cat.nr. 30.

<sup>10</sup> Oberhuber, *op.cit.* pp. 139–140.

<sup>11</sup> *Mondelinge mededeling aan de verzamelaar, geciteerd in de catalogus 'Italiaanse tekeningen uit een Amsterdamse particuliere verzameling'*, Rijksmuseum Amsterdam 1970, sub no 12.

<sup>12</sup> K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum II*, Oxford 1956, no 569.

<sup>13</sup> John Shearman, *Raphael's unexecuted Projects for the Stanze*, Walter Friedländer zum 90. Geburtstag, Berlin 1965, p.179.

<sup>14</sup> F. Hartt, *op.cit.* 1958, No. 38.