

Occhio!

Verborgen tekeningen uit Italië

Tentoonstelling Universiteitsbibliotheek Leiden, 12 mei – 27 september 2012

*Han Harthoorn, Joost Joustra,
Jef Schaeps, Gert Jan van der Sman*



Universiteit Leiden

2018

INHOUD

Inleiding.....	4
1. Herkomst van de tekeningen	4
2. Selectie	5
3. Wetenschappelijke aspecten.....	6
4. Het technische onderzoek.....	6
4.1. Onderzoeksmethoden	7
4.2. Tekenmaterialen	8
1. Renaissance en maniërisme.....	15
2. Barok	59
3. Landschappen.....	89
Bibliografie.....	110
Colofon.....	116

Inleiding

De tentoonstelling *Occhio! Verborgene tekeningen uit Italië* dient een tweeledig doel. Bezoekers van de Universiteitsbibliotheek worden uitgenodigd om met eigen ogen kennis te nemen van authentieke voorbeelden van Italiaanse tekenkunst. ('Occhio!' betekent zoveel als 'Let op!') De Leidse collectie bevat diverse pareltjes die elke liefhebber kunnen bekoren. Daarnaast worden de Italiaanse tekeningen die in Leiden worden bewaard hier voor het eerst op wetenschappelijk niveau toegankelijk gemaakt.

In 1985 gaf dr. Albert Elen een eerste aanzet tot ontsluiting van de collectie in de vorm van een uitgebreide maar niet gepubliceerde checklist, in totaal ongeveer 140 bladen omvattend. Maar voor de buitenwereld bleven de Italiaanse tekeningen zo goed als onbekend. Een enkele keer werd een tip van de sluier opgelicht. Bij het afscheid van hoogleraar Kunstgeschiedenis en Italië-specialist Anton Boschloo verscheen een bundel waarin tekeningen, prenten en foto's uit de rijke verzamelingen van het Leidse Prentenkabinet door naaste medewerkers en collega's van deskundig commentaar werden voorzien. De Italiaanse meesters waren in dit *Festschrift* goed vertegenwoordigd. Daarmee werd de nieuwsgierigheid naar de rest van de deelcollectie gewekt.

1. Herkomst van de tekeningen

De collectie Italiaanse tekeningen is langs verschillende wegen tot stand gekomen. De thans bekende herkomstgegevens van iedere tekening zijn te vinden in de catalogus van de Universitaire Bibliotheken Leiden. Rondom de exacte herkomst van de tekeningen uit het oude bestand bestaat echter veel onzekerheid. Hoogstwaarschijnlijk kwam een deel van de tekeningen mee met het omvangrijke legaat van de weduwe van Jean Theodore Royer (1737-1807), de Haagse jurist en geleerde amateur, die zo'n 21000 prenten en 800 tekeningen bijeenbracht. David Pierre Giottino Humbert de Superville (1770-1849) kreeg als eerste directeur van het in 1814 opgerichte Prentenkabinet de taak om deze collectie te beheren. In zijn aantekeningen vinden we een vermelding van 'Een Portefeuille in een France band met schetsen van Italiaansche Meesters allen gemonteerd circa 100 stuks', maar de inhoud van deze band wordt niet nader beschreven.

Meer houvast hebben we aan de werken uit de verzameling van Nicolaas Cornelis de Gijselaar (1782-1873). De Gijselaar werd in 1848 bij Koninklijk Besluit benoemd tot ‘mededirecteur’ van het Prentenkabinet en nam na het overlijden van Humbert de Superville het roer van hem over. Hij kocht veel prenten en tekeningen uit passie en schonk deze vervolgens tussen 1853 en 1873 aan het Leidse Prentenkabinet. Deze werken zijn te herkennen aan het verzamelaarsmerk ‘NG’.

Wat betreft de twintigste-eeuwse aanwinsten kunnen enkele kleine kernen worden herkend. Een aantal Italiaanse tekeningen is afkomstig van de jonggestorven verzamelaar J.F.G. Boom. Deze bezocht in 1949 Italië en verwierf daar een deel van zijn collectie. Zijn erven vermaakten zijn bescheiden collectie in 1968 aan het Prentenkabinet. Enkele andere tekeningen zijn verworven van de Wassenaarse verzamelaar G.H.O. Geertsema. De veel omvangrijkere verzameling van de Amsterdamse arts Albertus Welcker, die in 1957 werd aangekocht, bevat nagenoeg geen Italiaanse tekeningen. Met enkele gelukkige uitzonderingen. De landschappen van Guercino en de tekening van Jacopo Zucchi komen uit zijn bezit. Opvallend genoeg kocht Welcker de Guercino’s met het idee werken van Adriaen van der Kabel bemachtigd te hebben. Zucchi’s tekening trok hem vooral vanwege het onderwerp, met de god van de geneeskunst als centrale figuur. Dit illustreert hoezeer toevalligheden de samenstelling van de Leidse collectie hebben bepaald.

2. Selectie

Ten behoeve van de tentoonstelling is uit het geheel van 140 bladen een scherpe selectie gemaakt op basis van authenticiteit en kwaliteit. Alle in Leiden aanwezige kopieën naar werken van oude meesters zijn buiten beschouwing gebleven. Tot de afvallers behoren tevens originele werken waarvan de conditie te wensen over laat, waaronder een belangwekkende tekening die verband houdt met een vroeg altaarstuk van Perino del Vaga en twee bladen van Lelio Orsi.

De veertig werken die thans getoond worden, zijn onderverdeeld in drie groepen: Renaissance, Barok en landschaptekeningen. Aan de zestiende-eeuwse Florentijnse werken van Jacopo Zucchi, Federico Zuccaro en Jacopo Ligozzi zijn enkele tekeningen toegevoegd van de Vlaming Jan van der Straet, alias Giovanni Stradano of Johannes Stradanus. Stradanus werkte vrijwel zijn gehele

leven in Florence en zijn tekeningen completeren ons beeld van de late zestiende-eeuwse tekenkunst rond het Medicihof. In de groep landschappen zijn eveneens enkele werken van kunstenaars uit de Lage Landen opgenomen. Lodewijk Toeput, alias Ludovico Pozzoserrato, en Paul Bril maakten net als Stradanus furore in Italië. Zij gaven een impuls aan de ontwikkeling van het geschilderde en getekende landschap in Noord- en Midden-Italië.

3. Wetenschappelijke aspecten

In overeenstemming met de ambitie van de Universiteit Leiden om het onderwijs en het onderzoek naar de eigen verzamelingen te bevorderen, is bij de totstandkoming van deze tentoonstelling veel aandacht besteed aan de wetenschappelijke component. Van de mogelijkheid om de eigen collectie vanuit verschillende perspectieven te analyseren is optimaal gebruik gemaakt.

Er laten zich twee niveau's onderscheiden, het kunsthistorische en het natuurwetenschappelijke. Mede dankzij de samenwerking met het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut in Florence konden tijdens de voorbereiding van de tentoonstelling verschillende kunsthistorische ontdekkingen worden gedaan. Daarnaast zijn de tekeningen uitgebreid onderzocht op hun materiële kwaliteiten met behulp van moderne apparatuur. Alle tekeningen zijn bekeken met behulp van een stereomicroscoop, terwijl een selectie is bestudeerd met behulp van XRF-spectrometrie oftewel röntgenfluorescentie. Dit onderzoek heeft nieuwe inzichten opgeleverd over de gebruikte tekenmaterialen, de samenstelling van inkt en de manier van tekenen. Deze inzichten leveren de noodzakelijke bouwstenen voor het dateren en toeschrijven van de tekeningen, zoals in de teksten van Han Harthoorn wordt toegelicht. Het onderzoek werd uitgevoerd in samenwerking met de Technische Universiteit Delft en het Centre of Art and Archaeological Sciences (CAAS).

4. Het technische onderzoek

In de volgende paragrafen wordt een beschrijving gegeven van de technische onderzoeksmethoden, die gebruikt zijn bij de voorbereiding van deze tentoonstelling. Onderzoek van geschilderde voorstellingen met röntgenstralen, infraroodreflectografie en chemische analyse van pigmenten kan men regelmatig

in de kunsthistorische vakliteratuur en in tentoonstellingscatalogi aantreffen. Over technisch onderzoek van tekeningen is beduidend minder gepubliceerd. De reden daarvoor is dat de hoeveelheid materiaal op een tekening zeer veel kleiner is dan wat we op een schilderij aantreffen. Het onderzoek dat onlangs in het British Museum aan een vijftigtal tekeningen is uitgevoerd, geeft een goed overzicht van de huidige mogelijkheden (Ambers, Higgitt & Saunders 2010).

4.1. Onderzoeksmethoden

Een aantal tekeningen op deze tentoonstelling is microscopisch en met een kleine röntgenfluorescentie-spectrometer onderzocht. Deze onderzoeksmethoden vragen geen monsternamen en er is geen materieel contact met het meetinstrument vereist. De gebruikte straling (zichtbaar licht en röntgenstraling) veroorzaakt geen beschadiging van de tekeningen. De resultaten van dit onderzoek worden bij de verschillende catalogusnummers vermeld. Een gedetailleerde beschrijving ervan is te vinden in een masterscriptie (Harthoorn 2012).

4.1.1. Visuele inspectie en microscopie

Bij inspectie met het blote oog gebruikt men verschillende wijzen van belichting, namelijk opvallend licht, doorvallend licht en strijklicht. Naast de algemene toestand van de tekening kan zo de onderlinge afstand van water- en kettinglijnen van het papier worden bepaald en de aanwezigheid van watermerken worden vastgelegd. Ook kan de eventuele aanwezigheid van een preparatielaag worden vastgesteld. Visuele inspectie van de kleur en het aspect van de getekende lijn kan informatie over het tekenmateriaal geven (rood krijt is bijvoorbeeld direct herkenbaar). Met strijklicht kunnen inkervingen worden waargenomen die veroorzaakt zijn door een voortekening met een metalen stift. Een stereomicroscoop met een vergroting tot 50 maal zal details zoals de structuur van de getekende lijn onthullen. De ervaren waarnemer is zo in staat om zwart krijt van houtskool te onderscheiden en sporen van metaalstift te herkennen.

4.1.2. Röntgenfluorescentie (X-Ray Fluorescence, XRF)

Met röntgenfluorescentie kan worden bepaald uit welke chemische elementen (atomen) een materiaal bestaat. Veel elementen die voorkomen in tekenmateriaal en in de dragers en gronderingen van tekeningen, zijn met deze techniek te detecteren. Bij dit soort onderzoek wordt een klein deel van de tekening bestraald met een bundel röntgenstralen. De afmeting van dit

bestraalde gebied ligt tussen enkele tiende millimeters en enkele millimeters. Door interactie met deze opvallende straling zullen de elementen van het bestraalde materiaal zelf röntgenstraling emitteren. Deze fluorescentiestraling is karakteristiek voor de atoomsoort. Uit de samenstelling van de fluorescentiestraling - het spectrum - kan men bepalen welke elementen in het bestraalde gebied aanwezig zijn. Voor deze analyse is bij moderne apparatuur computersoftware beschikbaar. Voor het onderzoek van de tekeningen op deze tentoonstelling is een zeer compact apparaat, de 'Tracer' van de firma Bruker gebruikt.

Wanneer een bepaald element op een tekening is aangetoond, kunnen hieruit conclusies over het gebruikte materiaal worden getrokken. Zo kan de aanwezigheid van calcium en fosfor wijzen op een preparatielaag met gips of 'bone white'. Het voorkomen van het element lood kan betekenen dat er loodwit is gebruikt, maar wanneer de meting op een lijn in de tekening is uitgevoerd, kan het ook wijzen op het gebruik van loodstift. In lijnen die met metaalstift zijn getekend kan zilver, koper, lood, tin, zink of goud worden aangetoond. De verhouding zilver/koper of lood/tin kan hierbij een karakteristiek zijn voor een bepaalde metaalstift.

Het hoofdbestanddeel van ijzer-galnootinkt is ijzer. Maar ook nikkel, koper en zink worden erin aangetroffen. Door de verschillen in concentratie van deze elementen kan men een bepaalde inktsoort onderscheiden van een andere. Pigmenten bestaan uit moleculen (vaak oxides of zouten). Wanneer men, naast de kleur van het pigment, uit de XRF-analyse ook één of enkele elementen hiervan kent, kan dit bijdragen aan de identificatie van het pigment. Zo wijst het element koper in een blauw pigment op azuriet, terwijl aluminium in een blauw pigment lazuriet (lapis lazuli) karakteriseert. Zwarte tekenmaterialen (zwart krijt, houtskool, grafiet en Oost-Indische inkt) bestaan voor een groot deel uit koolstof en dit element kan niet met XRF worden gedetecteerd.

4.2. Tekenmaterialen

4.2.1 Metaalstift

Metaalstiften bestaan meestal uit zilver of lood als basismateriaal. Hierin kunnen koper, tin en zink als legeringselement worden aangetroffen. Sporadisch komen ook stiften van goud, brons of messing voor. Metaalstiften zijn als schrijf- en tekeninstrument bekend sinds de oudheid. In de middeleeuwen werd de loodstift gebruikt om lijnen op manuscriptbladen aan te brengen. Het gebruik van de

loodstift wordt in het begin van de vijftiende eeuw beschreven door Cennini. Cennini adviseert om de stift te vervaardigen uit twee delen lood en één deel tin. Na het midden van de zestiende eeuw werd metaalstift nog maar sporadisch gebruikt. Mogelijk hangt het verdwijnen van het gebruik van de metaalstift samen met de verandering in stijl, die in de eerste helft van de zestiende eeuw optrad. De verfijnde lineaire tekenstijl waarvoor een metaalstift zeer geschikt is, raakte op de achtergrond en een tekenstijl met meer plastische uitdrukingskracht en een lossere lijnvoering kwam naar voren. Voor deze laatste stijl waren zwart en rood krijt en ook pen en inkt beter passend. Ook de opkomst van grafiet als tekenmateriaal kan hebben bijgedragen aan het in onbruik raken van de metaalstift.

Loodstift is zacht genoeg om op ongeprepareerde dragers – papier of perkament – een grijs-zwarte lijn achter te laten. Deze lijn verkleurt niet en is met broodkruim gemakkelijk uit te wissen. Cennini beschreef dat deze laatste eigenschap de loodstift zeer geschikt maakt voor tekenoefeningen. Loodstift werd ook gebruikt om een voorbereidende schets te maken en daarna de tekening met pen en inkt te voltooien. De zilverstift is te hard om op ongeprepareerd papier een spoor achter te laten. Daarom is voor een tekening met dit materiaal een preparatielaag op het papier noodzakelijk. Door deze laag wordt zilver van de stift afgeschuurd. De zilverstift laat een dunne lijn achter, die aanvankelijk grijs-zwart is, maar door oxidatie na verloop van tijd bruinig wordt. Door bij het tekenen een hogere druk uit te oefenen wordt de lijn niet dikker, alleen met een stompere punt kan een dikkere lijn worden gemaakt. Daarom hadden zilverstiften soms twee punten. Modelleren en schaduwwerking kunnen alleen door het gebruik van arceringen worden bereikt. De getekende lijn kan ook niet meer worden verwijderd. De kunstenaar moet dus zeer trefzeker werken.

Een voorbeeld van de informatie die met XRF-spectroscopie kan worden verkregen, is het onderzoek van een met zilverstift vervaardigde tekening van Dürer. Dürer tekende een vlot portret van zijn goede vriend Pirckheimer. Aan de bovenzijde hiervan is een tekst in het Grieks geschreven. Deze tekst heeft een scabreuze inhoud. Het feit dat Dürer het Grieks niet machtig was, heeft geleid tot de speculatie dat de tekst later door anderen, mogelijk door Pirckheimer zelf, is aangebracht. XRF-analyse van de lijnen van de tekening en de bijgeschreven tekst liet zien dat het zilver- en kopergehalte van beide gelijk was. Bovendien was de zilver/koper verhouding beduidend verschillend van vele andere

tekeningen van Dürer (Reiche 2004). Hieruit mag worden geconcludeerd dat Dürer en degene die de inscriptie heeft geschreven, dezelfde (voor Dürer ongebruikelijke) stift hebben gebruikt. Het zou kunnen zijn dat de tekening bij Pirckheimer thuis is gemaakt. De vlotte tekenstijl is in overeenstemming met deze veronderstelling. In deze situatie maakte Dürer de tekening met de zilverstift van zijn vriend en schreef Pirckheimer daarbij de Griekse tekst.

4.2.2 Houtskool en zwart krijt

Houtskool bestaat voor 80% tot 95% uit koolstof. De lijn die met houtskool wordt getekend heeft een onregelmatig karakter en vertoont hiaten. Met de microscoop ziet men dat de lijn bestaat uit zeer kleine splintertjes die tussen de vezels van het papier liggen. Soms zijn deze splinters ook in de omgeving van de getekende lijn waar te nemen. Door de eeuwen heen is houtskool gebruikt om schetsen te maken op perkament of papier, maar ook op muren als ontwerp voor fresco's. Op pentekeningen zijn sporen van voortekening met houtskool te vinden. Met de veer van de pen kon de houtskool gemakkelijk worden weggeveegd, daar de hechting van dit tekenmateriaal aan de drager gering is.

Natuurlijk zwart krijt is een zachte steensoort die in staven gezaagd kan worden. Dit tekenmateriaal werd tot in de tweede helft van de negentiende eeuw gebruikt. Dit krijt bestaat voor ongeveer 20% uit koolstof. Het materiaal maakt een bruingroene of zwartgroene lijn zonder glans. De structuur van de lijn is onregelmatig. De kleine korrels van dit materiaal liggen verspreid tussen de papiervezels. Houtskool en zwart krijt geven een soortgelijke lijn en zijn daarom met het blote oog moeilijk van elkaar te onderscheiden. Het verschil met andere tekenmaterialen is wel duidelijk waarneembaar. Daar beide materialen als kenmerkend element koolstof hebben, geeft XRF geen informatie. Met de microscoop kan een ervaren waarnemer echter beide zwarte materialen van elkaar onderscheiden.

4.2.3 Inkt

Inkt is een gekleurde vloeistof, waarmee met een pen op papier (of perkament) lijnen van verschillende dikte kunnen worden getekend. Ook kan inkt als waterige oplossing met een penseel worden aangebracht. We spreken dan van een wassing. Tot ongeveer 1800 is het overgrote deel van de met inkt vervaardigde tekeningen met ijzer-galnootinkt of Oost-Indische inkt gemaakt.

Ijzer-galnootinkt wordt bereid door een waterige oplossing van looizuur te mengen met vitriool. Looizuur kan worden geëxtraheerd uit galappels, vandaar

de benaming galnootinkt. Vitriool is een oude benaming voor geconcentreerd zwavelzuur, maar wordt ook gebruikt om sulfaten van tweewaardige metalen (ijzer, koper of zink) aan te duiden. Voor deze inkt werd ijzervitriool als grondstof gebruikt. Deze stof was vaak verontreinigd met wisselende hoeveelheden van sulfaten van koper, nikkel of zink. Daar de inkt in kleine hoeveelheden en volgens verschillende recepten werd bereid, kon ijzer-galnootinkt een van batch tot batch verschillende samenstelling hebben. De concentratieverhouding tussen ijzer en de andere elementen van een batch inkt kan worden gebruikt om de batch te karakteriseren. Uit een XRF-spectrum kan een kentall worden afgeleid, dat samenhangt met deze concentratieverhouding. Verschillen in kentallen zullen dus duiden op verschillende inktbatches.

Wanneer de inkt op papier (of perkament) opdroogt, ontstaat door een chemische reactie van looizuur en vitriool een blauwzwarte kleur. Dit komt door de vorming van een ferritannaat-complex, dat zich aan de drager hecht. Hierdoor is deze inkt niet uitwisbaar. Doordat de inkt in het papier dringt, is de lijn vaak aan de keerzijde van het blad waarneembaar. Dit verschijnsel is kenmerkend voor ijzer-galnootinkt. Door oxidatie gaat de blauwzwarte kleur – in een periode van maanden tot vele jaren - over in bruin. Door invloed van licht kan deze bruine kleur steeds verder verbleken en kan het inktspoor zelfs vrijwel verdwijnen. Een overmaat aan vitriool in de inktvloei stof kan de papiervezels aantasten. Dit kan uiteindelijk leiden tot het volledig ‘wegvreten’ van delen van het papier, vandaar dat hiervoor de term inktvraat wordt gebruikt. Inktvraat en verbleken van deze inkt vormen een groot probleem bij de conservering van documenten en tekeningen die met ijzer-galnootinkt zijn vervaardigd. Het is begrijpelijk dat aan dit verschijnsel veel aandacht is besteed. Op de the iron gall ink website is veel informatie over dit onderwerp te vinden.

Oost-Indische inkt (Chinese inkt) is een waterige suspensie van roetdeeltjes met een bindmiddel. Het suspenderen van het basismateriaal roet eist veel zorg en ervaring, daarom is het bereiden van deze inktsoort moeilijker dan de bereiding van ijzer-galnootinkt. Toch werd deze inkt duizenden jaren geleden al in Egypte, India en China gebruikt. In het westen wordt deze inktsoort al vanaf de middeleeuwen voor tekendoeleinden gebruikt. In opgedroogde toestand bestaat de hiermee getekende lijn uit koolstof (roet) en heeft een zwarte kleur. Oost-Indische inkt degenereert niet in de loop der tijd en is niet lichtgevoelig. Wel kan deze in water oplosbare inkt door vocht worden aangetast.

Visuele beoordeling van inktlijnen — Bij een visuele beoordeling van een met inkt vervaardigde tekening wordt op de kleur gelet. Een zwarte kleur zal vaak duiden op Oost-Indische inkt, maar soms kan ijzer-galnootinkt zeer donker bruinzwart zijn. In vele beschrijvingen van tekeningen komt de term ‘bruine inkt’ voor. Dit zal vaak betekenen: ijzer-galnootinkt, die bruin is geworden.

XRF — De metallische elementen in ijzer-galnootinkt kunnen met XRF worden aangetoond. Als belangrijkste element is ijzer aanwezig. Verder zijn meer of mindere concentraties van nikkel, koper, zink, lood en mangaan in verschillende onderzoeken aangetoond. Daar Oost-Indische inkt voornamelijk uit water, organisch bindmiddel en koolstof bestaat, detecteert men met XRF hierin geen elementen.

Technisch onderzoek van ijzer-galnootinkt — In de literatuur wordt een aantal onderzoeken beschreven. Een onderzoek van vierentwintig zestiende-eeuwse tekeningen uit de collectie van het Museo del Prado in Madrid is illustratief (Zucchiatti 2005). De tekeningen werden met een XRF techniek onderzocht. In deze groep zaten dertien tekeningen die door Luca Cambiaso (1527-1585) of door volgelingen uit zijn school gemaakt waren. Het corpus van tekeningen van Luca Cambiaso bevat vele tekeningen. Het stelt kunsthistorici voor problemen wat betreft de authenticiteit, daar er authentieke werken, werken van leerlingen, imitaties en vervalsingen zijn. Binnen de dertien tekeningen konden op basis van het Ni-gehalte van de inkt twee groepen worden onderscheiden. Op basis van verschillende overwegingen werd één groep toegeschreven aan Cambiaso zelf en de andere aan volgelingen van Cambiaso. De samenstelling van de inkt van de overige elf tekeningen vertoonde grote variatie en liet geen systematische conclusie toe.

Een ander voorbeeld is te vinden in de reeks onderzoeken, uitgevoerd in het British Museum (Ambers, Higgitt & Saunders 2010; London 2010). Een vroege tekening van Michelangelo toont twee verschillende kleuren inkt, bruin en grijs. Semi-kwantitatieve XRF analyse toonde aan dat er een verschil in chemische samenstelling van de beide inkten was. De bruine inkt bevatte een hogere concentratie Ni dan de grijze inkt. Het is aannemelijk dat de beide inkten op het moment van aanbrengen geen kleurverschil vertoonden, ijzer-galnootinkt is in het begin immers blauwzwart. De verkleuring en het resulterende kleurverschil moeten in de loop van de tijd zijn opgetreden en zal door het verschil in samenstelling van de inkt zijn veroorzaakt. Hugo Chapman, de conservator van het British Museum, meent dat het onwaarschijnlijk is dat Michelangelo

opzettelijk twee verschillende inkten gebruikte. Het is echter ook mogelijk dat Michelangelo zich bewust was van de verkleuring na verloop van tijd en dat hij dit effect heeft willen gebruiken.

1. Renaissance en maniërisme



1.1 | Omgeving Pietro Perugino, Staande mannelijke heilige (Hieronymus?) met een codex. [PK-T-2409]

Deze vroeg zestiende-eeuwse tekening uit de collectie van het Prentenkabinet heeft tot nu toe weinig aandacht gekregen. Waar Albert Elen nog een voorzichtige toeschrijving aan Fra Bartolommeo deed, staat het figuurtype aanmerkelijk dichter bij Perugino. Dit komt met name door de karakteristieke ‘gespleten’ baard van de figuur, en de strakke, zware draperieën. De houding van de heilige doet in eerste instantie veronderstellen dat de tekening als studie fungeerde voor een heilige in een traditionele *Sacra Conversazione*. Het kleine formaat van de tekening en het feit dat de contouren van de figuur zijn doorgeprikt voor overbrenging op een andere drager wijzen echter op een bestemming voor een *predella* of een borduurwerk. De tekening kent een grote beheersing en verfijning in de uitvoering, die met name tot uiting komt in de fijne kruisarceringen en het subtiele gebruik van hoogsels. Helaas zijn zowel de lijnen als de hoogsels iets vervaagd.

De mannelijke heilige is moeilijk te identificeren. De enige aanknopingspunten zijn het attribuut van de codex, en het moeilijk te benoemen voorwerp in zijn linkerhand (een bos twijgjes?). Mogelijk draagt de heilige een kleeid met monnikskap. Het type en de houding zijn kenmerkend voor Perugino’s weergave van mannelijke heiligen in het algemeen. In Perugino’s fresco met de Heilige Drie-eenheid in de kerk van San Severo in Perugia is de Heilige Hieronymus in een vergelijkbare houding weergegeven (P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984, pp. 126-127, nr. 206, afb. 318). Een andere Hieronymus van Perugino’s hand vertoont qua pose ook overeenkomsten met de figuur op de Leidse tekening. Deze is weergegeven op een *Sacra Conversazione* tegenwoordig in Musée Condé in Chantilly, oorspronkelijk uit de kerk van San Gerolamo in Lucca (Ibid. , p. 87, nr. 55, afb. 89).

Omgeving van Pietro Cristoforo Vanucci, genaamd Pietro Perugino (Città della Pieve 1450-1523 Fontignano), *Staande mannelijke heilige (Hieronymus?) met een codex*, pen en bruine inkt, geelbruine wassing en hoogsels in wit, 197 x 107 mm.



1.1a | Technisch onderzoek: Omgeving Pietro Perugino, Staande mannelijke heilige (Hieronymus?) met een codex. [PK-T-2409]

Op een fotografische vergroting van de tekening zijn duidelijk de doorgeprikte contouren zichtbaar. Dit doorprikken van contouren is een van de methoden om een voorstelling te kopiëren op een andere drager.



1.2 en 1.3 | Atelier van Filippino Lippi, Twee fragmenten van een studieblad.
[PK-T-2379 en PK-T-2380]

Aan de hand van de voorstellingen op de versozijde kan worden vastgesteld dat beide fragmenten oorspronkelijk één geheel vormden. Bij het versnijden moet een strook van ongeveer 80-85 mm tussen deze beide fragmenten verloren zijn gegaan. De oorspronkelijke tekening had derhalve een liggend formaat. Op de versozijde stond links van de jongenskop - die nu doormidden is gesneden - een naaktfiguur. Op de rectozijde waren vrijwel zeker drie mansfiguren weergegeven volgens een voor dit type tekeningen gebruikelijke formule. Voor de contouren en arceringen is loodstift gebruik, de goedkopere variant van zilverstift. De (deels geoxideerde) withoogels zijn met penselen van verschillende dikte aangebracht. Het meest geslaagd is de weergave van de op de rug geziene man die een blaasinstrument bespeelt. De lichtaccenten zijn tamelijk scherp. Dit doet vermoeden dat de maker van dit blad de witgehoogde tekeningen van Filippino Lippi had bestudeerd.

Uit de laatste decennia van de vijftiende eeuw zijn vele tientallen Florentijnse studietekeningen tot ons gekomen waarin de weergave van de menselijke figuur centraal staat. De tekeningen zijn gemaakt op geprepareerd papier en tonen naakte of geklede jongemannen in verschillende houdingen en studies van gezichten. *Garzoni* of werkplaatsassistenten stonden model.

Al in 1903 schreef Bernard Berenson deze tekeningen toe aan respectievelijk David Ghirlandaio, Francesco Granacci en 'Alunno di Domenico' (Bartolommeo di Giovanni), drie kunstenaars die het vak in het atelier van Domenico Ghirlandaio hadden geleerd. De door Berenson beschreven tekeningen vormen echter geen homogene groep. In 1975 heeft Gigetta Dalli Regoli hierin verschillende groepen en subgroepen gedefinieerd al naar gelang de invloedsfeer: "Botticelli en medewerkers", "Filippino Lippi en medewerkers" en "Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi en medewerkers". Bij deze gelegenheid heeft zij de twee fragmenten uit Leiden opgenomen in groep B (Filippino Lippi en medewerkers). Toch is de indeling van Dalli Regoli verre van bevredigend en is haar ordening vaak bekritiseerd (zie onder meer de recensie van E.P. Pillsbury in *The Art Bulletin* 61 (1979), pp. 482-483).

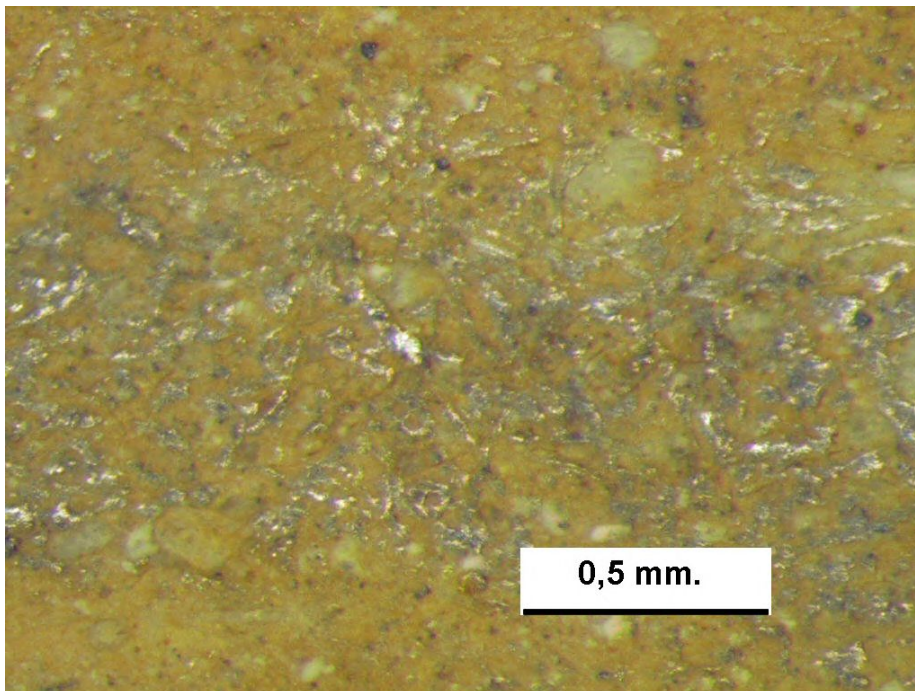
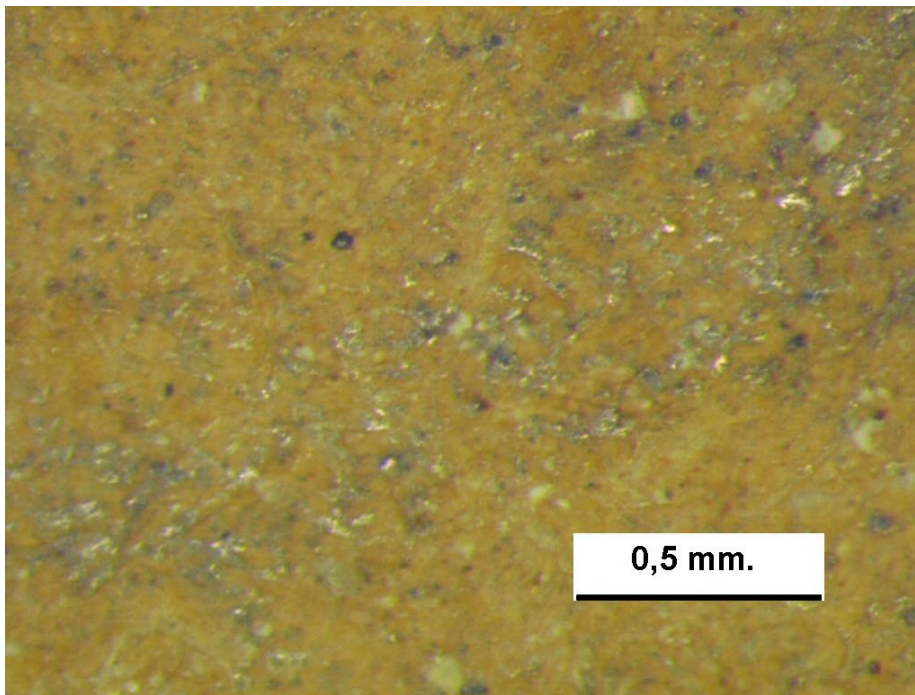
Opvallend genoeg zijn zeer weinige van de vele door Gigetta Dalli Regoli gecatalogiseerde tekeningen direct gerelateerd aan een bestaand schilderij of fresco. Bovendien valt op dat de anonieme tekenaars hun inspiratie niet bij één kunstenaar vonden. Zo zijn de figuren op deze fragmenten in de stijl van Filippino Lippi, maar beantwoordt de fysionomie van de jongenskop aan het stijlideaal van Botticelli. Met zo weinig exacte aanknopingspunten met de

schilderkunst en met zoveel nadruk op het didactische karakter van de tekeningen moet het ontstaan van de tekeningen in een specifieke hoek worden gezocht: het opleiden van leerlingen in grote Florentijnse schildersateliers. Kunstenaars als Ghirlandaio, Botticelli en Filippino hadden steeds meer mensen onder zich werken. Naast hun vaste assistenten waren dat jonge leerlingen of garzoni voor wie de werkplaats vooral een leerschool was.

Bij de huidige stand van zaken in het kunsthistorische onderzoek is het vooral wenselijk om tot een scherpere analyse te komen van het materiaalgebruik, meer in het bijzonder de samenstelling van de preparatielagen, het gebruik van metaalstift en de techniek van het aanbrengen van de withoogsels.

Atelier van Filippino Lippi (Prato 1457 – 1504 Florence), *Twee fragmenten van een studieblad: twee studies van een naakte man (recto), hoofd en staande figuur van een jonge man (verso)*, loodstift, wit gehoogd, op oker geprepareerd papier, 191 x 85 mm en 194 x 79 mm.

Bibliografie: De Gelder 1920, pp. 14-15, nrs. 3-4 (als Raffaellino del Garbo); Parijs-Rotterdam-Haarlem 1962, nr. 46 (als Filippino Lippi); Dalli Regoli 1975, pp. 108-109, nr. 103, afb. 148-149 (als Filippino Lippi); Kwakkelstein 2001 (als Filippino Lippi en Botticelli)



1.2a en 1.3a | Technisch onderzoek: Atelier van Filippino Lippi, Twee fragmenten van een studieblad. [PK-T-2379 en PK-T-2380]

De preparatielaag op verso- en rectozijde toont een verticaal streperig patroon. De getekende lijnen van alle tekeningen hebben hetzelfde grijze aspect. In een beschrijving uit 1920 staat vermeld dat de tekeningen met zilverstift zijn gemaakt (De Gelder 1920). Door de microscoop wordt in de lijnen een groot aantal kleine glimmende deeltjes (afmeting 0,1 mm en kleiner) waargenomen.

In de XRF-spectra zijn naast een zeer hoge piek van calcium ook ijzer en lood waargenomen; zilver is niet aantoonbaar. Calcium is een belangrijk bestanddeel van papier. De aanwezigheid van ijzer in alle waarnemingen betekent dat dit element deel uitmaakt van de preparatielaag. Gezien de kleur van deze grondlaag moet hierin een ijzeroxide aanwezig zijn. In alle getekende lijnen is lood aantoonbaar. De tekeningen zijn dus niet met zilverstift, maar met de - door Cennini voor tekenoefeningen aanbevolen - loodstift gemaakt. Voor het tekenen met loodstift is een preparatielaag niet noodzakelijk. De preparatielaag op deze bladen kan dus hebben gediend om de oppervlaktestructuur te verbeteren en/of voor het creëren van een middentoon voor de tekening. Daar ook witte hoogsels zijn gebruikt is de tweede reden hier waarschijnlijk het belangrijkste.

In het XRF-spectrum van de getekende lijnen is verder een zeer kleine piek van tin opgemerkt. Mogelijk is het tin gehalte van de hier gebruikte loodstift niet meer dan 10%. Dit is beduidend minder dan de verhouding van twee delen lood op één deel tin, zoals die door Cennini werd geadviseerd. De meeste in de literatuur gerapporteerde bepalingen van de samenstelling van loodstift geven een tinpercentage dat in de buurt van deze twee op één verhouding, dus ongeveer 33% tin, ligt. Minder dan 10% tin is dus uitzonderlijk. Wanneer op meer stilistisch verwante tekeningen uit bovengenoemde groep Florentijnse studietekeningen deze lage tinconcentratie zou kunnen worden aangetoond is dit een factor aan de hand waarvan een indeling gemaakt kan worden.

Ten slotte moet worden benadrukt dat voor de studies op voor- en achterzijde dezelfde metaalstift is gebruikt. Dat maakt het hoogst onwaarschijnlijk dat de tekeningen door twee handen zijn vervaardigd, zoals onlangs verondersteld. De studies zijn door één (beginnende) kunstenaar kort na elkaar gemaakt.



1.4 | Anoniem, Noord-Italiaans 1520-1535 De H. Andreas met drie opdrachtgevers. [PK-T-2397]

Het onderwerp van de tekening en de inkadering van de figuren in een staande rechthoek doen vermoeden dat deze compositieschets ter voorbereiding van een buitenluik van een altaarstuk werd gemaakt. De maatstreepjes die rechts op regelmatige afstand zijn aangebracht wijzen op het uitvergrooten van de tekening naar de afmetingen van het schilderij. Het altaarstuk is echter tot op heden niet getraceerd.

Het oude opschrift ‘andrea da soriente p.’ biedt een mogelijke sleutel van interpretatie. Volgens sommigen heeft deze naam betrekking op de opdrachtgever vanwege de relatie met de afgebeelde heilige. Het is eveneens denkbaar dat het opschrift een (zestiende-eeuwse) toeschrijving inhoudt. In dat

geval is met Andrea da Soriento vermoedelijk Andrea da Salerno bedoeld, beter bekend als Andrea Sabatini (ca. 1480-1530/31). Er zijn echter geen geschilderde werken van Sabatini die zich qua stijl met deze tekening laten verbinden. Het gebruik van rood krijt neemt in Napels (en Campania) pas een aanvang met de komst van Polidoro Caldara da Caravaggio (ca. 1499-1543). Of Andrea Sabatini deze techniek tijdens zijn late jaren heeft toegepast is niet bekend.

Op basis van de stijlkenmerken is een Noord-Italiaanse oorsprong van het Leidse blad het meest aannemelijk. In 1934 werd de tekening voor het eerst aan het publiek getoond. James Byam Shaw opperde een toeschrijving aan Pordenone (1483?-1539). Daarna is het werk doorgaans als Noord-Italiaans geclassificeerd. Hans Tietze en Erica Tietze-Conrat beperkten zich tot de opmerking “The attribution to Pordenone is not convincing, nor is the Venetian origin beyond doubt”. Daarmee lijken ze aan te geven dat de tekening ook in Lombardije kan zijn ontstaan, bijvoorbeeld in Cremona, waar verschillende schilders werkzaam waren.

Vooralsnog is het alleen mogelijk om tot een tamelijk scherpe datering van de tekening te komen. De anonieme tekenaar was bekend met het werk van Rafael en diens leerlingen. Het karakteristiek weergegeven hoofd van Andreas is ontleend aan een ontwerp-tekening van Venus en Vulcanus waarvan verschillende versies in omloop waren (P. Windows, ‘New identifications in the drawings collection of Gabriele Vendramin’, *Master Drawings* L (2012), afb. 6-12, met name afb. 11 en 12). Het gerichte gebruik van voorbeelden van Rafael loopt in Noord-Italië rond 1535 ten einde. De datering van de Leidse tekening kan derhalve tussen 1520 en 1535 worden gesteld.

Voorstudies voor schilderijen of fresco’s met portretten van de opdrachtgevers zijn zeldzaam. Dat is tevens de charme van deze tekening. Van de drie geknielde figuren heeft er één oogcontact met de Heilige Andreas. De persoon in het midden kijkt de beschouwer aan, terwijl de man rechts zijn blik in devote houding op de voorstelling op het middenpaneel heeft gericht, aannemelijkerwijs een voorstelling van Maria met Kind gezeten op een troon. Naast de ordening van de figuren hadden de expressie van de gezichten en de visuele interactie nadrukkelijk de aandacht van de kunstenaar.

Anoniem Noord-Italiaans 1520-1535, *De H. Andreas met twee opdrachtgevers*, rood krijt, 280 x 164 mm.

Bibliografie: Amsterdam 1934, nr. 621; Tietze & Tietze-Conrat 1944, p. 237, nr. A1326; Amsterdam 1953, nr. T 41; Hendrikse 2001.



1.5 | Taddeo Zuccaro, Twee engelen met een palmtak op een wolk. [PK-T-2393]

Deze door I.Q. van Regteren Altena (her)ontdekte tekening van de hand van Taddeo Zuccaro (1529-1566) wordt gerekend tot een grote groep voorbereidende studies voor de Frangipani kapel in de San Marcello in Rome. Taddeo werkte in deze kapel tussen 1556 en 1558, waarna hij afgelost werd door zijn broer Federico. Het Leidse blad kan vermoedelijk rond 1556 worden gedateerd. J.A. Gere (1969) vermoedde dat de tekening een ontwerp is voor een zwikvulling in een helaas overschilderd muurvlak boven de ingangsboog van de kapel. Aanleiding daartoe is de verwantschap met een schets in Berlijn, uitgevoerd op de achterzijde voor een van Taddeo's Profeten in de kerk in

Rome. Een tekening in het Rijksmuseum, afkomstig uit de collectie Van Regteren Altena, toont opnieuw dezelfde engelen en vertegenwoordigt een later stadium in het ontwerpproces. Het Amsterdamse blad is zorgvuldig uitgewerkt in pen en penseel en met witte dekverf gehooagd.

De achterzijde van het onderhavige blad met de vlot getekende putti in pen en inkt is naar alle waarschijnlijkheid ook een voorstudie voor de Frangipani kapel. Dergelijke putti hadden Taddeo's speciale belangstelling zoals te zien is op een tekening in het Cooper-Hewitt Museum in New York, waarvan de functie niet bekend is. Interessant is dat de groep van voorbereidende studies voor de schilderijen in de San Marcello in verschillende tekenstijlen en materialen zijn uitgevoerd. De veelzijdigheid van Taddeo als tekenaar is daarmee onderstreept. Als we de voor- en achterkant van de Leidse tekening vergelijken, zien we dat Taddeo zijn onderwerp in zowel krijt als pen en inkt meester was.

Taddeo Zuccaro (Vado Ligure 1529 – 1566 Rome), *Twee engelen met een palmtak op een wolk* (recto), *Twee engelen op een wolk boven een boog* (verso), rood krijt, 221 x 156 mm.

Bibliografie: De Gelder 1920, p. 18, nr. 14 (als Correggio); Gere 1969 p. 91, nr. 89, afb. 97, 99; Amsterdam 1970, onder nr. 58; Amsterdam 1981, p. 76, onder nr. 166; Mundy 1989, p. 76, onder nr. 9; Florence-Amsterdam 1995-96, p. 153, onder nr. 67; Acidini Luchinat 1998, I, p. 78 noot 92



1.6 en 1.7 | Andrea Boscoli, Klassieke offerscene en Strijdende soldaten. [PK-1969-T-49 en PK-1969-T-50]

Voor kunstenaars die naar Rome reisden waren de monochrome façadeschilderingen van Polidoro da Caravaggio (ca. 1499-1543) een vaste trekpleister. Polidoro's indrukwekkende schilderijen werden enthousiast beschreven door Karel van Mander, zelfs al waren deze in de jaren zeventig van de zestiende eeuw al behoorlijk vervaagd. Ook noordelijke kunstenaars als Hendrick Goltzius en Pieter Paul Rubens maakten studies van het werk van de meester uit de Hoog-Renaissance.

Toen de Florentijnse kunstenaar Andrea Boscoli zich begin jaren tachtig van de zestiende eeuw naar Rome begaf, maakte hij tientallen studies naar het werk van Polidoro. Hij was niet zozeer geïnteresseerd in details, maar meer in licht-donker contrasten en de dynamiek van de figuren. Op PK-1969-T-49 is dat goed te zien. De tekening is gebaseerd op de rechthoekige schildering tussen het vierde en vijfde venster van de eerste verdieping van Palazzo Gaddi in Rome. De fresco's zijn verloren gegaan maar een tekening in de Albertina, Wenen (inv. nr. 15.462), geeft een indruk van het geheel. Ten opzichte van het geschilderde voorbeeld zijn de offerdieren schematisch weergegeven. Bovendien maakte Boscoli de figuren hoekiger en de schaduwen extra diep.

PK-1969-T-50 heeft vrijwel dezelfde afmetingen als PK-1969-T-49 en is uitgevoerd in dezelfde karakteristieke tekentechniek. Bovendien delen de tekeningen dezelfde herkomst. Ze waren ooit in het bezit van de beroemde Engelse schilder Joshua Reynolds, die een indrukwekkende verzameling Italiaanse tekeningen bijeenbracht. Algemeen wordt aangenomen dat PK-1969-T-50 eveneens herleid kan worden tot een fresco van Polidoro, maar tot op heden is de bron niet getraceerd.

Andrea Boscoli (Florence 1550 – 1608 Pisa?), *Klassieke offerscene* en *Strijdende soldaten*, pen en penseel en bruine inkt 148 x 137 en 146 x 146 mm.

Bibliografie: Te Rijdt 1994, p. 206, Brooks 1999



1.8 | Giovanni Battista Castello, genaamd Il Bergamasco, De gevangenneming van Christus. [PK-T-2338]

Top op heden werd deze tekening toegeschreven aan Luca Cambiaso (Moneglia 1527 – 1585 Madrid) op grond van de algemene stijlkenmerken en het opschrift in de linker benedenhoek. De tekening kan thans op naam van een andere zestiende-eeuwse Genuese meester worden gesteld, Giovanni Battista Castello, bijgenaamd *Il Bergamasco*. De tekening toont de gevangenneming van Christus in een schematische stijl die vooruitloopt op die van Cambiaso. Volgens diens

biograaf Raffaello Soprani heeft Cambiaso zich door Castello laten inspireren. De geometrische schematisering die Cambiaso's tekenkunst kenmerkt, is volgens Giulio Bora zelfs een erfenis van Castello (G. Bora, 'Cambiaso: the Lombard Tradition', in: *Luca Cambiaso 1527-1585*, Milano 2006, pp. 137-138).

Eigenhandige tekeningen van Giovanni Battista Castello zijn aanmerkelijk zeldzamer dan die van Cambiaso. De Leidse tekening met de gevangenneming van Christus staat in verband met een uitzonderlijk goed gedocumenteerde opdracht: de kapel van Antonio Maria Grimaldi in de kerk van San Francesco di Castelletto in Genua (verg. M. Newcome, 'Drawings by Il Bergamasco for his Paintings in the Grimaldi Chapel'. *Master Drawings* XXXIII (1995), pp. 414-417 en C. Di Fabio, 'Precisazione sul "Bergamasco" nella cappella Grimaldi in San Francesco di Castelletto', in Luca Cambiaso, *Ricerche e restauri*, Genova 2009, pp. 185-204). De inrichting van de kapel kwam voor rekening van Giambologna, die een aantal bronzen reliëfs en beelden vervaardigde. Castello ontving een contract voor de decoratie van het gewelf van de kapel in 1561, en in 1562 een contract voor een altaarstuk, twee andere olieverfschilderijen op doek en enkele stuccodecoraties. Eén van deze schilderijen, oorspronkelijk aan de linker kapelwand, wordt tegenwoordig bewaard in het Palazzo Bianco in Genua. De Leidse tekening ging hieraan vooraf.

Reeds eerder publiceerde Mary Newcome twee andere voorstudies voor dit doek, één in Chicago en één in het Kestner-Museum in Hannover. Op de tekening in Hannover staat Petrus aan de linkerkant en wordt Christus enkel begeleid door de soldaten. De tekening in Chicago staat het dichtst bij het Leidse blad met aan de linkerkant Christus die getrapt wordt door een soldaat en aan de rechterkant Petrus die het oor van Malchus afsnijdt. Deze versie werd gebruikt voor het schilderij. De compositietekening in Chicago is gekwadrateerd, zodat deze kon worden uitvergroot en vervolgens op doek kon worden overgebracht. Aan deze groep voorstudies kan een blad in de Biblioteca Nacional in Madrid worden toegevoegd, met dezelfde compositie en eveneens gekwadrateerd (Di Fabio 2009, p. 197, afb. 7). De Leidse tekening toont het ontwerp in de meest zuivere vorm, voordat het ontwerp op ruiten werd gebracht, en is bovendien in goede conditie. Het blad is daarmee een fraai voorbeeld van de tekenkunst van Giovanni Battista Castello op het hoogtepunt van zijn carrière.

Giovanni Battista Castello, genaamd Il Bergamasco (Genua 1509 - 1569), *De gevangenneming van Christus*, pen en bruine inkt met grijze wassing, 181 x 153 mm.



1.9 | Jacopo Ligozzi, De verzorging van het lichaam van Christus in het graf door drie engelen. [PK-T-2370]

Jacopo Ligozzi werkte gedurende vele decennia aan het Medicihof in Florence. Als tekenaar genoot hij meer aanzien dan als schilder. Hij werd beroemd met zijn schitterende aquarellen van dieren en planten, die door alle natuurwetenschappers uit zijn tijd werden geprezen. Maar Ligozzi had ook een diep-religieuze kant, zoals de Leidse tekening van de *Verzorging van Christus in het Graf* laat zien. Het is een intieme voorstelling rond het thema van Passie en Compassie. Drie engelen ondersteunen het dode lichaam van de juist gestorven Christus.

De Leidse tekening werd voor het eerst herkend als werk van Ligozzi door Hermann Voss (notitie in de documentatie van het Prentenkabinet), maar is tot

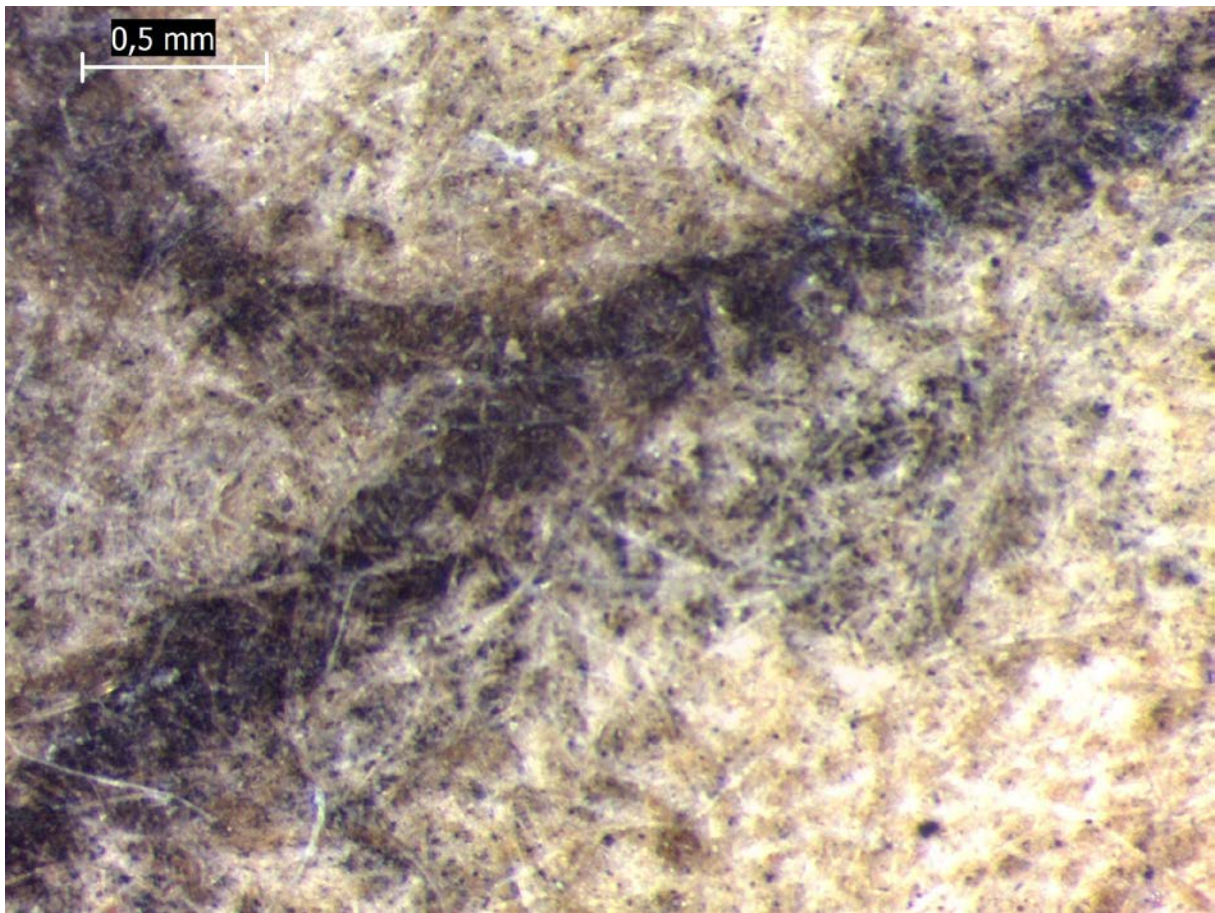
op heden ongepubliceerd. Ze is om drie redenen van bijzonder kunsthistorisch belang. De tekening werd gemaakt ter voorbereiding van een altaarstuk in de (graf)kapel van de beroemde Zuid-Nederlandse beeldhouwer Giambologna (1529-1608) in de Santissima Annunziata in Florence (L. Conigliello, *Jacopo Ligozzi, Le Vedute del Sacro Monte della Verna. I Dipinti di Poppi e Bibbiena*, Poppi 1992, afb. 30). Giambologna was zelf verantwoordelijk voor de inrichting van deze kapel, die zich in de kooromgang bevindt en ook wel de Cappella della Madonna del Soccorso wordt genoemd. Hij had als beeldhouwer een eminente positie aan het hof van de Medici verworven. Op bijna 70-jarige leeftijd – bijna tien jaar voor zijn dood - kon Giambologna het zich reeds permitteren om een eigen (graf)kapel te stichten. Het opschrift dat naar aanleiding van de stichting werd aangebracht draagt als datum 1599, maar archiefdocumenten tonen aan dat de kapel met het altaarstuk van Ligozzi reeds op 24 december 1598 werd onthuld (S. Vasetti, ‘Bernardino Poccetti’, in *Il Seicento fiorentino. Biografie*, Firenze 1986, p. 151; Conigliello 1992, p. 205). De hier getoonde tekening is derhalve in 1598 ontstaan. Ten opzichte van de tekening is op het altaarstuk de opwaartse beweging van de compositie benadrukt. De gezichten van de engelen zijn schematischer weergegeven, zoals we bij de schilder Ligozzi wel vaker zien. Bovendien zijn onder het gewelf van het graf twee zwevende engelen geschilderd.

Ten tweede is het materiaalgebruik van dit blad opmerkelijk. Subtiele hoogsels in kostbare goudverf verlenen aan de tekening een prachtige glans. Ligozzi was gespecialiseerd in deze tekentechniek en zijn vaardigheid en finesse werden reeds geprezen door Filippo Baldinucci. Opvallend genoeg past Ligozzi deze techniek ook regelmatig toe als hij grote schilderijen voorbereidt (zie bijvoorbeeld *Christus in de Hof van Getsemane*, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 5026; L. Conigliello, *Ligozzi*, Paris 2005, p. 71, afb. 18-19).

Ten slotte verdient het “deurtje”, dat open- en dichtgeklapt kan worden, vermelding. Dit is een pentimento (correctie) van bijzondere aard. Ligozzi vond het belangrijk om de emotionele betrokkenheid van de engel links zo goed mogelijk tot uitdrukking te brengen. Daarom werd de compositie in twee fasen gemaakt. Als we het deurtje openklappen is de eerste versie te zien. Die is stijver dan de uiteindelijke oplossing. Toch heeft Ligozzi ervoor gezorgd dat de eerste versie voor hemzelf en de nieuwsgierige kijker behouden bleef. Zo kunnen we de kunstenaar in zijn scheppingsproces volgen. Deze manier van corrigeren door

middel van stukken papier die op de tekening worden geplakt, vinden we ook in de tekenkunst van Jan van der Straet, die eveneens in Florence werkzaam was.

Jacopo Ligozzi (Verona 1547 – 1627 Florence), *De verzorging van het lichaam van Christus in het graf door drie engelen*, zwart krijt, pen en bruine inkt met bruine en grijze wassing en goudhoogsels op bruin papier, 286 x 227 mm.

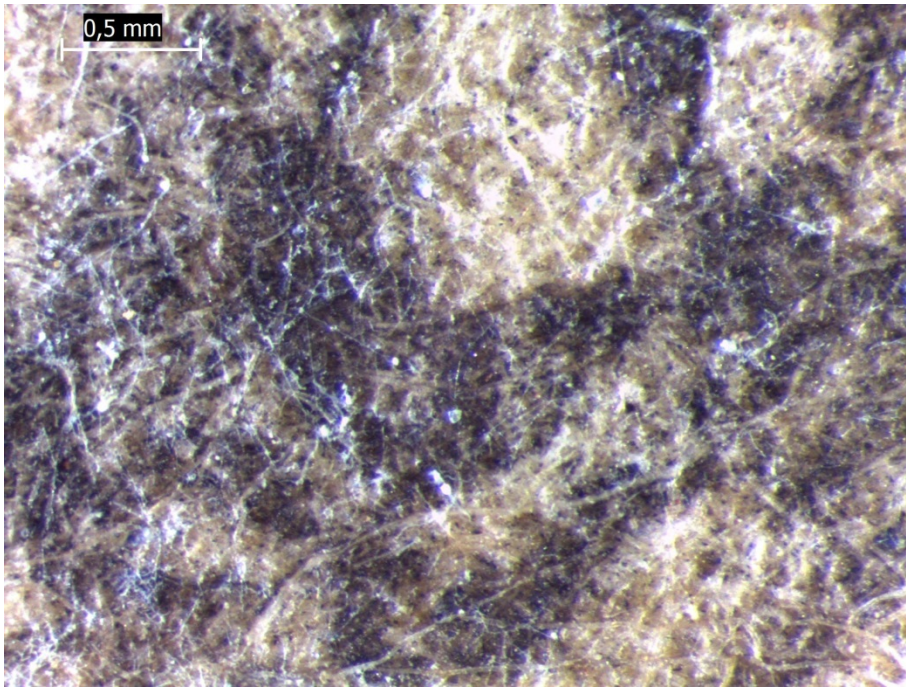


1.9a | Technisch onderzoek: Jacopo Ligozzi, De verzorging van het lichaam van Christus in het graf door drie Engelen. [PK-T-2370]

Visuele inspectie laat zien dat de getekende lijnen een onregelmatig aspect hebben en dat er donkere wassingen in verschillende intensiteit gebruikt zijn. Met goud is een aantal hoogsels aangebracht.

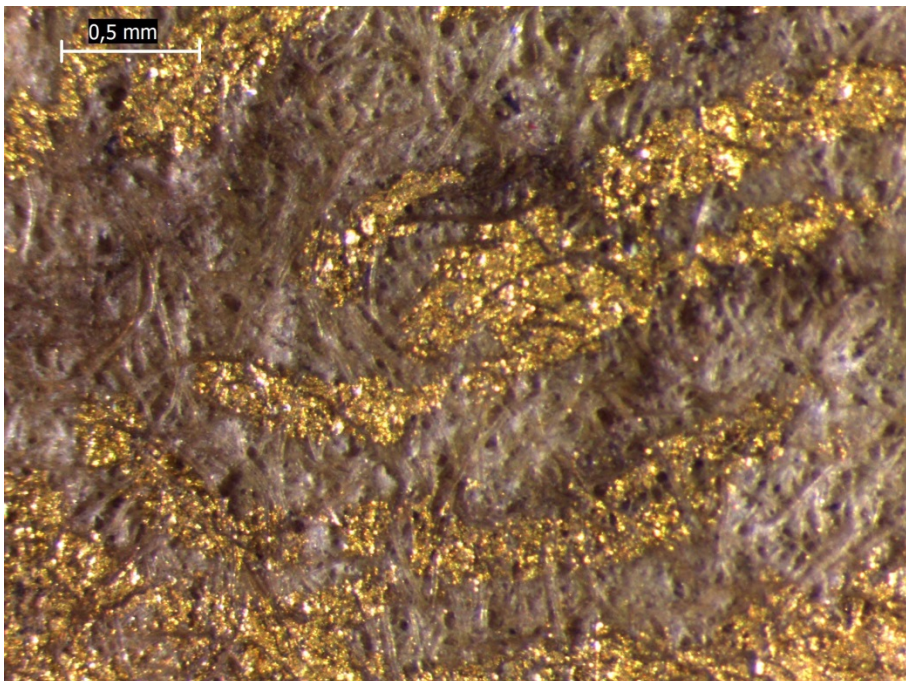
Het microscopische beeld van de getekende lijnen toont kleine zwarte deeltjes tussen de papiergevezels, hetgeen past bij zwart krijt. Ook in de wassing zijn zwarte deeltjes te onderscheiden. De gouden hoogsels vertonen een korrelige structuur.

De afbeelding toont het microscopische beeld van de getekende lijnen achter het 'deurtje' (nek en haar van de engel).



1.9b | Technisch onderzoek: Jacopo Ligozzi, De verzorging van het lichaam van Christus in het graf door drie Engelen. [PK-T-2370]

Een microscopisch beeld van enkele getekende lijnen (de linkerhand van Christus).



1.9c | Technisch onderzoek: Jacopo Ligozzi, De verzorging van het lichaam van Christus in het graf door drie Engelen. [PK-T-2370]

In het XRF-spectrum is de aanwezigheid van goud in de hoogsels overduidelijk. In de getekende lijnen zijn als hoofdbestanddelen calcium, ijzer en lood gevonden. De elementen koper, zink en kalium komen in al deze metingen in veel lagere concentratie voor. Deze bevindingen passen bij het gebruik van zwart krijt.

Grote delen die met een wassing bedekt zijn tonen een XRF-spectrum met elementen die ook in de getekende lijn werden gevonden. Ook de onderlinge verhouding is soortgelijk. Een microscopisch beeld van een dergelijk gebied toont donkere deeltjes. Dit onderzoek van de wassing resulteert in meer vragen dan antwoorden. Een eenduidige verklaring voor de bevindingen is niet gevonden. Hier volgen enkele overwegingen:

- De wassing is met Oost-Indische inkt aangebracht. Oost-Indische inkt bestaat uit een suspensie van roetdeeltjes en geeft geen XRF signaal. De waargenomen elementen zouden dan in het papier of in een preparatielaag aanwezig moeten zijn. Dit lijkt onwaarschijnlijk.
- De wassing is uitgevoerd met ijzer-galnootinkt, waarmee de aanwezige elementen verklaard zouden kunnen worden. Galnootinkt op papier laat bij microscopisch onderzoek echter geen deeltjes zien.
- Voor de wassing is een suspensie van zwart krijt gebruikt. Dit kan de aanwezige elementen en de aanwezigheid van deeltjes verklaren. Maar is een wassing met zwart krijt ooit toegepast?

Verder onderzoek is noodzakelijk om tot een conclusie te kunnen komen. Een XRF-spectrum van het blanco papier, bijvoorbeeld vanaf de achterzijde, kan meer informatie geven over de aanwezigheid van verschillende elementen in het papier of de preparatielaag. Met infrarood-reflectografie kan worden vastgesteld of er voor de wassing ijzer-galnootinkt dan wel Oost-Indische inkt of zwart krijt is gebruikt.



1.10 en 1.11 | Federico Zuccaro, Koepelsegmenten van de Santa Maria del Fiore in Florence. [PK-T-3678 en PK-T-3679]



Terwijl de decoratie van de binnenkant van de koepel van de Dom van Florence in volle gang was, kwam Giorgio Vasari in 1574 te overlijden. Vasari en zijn

helpers hadden niet meer dan één derde van het immense oppervlak kunnen beschilderen. De lege segmenten dienden op korte termijn met fresco's gevuld te worden met als vertrekpunt het iconografisch programma dat door de geleerde abt Vincenzo Borghini was opgesteld. Diens programma voorzag in de verdeling van figuren, allegorieën en helletaferelen over acht segmenten en vijf registers. Niet aan iedere kunstenaar was zo'n grootschalig project besteed. Tot ergernis van de Florentijnse schilders werd de buitenstaander Federico Zuccaro als opvolger aangesteld. Federico vestigde zich in 1575 in Florence, begon met de beschildering in augustus 1576 en voltooide de opdracht voor 19 augustus 1579, datum van onthulling van de koepel.

De totstandkoming van de frescocyclus verliep niet zonder strubbelingen. Een van de problemen betrof de verwarring rond de - qua vormtaal sterk op elkaar gelijkende, maar qua thematiek subtiel van elkaar afwijkende – hellescènes die alle door Federigo Zuccaro en zijn helpers werden uitgevoerd, gezamenlijk een cirkel vormend. Zuccaro volgde het plan van Borghini, die bedacht had dat alle zeven hoofdzonden in het programma een plaats moesten krijgen. De toornigen (iracondi, vergezeld van een woeste beer) moesten op het zuidoostelijke koepelsegment worden aangebracht en de slechtgehumeurden (*accidiosi*, vergezeld van een ezel) op het noordelijke segment. Maar de kartons voor beide onderdelen werden per abuis verwisseld. Dit probleem werd verholpen door de symbolische dieren, de beer en de ezel, in de koepel op beide plaatsen te overschilderen.

Op PK-T-3678 is nog een spoor van de verwarring terug te vinden. Strikt genomen is de iconografie inmiddels correct. De beer staat voor de Toorn en het is de Toorn die door Geduld en Kracht (tweede register) en door alle martelaren en martelaressen (derde register) wordt overwonnen. Maar de in alle naaktheid en hevige wanhoopsuitingen weergegeven verdoemden werden door Federigo oorspronkelijk met de slechtgehumeurden geassocieerd (verg. Acidini Luchinat 1999, II, p. 95, afb. 56). Dit verklaart waarom onder de voorstelling het opschrift ACCIDIA is aangebracht, zelfs al was het iconografische verband inmiddels achterhaald.

Een tweede bijzonderheid van PK-T-3678 betreft het feit dat de bovenkant van de ontwerptekening een alternatief biedt voor het gedeelte dat reeds door Vasari was beschilderd. Federico Zuccaro wilde graag laten zien wat er van dit deel koepel geworden zou zijn, indien hij het hele decoratieproject van begin af aan had mogen leiden. Diezelfde ambitie spreekt uit PK-T-3679, een tekening die

betrekking heeft op het zuidelijke segment, met onderaan de vraatzuchtigen (golosi, vergezeld van Cerberus) en daarboven onder meer de personificaties van de Wetenschap en het Geduld, de kerkvaders en de profeten. Als zodanig vormen beide tekeningen een tastbaar bewijs van Zuccaro's drang tot *aemulatio* en diens hoge opvatting van het kunstenaarschap. Vrijwel zeker was er tevens een specifieke aanleiding voor de vervaardiging van beide bladen. Een monumentale tekening in het British Museum, Londen (inv. nr. 1953-7-31-48; 479 x 714 mm; Gere & Pouncey 1983, nr. 309) toont drie compartimenten op rij en is voorzien van een decoratieve omlijsting die prominent is uitgewerkt. Bovendien wordt de onderste marge over de hele breedte benut voor verklarende teksten. Dat heeft Gere en Pouncey doen veronderstellen dat de tekening werd vervaardigd met het doel om in prent te worden gebracht. Dankzij het bronnenonderzoek van Cristina Acidini heeft deze veronderstelling inmiddels aan stelligheid gewonnen (Acidini Luchinat 1999, II, p. 199 noot 107). Een beschrijving van - en uitleg bij - de decoratie van de koepel lag klaar om gepubliceerd te worden. Daarin werden de verdiensten van Zuccaro sterk benadrukt. Zo'n tekst diende bij voorkeur van volwaardige illustraties vergezeld te gaan. Federico Zuccaro had reeds ervaring met het aansturen van graveurs en het aanleveren van tekeningen die als basis voor fraai uitgevoerde prenten konden dienen.

PK-T-3678 en PK-T-3679 laten zich goed in deze context plaatsen. Ten opzichte van de grote tekening in Londen hebben de Leidse tekeningen meer reliëf. Qua afmetingen en materiaalgebruik zijn ze verwant aan een blad in het Metropolitan Museum of Art (inv. nr. 61.53; Acidini Luchinat 1999, II, p. 82, afb. 27). De kans bestaat dat de drie tekeningen een geheel vormden, vergelijkbaar met het blad in het British Museum, met links PK-T-3678 (zuidoostelijke segment), in the midden PK-T-3679 (zuidelijke segment), en rechts het deel uit New York (zuidwestelijk segment). Vergelijkend technisch onderzoek naar het papier en vooral de watermerken kan dit wellicht bevestigen.

Grote gravures die verband houden met de ontwerptekeningen uit Leiden, Londen en New York zijn tot op heden niet getraceerd. Zuccaro's plan kwam klaarblijkelijk niet van de grond. In het Florence van de zestiende eeuw werden slechts op bescheiden schaal prenten uitgegeven en gedrukt. Bekwame graveurs moesten uit Rome of Venetië worden gehaald. Het is niet uitgesloten dat Federico Zuccaro zijn hoop had gevestigd op een goede samenwerking met Cornelis Cort (1533?-1578), maar beiden kwamen in 1577 met elkaar in botsing

en de uit Nederland afkomstige graveur overleed in 1578 (Acidini Luchinat 1998, II, p. 118 noot 89).

Federico Zuccaro (Sant'Angelo in Vado 1539/43 – 1603 Ancona),
Koepelsegmenten van de Santa Maria del Fiore in Florence, zwart en rood krijt,
pen and bruine inkt, bruin gewassen, 470 x 225 mm en 460 x 253 mm.

Bibliografie: Gere & Pouncey 1983, p. 196, onder nr. 309; Byam Shaw 1983, p. 550; Acidini Luchinat 1999, I, p. 119 noot 108; Van der Sman 2001



1.12 | Jacopo Zucchi, Aesculapius en Hygieia. [PK-T-AW 172]

Jacopo Zucchi was een leerling en assistent van Giorgio Vasari (1511-1574) in Florence. Vanaf 1571 ging hij voor Kardinaal Ferdinando de' Medici in Rome werken. Het getekende oeuvre van Zucchi bestaat uit meer dan dertig tekeningen in verschillende technieken. Tekeningen uit zijn vroege periode zijn zeldzaam. Volgens Edmund Pillsbury ('Drawings by Jacopo Zucchi'. *Master Drawings* XII (1974), pp. 3-33) is het vroegste blad in het British Museum in Londen te vinden (inv. nr. 1953-12-12-10; N. Turner, *Florentine drawings of the Sixteenth Century*, London 1986, p. 200, nr. 151). Deze tekening heeft hetzelfde

onderwerp als het hier besproken werk met de god van de geneeskunst als centrale figuur. De Leidse tekening is tot op heden aan de aandacht van de kunsthistorici ontsnapt en wordt hier voor het eerst getoond.

Voor zijn uitbeelding van Aesculapius lijkt Jacopo Zucchi zich op Pausanias te hebben gebaseerd. De klassieke schrijver noemt de attributen van de knoestige staf, de slang en de hond. Daarnaast zijn aan de voeten van Aesculapius (Asclepius bij de Grieken) twee hanen zichtbaar en gaat de god vergezeld van zijn vader Apollo en zijn dochter Hygieia, de goddelijke personificatie van de gezondheid. De drie figuren zijn onder meer bekend van de Eed van Hippocrates, waarmee artsen zich verplichten bepaalde beroepsregels te zullen handhaven. In de tekening in Londen wordt het onderwerp nog breder uitgemeten. De figuren van de Dood, de Tijd en een personificatie van de Geschiedenis zijn aan het trio toegevoegd. Daar in deze tekening de compositie bovendien scherper is uitgewerkt, kan de Londense compositie als een vervolg op het Leidse ontwerp worden beschouwd.

De hier getoonde tekening biedt waardevolle informatie over de bestemming van beide ontwerpen. Op de achterzijde is in pen een *aedicula* geschetst met twee zuilen. Het opschrift ESCULAPIO maakte duidelijk dat in deze nis de geschilderde voorstelling van de god van de geneeskunst moest komen. Dit gegeven laat zich verbinden met de veronderstelling van Pillsbury dat Zucchi rond 1561 een of meer opdrachten ontving van de geleerde artsen van de universiteit van Pisa. In een brief van Giorgio Vasari aan Vincenzo Borghini, gedateerd 26 januari 1562, refereert eerstgenoemde immers aan ontwerpen van “zijn Jacopino” voor deze “signori medici” (K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München 1923, p. 652: “... et ò lassato Iacopino mio che disegni molt' altre cose, che son necessarie a que' signori medici; chi di questo ò bisogno ne discorriano a suo tempo”). Vrijwel zeker was de *aedicula* met het ontwerp van Zucchi bestemd voor het interieur of exterieur van een universiteitsgebouw of ziekenhuis dat door de Pisaanse artsen werd beheerd.

Ook in technisch opzicht is de Leidse tekening een bijzonder werk. In de vijftiende eeuw was het zeer gebruikelijk dat papier van een gekleurde preparatielaag werd voorzien (vergelijk cat. nrs. 1.2 en 1.3). Conform de recepten van Cennino Cennini waren de meeste ondergronden paars, indigo, roodachtig, vleeskeurig of grijs van kleur. In de zestiende eeuw – en met name in de maniëristische periode – werd zo nu en dan met fellere tinten gewerkt, ook al waren die vaak minder stabiel. In dit geval heeft Zucchi voor geel gekozen.

De vlekken op dit blad zijn veroorzaakt door verkleuring van de hoogsels in loodwit. Ten slotte springt de finesse van de inktlijnen in het oog. De subtiele lijnvoering waarmee Apollo is weergegeven herinnert aan de tekenstijl van Battista Franco (c. 1510-1561). Aannemelijkerwijs was de jonge Zucchi met het getekende oeuvre van deze kunstenaar bekend.

Jacopo Zucchi (Florence ca. 1540 – Rome 1589), *Aesculapius en Hygieia* (recto), *Een schets van een aedicola met de aanduiding ESCULAPIUS en een schets van een dier* (verso), pen en bruine inkt met witte hoogsels (gedeeltelijk geoxideerd) op geel geprepareerd papier, 269 x 164 mm.

Bibliografie: Welcker 1951; Schouten 1963, pp. 129, 150



1.13 | Johannes Stradanus, Apollonius van Tyana in Ethiopië. [PK-T-AW-695]

Apollonius van Tyana is een filosoof uit de eerste eeuw van de jaartelling die zijn bekendheid vooral dankt aan de levensbeschrijving die Philostratus aan hem wijdde. Hierin verhaalt de schrijver over de vele reizen die de filosoof maakte door de landen rond de Middellandse Zee, Noord-Afrika en India. Dat zijn belevenissen daarbij geregeld de grenzen van het waarschijnlijke overschreden, is een verklaring voor de populariteit van het verhaal. In het Romeinse rijk van de derde eeuw genoot Apollonius een zekere status en werd hij vereerd om zijn bovennatuurlijke krachten. Vanwege parallellen tussen het leven van Apollonius en dat van Jezus van Nazareth werd de filosoof later inzet van (anti-)christelijke debatten.

Een van Apollonius' reizen voerde hem tot in Ethiopië. Met een aantal metgezellen trok hij daar door de woestijn, mediterend en ondertussen zijn leerlingen onderwijzend. Philostratus beschrijft hoe Apollonius op zoek gaat naar de bronnen van de Nijl. In de Leidse tekening wordt hiernaar verwezen door de watervallen op de achtergrond. Onderweg komen Apollonius en zijn leerlingen allerlei wilde dieren tegen, die hen evenwel niet aanvallen. Ook ontmoeten ze pygmeeën, op de tekening te zien terwijl ze op olifanten jagen. Van meer fantastische oorsprong zijn de zogenaamde sciapoden, éénvoetigen,

die hun ene reusachtige voet boven het hoofd houden bij wijze van parasol. In de middeleeuwse literatuur duiken sciapoden geregeld op als inwoners van India. Philostratus situeert hen in Ethiopië en Stradanus beeldde hen af terwijl ze voor hun grotten zitten.

Dat de tekening van Johannes Stradanus herkend is als een voorstelling uit het leven van Apollonius – een zeldzaam onderwerp in de beeldende kunst - is te danken aan een reeks kleine schetsen in het Cooper-Hewitt Museum in New York, waar vele tientallen van dergelijke eerste compositieschetsen van Stradanus worden bewaard. Deze schetsen zijn voorzien van bijschriften in het handschrift van de kunstenaar. De tekening van *Apollonius van Tyana in Ethiopië* maakt deel uit van een serie van tien, gewijd aan het leven van de filosoof. Zij waren waarschijnlijk bedoeld als prentontwerp. Stradanus heeft grote aantallen tekeningen met dat doel gemaakt. De tekeningen zond hij naar Vlaanderen waar professionele graveurs ze in plaat brachten. Tot een publicatie van prenten over Apollonius van Tyana is het echter nooit gekomen.

Johannes Stradanus (Brugge 1523-1605 Florence), *Apollonius van Tyana in Ethiopië*, pen en zwarte inkt, wassingen en waterverf, 187 x 273 mm.

Bibliografie: Delft 1952, nr. 187; Amsterdam 1956, nr. 115; Leiden 1966-67, nr. 67; Parijs 1985, nr. 79; Van Sasse van Ysselt 1994, pp. 354-356, afb. 7; Baroni Vannucci 1997, nr. 216



1.14 | Johannes Stradanus, Het beleg van Wenen. [PK-T-AW-901]

De Medici waren in de zestiende eeuw de onbetwiste heersers over Toscane maar het ontbrak hun aan een vorstelijke status, zodat ze in sociale status de mindere waren van de heersers van naburige staten. Een uitgekiende huwelijkspolitiek moest daarin verandering brengen. Groothertog Ferdinando I (1549-1609) slaagde erin de hand te winnen van Christina van Lotharingen (1565-1637), de kleindochter van het Franse koningspaar Henri II en Catharina de' Medici. Het huwelijk werd in 1589 gesloten en op grootse wijze gevierd. De bruid arriveerde per schip in Italië en kwam via Livorno en Pisa naar Florence. Daar waren kosten noch moeite gespaard om het nieuwe paar te ontvangen. Niccoló Gaddi, hoofd van de Florentijnse Academie én een verzamelaar van tekeningen, had een uitvoerig programma opgesteld dat bestond uit triomfbogen, schilderijen en beeldhouwwerken, die samen de roem van de Medici moesten uitdragen. Ook Johannes Stradanus, als hofschilder nauw met de Medici verbonden, leverde hieraan een bijdrage.

Een van de schilderijen die Stradanus uitvoerde stelde het vertrek van de Osmaanse troepen na het beleg van Wenen in 1529 voor. De belegering van de hoofdstad van het Heilige Roomse Rijk onder leiding van sultan Süleyman de Grote had voor een schok in heel Europa gezorgd. Sinds de val van Constantinopel in 1453 was de alsmaar toenemende macht van het Osmaanse

rijk een grote zorg geweest voor de Europese heersers. Met het beleg van Wenen leek het onvoorstelbare werkelijkheid te worden. Het leger van Karel V slaagde erin de aanval te weerstaan en de Osmaanse troepen tot een aftocht te dwingen. Blijkens de ontwerptekening in Leiden – de schildering is niet bewaard gebleven – koos Stradanus voor het moment van het vertrek. De sultan en zijn gevolg zijn op de voorgrond te zien, terwijl in de verte de troepen afmarcheren, de niet veroverde stad achter zich latend.

De indrukwekkende tekening werd voorafgegaan door een klein schetsje, zoals gebruikelijk bij Stradanus, en gevolgd door een tweede, kleinere tekening, die als voorbeeld diende voor de gravure die Adriaen Collaert van de voorstelling maakte. De Leidse tekening laat zien met welk gemak Stradanus, gewend aan grote decoratieve opdrachten die hij voor de Medici uitvoerde, dergelijke drukbevolkte composities ontwierp. Voor de weergave van de stad greep hij terug op een prent van Albrecht Dürer, een klassiek voorbeeld van hergebruik in de kunst en bovendien van een kunstenaar die in dienst van het Habsburgse keizerhuis in Wenen had gewerkt.

Johannes Stradanus (Brugge 1523 -1605 Florence), *Het beleg van Wenen*, pen and bruine inkt, bruin gewassen, wit gehoogd, 443 x 885 mm.

Bibliografie: Amsterdam 1934, nr. 98; Amsterdam 1956, nr. 116; Leiden 1960, nr. 61; Van Sasse van Ysselt 1990, pp. 162-170, afb. 14; Iacona 2009, afb. 8



1.15 | Cherubino Alberti, Een figuurstudie. [PK-1968-T-29]

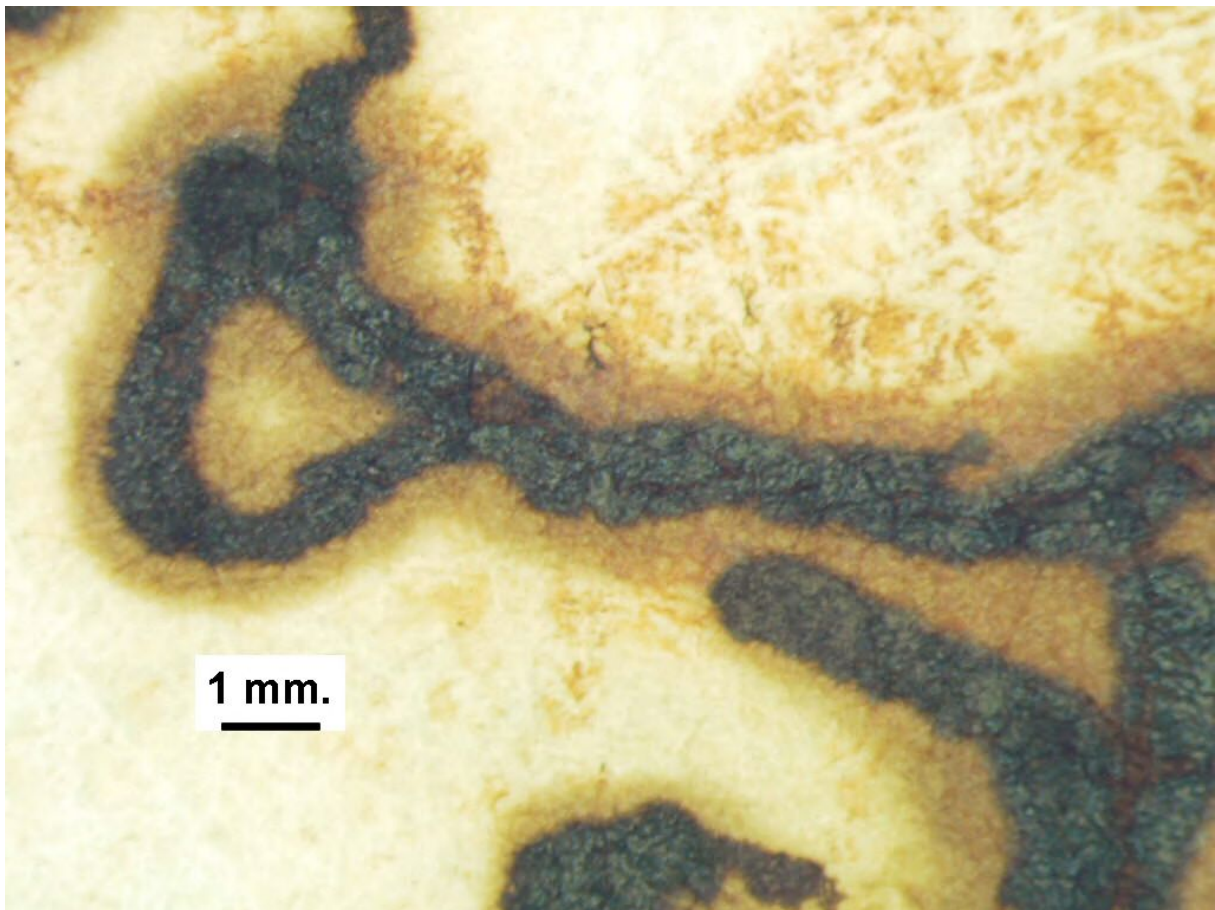
Dit blad, afkomstig uit de collectie Boom, werd door Jaap Bolten op onzekere gronden toegeschreven aan Lodovico Cardi, beter bekend als 'Il Cigoli' (1550-1613). Qua tekenstijl past de tekening echter beter in het oeuvre van zijn tijdgenoot Cherubino Alberti, een kunstenaar die vooral faam verwierf met de vervaardiging van prenten. Enkele tekeningen die voorheen werden toegeschreven aan Cardi zijn door Miles Chappell recentelijk in verband gebracht met Cherubino Alberti (M. J. Chappell, 'Proposals for drawings associated with Cigoli', *Paragone Arte* LVIII (2007), pp. 93-96). Kenmerkend

voor deze werken zijn de scherpe halen en de sterk aangezette gelaatstrekken. De Leidse tekening is weliswaar minder zorgvuldig uitgewerkt, maar is qua handschrift goed vergelijkbaar. Het Leidse blad is naar alle waarschijnlijkheid afkomstig uit een schetsboek, afgaande op de scheurrand met sporen van een gebonden boekwerk aan de rechterzijde, waardoor slechts een fragment van het watermerk zichtbaar is (notitie Albert Elen).

De tekening toont een vrouwenfiguur met ontblote borst die naar voren stapt. Het geheel is vlot van uitvoering: vluchtige lijnen in rood krijt zijn gecombineerd met krachtige penlijnen die op sommige plaatsen door inktvraat zijn aangetast. Een schets als deze laat zich niet eenvoudig dateren. Figuurstudies zijn een constante in het getekende oeuvre van Cherubino Alberti. Veruit het grootste deel van zijn tekeningen wordt bewaard in het *Gabinetto Nazionale delle Stampe* in Rome. Daar bevindt zich onder meer een blad met twee figuurstudies naar Michelangelo's plafondfresco's in de Sixtijnse kapel, uitgevoerd in een vergelijkbare tekenstijl (K. Herrmann-Fiore, *Disegni degli Alberti. Il Volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1983, pp. 46-47, nr. 7). Een ander studieblad, naar Polidoro da Caravaggio, vertoont tevens de combinatie van rood krijt en pen en bruine inkt (*Ibid.*, pp. 47-48, nr. 8). Beide voorbeelden zijn tevens afkomstig uit een schetsboek. Een voorstudie voor de façade van Palazzo Rigi in Borgo San Sepolcro toont eenzelfde vrouwenfiguur, in dit geval zittend weergegeven. Zij personifieert de Kracht of *Fortitudo* (*Ibid.*, pp. 87-88, nr. 37). De vloeiende draperieën, de ontblote borsten en het haar zijn op een vergelijkbare wijze weergegeven. Deze figuur vinden we ook terug op een studieblad in het British Museum, ditmaal uitgevoerd in louter pen en inkt (Gere & Pouncey 1983, p. 22, nr. 9). Of de Leidse tekening naar een bestaand voorbeeld een studie voor een eigen opdracht is of een vrije (teken)oefening, is niet bekend.

Cherubino Alberti (Sansepolcro 1553 – 1615 Rome), *Een figuurstudie*, rood krijt, pen en bruine inkt, 228 x 169 mm.

Bibliografie: Leiden 1968, nr. 29



1.15a | Technisch onderzoek: Cherubino Alberti, Een figuurstudie. [xxx]

De afbeelding toont het microscoopbeeld van de zware inktlijnen in het midden van de figuur. Rondom de lijnen is een verkleurde rand aanwezig. Dit is het begin van inktvraat.

Het XRF spectrum van de inktlijnen toont naast het ijzer uit de galnootinkt, de aanwezigheid van zwavel. Dit element is mogelijk verantwoordelijk voor de beginnende inktvraat.



1.16 | Jacopo Palma il Giovane, Studie voor een altaarstuk met vier staande martelaressen en God de Vader. [PK-T-2394]

Een notitie in het archief van het Prentenkabinet maakt duidelijk dat dit blad al vroeg door Hermann Voss als een tekening van Palma il Giovane is herkend. Voss' toeschrijving werd overgenomen door Hans Tietze en Erica Tietze-Conrat in hun naslagwerk over de Venetiaanse tekenkunst. Op de tekening staan vier martelaressen zij aan zij, herkenbaar aan hun palmtakken, met daarboven God de Vader als half-figuur op een wolk. De compositie en de omtrekvorm, een verticale rechthoek met afgeronde bovenzijde, geven aan dat het hier om een

studie voor een altaarstuk gaat. Een altaarstuk dat overeenkomt met deze tekening is echter niet bekend. De tekening is schetsmatig uitgewerkt. Zelfs de attributen van de martelaressen zijn onherkenbaar. Ondanks het schetsmatige karakter is er sprake van een monumentale weergave van de figuren. Palma gebruikt de gewassen inkt om volume aan te geven, met een uitgekiend gebruik van licht en donker. Typisch zijn de lange lijnen die de draperieën van de martelaressen met de grond doen versmelten.

Een tekening die qua techniek dicht bij het Leidse blad in de buurt komt, bevindt zich in de collectie van Museo Correr in Venetië (S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane 1548-1628, Disegni e dipinti*, Venezia 1990, pp. 96-97, nr. 34b). Deze studie voor een altaarstuk met de Heilige Familie tijdens de terugkeer uit Egypte laat figuren zien in een vergelijkbare krasserige stijl en licht-donker werking in de inkt. De draperieën van de Heilige Maagd lijken ook hier te versmelten met de bodem. Het geheel is uitgevoerd in een vergelijkbaar formaat met God de Vader eveneens op een wolk aan de bovenzijde. De figuur van God de Vader zien we terug in een uitgewerkte vorm in dezelfde houding, op een altaarstuk met de Annunciatie in Palermo (S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane 1548-1628, Disegni e dipinti*, Milano 1984, p. 277, nr. 223). Hieruit blijkt dat de schetsmatig weergegeven ronde vorm onder zijn arm in feite een globe is. Martelaressen zoals geschetst op de Leidse tekening vinden we terug in één van de vele religieuze werken die Palma tijdens zijn carrière heeft geschilderd, zoals op een altaarstuk met de *Tenhemelopname van de Heilige Bernardus in Spilimbergo* (*Ibid.*, p. 449, nr. 713). Mede gezien de voortreffelijke conditie vormt het Leidse blad een mooi voorbeeld van Palma's tekenkunst.

Jacopo Negretti, genaamd Palma il Giovane (Venetië 1548 – 1628), *Studie voor een altaarstuk met vier staande martelaressen en God de Vader*, pen en bruine inkt met wassing, lijst van rood krijt later toegevoegd, 253 x 144 mm.

Bibliografie: Tietze & Tietze-Conrat 1944, p. 206, nr. 977



1.17 | Toegeschreven aan Pietro Sorri da Siena Het martelaarschap van de H. Laurentius. [PK-T-2391]

Deze uitgewerkte tekening van het Martelaarschap van de Heilige Laurentius is zeer waarschijnlijk een studie voor een altaarstuk, en wordt doorgaans toegeschreven aan Pietro Sorri. De toeschrijving, ontleend aan het opschrift op de rectozijde, is in menig opzicht problematisch. Sorri, opgeleid in Siena bij Arcangelo Salimbeni (1530/40-1580?), werkte ook in Venetië, Florence, Genua, Pistoia en Rome. Zijn getekende oeuvre is van gemiddelde omvang en bevat zowel tekeningen in pen en inkt als studies in rood en zwart krijt. In stilistisch

opzicht is het materiaal zeer divers. Het meest interessant is een zwart krijt tekening die in 1985 door Mary Newcome Schleier als een werk van Sorri werd herkend. Deze studie voor een Pietá (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 13884) kent dezelfde volumesuggestie en schematische behandeling van de gezichten. De Leidse tekening is echter veel steviger getekend en de Venetiaanse invloeden zijn veel duidelijker herkenbaar. De compositie doet denken aan Titiaans altaarstuk met hetzelfde onderwerp, dat vanaf 1571 een grote verspreiding kende in de prent van Cornelis Cort. Ondanks dat de tekenaar enkele beeldelementen gedeeltelijk overnam, geeft hij toch een eigen weergave van de episode.

Hoewel Marco Ciampolini onlangs de hypothese opperde dat de Leidse tekening ter voorbereiding van Pietro Sorri's altaarstuk met het *Martelaarschap van de Heilige Vincentius* in de San Fedele te Poppi werd gemaakt (schriftelijke mededeling, 16 mei 2011), is dit verre van zeker. Er zijn geen aanwijsbare overeenkomsten in de compositie, figuren of setting. Daarnaast is op de Leidse tekening een Romeinse bevelhebber weergegeven, die vermoedelijk kan worden geïdentificeerd met keizer Valerianus die de opdracht gaf voor de marteling van Laurentius.

Toegeschreven aan Pietro Sorri da Siena (Siena 1556 – 1622 Genua), *Het martelaarschap van de H. Laurentius*, zwart krijt met witte hoogsels, 319 x 210 mm.



1.18 | Andrea Lillio, Johannes de Doper. [PK-T-2407]

Op grond van het oude opschrift werd deze tekening in 1928 door Hermann Voss als een werk van Ferraù Fenzoni (1562-1645) gepubliceerd. Later is het blad afwisselend zowel aan Fenzoni als aan zijn tijdgenoot Andrea Lillio toegeschreven. In de recente literatuur wordt de tekening definitief tot het oeuvre van Andrea Lillio gerekend op basis van stilistische overeenkomsten met

werken uit zijn vroegere periode. Wat betreft de weergave van de anatomie vertoont de Leidse Johannes grote gelijkenis met de geschilderde figuur van de verrezen Christus op een fresco in de Santa Maria Maggiore in Rome (Pulini 2003, pp. 77, 152-154. nr. 53). Dit werk stamt uit 1593, toen Lillio en Fenzoni nog nauw samenwerkten. Hun schilderijen uit het begin van de jaren negentig zijn sterk aan elkaar verwant. Lillio lijkt ten opzichte van Fenzoni echter al snel een eigen tekentechniek te hebben ontwikkeld. De modellering van de lichamen is aanmerkelijk zachter, zoals op deze tekening goed te zien is. De welvingen van het gespierde lichaam zijn met behulp van zacht verwreven zwart krijt partijen uiterst subtiel weergegeven. De heilige – gezeten op een stenen blok - is in een fraaie houding neergezet. Vermoedelijk maakte Lillio gebruik van een model in zijn atelier, een werkwijze die ook door kunstenaars als Andrea Boscoli werd toegepast. Het spel van oversnijdingen en diagonalen wordt versterkt door de plaatsing van de kruisstaf. Een tekening in Madrid toont een Johannes met lam in een vergelijkbare omgeving en is eveneens gekwadrateerd (Ibid., pp. 218-219, nr. 48). De lichaamsbouw en het gezichtstype van deze Johannes wijzen echter op een latere datering, in de jaren twintig van de zeventiende eeuw. Een kopie van de Leidse tekening bevond zich in 1976 op de kunstmarkt (verkoopcatalogus A. Neerman, *Old Master Drawings*, London 1976, nr. 12). Deze tekening is qua materiaalgebruik identiek, maar verschilt in afmeting en is niet gekwadrateerd. De uitvoering is kwalitatief minder hoogstaand. Elen concludeert dat het blad uit de Londense catalogus een kopie van de Leidse tekening is.

Andrea Lillio (Ancona ca. 1570- na 1635 Ascoli Piceno?), *Johannes de Doper*, zwart krijt op blauw papier, 310 x 253 mm.

Bibliografie: Voss 1928, pp. 33, 47, afb. 22 (als Fenzoni); Scavizzi 1959, pp. 34, 39 noot 13; Ancona 1985, p. 121, nr. 39 (als Fenzoni); Pulini 2003, pp. 198-200, nr. 8; Scavizzi & Schwed 2006, p. 357 (onder 'disegni erroneamente attribuiti')

2. Barok



2.1 | Anoniem Romeins circa 1700 Studieblad. [PK-1969-T-18]

Deze fraaie tekening is afkomstig uit de collectie van de archeoloog en kunsthistoricus Ludwig Pollak (1868-1843; Lugt 788b) die lange tijd woonachtig was in Rome en een collectie van enkele duizenden bladen aanlegde. De tekening is vervolgens via de familie Piek en het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in het bezit gekomen van het Prentenkabinet in Leiden.

De tekening is uitgevoerd in rood krijt op blauw papier. Op de recto- en versozijde zijn in wit krijt spaarzame lichtaccenten aangebracht. Op de keerzijde zijn het gezicht en de handen van de figuur met opgeheven armen bovendien in zwarte krijtlijnen geschetst. Te beoordelen naar het materiaalgebruik en de combinatie van draperiestudies met studies van gezichten en handen is deze tekening ontstaan in de invloedsfeer van Carlo Maratta (Camerano 1625-1715 Rome), een van de meest invloedrijke schilders in Rome in de tweede helft van de zeventiende eeuw.

Zonder twijfel diende het blad als voorstudie voor een altaarstuk, maar het is tot op heden niet mogelijk gebleken om een bestaand schilderij aan dit studieblad te verbinden. De staande figuur op de voorzijde draagt de kledij van een geestelijke en stelt vermoedelijk een mannelijke heilige voor. Het gezicht is in de rechterbovenhoek subtiel uitgewerkt. De gelaatstrekken lijken geïnspireerd op klassieke sculptuur. De twee gezichten in de rechter benedenhoek zijn wellicht voorstudies voor het hoofd van een engel.

De datering van het blad kan rond 1700 worden gesteld. Wat betreft het gebruik van rood krijt wijkt de Leidse tekening echter af van het handschrift van Maratta. Bij Maratta zijn de contourlijnen doorgaans beweeglijker en is het modelé zachter. Maratta's tekenstijl is lyrischer van karakter. Niettemin is de hier beschreven tekening het werk van een volleerd kunstenaar. De hoofdvormen zijn trefzeker neergezet evenals de in perspectief weergegeven handen. In de arceringen heeft de anonieme tekenaar veel variatie aangebracht.

Anoniem Romeins circa 1700, *Studieblad*, rood, wit en zwart krijt op blauw papier, 393 x 265 mm.



2.2 | Giovanni Baglione, Sterfbed van Maria. [PK-T-2359]

Dit blad werd door Albert Elen aan Cavalier d'Arpino toegeschreven, maar is door Carel van Tuyll voor het eerst herkend als een studie van Giovanni Baglione voor diens fresco met het Sterfbed van Maria in de absis van de Maria dell'Orto in Trastevere te Rome. De decoratie van de absis werd tussen 1558 en 1560 door de gebroeders Zuccaro begonnen en pas vanaf 1598 door Baglione voltooid. Van Tuyll dateert het Leidse blad dan ook in 1598.

Na jarenlang te hebben samengewerkt met andere frescoschilders, stelde deze opdracht Giovanni Baglione in staat om zich als zelfstandig kunstenaar te profileren. De frescocyclus met scènes uit het leven van Maria werd grondig voorbereid. Niet minder dan veertien studies houden verband met de cyclus in Rome (verg. M. Smith O'Neill, 'Cavaliere Giovanni Baglione: "Il Modo Eccellente di Disegnare"', *Master Drawings* XXXVI (1998), pp. 355-377). Vier tekeningen werpen licht op het ontstaan van de scène met het Sterfbed van

Maria. De Leidse tekening en een compositieschets in Chatsworth hebben betrekking op de eerste ontwerpfase, met het bed van Maria aan de rechterzijde. Twee andere voorstudies - één in het universiteitsmuseum in Würzburg en één in een onbekende privécollectie (voorheen Sotheby's 1981) – laten zien dat Giovanni Baglione er in tweede instantie voor koos om de voorstelling rond de centrale as te spiegelen en de linker- en rechterhelft meer in balans te brengen. Wel achtte Baglione het nodig om in het fresco de opgaande beweging opnieuw te accentueren. In de muurschildering is net als in de Leidse tekening het sterfbed op een flinke verhoging geplaatst. De totstandkoming van het fresco was derhalve een dynamisch proces, waarin compositieschetsen als deze een sleutelrol speelden.

Ten slotte is de connectie met het werk van Caravaggio interessant. In een proces dat Baglione in 1603 tegen Caravaggio en Orazio Gentileschi aanspande wegens laster, gaf Caravaggio toe dat hij Baglione's fresco met het *Sterfbed van Maria* had bestudeerd voor zijn eigen beroemde werk met hetzelfde onderwerp (Galleria Borghese, Rome). Caravaggio's altaarstuk vertoont weinig overeenkomsten met Baglione's fresco, mede omdat bij Caravaggio het sterfbed het centrum van de compositie vormt. Niettemin onderstreept dit verhaal het historische belang van Baglione's werk en de documentaire waarde van de Leidse tekening.

Giovanni Baglione (Rome 1566 – 1643 Rome), *Sterfbed van Maria*, zwart krijt, pen en bruine inkt, 194 x 218 mm.

Bibliografie: Van Tuyll van Serooskerken 1996, p. 698; Van Tuyll van Serooskerken 2001



2.3 | Donato Creti, Johannes de Doper. [PK-T-2349]

Deze tekening van Johannes de Doper in een zittende houding is misschien wel het fraaiste voorbeeld van Donato Creti's virtuoze tekenkunst in de collectie van het Prentenkabinet. Creti weet met groot gemak een figuur met een aanzienlijke monumentaliteit neer te zetten. Achter de snelle en spontane lijnvoering gaat een gerichte manier van werken schuil. Creti heeft onder meer geëxperimenteerd met de houding van de armen. De linkerarm van de heilige, waarin hij de kruisstaf vasthoudt, kende aanvankelijk een lagere positie. Ook heeft Creti de kruisstaf zowel naar links als naar rechts hellend weergegeven. Johannes'

rechterarm was aanvankelijk naar zich toegebogen. Nu is deze naar voren gestrekt terwijl de heilige een kleine (doop)schaal vasthoudt. Door deze aanpassingen ontstaat een suggestie van beweging. Deze dynamiek wordt versterkt door de vluchtige pennenstreken van de draperieën.

Het bovenlichaam en hoofd van de heilige vormen de basis van de tekening. Hier heeft Creti met enkele bewust geplaatste arceringen en lijnen de menselijke figuur vorm gegeven, zich baserend op het stijlideaal van Simone Cantarini (1612-1648). Door het gebogen hoofd met de neergeslagen ogen voorzien van schaduw, krijgt Johannes een uitdrukking van berusting. De kwaliteit van deze tekening ligt in de combinatie van dynamiek en monumentaliteit. Een tekening die qua uitvoering veel gelijkenis vertoont met dit blad is *De Doop van Christus* in Christ Church, Oxford (C. Lloyd, 'Four Drawings by Donato Creti in the Guise Collection'. *The Burlington Magazine*. CXI (1969), p. 375, afb. 54). Deze studie voor een altaarstuk in de Dom van Bergamo toont dezelfde combinatie van trefzeker getekende anatomische vormen en beweeglijke draperieën.

De Leidse tekening is eenvoudiger van compositie en een proeve van Creti's kundigheid als tekenaar. Aan de randen is het Leidse blad ongelukkig afgeknipt. De rechtersoet en delen van het kruis zijn gedeeltelijk verdwenen, net als een deel van het niet geïdentificeerde verzamelaarsmerk 'GR', dat we ook op PK-T-2347, PK-T-2348 en drie andere tekeningen terugvinden (Nationalmuseum Stockholm, inv. nr. NM Anck 159 en tekeningen verkocht bij Christie's, Parijs, 22 maart 2007, lot 226 en Sotheby's Londen, 27 maart 1969, lot 38).

Donato Creti (Cremona 1671 – 1749 Bologna), *Johannes de Doper*, pen en grijze inkt op papier, 206 x 210 mm.

Bibliografie: Roli 1973, nr. 34; Birke 1979, pp. 54, 55 noot 50; Mazza 1997, p. 377; Riccòmini 2012, p. 53, nr. 48.4



2.4 | Donato Creti, Gevleugelde Amor rustend op een bank. [PK-T-2345].

De god van de begeerte ligt op een bank in een setting die aan Titiaans beroemde compositie van de *Venus van Urbino* doet denken. Amor heeft een bevallige houding aangenomen, met het hoofd omhoog gewend en steunend op de rechterarm. Op de voorgrond staat aan de linkerzijde een vaas. Aan het voeteneind heeft Creti in enkele lichte pennenstreken de boog met pijl getekend.

Ook in deze tekening gebruikt Creti voor het lichaam korte halen van de pen, terwijl met enkele spaarzame arceringen het ronde lichaam en de vleugels zijn weergegeven. Dichte kruisarceringen op het gordijn en rond het lichaam zorgen voor contrast. De meer spontane penvoering, typisch voor Creti, is hier gebruikt voor de lakens en de kussens die de figuur omringen.

Het thema van Amor of putti op een rijk met lakens en kussens bedekte bank of bed was bij Creti geliefd. Een vergelijkbare tekening bevindt zich in Bologna met als onderwerp twee spelende putti in een slaapvertrek (R. Roli, *Donato Creti*, Milano 1967, p. 87, nr. 14). De gevouwen lakens aan de rechterzijde zijn bijna identiek aan die op het Leidse blad. Op een meer uitgewerkte tekening,

voorheen op de kunstmarkt in Bologna, zien we een putto op een bedbank, met links op de achtergrond een gordijn (*Disegni del '700 Bolognese*, Bologna 1979, pp. 36-37, nr. 16)

Donato Creti (Cremona 1671 – 1749 Bologna), *Gevleugelde Amor rustend op een bank*, pen en grijze inkt op wit papier, 125 x 164 mm.

Bibliografie: Riccòmini 2012, p. 53, nr. 48.1



2.5 | Donato Creti, Portret van een vrouw. [PK-T-2348]

De kleine tekening van een jonge vrouw die over haar schouder kijkt terwijl ze in haar rechterhand een zakdoek vasthoudt, wordt door Roli aangemerkt als mogelijk portret van Donato Creti's eigen dochter, maar het bewijs hiervoor ontbreekt helaas. Roli associeert deze tekening bovendien met het '*rembrandtismo*' van Guercino en diens bewonderaars. Ook hier zien we korte pennenstreken en kruisarceringen die voor contrast zorgen. De spontane halen van de pen versterken de intimiteit van het onderwerp.

Voorheen werd de jonge vrouw op deze tekening onder voorbehoud als de heilige Maria Magdalena geïdentificeerd. Roli's uitleg lijkt echter meer op zijn plaats. De pose, de kleding en met name het gebaar met de zakdoek wijzen meer op een vlug getekend portret van een vrouw uit Donato Creti's eigen omgeving dan op een denkbeeldige weergave van een heilige. De ovale 'lijst' die Creti

heeft toegevoegd versterkt de associatie met een portret. Als dit echt een portret van Creti's eigen dochter is, zou dit aldus Roli duiden op een datering rond het jaar 1730.

Donato Creti (Cremona 1671 – 1749 Bologna), *Portret van een vrouw*, pen en bruine inkt op papier, 115 x 91 mm.

Bibliografie: Roli 1973, nr. 35; Birke 1979, p. 56 noot 62; Di Giampaolo 1993, p. 128; Mazza 1997, p. 379; Riccòmini 2012, p. 53, cat. nr. 48.3

2.3a, 2.4a en 2.5a | Technisch onderzoek: Donato Creti.

De XRF-spectra van de in totaal zes Leidse tekeningen die met Donato Creti in verband worden gebracht, tonen vier verschillende samenstellingen van ijzer-galnootinkt.

Alleen zink wordt gevonden in de inkt van PK-T-2345 (Gevleugelde Amor rustend op een bank; nr. 2.4), PK-T-2347 (Hieronymus in de wildernis; niet op de tentoonstelling) en PK-T-2348 (Meisje met zakdoek; nr. 2.5). Hierin zijn echter weer twee varianten. PK-T-2345 en PK-T-2348 hebben elk een hoog zink-gehalte. Deze inkt kan uit één batch komen en de tekeningen kunnen in eenzelfde periode zijn gemaakt. Het zinkgehalte op PK-T-2347 is meetbaar lager en dus is hier sprake van een tweede batch inkt. PK-T-2346 (Madonna met het Christuskind; niet op de tentoonstelling) is een tekening waarvan de eigenhandigheid in twijfel wordt getrokken. De inkt ervan bevat naast ijzer, zowel koper als zink. Deze inkt verschilt dus van alle andere inkten in deze reeks. Ten slotte bevat de inkt op PK-T-2349 (Johannes de Doper; nr. 2.3) en PK-1969-T-266 (Schets van een zittende vrouw met rechterhand op haar borst; niet op de tentoonstelling, omgeving Creti?) geen andere metallische componenten.

Zetten we de resultaten van de metingen af tegen de meest recente kunsthistorische bevindingen dan ontstaat het volgende, voorlopige beeld. - PK-T-2345 en PK-T-2348, die allebei als eigenhandig worden beschouwd, zijn wellicht kort na elkaar door de kunstenaar gemaakt. - De authenticiteit van tekeningen als PK-T-2347 kan vanuit technisch oogpunt pas worden onderschreven als aanvullend onderzoek wordt verricht. - Het ontbreken van andere metallische componenten dan ijzer is geen garantie voor authenticiteit. De zuivere samenstelling van de kwalitatief hoogstaande studie van Johannes de

Doper is ook aantoonbaar voor PK-1969-T-266, een tekening die niet langer als eigenhandig wordt beschouwd.



2.6 | Antonio Consetti, God de Vader omringd door engelen. [PK-1968-T-9]
Opschrift verso in pen en donkerbruine inkt:

Amicho mai promesso e o aspectato
Piu duna volta e pur non sei venuto
Vostro certo di te scandalizato
Dunque dimi il perche non si potuto
Quando a un amico la mia parola o dato
la mantengo di certo ed ti a sichuro
che se fosi per dir anche amalato
verrei di notte anche se fosse oscuro

Forse da se non o io meritato
Se in vitarti nel mio toguro
Sechol senza parol e questo e duro
Se un amicho de quor che ti ha bramato
Dunque parlai ieri certo coll muro
Finis.

Senza merito e il Rosa e qua malignio loriconosco
I me [...] ogni chiedevo ancor amicho e bon compagno
Dunque la mia speranza non e niente , sin dalle canne, la mia stortura, io piango
dunque senza costanza, io son languente ma avro dunque amico sempre amico davanti
troverai ma ben che sin potenza

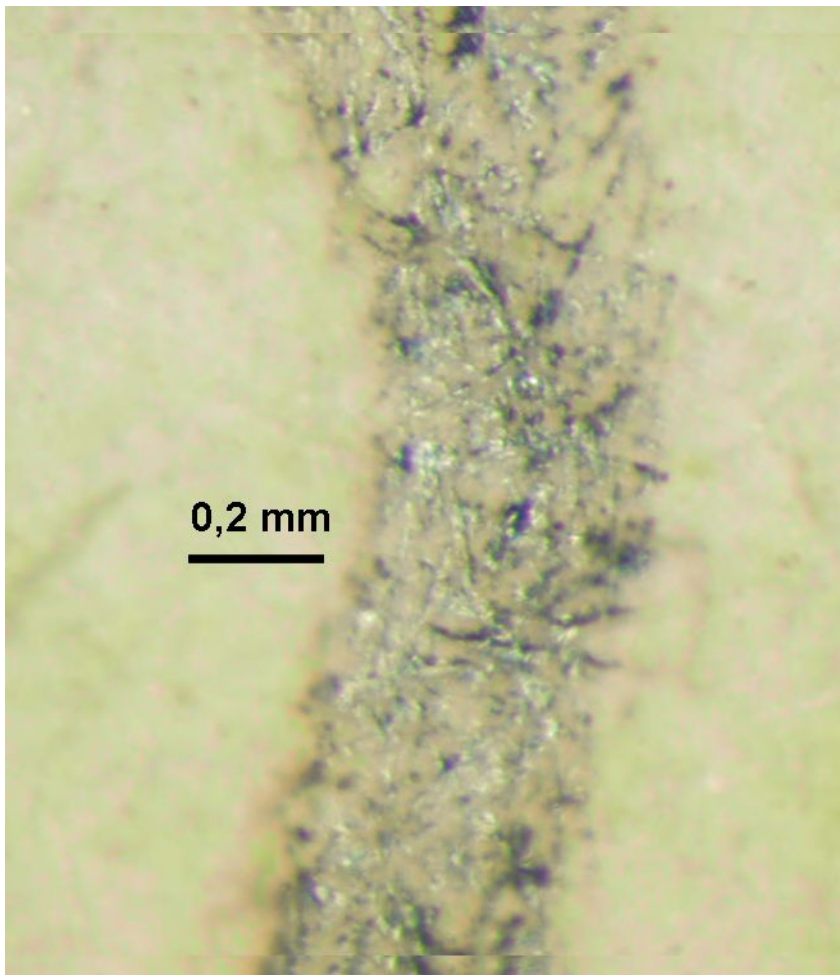
Antonio Consetti bracht zijn gehele werkzame leven door in Modena. Zijn tekeningen worden vooral in de Biblioteca Civica van Modena bewaard, net als die van zijn vader Jacopino (1651-1726), die eveneens werkzaam was als schilder.

De Leidse tekening lijkt een studie voor een plafondschildering te zijn. We zien God de Vader omringd en ondersteund door engelen, zwevend op een wolk. De grafietlijnen bepalen de globale opzet van de tekening. Volume wordt bereikt door wassing van roodbruine inkt die licht en vluchtig in verschillende tonen zijn opgebracht. De vage inktvlekken op de voorzijde zijn het gevolg van “show-through”. Op de keerzijde is in donkere inkt een sonnet aangebracht. Het veertienregelig gedicht, waarin de auteur zich bij een boezemvriend beklaagt over een niet nagekomen afspraak, is een literair probeersel en is nooit in gedrukte vorm verschenen. Het bevat enkele opvallende schendingen van de achttiende-eeuwse spellingsregels, en de auteur was duidelijk niet vertrouwd met het gangbare literaire taalgebruik (mondelinge mededeling Dr. Paul van Heck). Vrijwel zeker is het gedicht door Antonio Consetti zelf geschreven. De drie regels bovenaan zijn doorgehaald. Onderaan het blad staat een opzet voor nog twee vierregelige strofen met rijmschema ABAB.

In de collectie van de Biblioteca Civica in Modena vinden we tekeningen die goed vergelijkbaar zijn met het Leidse blad, echter niet voorzien van Consetti's poëtische uitingen. Eén tekening springt er uit. Het betreft een ontwerp voor een plafondschildering, met een bijzondere allegorische voorstelling van Venus als de ‘ochtendster’; een verwijzing naar de heldere zichtbaarheid van de planeet in de ochtend (E. Cecchi Gattolin, *I disegni dei Consetti nelle collezioni della Biblioteca Civica di Storia dell'Arte Luigi Poletti*, Modena 1982, nr. 385, afb. 57). Ook hier heeft Consetti gebruik gemaakt van gewassen inkt in verschillende

tonen. De figuren kennen dezelfde gedraaide lichaamshouding (vooral de engelen) en wilde armbewegingen. Opvallend genoeg vinden we de schematische ster boven het hoofd van Venus ook in veelvoud terug rond het hoofd van God de Vader in de Leidse tekening.

Antonio Consetti (Modena 1686-1766 Modena), *God de Vader omringd door engelen*, grafiet en wassing met roodbruine inkt, 321 x 209 mm.



2.6a | Technisch onderzoek: Antonio Consetti, God de Vader omringd door engelen. [PK-1968-T-9].

Microscopische observatie van de getekende lijnen toont kleine glimmende deeltjes, die aan de papiergevezels kleven. Dit duidt op het gebruik van grafiet.



2.7 | Antonio Consetti, Madonna met heiligen. [PK-1968-T-12]

Naarmate de carrière van Antonio Consetti vorderde werd zijn tekenstijl steeds losser en picturaler. In deze rond 1742-50 te dateren tekening combineert Consetti rood krijt met wassingen in rode inkt. Dit zorgt voor een levendig effect.

Het belangrijkste punt van houvast voor de datering van de hier besproken tekening is Consetti's altaarstuk voor de Pievania di San Giovanni Battista te Pieve Fosciana (Lucca) met *Maria Immacolata die door acht heiligen wordt vereerd* (Cecchi Gattolin 1982, p. 22, afb. 40). Het schilderij is uitzonderlijk goed gedocumenteerd dankzij twee brieven aan de opdrachtgever, Don Giuseppe Turriani, van 6 en 16 mei 1742. Consetti stelde veel eer in de vervaardiging van het monumentale altaarstuk en maakte verschillende voorstudies, van een compositieschets tot studies van details.

Tussen het altaarstuk in Pieve Fosciana en de Leidse tekening bestaat een duidelijk herkenbaar iconografisch verband: de Heilige Maagd is op vrijwel identieke wijze weergegeven. De tekening in Leiden staat echter niet in dienst van de vervaardiging van het altaarstuk uit 1742, maar hoort tot de spin-off van Consetti's grote opdracht. De kunstenaar heeft het beeldmotief van de Heilige Maria op de wolken op inventieve wijze hergebruikt. In deze nieuwe ontwerp-tekening, bestemd voor een niet nader bekend schilderij, zijn twee mannelijke heiligen toegevoegd. Mogelijk stelt de jonge heilige die door een engel wordt ondersteund Aloysius Gonzaga voor en de heilige links Ignatius van Loyola.

Antonio Consetti (Modena 1686-1766 Modena), *Madonna met heiligen*, rood krijt, rood gewassen, 255 x 158 mm.

Bibliografie: Leiden 1968, nr. 12 (als Venetiaans, 18de eeuw)



2.8 | Ubaldo Gandolfi, Een groep naakte mannen; één met luit. [PK-1969-T-257]

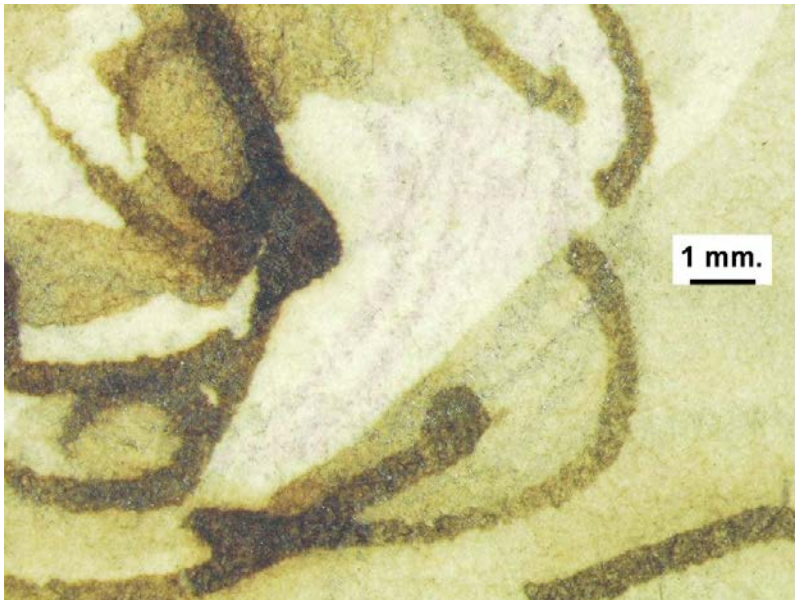
Deze tekening werd toegevoegd aan het omvangrijke grafische oeuvre van Ubaldo Gandolfi door Donatella Biagi Maino op aanwijzing van Anton Boschloo. Het is een fraai voorbeeld van de pen en inkt tekeningen van Ubaldo, die vaak moeilijk te onderscheiden zijn van zijn jongere broer Gaetano. Albert Elen vergeleek de tekening in zijn notities met een studie voor het altaarstuk met het Martelaarschap van Jakobus de Meerdere in New York (Metropolitan Museum of Art, nr. 80.3.497) en een tekening van de Heilige Blasius in de Uffizi (nr. 4448). Deze tekeningen zijn beide gedateerd in de jaren zeventig van de achttiende eeuw, overeenkomend met de conclusie van Biagi dat de Leidse tekening behoort tot het latere werk van Ubaldo. Andere tekeningen die stilistisch dicht in de buurt komen van het Leidse blad zijn een Kruisafneming in de Fachsenfeld collectie (*Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Bologna 1983, p. 150, nr. 83, afb. 151), en een tekening aangeduid als 'A mythological figure' in een Engelse privécollectie (J. Byam Shaw, 'A Drawing by Ubaldo Gandolfi', in *A Festschrift to Erik Fischer, European Drawings from Six Centuries*, Copenhagen 1990, pp. 99-100).

Net als bij het laatstgenoemde blad, is het onderwerp van de Leidse tekening enigmatisch. We zien een groep van acht naakte mannen in een ruïne-achtige omgeving, gegroepeerd om een man die de luit bespeelt. De centrale figuur in deze compositie lijkt de man met lang haar en baard. Hoogstwaarschijnlijk is de voorstelling gebaseerd op een tamelijk obscure literaire bron. Voor het thema van naakte mannen luisterend naar muziek bestaat geen vaste beeldtraditie. De enige tekening van Gaetano Gandolfi die qua iconografie in de buurt komt van het Leidse blad is een tekening van twee naakte mannen in een landelijke omgeving in de Fachsenfeld collectie (*Unbekannte Handzeichnungen alter Meister: 15. - 18. Jahrhundert, Sammlung Freiherr Koenig-Fachsenfeld*, Bremen 1968, p. 75, nr. 70). Biagi stelt terecht dat de tekening uit het Prentenkabinet als een autonoom werk kan worden opgevat, passend bij de wensen van verzamelaars aan het eind van de 18e eeuw, en ook zichtbaar in het werk van bijv. Gaetano Gandolfi en Donato Creti.

Binnen het getekende oeuvre van Ubaldo Gandolfi is de Leidse tekening een hoogtepunt. Gandolfi's virtuoze beheersing van pen en penseel komt in deze voorstelling optimaal tot uiting. Bovendien is de conditie van het blad buitengewoon goed, waardoor de lijnen en wassingen uitzonderlijk fris zijn.

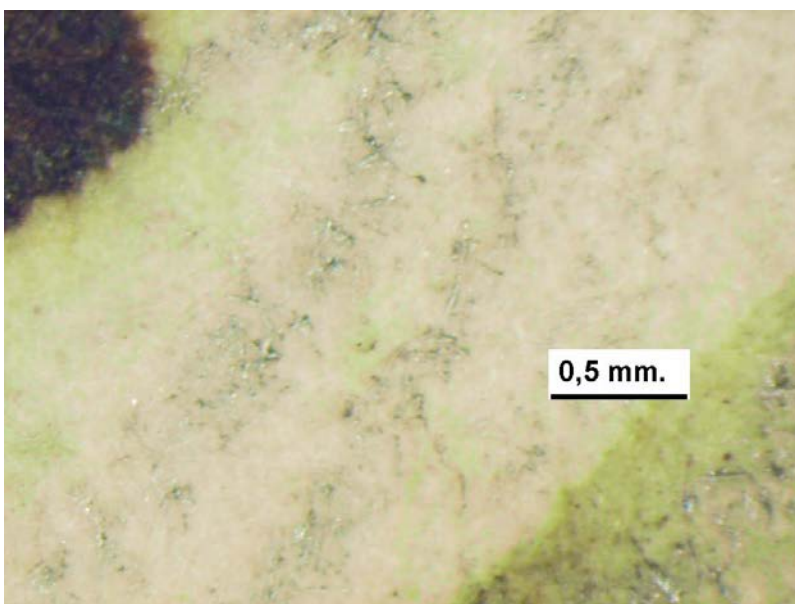
Ubaldo Gandolfi (San Matteo della Decima 1728 – 1781 Ravenna), *Een groep naakte mannen; één met luit*, zwart krijt, pen en gewassen inkt, 191 x 275 mm.

Bibliografie: Biagi Maino 1990, pp. 75, 78 noot 11



2.8a | Technisch onderzoek: Ubaldo Gandolfi, Een groep naakte mannen; één met luit. [PK-1969-T-257]

Op vele plaatsen op deze tekening zijn vage schetslijnen te zien. Het microscopische beeld toont vele glimmende deeltjes, die aan de papiergevezels gehecht zijn. Dit wijst op het gebruik van grafietstift voor de schetslijnen.



2.8b | Technisch onderzoek: Ubaldo Gandolfi, Een groep naakte mannen; één met luit. [PK-1969-T-257].

Een ander detail van de tekening van Gandolfi, gezien door de microscoop, die een beeld geeft van het gebruikte grafiet.



2.9 | Omgeving Pietro Testa, Een groep spelende en drinkende putti. [PK-T-2382]

Het onderwerp van de rectozijde van deze tekening doet direct denken aan het werk van Pietro Testa, de kunstenaar uit Lucca die in Rome faam verwierf met de vervaardiging van prenten. We zien een groep spelende en drinkende putti, een thema dat terug gaat op Philostratus' *Images* en later werd uitgewerkt door Titiaan in zijn Bacchanalen voor Alfonso d'Este. *De Aanbidding van Venus* uit deze serie was een geliefd onderwerp van studie voor onder anderen Poussin en Duquesnoy, maar ook voor Pietro Testa. Testa maakte een aantal prenten en getekende studies die nauw samenhangen met dit onderwerp, en waar ook de Leidse tekening erg dicht bij staat (E. Cropper, *Pietro Testa 1612-1650, Prints and Drawings*, Philadelphia 1988, pp. 22-36, nrs. 13-17). In de Leidse tekening ontbreekt echter de specifieke kwaliteit van Pietro Testa's eigen werken.

Vergelijken we de putti op het Leidse blad met de putti op Testa's eigenhandige tekeningen dan wordt het verschil snel duidelijk. Testa accentueert de rondingen van de mollige putti met levendige arceringen en scherpe, donkere contourlijnen. De hoofden zijn naar verhouding groot. De omgeving dient bovendien als een podium voor interactie tussen de figuurtjes; een dynamiek die op de Leidse tekening lijkt te ontbreken. De putti zijn langgerekt, haast maniëristisch. De arceringen en contouren zijn minder scherp. Wat betreft de compositie komt de Leidse tekening nog het dichtst in de buurt van één van

Pietro Testa's schilderijen, een *Allegorie van de IJdelheid* in de Galleria Spada in Rome. Van een directe relatie is echter geen sprake.

Op de keerzijde van de Leidse tekening is een Bijbels verhaal weergegeven, de *Zegening van Jacob door Isaak*. Hoewel deze tekening verder afstaat van Pietro Testa's gebruikelijke repertoire, is diens invloed opnieuw herkenbaar. Losse penlijnen en parallelle arceringen zien we bijvoorbeeld ook op een aan Testa toegeschreven blad in het British Museum met de *Aanbidding van de Herders* (inv. nr. AN408718001). De stijlkenmerken van de voor- en keerzijde van de hier besproken tekening doen derhalve vermoeden dat het blad in de omgeving van Pietro Testa is ontstaan.

Omgeving Pietro Testa (Lucca 1612 – 1650 Rome), *Een groep spelende en drinkende putti* (recto), *Isaak zegent Jacob* (verso), pen en zwartbruine inkt, 193 x 318 mm.



2.9a | Technisch onderzoek: Omgeving Pietro Testa, *Een groep spelende en drinkende putti*. [PK-T-2382].

Het bruinzwarte aspect van de getekende lijnen deed vermoeden dat hier Oost-Indische inkt gebruikt kon zijn. Het XRF-spectrum toonde echter onmiskenbaar

de aanwezigheid van ijzer in de getekende lijnen aan. De gebruikte inkt is dus ijzer-galnootinkt, die op veel plaatsen weinig is verkleurd.



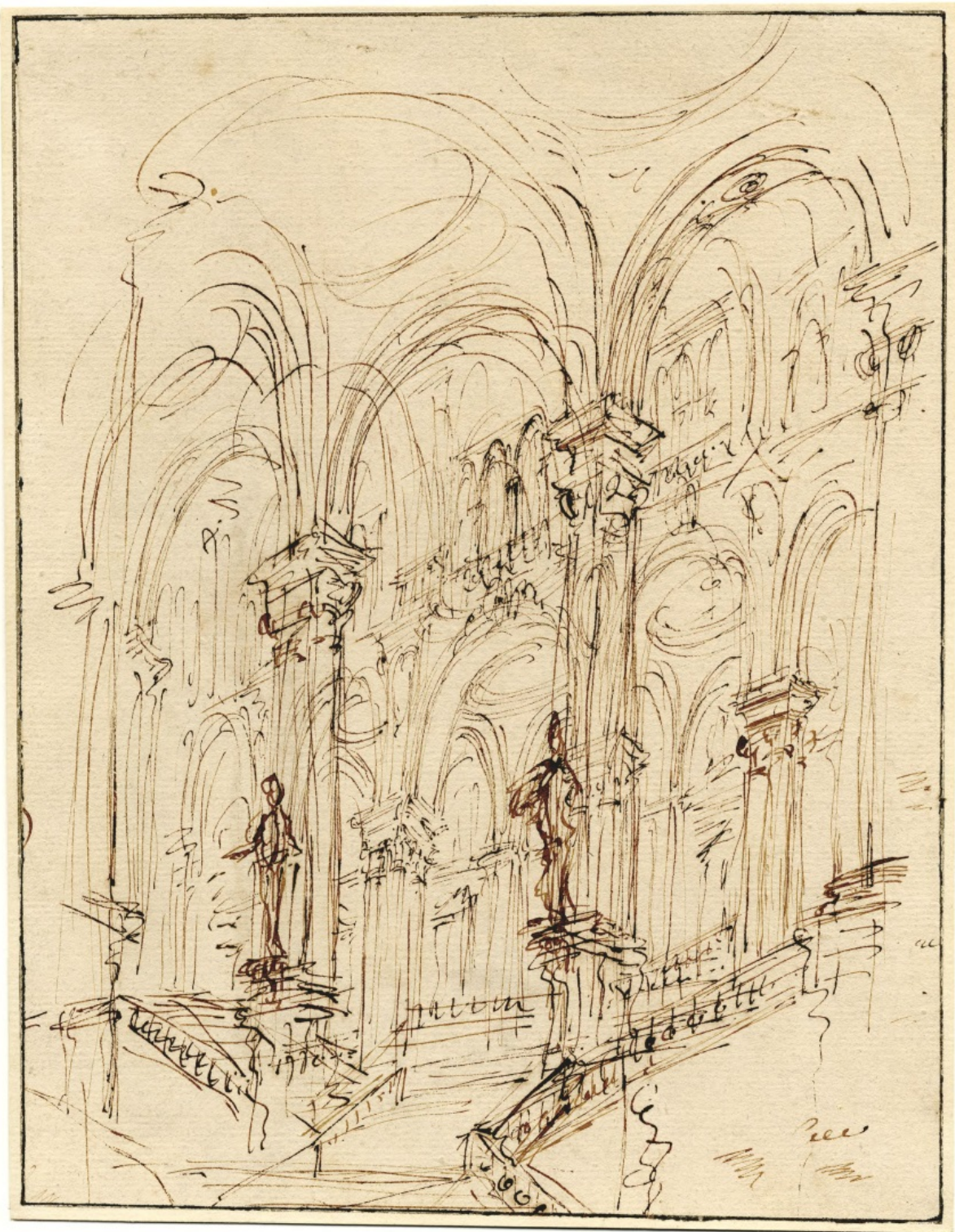
2.10 | Anoniem, Noord-Italiaans, Allegorie van de Gerechtigheid. [PK-T-2406]

Opschriften in pen en bruine inkt: *chi conserve la giustitia sara protetto dal Cielo Sij bewaert de gerechtigheid door hulp van den hemel* (in een andere achttiende-eeuwse hand:) *la fama gira intorno il globo* (verso)

De uitgewerkte compositietekening op de voorzijde en de kleine schets op de achterzijde lijken beide in dienst te staan van een groot schilderij op doek met een halfronde bovenkant. Op de voorzijde wordt de figuur van de Gerechtigheid vergezeld door figuren die de overwinning van de Deugd over de Ondeugd symboliseren. In totaal zijn zes figuren en een leeuw in een barokke compositie bijeengebracht. De strekking van het Italiaanse opschrift luidt: “wie de gerechtigheid in acht neemt, wordt door de hemel beschermd”. De Nederlandse vertaling is derhalve niet correct. Wel volgt uit het achttiende-eeuwse handschrift dat deze Italiaanse tekening zich al op vroege datum in Nederland bevond.

De allegorie van de faam op de keerzijde is in iconografisch opzicht uniek. De thematiek van zowel voor- als achterzijde veronderstellen het gebruik van tamelijk obscure literaire bronnen. Tot op heden is het niet mogelijk gebleken het auteurschap van deze tekening vast te stellen. Op basis van de tekenstijl is het werk te dateren in de eerste helft van de achttiende eeuw. Mogelijke plaatsen van vervaardiging zijn Genua en Lombardije.

Anoniem, Noord-Italiaans, *Allegorie van de Gerechtigheid* (recto), *Allegorie van de faam* en een *schets van de Allegorie van de Gerechtigheid* (verso), pen en bruine inkt, bruin gewassen, 356 x 235 mm.



2.11 | Familie Galli di Bibiena, Ontwerp voor een theaterdecor. [PK-T-2363]

Deze tekening – voorheen op onduidelijke gronden toegeschreven aan Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664) en Mauro Antonio Tesi (1730-1766) – is door Peter Fuhring herkend als een werk van een lid van de Galli-Bibiena familie, gespecialiseerd in het ontwerpen van theaterdecors. Een vergelijkbaar

werk is gepubliceerd door Franz Hadamowsky (*Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Wien 1962, afb. 53). Daarnaast vertoont het Leidse blad treffende overeenkomsten met een pentekening uit de collectie van de Amsterdamse kunsthandelaar Lodewijk Houthakker (P. Fuhring, *Design into Art. Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection*, London 1989, nr. 752). Laatstgenoemde tekening werd aanvankelijk toegeschreven aan Luigi Vanvitelli, maar wordt door Fuhring inmiddels met de Bibiena's in verband gebracht. De tekening op de achterzijde van PK-T-2363 bevestigt de relatie met het werk van de Bibiena's. Men ziet een schets van een theaterdecor met links van het midden een triomfboog. De tekening laat zich dateren in het tweede kwart van de achttiende eeuw.

Familie Galli da Bibiena, *Ontwerp voor een theaterdecor*, pen en bruine inkt (recto), penseel en bruine inkt (verso), 236 x 183 mm



2.12 | Romeinse School . Studieblad. [PK-1969-T-261]

Terwijl de voorzijde een architectuurontwerp toont alsmede een schets van een buste, zijn op de keerzijde een plafondontwerp te zien en een voorstelling van Christus in de Hof van Olijven. Ondanks de veelheid van motieven en de toepassing van verschillende tekentechnieken is het auteurschap van deze tekening nog niet opgehelderd. De figuurgroep van Christus en de drie apostelen in Gethsemane herinnert aan het werk van Alessandro Algardi (1598-1654). De anonieme maker van deze tekening was vermoedelijk als architect en beeldhouwer actief. Wellicht kan de identificatie van het wapen dat meermaals voorkomt in de vierkanten van het plafondontwerp tot nieuwe inzichten leiden. Onderzoek dienaangaande heeft nog niet tot een concreet resultaat geleid.

Romeinse School, tweede kwart zeventiende eeuw, *Studieblad*, zwart krijt, pen en bruine inkt (recto), sporen van zwart krijt, pen en bruine inkt, bruine en grijze wassingen (verso). 197 x 141 mm

3. Landschappen



3.1 | Gherardo Cibo, Een heuvellandschap met klooster en rivier. [PK-T-AW-441]

Dit is een karakteristiek werk van Gherardo Cibo, de Genuese tekenaar die vooral in de Marche werkzaam was. Diens fraaie landschaptekeningen werden in 1969 voor het eerst onder de aandacht gebracht door de toenmalige conservator van het Leidse Prentenkabinet, Jaap Bolten. Hij stelde de tekeningen op naam van 'Messer Ulise Severino da Cingoli' op basis van een opschrift op de achterzijde van een blad in de Biblioteca Comunale in Jesi. Twintig jaar later stelde Arnold Nesselrath echter vast dat het handschrift en de tekenstijl van Gherardo Cibo zijn en dat het opschrift op de tekening in Jesi als een opdracht aan Ulisse da Cingoli moet worden beschouwd.

Gherardo Cibo was van hoge komaf en verwierf onder meer bekendheid met botanische studies. Sommige botanische studies zijn voorzien van landschapsachtergronden die geheel overeenstemmen met de zelfstandige landschappen van zijn hand.

Als tekenaar stond Cibo open voor de kunst uit de Lage Landen. De prenten van Hieronymus Cock, maar ook de werken van Jan van Scorel, Bartholomeus Spranger en Matthijs en Paul Bril worden als voorbeelden genoemd. In de

uitwerking van de details, zoals de figuren, bebouwing en bootjes, wordt de Italiaanse origine van de tekeningen echter zichtbaar.

Cibo tekende landschappen voornamelijk voor zijn plezier. De dieptewerking van het landschap heeft niet zijn bijzondere belangstelling. Veeleer zoekt hij naar decoratieve combinaties van elementen uit de natuur en uit de fantasie. Op de voorgrond van deze tekening zien we een met bomen begroeide rotspartij. Bovenop de rots ligt een kloostercomplex. De weg op de voorgrond, die leidt door een poort, wordt bevolkt door meer kleine figuren. Op de achtergrond is een tweede rotspartij zichtbaar, afgescheiden door een waterpartij, waarop een gedeeltelijk bebouwde stadsmuur zichtbaar is. Cibo vat het landschap, de bebouwing en de bewoners op als min of meer gelijkwaardig; of het nu de minuscule figuurtjes op het pad zijn, het loof van de bomen of de rotspartijen, Cibo gebruikt verschillende tonen inkt en witte hoogsels om deze vorm te geven.

Bolten verbond deze tekening met een voorbereidende schets afkomstig uit het A. Bruce Thompson Album. Ook een andere tekening van Cibo's hand afkomstig uit dit album, nu in de Joseph F. McCrindle collectie in Princeton, staat dicht bij deze Leidse tekening (F.A. Den Broeder, *Old Master Drawings from the Collection of Joseph F. McCrindle*, Princeton 1994, nr. 9). Deze tekening toont een vergelijkbaar rotsachtig landschap met kloostercomplex op hetzelfde soort blauwgrijze papier.

Gherardo Cibo (Genua 1512 – 1600 Genua), *Een heuvelandschap met klooster en rivier*, pen en bruine inkt met hoogsels in wit, op grijsblauw geprepareerd papier, 218 x 324 mm.



3.2 | Gherardo Cibo, Rivierlandschap met herders op een brug. [PK-T-AW-953]

Deze tekening van Gherardo Cibo vormde met cat. nr. 3.1 (PK-T-AW-441) het vertrekpunt voor Jaap Boltens zorgvuldige reconstructie van het oeuvre van de kunstenaar, die toen nog ‘Messer Ulisse Severino da Cingoli’ heette. Qua opzet is dit landschap eenvoudiger. We zien op de voorgrond een brug die overgaat in een weg met daarachter een waterpartij. De achtergrond wordt gevormd door beginnende heuvels met bosschages, en aan de rechterzijde wat bebouwing. Op de brug drijven herders een rund op. Op het water drijven twee roeiboten: één onder de brug en de andere verder op de achtergrond. In vergelijking met de andere Leidse tekening oogt dit landschap minder gekunsteld. Het spaarzame gebruik van de hoogsels en de lichte wassingen dragen daaraan bij. Wellicht maakte Cibo deze tekening “naar het leven” en voegde hij de figuren later toe.

Bolten wijst in zijn artikel op de krappe compositie, en leidt hieruit af dat de tekening onderdeel moet zijn geweest van een groter landschap. Waarschijnlijk doelt hij op de voorgrond, waar de voorstelling vrij abrupt begint. Als geheel maakt de tekening echter een evenwichtige indruk. Een tekening van Gherardo Cibo die vergelijkbaar is met het Leidse blad vinden we in de *Biblioteca*

Communale in Fossombrone (L. Dania, 'Messer Ulisse da Cingoli: Addenda', *Master Drawings XIV* (1976), p. 44, nr. 17, afb. 17). Ook hier kijken we het landschap in vanuit een relatief laag gezichtspunt en vormt een waterpartij met figuren en bootjes de voorgrond, met als achtergrond een heuvellandschap met bebouwing.

Gherardo Cibo (Genua 1512 – 1600 Genua), Rivierlandschap met herders op een brug, pen en bruine inkt met bruine en grijze wassing, hoogsels in wit, op blauw papier, 127 x 174 mm.

Bibliografie: Amsterdam 1956, nr. 18 (als M. Bril); Leiden 1960, nr. 20 (als M. Bril); Bolten 1969, p. 141, nr. 91; Hermens 2001



3.3 | Paul Bril, De maand september. [PK-T-AW-1171]

Deze landschaptekening, die de maand september verbeeldt, is is een typerend voorbeeld van de tekenkunst van Paul Bril uit het laatste decennium van de zestiende eeuw. Een golvend terrein, prominente architectuur, een haast overvolle compositie en een donkere voorgrond met een zonovergoten achtergrond zijn karakteristiek voor zijn werk uit die tijd. De toeschouwer kijkt vanaf een lichte verhoging in een landschap dat geen echt centrum heeft; alle onderdelen vragen even veel aandacht. Prominent vertegenwoordigd hier is de menselijke activiteit. Op de voorgrond is een kuiper bezig met het slaan van ringen om een vat. Al voltooide vaten worden afgevoerd met ezels en met paard en wagen. Op de achtergrond zijn nog andere kuipers aan het werk. Vaten of kuipen konden voor de opslag van allerlei goederen worden gebruikt maar in de maand september gaat de gedachte in de eerste plaats uit naar de wijnproductie die bij het seizoen hoort.

De tekening maakt deel uit van een reeks van twaalf, voor elke maand één. Ooit bevond deze serie tekeningen zich in de beroemde verzameling van Everhard Jabach (1618-1695), een Duits-Franse bankier die zijn fortuin maakte met werkzaamheden voor de Franse staat. Jabach was tevens een gepassioneerd kunstverzamelaar. Door economische tegenslag was hij in 1671 gedwongen een deel van zijn collecties te verkopen. Zes van de twaalf maanden van Paul Bril belandden zo in de verzameling van de Franse koning Lodewijk XIV en

bevinden zich nu in het Musée du Louvre in Parijs. Twee van deze tekeningen zijn gedateerd 1589. Twee andere bladen uit de serie doken een kleine tien jaar geleden op in een Parijse veiling en maken nu deel uit van een Amerikaanse particuliere collectie. Zolang niet alle tekeningen uit de serie bekend zijn – vier tekeningen ontbreken nog – blijft de precieze samenstelling van de reeks onzeker. Twee tekeningen in het Louvre lijken dezelfde maand (juli) te verbeelden en niet alle tekeningen hebben een afbeelding van een sterrenbeeld (Virgo in de Leidse tekening) in de lucht.

Het is opvallend hoe dicht Bril bij de Vlaamse landschapstraditie bleef in deze tekening, ook al doen de gebouwen hier en daar nogal Italiaans aan. Waar zijn fresco's en schilderijen vaak kenmerken van zijn nieuwe vaderland Italië laten zien, zijn Brils tekeningen nog stevig geworteld in de Vlaamse landschapkunst. Het uitbeelden van de maanden behoorde tot het standaard repertoire van de landschapschilder. Een van Brils voorgangers, Hans Bol, maakte een reeks cirkelvormige tekeningen van de maanden (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) die in prent werden gebracht door Adriaen Collaert. Ook bij Brils tekeningen is een functie als prentontwerp waarschijnlijk. Dergelijke prenten zijn echter niet bekend. Wel maakte de Vlaamse graveur Aegidius Sadeler in 1615 een serie van zes gravures, één voor telkens twee maanden, naar tekeningen van Bril. Op de prent voor de maanden september en oktober is de productie van vaten gecombineerd met het oogsten van appels.

Paul Bril (Antwerpen of Breda 1553/54 – 1626 Rome), *De maand september*, pen en bruine inkt, bruin en grijs gewassen, wit gehoogd, 198 x 338 mm.

Bibliografie: Wood Ruby 1999, nr. 29, afb. 30; Wood Ruby in Czére 2007, nr. 25



3.4 | Remigio Cantagallina, Landschap met een rivier, een weg met bomen en een herder met zijn kudde. [PK-1968-T-27]

Remigio Cantagallina was actief als tekenaar en etser in Florence in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Hij behoorde tot de leerlingen van Giulio Parigi samen met onder anderen Jacques Callot. Cantagallina was vooral bekend om zijn landschappen, al dan niet door hemzelf in prent gebracht. Later zou Cantagallina de leermeester van Stefano della Bella worden. De landschaptekeningen (en prenten) van Remigio Cantagallina passen in een typisch Florentijnse traditie, die door Christel Thiem in haar *studie Florentiner Zeichnungen des Frühbarock* uit 1977 in kaart is gebracht. Thiem behandelde de tekeningen van Cantagallina in samenhang met werken van de meester Giulio Parigi, diens zoon Alfonso, Ercole Bazzicaluva, Pietro Ciafferi, en ene Cristofano Paolo Galli, die zijn werken gesigneerd zou hebben met het monogram PCG (met de P boven de twee andere letters) In zijn catalogus van de collectie Lugt zet Byam Shaw enkele vraagtekens bij de bevindingen van Thiem, en meent hij dat het bij de tekenaar Galli in feite om Giovanni Francesco Cantagallina gaat, de broer van Remigio (J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*. Paris 1983, pp. 65-68). In een doctoraalscriptie uit 2007 oppert Stefano Rinaldi daarentegen de mogelijkheid dat Clemente Paolo

Gini de vervaardiger is van de gemonogrammeerde tekeningen. Gini was een leerling van Cantagallina, die in 1625 een reeks van zijn landschaptekeningen in prent heeft gebracht (S. Rinaldi, *Remigio Cantagallina, maestro paesaggista*, Università di Pisa 2007-2008, p. 104).

De Leidse tekening toont een schaapherder in een bosrijke omgeving aan een rivier. Stilistisch past het blad goed binnen het oeuvre van Remigio Cantagallina. Bolten vergeleek deze met een tekening in de Koenig-Fachsenfeld collectie en noemt de boomgroep op de voorgrond als verbindend compositioneel element, waarmee diepte wordt gesuggereerd. De afgeronde uitwerking van de bomen, met name het loof, is een geschikte methode om de hand van Cantagallina te onderscheiden van zijn tijdgenoten, die er een veel schetsmatigere ('scherpere') stijl op na hielden. Cantagallina's voorbeeld in dit soort landschappen is waarschijnlijk Paul Bril, wiens werk een grote verspreiding kende. Vergelijk bijvoorbeeld het Leidse blad met Brils tekening van een rivierbedding met bomen in Berlijn (Wood Ruby 1999, pp. 112-113, nr. 85 en afb. 93). De kenmerkende vorm van het Leidse blad, met de afgesneden hoeken, zien we niet terug in andere, nog bewaard gebleven tekeningen van Cantagallina. Wel zijn er prenten naar tekeningen van de kunstenaar gemaakt, die deze vorm vertonen, meer in het bijzonder de etsen zoals die door Gini werden gemaakt.

Remigio Cantagallina (Sansepolcro ca. 1582 – 1656 Florence), *Landschap met een rivier, een weg met bomen en een herder met zijn kudde*, pen en bruine inkt op papier, 133 x 187 mm.

Bibliografie: Leiden 1968, p. 14, nr. 27



3.5 | Johannes Stradanus, De doop van de menigte. [xxx]

In deze vlot opgezette tekening ligt de nadruk op het landschap. Stradanus geeft een fantasievolle interpretatie van het landschap rond de Jordaan, met aan de horizon het silhouet van een stad. Links op de voorgrond laten pasbekeerden zich door de Heilige Johannes dopen.

Aangezien Johannes de patroonheilige was van de stad Florence, komt het thema van de Doop van de Menigte in de Florentijnse kunst regelmatig voor. Deze tekening is wellicht bedoeld als compositieschets voor een prent van liggend formaat. In 1595 ontwierp Stradanus een reeks van tien prenten gewijd aan het leven van de Heilige Johannes de Doper (Baroni Vannucci 1997, pp. 410-411, nr. 706). Geen van de tien prenten brengt de *Doop van de Menigte* in beeld, maar mogelijkwerwijs heeft Stradanus de uitbeelding van het onderwerp wel overwogen. Voor verhalende prentreeksen van enige omvang maakte hij vaker extra schetsen en voorstudies.

Qua tekentechniek past deze sfeervolle tekening eerder in de Florentijnse dan in de Vlaamse traditie. Het gebruik van blauw (geschept) papier komt in Florence regelmatig voor bij tijdgenoten als Giorgio Vasari, Maso da San Friano en Santi di Tito. Het gekleurde papier zorgt voor een zachte middentoon, waardoor de witte hoogsels goed uitkomen. De schetsmatige weergave van de figuren in pen en inkt is typisch voor het werk van Stradanus uit de jaren tachtig en negentig. De figuren op de voorgrond zijn net even iets nauwkeuriger neergezet dan in de bekende penstudies uit zijn schetsboek (Cooper-Hewitt Museum, New York). Stradanus' tekeningen tonen een opmerkelijke variatie in de graad van afwerking en het gebruik van tekenmaterialen. Een tamelijk globale weergave van de figuren treffen we ook aan op bladen van groot formaat zoals de onlangs geveilde tekening met de *Aanbidding van de Koningen* (New York, Sotheby's, 25 januari 2012, lot 41) eveneens te dateren in de late fase van de loopbaan van de kunstenaar.

Johannes Stradanus, *De doop van de menigte*, pen en bruine inkt, gehoogd met loodwit op blauw papier, 180 x 232 mm.

Bibliografie: Delft 1952, nr.167; Leiden 1966-67, nr. 68. Baroni Vannucci 1997, p. 240, nr. 294



3.6 | Paul Bril, Gezicht op een baai met schepen. [PK-T-AW-1001]

Paul Bril was van jongs af aan vertrouwd met de kunst. Zijn vader en zijn oudere broer, beide met de naam Matthijs, waren hem immers voorgedaan als kunstenaar. Het ligt voor de hand dat hij van hen ook zijn eerste lessen kreeg. Des te opmerkelijker dat de Leidse tekening *Gezicht op een baai met schepen* de oudste tekening is die we van Paul Bril kennen. De tekening is door de kunstenaar voorzien van een uitvoerig opschrift: “Pawels Bril van Antwerpen scilder In Roomen den 28 april 1587”. Bril was in 1587 de dertig al ruimschoots gepasseerd. Uit zijn jongere jaren zijn evenwel geen tekeningen bekend, hoewel niet is uit te sluiten dat een aantal onder de naam van zijn broer Matthijs schuilgaat. Het opschrift vermeldt ook dat de tekening in Rome is ontstaan. Daar woonde de kunstenaar sinds ongeveer 1575, na een paar jaar in Lyons te hebben gewoond. Hij zou Italië nooit meer verlaten.

Brils landschappen en dan vooral zijn tekeningen, introduceerden het Vlaamse landschap in Italië. Hij was weliswaar niet de eerste kunstenaar die naar Italië trok maar doordat hij er bleef wonen kwam hij in contact met een internationaal gezelschap van jonge kunstenaars die elkaar ontmoetten in het atelier van de

beide broers. Na het vroegtijdige overlijden van Matthijs in 1583 bleef Paul Bril een belangrijke spil in de Italiaanse en Vlaamse landschapkunst die, niet in het laatst door de vele prenten die naar zijn tekeningen zijn gemaakt, een enorme invloed uitoefende op jongere kunstenaars.

Dat Bril de Leidse tekening van een zo uitvoerig opschrift voorzag is wellicht de verklaren uit het feit dat de tekening een groot succes was. Daarvan getuigen verschillende kopieën die bewaard zijn gebleven, onder andere in de musea van München en Milaan. En hoewel de tekening niet als een voorstudie voor een ander kunstwerk kan worden beschouwd, zijn er ook relaties met een fresco van Bril in de Santa Maria Maggiore te Rome en een prent van Raphael Sadeler. Het fijne, wat nerveuze penwerk verraadt nog duidelijk de invloed van broer Matthijs maar de introductie van de krachtig getekende repoussoir op de voorgrond en het gebruik van een lichte wassing laten al zien dat Paul zijn eigen weg was ingeslagen.

Paul Bril (Antwerpen of Breda 1553/54 – 1626 Rome), *Gezicht op een baai met schepen*, pen en bruine inkt, bruin gewassen, 144 x 192 mm.

Bibliografie: Wegner 1973, onder nr. 16; Rome 1993, pp. 353-358 en 524; Pijl 1996, pp. 70-71, 76; Wood Ruby 1999, nr. 1, afb. 1



3.7 | Lodewijk Toeput, De baai van Venetië. [PK-T-AW-1254]

Lodewijk Toeput is een van de Nederlandse kunstenaars wier carrière zich voornamelijk afspelen in Italië. Zozeer, dat hij vooral bekend is onder zijn veritalianiseerde naam Ludovico Pozzoserrato. Vanaf 1576 is hij geregistreerd in Venetië, later verhuist hij naar het nabij gelegen Treviso, waar hij tot zijn dood zou wonen. Toeput maakte naam als schilder van altaarstukken voor de kerken in de Veneto waarin een leertijd in een Venetiaans atelier doorklinkt (de kunstenaar verbleef waarschijnlijk enige tijd in het atelier van Tintoretto). Als tekenaar van landschappen is hij een van de schakels die de Vlaamse landschapstraditie verbinden met een meer Italiaanse open en heldere weergave van het landschap, niet gehinderd door standaardelementen van stoffering en coulisse.

Dit is duidelijk te zien in dit gezicht op de lagune van Venetië. Anders dan in de gebruikelijke gezichten op Venetië, waarbij de stad het centrum van aandacht is, koos Toeput hier voor een landingsplaats aan de rand van de lagune waar reizigers overstappen in gondels om de stad te bereiken. Geheel op de voorgrond is een herberg te zien waar de reizigers per karos arriveren. De stad, die aan de horizon zichtbaar is, is aangeduid met uiterst effectief geplaatste pennenhaaltjes. Suggestie is hier belangrijker dan beschrijving. De aandacht gaat in de eerste

plaats naar de atmosferische kwaliteiten van water en lucht, met een regenboog op de plaats waar beide elkaar raken. De vaak gehoorde opmerking dat Toeput een voorloper is van de latere Venetiaanse *veduten* is, met de Leidse tekening in het achterhoofd, begrijpelijk.

Verschillende beeldelementen, zoals het bruggetje en de pakhuizen daarachter keren terug in andere composities van Toeput. Een tekening in de Yale University Art Gallery in New Haven combineert precies die elementen met een ruïne, die zich links van de hier gepresenteerde uitsnede bevindt, tot een verbeelding van een van de seizoenen. Tegelijkertijd laat Toeput zich hier kennen als een kunstenaar die in stijl dicht bij het werk van Louis de Caullery and Joos de Momper (II) staat. De onderlinge relaties tussen deze kunstenaars en de wijze waarop zij elkaar beïnvloedden, is nog onvoldoende in kaart gebracht.

Lodewijk Toeput, genaamd Pozzoserrato (c. 1550-1603/04), *De baai van Venetië*, pen en bruine inkt, waterverf, 200 x 300 mm.

Bibliografie: Wegner 1961, p. 113, afb. 128; Haverkamp-Begemann & Logan 1970, onder nr. 508; Berlijn 1975, onder nr. 265; Meijer 1988, p. 116, afb. 14; Venetië 1999, pp. 608-609, nr. 189



3.8 | Il Guercino, Heuvelachtig landschap met ruïnes van een triomfboog en enkele figuren. [PK-T-AW-691]

Deze landschaptekening werd vroeger toegeschreven aan Adriaen van der Kabel, totdat I.Q. van Regteren Altena zijn collega Denis Mahon in een briefwisseling attendeerde op het Leidse blad. Sindsdien staat de tekening te boek als een werk van Guercino. Van geen andere zeventiende-eeuwse Italiaanse tekenaar zijn zoveel landschaptekeningen bekend als van Guercino. De productie van deze tekeningen staat los van Guercino's werkzaamheid als schilder. Het tekenen van landschappen was voor hem een plezierige oefening en tevens een manier om zijn superieure vaardigheid als tekenaar te tonen. Zijn landschaptekeningen zijn op te delen in twee categorieën, namelijk tekeningen naar de natuur en landschappen naar eigen inventie. Vaak is deze laatste categorie een combinatie van bestaande elementen (verg. D. Mahon & N. Turner, *The Drawings of Guercino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge 1989, pp. 101-103).

De Leidse tekening wordt gedomineerd door de ruïnes van een triomfboog, overwoekerd door planten. De rivier links van de boog veroorzaakt de diagonaal van de rivierbedding die wordt bevolkt door twee wassende vrouwen. Deze diagonaal wordt voortgezet door de struiken die veel wind lijken te vangen, een

typisch kenmerk van bomen en struiken in Guercino's tekeningen. De weg die rechts van de bedding loopt, leidt tot de opening in de boog, waar drie mannen (soldaten?) en hun pakezel de boog passeren. Links van de boog is in de verte een brug te zien, met daarachter de contouren van een stadsmuur met daarbovenuit een kerktoeren. Guercino brengt perspectief aan door van voorgrond naar achtergrond in steeds dunnere lijnen te tekenen. Het heuvellandschap in de achtergrond is heel licht aangeduid. Voor-, midden- en achterplan gaan vloeiend in elkaar over en het landschap als geheel is prachtig in balans. Van Tuyll meent dat de kaderlijnen mogelijk door Guercino zelf zijn aangebracht.

Dit blad is een mooi voorbeeld van Guercino's landschaptekeningen op groot formaat, en is in zeer goede conditie. Virtuoso uitgevoerde werken als deze zijn nog steeds een bron van inspiratie voor de liefhebber van de landschaptekenkunst.

Giovanni Francesco Barbieri, genaamd Il Guercino (Cento 1591 – 1666 Bologna), *Heuvelachtig landschap met ruïnes van een triomfboog en enkele figuren*, pen en bruine inkt, 262 x 415 mm.

Bibliografie: Bagni 1985, p. 32, nr. 14; Van Tuyll van Serooskerken 1991, pp. 194-195, nr. 89



3.9 | Il Guercino, Wandelende man in heuvellandschap. [PK-T-AW-5248]

Mede dankzij het formaat valt deze tekening op binnen de landschaptekeningen die we van de meester kennen. Van Tuyl rekent deze schets tot de tekeningen die Guercino in uno instante ed a caso heeft gemaakt. Die karakterisering is te vinden op de achterzijde van een landschaptekening in Florence (Bagni 1985, p. 19, nr. 1).

Vergeleken met het andere Leidse blad (PK-T-AW-691), dat door het horizontale formaat een brede blik op het landschap geeft, gaat het hier slechts om een fragment van een landschap. Guercino heeft zich in deze tekening vooral

toegelegd op de grillige textuur van de rotspartij, weergegeven met dichte parallelle arceringen. De begroeiing van de rots lijkt door een stevige wind gevangen. De weergave van het loof is typerend voor Guercino. Links op het voorplan is in krasserige lijnen een wandelaar met staf neergezet. Rechts is ruimte gelaten voor een doorkijkje op een landschap met een toren te midden van bomen. Hoewel de tekening de indruk geeft in de natuur te zijn gemaakt, is het goed denkbaar dat deze in het atelier ‘uit de geest’ ontstond.

Giovanni Francesco Barbieri, genaamd Il Guercino (Cento 1591 – 1666 Bologna), *Wandelende man in heuvelandschap*, pen en bruine inkt, 229 x 210 mm.

Bibliografie: Van Tuyll van Serooskerken 1991, pp. 192-194, nr. 88

3.8a en 3.9a | Technisch onderzoek: Il Guercino.

Hoewel de inkt op de twee aan Guercino toegeschreven tekeningen lichtbruin tot zwartbruin is, is het aspect van de getekende lijnen verschillend. Op PK-T-AW-691 (Heuvelachtig landschap met ruïnes van een triomfboog en enkele figuren) zijn de lijnen tamelijk breed (tot 1 mm.) en varieert de hoeveelheid inkt op de lijn van weinig tot zeer veel. De lijnen op PK-T-AW-5284 (*Wandelende man in heuvelandschap*) zijn tamelijk gelijkmatig lichtbruin gekleurd en meestal slechts 0,1 tot 0,3 mm. breed.

Op de twee tekeningen zijn verschillende varianten van inkt te vinden, die aanmerkelijk in samenstelling verschillen. Uit de XRF-spectra van PK-T-AW-691 blijkt dat de inkt van de getekende lijnen op alle punten naast het hoofdbestanddeel ijzer een relatief grote hoeveelheid koper en zink bevat. Het vitriool dat voor deze inkt is gebruikt bevatte dus veel onzuiverheden. Lood is in deze inkt niet aangetoond. De inkt van de kaderlijn van PK-T-AW-691 bevat geen meetbare hoeveelheid koper of zink en evenmin lood. De kaderlijn van PK-T-AW-691 is dus gemaakt met een andere inkt dan de tekening. De hypothese dat Guercino deze kaderlijnen zelf aanbracht, kan door deze waarnemingen niet worden ondersteund. Het XRF-spectrum van PK-T-AW-5284 geeft een geheel ander beeld. IJzer is goed aantoonbaar, maar koper, zink en lood ontbreken. Het voor deze batch inkt gebruikte vitriool is een vrij zuiver ijzersulfaat geweest.

De inkt van PK-T-AW-691 heeft een opvallend hoge concentratie koper en zink. Het zou interessant zijn om te onderzoeken of deze inktvariant op meer werken van Guercino voorkomt.



3.10 | Il Falsario di Guercino, Heuvelachtig landschap met enkele figuurtjes.
[PK-T-3689]

De landschappen van Guercino waren, vooral in de achttiende eeuw, zo geliefd dat er vele kopieën en ook vervalsingen van zijn gemaakt. In de tweede helft van de achttiende eeuw was de zogenaamde ‘Falsario’ werkzaam. De identiteit van deze vervalser van Guercino is niet bekend. Veel van zijn werken zijn lange tijd als origineel werk beschouwd. Van deze Falsario zijn in de Leidse collectie twee bladen aanwezig. Hier wordt PK-T-3689 getoond, Heuvelachtig landschap met enkele figuurtjes. Tegen een achtergrond van kale rotsen lopen drie mannen en een ezel langs de bocht van een rivier. Links van hun weg ligt een rots, die begroeid is met struiken en een grillig gevormde boom.

De relatie van deze vervalsing met het werk van Guercino is duidelijk. Van een aantal landschaptekeningen van Guercino maakte Jean Pesne (Rouen 1623 –

1700 Paris) etsen. De Falsario gebruikte deze etsen om deze voorstellingen weer als tekening uit te voeren. Pesne veroorloofde zich al een zekere vrijheid ten opzichte van de originele tekening. Vervolgens varieerde de Falsario weer vrij op de ets van Pesne. De relatie tussen het werk van de Falsario, de ets van Pesne en de tekening van Guercino, is echter onmiskenbaar.

Il Falsario di Guercino, *Heuvelachtig landschap met enkele figuurtjes*, pen en bruinzwarte inkt, 294 x 417 mm.

3.10a | Technisch onderzoek: Il Falsario di Guercino, Heuvelachtig landschap met enkele figuurtjes. [PK-T-3689].

Het aspect van de lijnen op de tekening van de Falsario oogt anders dan de lijnen op de twee hier getoonde echte Guercino's. Dit blad heeft partijen met veel bruinzwarte inkt. Het XRF-spectrum van deze inkt bevat, naast ijzer, duidelijk lood. Koper en zink zijn niet aantoonbaar. Door de aanwezigheid van lood onderscheidt deze inkt zich van de gebruikte inkt op de twee onderzochte werken van Guercino.

Om te kunnen concluderen dat dit verschil systematisch is, zouden meer tekeningen van de Falsario en van Guercino onderzocht moeten worden. Indien daarbij een soortgelijk verschil kan worden aangetoond, levert dit technisch onderzoek een extra criterium om een Falsario van een echte Guercino te onderscheiden.

Bibliografie

Monografieën en artikelen:

Acidini Luchinat, Cristina, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento* (Volume Primo), Milano 1998.

Ambers, Janet, Catherine Higgitt & David Saunders, *Italian Renaissance Drawings. Technical Examination and Analysis*, London 2010.

Bagni, Prisco, *Il Guercino e il suo Falsario, I disegni di Paesaggio*, Bologna 1985.

Baroni Vannucci, Alessandra, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milano 1997.

Bartelings, Nelke, Bram de Klerck & Eric Jan Sluijter (red.), *Uit het Leidse Prentenkabinet. Over tekeningen, prenten en foto's, bij het afscheid van Anton Boschloo*, Leiden 2001.

Biagi Maino, Donatella, *Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990.

Birke, Veronika, 'Neue Zeichnungen Donato Cretis', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 32 (1979), pp. 49-57.

Bolten, Jaap 'Messer Ulisse Severino da Cingoli, a bypath in the history of art', *Master Drawings* VII (1969), pp. 123-147.

Brooks, Julian, *The drawings of Andrea Boscoli (c.1560-1608)*, PhD Thesis University of Oxford 1999 (university microfilms).

Byam Shaw, James, Review of J.A. Gere & Ph. Pouncey, 'Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640', in: *The Burlington Magazine* 125 (1983), pp. 550-552.

Cennini, Cennino, *Il Libro dell'Arte*. In het Nederlands vertaald als: *Het handboek van de kunstenaar*, Amsterdam 2001.

Czére, Andrea, *In arte venustas. Studies on drawings in honour of Teréz Gerszi*, Budapest 2007.

De Gelder, Jan Jacob, *Honderd tekeningen van oude meesters in het prentenkabinet der Rijks-Universiteit te Leiden*, Rotterdam 1920.

Gere, John Arthur, *Taddeo Zuccaro, his development studied in his drawings*, Londen 1969.

Gere, John Arthur & Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983.

Di Giampaolo, Mario, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni emiliani*, Milano 1993.

Harthoorn, Han, *Onderzoek van tekenmaterialen met technische middelen. Een literatuurstudie aangevuld met technisch onderzoek van tekeningen uit het Leidse Prentenkabinet*, Masterscriptie Universiteit Utrecht 2012. Te raadplegen (na september 2012) via het scriptiearchief Igitur van de Universiteit Utrecht: <http://studenttheses.library.uu.nl/search.php>.

Haverkamp-Begemann, Egbert & Anne-Marie S. Logan, *European Drawings and watercolors in the Yale University Art Gallery*, 2 vols., New Haven-Londen 1970.

Hendrikse, Elwin, 'Anoniem Italiaans, Studie voor de heilige Andreas met opdrachtgevers, circa 1550', in: Bartelings, De Klerck & Sluijter 2001, pp. 28-30.

Hermens, Erma. 'Gherardo Cibo, Landschap', in: Bartelings, De Klerck & Sluijter 2001, pp. 49-52.

Iacona, Adriana, 'Gli apparati per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena', *Medicea, rivista interdisciplinare di studi medicei*, n. 4 (ottobre 2009), pp. 51-81.

Kwakkelstein, Michael W., 'Filippino Lippi en Sandro Botticelli, Fragmenten van een studieblad, circa 1472', in: Bartelings, De Klerck & Sluijter 2001, pp. 15-18.

Mazza, A., "Il metodo d'una vera e lodevole imitazione". La fortuna di Simone Cantarini nella pittura bolognese della seconda metà del Seicento e del primo Settecento', in: Andrea Emiliani (ed.), *Simone Cantarini detto il Pesarese (1612-1648)*, Milano 1997, pp. 359-396.

Meijer, Bert W., 'A proposito della Vanità della ricchezza e di Ludovico Pozzoserrato', in: Stefania Mason Rinaldi en Domenico Luciani (eds.), *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento. Atti del Seminario Treviso, 6-7 novembre 1987*, Asolo 1988, pp. 109-124.

Pijl, Luuk, 'Een Val van Icarus van Paul Bril en diens artistieke realties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel de Oude', *Oud Holland* 110 (1996), p. 70-78.

Pulini, Massimo. *Andrea Lilio*, Milano 2003.

Dalli Regoli, Gigetta, *Firenze 1470-1480. Disegni dal modello*, Pisa 1975.

Reiche, Ina et al., 'Spatially resolved synchrotron-induced X-ray fluorescence analysis of metal point drawings and their mysterious inscriptions', *Spectrochimica Acta Part B* 59 (2004), pp. 1657-1662.

Riccòmini, Marco, *Donato Creti, le opere su carta: catalogo ragionato*, Torino 2012.

Rijdt, Robert Jan te, 'De collectie tekeningen van mr. Adolph Staring in het Prentenkabinet der Rijksuniversiteit te Leiden', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 9 (1994), pp. 157-230.

Roli, Renato. *46 Disegni Inediti*, Bologna 1973.

Van Sasse van Ysselt, Dorine, 'Johannes Stradanus: de decoraties voor intochten en uitvaarten aan het hof van de Medici te Florence', *Oud Holland* 104 (1990), pp. 149-179.

Van Sasse van Ysselt, Dorine, 'Stradanus Drawings for the "Life of Apollonius of Tyana"', *Master Drawings* XXXII (1994), pp. 351-359.

Scavizzi, Giuseppe. 'Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni'. *Bolletino d'Arte* 44 (1959), pp. 34-39.

Scavizzi, Giuseppe & Nicolas Schwed, *Ferraù Fenzoni, Pittore / Disegnatore*, Todi 2006.

Schouten, Jan. *De Slangestaf van Asklepios, Symbool der Geneeskunde*, Meppel 1963.

Van der Sman, Gert Jan. 'Federico Zuccaro, Koepelsegment met het Laatste Oordeel'. in: Bartelings, De Klerck & Sluijter 2001, pp. 37-39.

Tietze, Hans & Erika Tietze-Conrat, *The drawings of the Venetian painters in the 15th 1n 16th centuries*, New York 1944.

Van Tuyll van Serooskerken, Carel, 'Review: The Devonshire Collection of Italian Drawings (Michael Jaffé)'. *The Burlington Magazine* 138 (1996), pp. 696-698.

Van Tuyll van Serooskerken, Carel, 'Giovanni Baglione, Sterfbed van Maria, 1598', in: Bartelings, De Klerck & Sluijter 2001, pp. 56-58.

Voss, Hermann. *Zeichnungen der Italienischen Spätrenaissance*, München 1928.

Wegner, Wolfgang, 'Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyck Toeput', *Arte Veneta* 15 (1961), pp. 107-118.

Wegner, Wolfgang, *Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München*. Band I. *Die Niederländischen Handzeichnungen des 15.-18. Jahrhunderts*. 2 vols., Berlin 1973.

Welcker, Albert, 'Aescupalius en Hygieia: onbekende Aesculaap-voorstellingen uit het Cinquecento naar aanleiding van een tekening toegeschreven aan Jan Stephen van Calcar', *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* 95 (1952), pp. 1373-1376.

Wood Ruby, Louisa, *Paul Bril: the drawings, (Pictura Nova IV)*, Turnhout 1999.

Zucchiatti, Alessandro et al., 'PIXE analysis of Italian ink drawings of the XVI century', *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B* 240 (2005), pp. 520-526.

Tentoonstellingscatalogi:

Amsterdam 1934 — *Italiaansche kunst in Nederlandsch bezit*. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1934.

Amsterdam 1953 — *De Venetiaanse meesters*. Amsterdam (Rijksmuseum) 1953.

- Amsterdam 1956 — *De verzameling van Dr. A. Welcker. Nederlandse tekeningen der 16de en 17de eeuw*. Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum) 1956.
- Amsterdam 1970 — *Italiaanse tekeningen uit een Amsterdamse particuliere verzameling*. Amsterdam (Rijksmuseum) 1970.
- Amsterdam 1981 — *Italiaanse tekeningen II. De 15de en 16de eeuw*. Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum) 1981.
- Ancona 1985 — Arcangeli, Luciano (ed.), *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*. Ancona (Pinacoteca Civica Francesco Podesti) 1985.
- Berlijn 1975 — Anzelewsky, Fedja et al., *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*. Berlijn (Kupferstichkabinett der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) 1975.
- Delft 1952 — Berendsen, An., *Prisma der bijbelse kunst*. Delft (Het Prinsenhof) 1952.
- Florence-Amsterdam 1995-96 — Meijer, Bert W. et al. *Italian Drawings from the Rijksmuseum Amsterdam*. Florence (Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte), Amsterdam (Rijksmuseum), Florence 1995.
- Haarlem 1991 — Van Tuyll van Serooskerken, Carel. *Guercino (1591-1666). Drawings from Dutch Collections*. Haarlem (Teylers Museum), Den Haag 1991.
- Leiden 1960 — *De verzameling van Dr. A. Welcker*. Leiden (Stedelijk Museum de Lakenhal) 1960.
- Leiden 1966-67 — Bolten, Jaap, “*Het vroege landschap*”. *Tekeningen uit het bezit van het Prentenkabinet van de Rijksuniversiteit te Leiden*. Leiden (Stedelijk Museum de Lakenhal) 1966-'67.
- Leiden 1968 — Bolten, Jaap (red.), *De collectie Jean François George Boom*. Leiden (Stedelijk Museum de Lakenhal) 1968.
- London 2010 — Chapman, Hugo & Marzia Faietti, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*. London (British Museum) 2010.

Milwaukee 1989 — Mundy, E. James & Elizabeth Ourostoff de Fernandez-Giminez, Elizabeth, *Renaissance into Baroque, Italian Master Drawings by the Zuccari 1550-1600*. Milwaukee (Milwaukee Art Museum) 1989.

Parijs 1985 — Bolten, Jaap (red.), *Oude tekeningen van het Prentenkabinet der Rijksuniversiteit te Leiden / Dessins Anciens du Cabinet des Dessins et des Estampes de l'Université de Leyde*. Paris (Institut Néerlandais) 1985 e.v.

Parijs-Rotterdam-Haarlem 1962 — *Italiaanse tekeningen in Nederlands bezit*. Parijs (Institut Néerlandais), Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), Haarlem (Teylers Museum) 1962.

Rome 1993 — *Roma a Sisto V. Le arti e la cultura*. Rome (Palazzo Venezia) 1993.

Venetië 1999 — Aikema, Bernard & Beverly Louise Brown (eds.), *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian*. Venetië (Palazzo Grassi) 1999.

Colofon

Deze tentoonstelling werd ontworpen als begeleiding bij een daadwerkelijke tentoonstelling in de Universiteitsbibliotheek Leiden (12 mei t/m 27 september 2012). Samensteller en redacteur van beide, de fysieke en de digitale tentoonstelling, is Gert Jan van der Sman, hoogleraar Geschiedenis van de Prent- en Tekenkunst te Leiden en wetenschappelijk medewerker van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI) te Florence. Hij werd hierbij ondersteund door twee masterstudenten, Joost Joustra, die kunsthistorisch onderzoek deed, en dr.ir. Han Harthoorn, die verantwoordelijk was voor het technische onderzoek. Ondersteuning werd geboden door Jef Schaeps, conservator Prenten & Tekeningen bij de Universitaire Bibliotheken Leiden / Prentenkabinet.

Diverse personen uit binnen- en buitenland hebben tips en informatie gegeven of op een andere wijze geholpen, in het bijzonder Julian Brooks, Giovanna Capitelli, Marco Ciampolini, Lucilla Conigliello, Tania De Nile, Edith Denisse, Joris Dik, Peter Fuhring, Koen Janssens, Michael Kwakkelstein, Ilaria Masi en Bert Meijer.

Ook het Leids Universiteits Fonds (LUF), dat de leerstoel voor de Geschiedenis van de Teken- en Prentkunst ondersteunt, heeft aan de verwezenlijking van deze tentoonstelling bijgedragen. Aan al voornoemde personen en instellingen zijn wij veel dank verschuldigd.

Teksten: Han Harthoorn (1.1a, 1.2a en 1.3a, 1.9a-c, 1.15a, 2.3a-2.5a, 2.6a, 2.8a-b, 2.9a, 3.8a-3.9a, 3.10, 3.10a, Het technisch onderzoek: analyse van tekenmaterialen) — Joost Joustra (1.1, 1.5, 1.8, 1.15-1.18, 2.2-2.6, 2.8-2.9, 3.1-3.2, 3.4, 3.8-3.9) — Jef Schaeps (1.13-1.14, 3.3, 3.6-3.7) — Gert Jan van der Sman: Inleiding, 1.2-1.4, 1.6-1.7, 1.9-1.12, 2.1, 2.7, 2.10-2.12, 3.5

‘Occhio! Verborgen tekeningen uit Italië’ is in 2012 als *online exhibition* (.xml) gepubliceerd in de beeldbank van Universitaire Bibliotheken Leiden.

In 2018 zijn de teksten en beelden vanuit de xml-structuur geconverteerd en met enige kleine aanpassingen als PDF-document opgeslagen in de nieuwe beeldbank.

De oorspronkelijke *online exhibition* is thans niet meer beschikbaar.

André Bouwman

Universitaire Bibliotheken Leiden

LEIDEN UNIVERSITY LIBRARIES ONLINE EXHIBITIONS, **exhubl021**

