

## *Rubens en de Galerie d'Ulysse*

door J. Q. VAN REGTEREN ALTENA

Onder de 80 tekeningen, welke 's Rijksprentenkabinet in 1948 en 1951 uit de verzameling van den Vorst van Liechtenstein mocht verwerven, en welke in het voorjaar van 1953 daar zijn uitgesteld, bevinden zich twee kapitale bladen van P. P. Rubens, welke geheel in kleur, en wel met olieverf, zijn uitgevoerd. Afgezien van het bruin uitvloeien van de in olie gedrenkte schetslijnen, voornamelijk zichtbaar in het tweede stuk, maken zij min of meer de indruk van kleine olieverfstudies op paneel. Noch de kleur, noch het materiaal in tekeningen gebruikt, behoeven ons te verrassen. Wij weten, dat hij tijdens zijn Italiaanse reis al aquarelleerde, in casu toen hij de kleur van een fresco van Pordenone wilde vastleggen<sup>1</sup>, en hoe dikwijls gebruikt hij, vooral als grisaille, dekverf, soms ook grijze olieverf in zijn schetsen! Zoals de techniek hier echter is toegepast, blijft ze uitzonderlijk.

De twee tekeningen – zo zullen wij ze gemakshalve blijven noemen – zijn ontleend aan Primaticcio's decoraties in het paleis van Fontainebleau, omgezet, zoals blijkt op het eerste gezicht, in een forser stijl dan de voorbeelden gekenmerkt heeft. Rubens zocht de Galerie d'Ulysse uit, welke door Primaticcio en zijn helpers was gevuld met voorstellingen van de Odyssee. Aangezien Lodewijk XV de vleugel, waarin de gallerij lag, liet neerhalen – bijna boven het hoofd van Algarotti, den laatsten kunstminnaar, die ze – maar juist op tijd en met levensgevaar – bezichtigde, vermoedt men documenten bij uitnemendheid te vinden, om iets gewaar te worden van de kleurenpracht, waarmede de lange zaal de gasten des konings omgaf. Maar zijn het inderdaad copieën, ter plaatse gemaakt, of kwamen ze op andere wijze tot stand? Hun ontstaan boeit den onderzoeker, en des te meer naarmate het moeilijker blijkt de weg erheen te banen. Daarom zij aangaande de feiten iets meer meegeedeeld.

Het lijdt wel geen twijfel, of Rubens bezocht het paleis te Fontainebleau, dat niet alleen door de schilderijen, die er te bewonderen waren – begin van het latere Louvre – maar ook door de beschilderingen der eigen muren en zolderingen, een waar museum gelijk was. De Italiaanse schilders, uit wier brein en van wier hand ze stamden, hadden er immers dat nieuwe mouvement ontschakeld, dat nog naar het paleis vernoemd wordt: de school van Fontainebleau. Voor Rubens bestond dus alle reden om zich de gelegenheid tot een of meer bezoeken niet te laten ontgaan. Wij laten de reis naar Italië, de eerste grote studiereis, de reis bij uitstek, hier buiten beschouwing, omdat de tekeningen in kwestie klaarblijkelijk in een veel latere fase van zijn werkzaamheid ontstaan zijn. Gedateerd zijn zij weliswaar niet, zelfs de gehele partij werken waartoe zij behoren is dat niet, maar wij hebben met den rijperen Rubens te doen. De opdracht van Maria de Medicis om in haar juist gebouwd paleis, het latere Palais du Luxembourg, een gallerij te versieren met grote schilderstukken, bracht Rubens driemaal te Parijs: van begin Januari tot 26 Februari 1622 voor het passeren van een contract vol verplichtingen, die hem in het minst niet bezwaarden, van 24 Mei tot 29 Juni 1623 voor het afleveren van negen reusachtige doeken, die in de smaak moesten vallen, en dat inderdaad deden, waarop hij, alleen van een knapzak voorzien, te paard naar huis reed, en van 4 Februari tot begin Juni 1625, voor het afleveren,



Afb. 1. P. P. Rubens, *Eerste lotgevallen van Odysseus en zijn makkers op Ajajè*. Tekening in kleuren



Afb. 2. Tb. van Thulden naar Primaticcio. *Odysseus en zijn makkers op Ajajè*. Ets



Afb. 3. P. P. Rubens, *Aftocht naar het Schimmenrijk, Weerzien met Circe en Ossendoding*. Tekening in kleuren

bijwerken, opzetten en voltooiën van het ontbrekende deel. Datmaal nam hij de postkoets. Tenslotte kwam hij nogmaals naar Parijs, van December 1626 tot 14 Januari 1627, in verband met een nieuwe opdracht, het verheerlijken van Hendrik IV in een reeks tafelen uit diens regering. Deze suite is nooit geheel tot stand gekomen ten gevolge van het feit, dat Maria de Medicis wederom in ongenade viel, en ditmaal om háar trieste Odyssee voorgoed tegemoet te gaan.

Alleen het verblijf in 1625 duurde langer dan de vijf à zes weken der andere, en zelfs volle vier maanden. Het ligt dan ook voor de hand te veronderstellen, dat Rubens toen ook te Fontainebleau werd ontvangen. Rooses en Michel gaan verder en schrijven de copieën naar Primaticcio toe aan een bezoek in dit jaar. De laatste haalt in dit verband de anecdote aan, dat de hertog van Buckingham, die op hetzelfde moment in Parijs verbleef wegens het huwelijk van Karel I met de zuster des konings, Henriëtte de France, tegenover Lodewijk XIII Leonardo's Mona Lisa, die zich in het paleis bevond, geroemd zou hebben, waarop de koning deze liet weghalen, om consequenties te voorkomen. Wellicht, zo zegt Michel, ontmoette Rubens Buckingham bij die gelegenheid. Dit blijft een gissing. Wel is in ieder geval bekend, dat hij den hertog en de hertogin te Parijs portretteerde en dat de onderhandeling over de verkoop zijner verzameling aan Buckingham hier een aanvang nam. De gedachte van Michel bezit in zoverre aantrekkelijkheid, dat het ontwerp voor het plafond met de apotheose van Buckingham (Londen) kennelijk geïnspireerd is op de plafonds van Primaticcio, waarop Ludwig Burchard het eerst heeft gewezen.

In het algemeen ontvangt men de indruk, dat zelfs voor een zo bereisd man als Rubens in Fontainebleau een wereld moet zijn opengegaan. Hij kende de Galleria Farnese en was kind aan huis geweest in de Italiaanse paleizen, maar in lang had hij ze niet gezien, en zijn kunst had zich inmiddels verder ontwikkeld. Als hij op het punt staat zijn grote reeksen te gaan opvatten, moet Fontainebleau als een onvergelykelijke stimulans hebben gewerkt en de indrukken van de mythologische epepeëen schijnen zelfs nog na te trillen in drama en lyriek van la Torre della Parada. Rubens was trouwens niet de enige, die de bekoring van Primaticcio onderging. 'Poussin disait qu'il ne connaissait rien de plus propre que cette galerie à former un peintre et à échauffer son génie', zegt Dimier, waar hij handelt over de Galerie d'Ulysse, 'au siècle suivant Lemoine les (sc. les histoires) louait sans fin et disait que nous n'avions pas en France d'ouvrage de peinture qui fût mieux exécuté. Rubens, quand il vint à Paris, en copia plusieurs morceaux de sa main; à la fin du règne de Louis XIV le goût renouvelé pour l'arabesque fut cause d'étudier particulièrement ce que la galerie offrait de modèles en ce genre, et c'est là que se formèrent Bérain et Claude Audran' <sup>2</sup>.

Rubens bepaalde zich in zijn weergaven niet tot tekenen: enige geschilderde plafondstukken, al dan niet eigenhandig, zijn reflexen op Primaticcio's zolderstukken. De immense, zij het tamelijk smalle, zoldering was verdeeld in vijftien grote vakken, die telkens ter weerszijden van het midden, twee aan twee overeenkwamen, maar overigens onderling verschilden. Het middelste paneel was rond en verbeeldde een dans van de Horen. Evenals voor het merendeel der Odyssee-tafrelen, die aan de muren in beschilderde stucco-lijsten waren vervat, is hiervoor het ontwerp van Primaticcio's hand bewaard (Frankfort). Al deze tekeningen leveren het bewijs, dat het ontwerp voor de gehele galerij Primaticcio's zaak was. Het aandeel van Niccolo dell'Abbate was beperkt: hij voerde uit wat Primaticcio tekende, en daarvan alleen het laatste gedeelte <sup>3</sup>. Op twee vakken afstand van het midden bevond zich de voorstelling van Apollo's van beneden af geziene wagen, die de Horen begeleiden. Hiernaar schilderde Rubens zijn ene schets, degene waarvan twee goede exemplaren bestaan: in de verzameling Liechtenstein en bij den heer Neuerburg te Hamburg. Om tot het rechthoekig formaat te geraken, vulde hij het onregelmatig patroon met vier hoeken aan, waarover hij lucht en wolken doortrok. Het wekt verwondering, dat er een copie te maken was van onderen af. Legt men echter de tekening van Primaticcio in het Louvre naast het werk van Rubens, dan komen verschillen aan het licht, alleen te ver-

Afb. 4. *Tb. van Thulden naar Primaticcio, Tocht naar het Schimmenrijk. Ets*



Afb. 5. *Tb. van Thulden naar Primaticcio, Weerzien van Odysseus en Circe. Ets*





Afb. 6. *Il Primaticcio, Ossendoding.*  
Tekening; Albertina, Wenen

klaren, indien Rubens een ander voorbeeld voor ogen had, tenzij men aanneemt, dat hij eigenmachtig veranderingen aanbracht. Wij releveren het omgewende paardenhoofd en het wapenschild midden op de bodem van de wagen. Het lijkt althans waarschijnlijk, dat de definitieve toestand van het plafond die verschillen ook aanwees. Terwijl het aan Dimier stond uit de bewaarde beschrijvingen met behulp van de nog bekende tekeningen van Primaticcio het gehele plafond te reconstrueren, stellen één prenten- en één tekeningen-serie den onderzoeker in staat de voorstellingen langs de wanden althans in algemene trekken voor ogen te zien. Jacques Billy vervaardigde tekeningen <sup>4</sup>, een leerling van Rubens zelf, Theodoor van Thulden, de prenten welke Mariette in 1633 uitgaf met een opdracht aan 'Monseigneur de Liancourt' <sup>5</sup>. Met behulp van de laatste recueil is het mogelijk enig inzicht te krijgen in de totstandkoming van de tekeningen te Amsterdam.

Bij het eerste tafereel: de aankomst en eerste lotgevallen op het eiland Ajajé, kan men van een copie in den waren zin des woords spreken (afb. 1). De kleine verschillen met de prent (afb. 2), o.a. in de dieren op en boven de trap, moet men aan Rubens wijten. Onverklaarbaar alleen is de figuur van een dienende vrouw, op de plaats waar van Thulden een staande makker van Ulysses geeft. Men ziet Odysseus met het geschoten reuzenhert op de schouder het bos uitkomen; op de voorgrond vindt de maaltijd plaats en de uitzending van de helft van de mannen, achteraan zitten de makkers aan de tafel van Circe, voor hen zo noodlottig. Homerus spreekt van wolven en leeuwen, die om het huis rondwaren; Rubens houdt zich beter aan die tekst dan van Thulden, want alleen bij hem zijn zijn wolven en leeuwen herkenbaar. Men mocht dit van Rubens verwachten.

De tweede tekening, (afb. 3) is opgebouwd met behulp van gedeelten uit drie andere tafelen: de boot met haar moeizaam afstotende roeiers ter linkerzijde is die van de aftocht naar het schimmenrijk (van Thulden 21; afb. 4); de begroeting op de loopplank op de achtergrond is het weerzien van Odysseus en Circe (van Thulden 25, afb. 5) en in de boot vooraan rechts wordt de fatale ossendoding volbracht, bij van Thulden op plaat 27 weergegeven <sup>6</sup>. In deze tekening ontwaart men de bruine onder-tekening, die nog iets verraadt van Rubens' moeiten om het gehele schouwspel zo te

combineren. Van het laatste tafreel bezit de Albertina de zorgvuldige voorstudie van Primaticcio (afb. 6), die een soortgelijk probleem stelt als het plafondstuk: veel groter namelijk zijn de verschillen tussen van Thulden en Rubens, dan tussen Rubens en Primaticcio. M.a.w. zonder het voorontwerp kan de copie niet tot stand zijn gekomen. In beide draagt bijvoorbeeld een aantal der mannen, die in het fresco cleanshaven optreden, een baard. Toch wijkt Rubens opnieuw van de tekening af: zoals ongeveer op de prent kijkt de achterste man bij Rubens omlaag, in Primaticcio's tekening daarentegen opwaarts. Nòch in het voorontwerp, nòch bij Rubens ziet men dan weer het grotere hoofd naast dezen zoals op de voorstudie een helm dragen. Dit alles compliceert niet weinig de toedracht.

In dit stadium van het onderzoek moge men het algemeen karakter van de tekeningen nogmaals in aanmerking brengen. Vooral het tafreel van de aankomst maakt met zijn Italiaanse kleuren, het rood, het blauw en het geel van de mantels en het blanke wit van het paleis, werkelijk de indruk van een kleurig fresco. Het is niet alleen Rubens, die met magistrale toetsen de lucht tussen de bomen achter den jager evoceert: het is ook Rubens, die dat van zijn voorgangers leert te doen. Dat hij hier althans na autopsie van het originele fresco te werk ging lijkt onafwijsbaar, ook al moge de tekening hem ten dienste gestaan hebben. Werkte hij wellicht naar de laatste onder zó verse indruk der schilderijen, dat hij in staat was herinneringen aan het geziene te laten gelden in correcties? Of had hij, in de Galerie d'Ulysse, de tekeningen vóór zich en combineerde hij ter plaatse zijn twee bronnen?

Het is hier niet de plaats in te gaan op een andere geschilderde schets der verzameling Liechtenstein – den zogenaamden Apollo, Diana verjagend<sup>7)</sup> – of op de tekening met stucco-caryatiden in het voormalig vertrek van Madame d'Etampes (Rotterdam). Zij stellen analoge vragen, die later beantwoord mogen worden in het licht van wat de twee tekeningen te Amsterdam ons leren. Een schets in het Louvre naar het middenstuk van van Thuldens 24e voorstelling werd reeds door Frits Lugt beschreven. Lugt wijst op de vier tekeningen van deze soort, welke in 1741 in de veiling Crozat verkocht werden. Zij werden voor ruim 22 livres toegeslagen aan Noury. Dat twee ervan dadelijk daarop werden aangekocht door Prins Jozef Wenzel von Liechtenstein, die in de jaren van 1738 tot 1741 keizerlijk gezant te Parijs was, moge, gezien Noury's aankoop, onzeker zijn, onmogelijk lijkt het niet.

Tenslotte de vraag: had Rubens een bedoeling met het vervaardigen van zo kleurrijke evocaties der Odyssee? Een bericht van Mols, dat de Monterey een serie tapijten van die inhoud bestelde, welke op weg naar Spanje door een schipbreuk verloren ging, verdient in dit opzicht zeker aandacht<sup>8)</sup>. De omstandigheid, dat nog andere mythologische voorstellingen, ook in olieverf op papier uitgewerkt, bestaan, versterkt het vermoeden, dat zijn bericht een vingerwijzing naar de oplossing van dit vraagstuk inhoudt.

Op verzoek van de redactie is dit artikel in de nieuwe spelling overgebracht.

1) Louvre. R.F. 702. Vgl. Glück-Haberdtz, Die Handzeichnungen von P. P. Rubens, Berlin, 1928, pl. 1.  
2) L. Dimier, *Le Primaticcio*, Paris, 1928, p. 27. 3) Dimier bleef bij deze conclusie; Herbet sluit zich bij hem aan. 4) Verzameling C. de Baudicour. Zie F. Herbet, *Le château de Fontainebleau*, Parijs, 1937, p. 57. 5) Het titelblad zegt: 'peint par le sieur Niccolo' (d.w.z. Niccolo dell'Abbate), die inderdaad een gedeelte der fresco's tot uitvoering bracht. Dimier weerlegt echter zijn inventorschap op stellige gronden. 6) De tekening werd voor het eerst beschreven door Dimier, die de samenvoeging der delen herkende (*Le Primaticcio*, Parijs, 1900, p. 478). Hij verwerpt terecht de oude toeschrijving aan Jordaens. 7) De mededelingen hierover in de litteratuur te vinden kan men het beste aanvullen door bij de vergelijking uit te gaan van een andere zeer overeenkomende plafondschildering door Primaticcio in het Louvre (no 8518) welke tot dusverre over het hoofd is gezien. 8) Geciteerd door Rooses, *L'oeuvre de P. R. Rubens*, deel III, Antwerpen, 1891, p. 46.