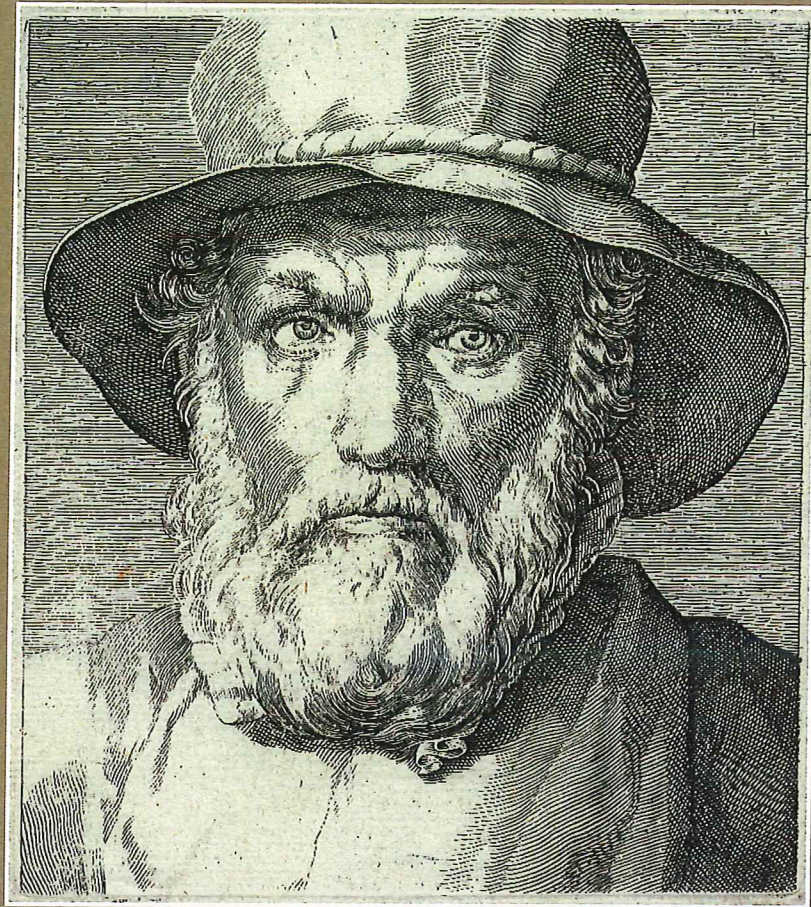


LA GRAVURE DE LA RENAISSANCE DANS LES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX

DE RENAISSANCE PRENTKUNST IN DE ZUIDELIJKE NEDERLANDEN



Actes édités par
Godelieve DENHAENE

BRUSSEL – BRUXELLES 2010
Archief- EN BIBLIOTHEEKWEZEN IN BELGIË
ARCHIVES ET BIBLIOTHÈQUES DE BELGIQUE

ARCHIVES ET BIBLIOTHÈQUES DE BELGIQUE
ARCHIEF- EN BIBLIOTHEEKWEZEN IN BELGIË

Extranummer 89 Numero spécial

**De Renaissance prentkunst in de
Zuidelijke Nederlanden**

**La gravure de la renaissance dans les
Pays-Bas méridionaux**

Kunsthistorisch seminarie van het KIK nr. 9

Séminaire d'histoire de l'art de l'IRPA n° 9

Actes édités par

Godelieve DENHAENE

Brussel-Bruxelles 2010

In de vier winden/Aux quatre vents (1548-1600)
De eerste Antwerpse prentenuitgeverij op wereldschaal
Een stand van zaken

Joris VAN GRIEKEN
Koninklijke Bibliotheek van België

In de tweede helft van de 16de eeuw ontpopte Antwerpen zich tot één van de vooraanstaande productiecentra van grafiek in Europa¹. Deze evolutie ging gepaard met de opgang van grote uitgevershuizen die inspeelden op de steeds groeiende en zich in ijtempo internationaliserende vraag naar gedrukte beelden². Uitgevers coördineerden en financierden het productieproces van een prent, vanaf de eerste ontwerptekeningen in het atelier van de kunstenaar tot het afdrukken van het houtblok of de koperplaat in de werkplaats van een gespecialiseerde drukker³. Daarenboven beschikten zij over een netwerk van agenten en tussenpersonen die de door hen geproduceerde prenten internationaal wisten te verspreiden. Uitgevers namen niet zelden zelf het initiatief tot het ontwerpen van een bepaalde prent of reeks, en associeerden zich met ontwerpers en graveurs van wiens werk ze groot economisch succes konden verwachten. In veel gevallen waren zij het die bepaalden welke prenten er op de markt kwamen en hoe die er zouden uitzien. Het is dan ook niet verwonderlijk dat uitgevers een vooraanstaande rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van de grafische kunst in deze periode. Toch is de studie van de organisatie en productie van dergelijke uitgevershuizen een tamelijk recent fenomeen⁴. Binnen het romantische concept van de 'peintre-graveur' dat

¹ Deze evolutie wordt uitvoerig beschreven in: J. VAN DER STOCK, *Printing Images in Antwerp: the Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585*, Studies in Prints and Printmaking, 2, Rotterdam, 1998. Zie ook: A.J.J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIe siècle*, 2dln. in 3 vols., Paris, 1924-1935.

² J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., p. 181, en noot 22.

³ Zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., p. 144-172. en Peter PARSHALL en David LANDAU, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven - London, 1994, p. 220-223.

⁴ Wat de grote uitgevers uit de 16de en 17de-eeuwse Nederlanden betreft zijn er in de laatste decennia enkele opmerkelijke en groots opgezette studies verschenen. Pionierswerk in dit opzicht was het in 1971 verdedigde maar pas in 1977 verschenen doctoraat van Riggs. Zie: T.A. RIGGS, *Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher*, New York en London, 1977; meer recent verschenen: N. ORENSTEIN, *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Studies in Prints and Printmaking, 1, Rotterdam, 1996; M. SELLINK, *Philips Galle (1537-1612): Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, 3 vols., Amsterdam, 1997; I.M. VELDMAN, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670): a Century of Print Production*, Studies in Prints and Printmaking, 3, Rotterdam, 2001.

19de en vroeg 20ste-eeuwse verzamelaars en vorsers zo diepgaand heeft beïnvloed, had de uitgever - als een in eerste plaats commerciële actor - geen plaats⁵.

In januari 2008 ging aan het prentkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België een onderzoeksproject van start met de titel *"In de vier winden/Aux Quatre Vents (1551 – 1599) De eerste Antwerpse prentuitgeverij op wereldschaal"*⁶. Dit project beoogt de productie en invloed van dit Antwerps prentbedrijf beter in kaart te brengen.

Ondanks het zeer grote historische en kunsthistorische belang van de uitgeverij blijven vele facetten van hun enorme output onderbelicht. Het project tracht niet alleen de artistieke impact van het uitgevershuis te bestuderen, maar focust vooral op de strategische evolutie van het prentenfonds. Tevens wordt aandacht besteed aan de receptie van de prenten bij het eigentijdse publiek tegen de achtergrond van de internationale kunstmarkt. Het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek

van België bezit een schat aan materiaal dat door "In de vier winden" werd uitgegeven⁷. Dit onderdeel van de collectie werd nog nooit uitputtend in kaart gebracht⁸. De collectie van het Brusselse prentenkabinet en enkele cruciale archiefdocumenten vormen het uitgangspunt van het onderzoek. In wat volgt zal een beeld worden geschetst van de oogmerken van het project en van enkele voorlopige resultaten na ruim tien maanden onderzoeksactiviteit.

Opgericht in 1548, speelde de prentuitgeverij "In de vier winden" een centrale rol in de ontwikkeling van de prentkunst in Europa. De Antwerpse schilder Hieronymus Cock en zijn echtgenote Volcxken Diercx kwamen met een breed gamma van technisch en artistiek uitmuntende uitgaven tegemoet aan een steeds groeiende vraag van de internationale prentmarkt.

De professionalisering van het prentbedrijf rond de centrale figuur van de uitgever was in de Nederlanden een tamelijk recent fenomeen. Deze evolutie had zich in Italië al enkele decennia vroeger voltrokken. Aangenomen wordt dat

⁵ De voorkeur voor de zich grafisch rechtstreeks uitdrukende schepende kunstenaar en de daaruit volgende oriëntatie op de graveur (deze principes zijn ook voor de organisatie van alle grote westerse prentcollecties uit de 19de en de 20ste eeuw maatgevend geweest) hebben diepe wortels in het westerse kenners- en verzamelwezen en zijn wat de prentkunst betreft sinds de vroege 19de eeuw sterk bepaald geweest door het werk van Adam Bartsch. Zie: A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, 21 vols., Vienne, 1803-1821. De opkomst van de fotografie in de 19de eeuw heeft gezorgd voor een verdere depreciatie van de zogenaamde 'reproductiegrafiek'. Met deze term werden prenten aangeduid die naar het voorbeeld (meestal een tekening, soms op zijn beurt vervaardigd naar het voorbeeld van een schilderij of beeldhouwwerk) van een kunstenaar door een gespecialiseerde graveur waren vervaardigd. Men zag hierin een directe analogie met fotografische reproducties. In principe werd daarmee elke vorm van werkverdeling die zo typisch is voor de productie van een uitgevershuis afgewezen. Deze visie die veel navolging vond werd voor het eerst op een samenhangende manier geformuleerd door Franz Wickhoff in zijn artikel over de samenwerking tussen Rafael en Marcantonio Raimondi dat er overigens mee op was gericht de grafische prestaties van dit duo in de schaduw te stellen van Duitse peintres-graveurs zoals Albrecht Dürer. Zie: F. WICKHOFF, "Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Künste: Marcantons eintritt in den Kreis römischer Künstler", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 20, 1899, p. 181-194. Pas in de tweede helft van de 20ste eeuw is er sprake van een merkbaar toegenomen kunsthistorische interesse voor de zogenaamde 'reproductieprint'. Deze herontdekking wordt gemarkeerd door enkele opgemerkte tentoonstellingen met bijhorende catalogi en publicaties, aanvankelijk vooral in het Duitse taalgebied: K. OBERHUBER, *Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Brueghel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina*, tent.cat., Albertina, Wenen, 1967; G. LANGEMEYER, R. SCHLEIER, L. ACHTERKAMP, *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*, tent.cat., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1976. Over dit fenomeen in de Italiaanse prentproductie uit deze periode zie: M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, tent.cat., British Museum, Department of Prints and Drawings, London, 2001. Recente tentoonstellingen en studies aan dit type van grafiek gewijd: R. ZORACH en E. RODINI, *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, tent.cat., University of Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, University of New York, The Grey Art Gallery, Chicago, 2005; C. HÖPER, W. BRÜCKLE en U. FELBINGER, *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen reproduzierbarkeit*, tent.cat., Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, 2001.

⁶ Dit vierjarig onderzoeksproject wordt gefinancierd door Federaal Wetenschapsbeleid en wordt uitgevoerd door Drs. Joris Van Grieken onder leiding van Dr. G. Denhaene (Koninklijke Bibliotheek van België, prentenkabinet) en Prof. Dr. J. Van der Stock (K.U.Leuven). Het onderzoek wordt verder wetenschappelijk begeleid door Prof. Dr. D. Allart (Universit  de Liège), Dr. G. Luijten (Rijksprentenkabinet Amsterdam), Dr. M. Sellink (Stedelijke Musea Brugge).

⁷ Naast het prentenkabinet beschikken ook andere afdelingen van de Koninklijke Bibliotheek (kostbare werken, kaarten en plans, handschriften) over materiaal van en in verband met het uitgevershuis "In de vier winden". Uiteraard zullen ook deze stukken in het onderzoek worden opgenomen.

Vanuit het prentenkabinet bestaat er van oudsher een uitgesproken belangstelling voor de grafiek uit het fonds van Cock/"In de vier winden". In 1887 publiceerde de toenmalige conservator van het prentenkabinet en hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek Henri Hymans als  en van de eersten een overzicht van het leven en werk van de Antwerpse schilder en prentuitgever Hieronymus Cock. (Zie: H. HYMANS, "Une page de l'histoire de l' cole de gravure anversoise au XVIe siècle", *Bulletin de l'académie d'archéologie de Belgique*, 1887, p. 223-238). Op dat moment stond Cock in eerste instantie te boek als de belangrijkste uitgever van prenten van en naar Pieter Bruegel de Oude. Hymans' opvolger René van Bastelaer publiceerde in 1908 een standaardwerk over de grafiek van Bruegel (zie: R. VAN BASTELAER, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Brussel, 1908). Dit werk werd in 1969 naar aanleiding van een grote tentoonstelling nog eens overgedaan door toenmalig ereconservator Louis Lebeer (zie: L. LEBEER, *Beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude*, tent. cat., Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel, 1969). Deze laatste begreep als een van de eersten het belang van de studie van prentuitgevers en lichtte dit toe in een artikel uit 1968 getiteld "Propos sur l'importance de l'étude des éditeurs d'estampes, particulièrement en ce qui concerne Jérôme Cock" (zie: L. LEBEER, in *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, 37, 1968, p. 99-135). In de jaren '60 en '70 kon het prentenkabinet nog opmerkelijke en zeldzame stukken uit het fonds van Cock aankopen. In 1970 werd deze belangstelling bekroond door een tentoonstelling in de Koninklijke Bibliotheek over het huis "In de vier winden", wellicht de eerste grote overzichtstentoonstelling die ooit aan een prentuitgever uit de 16de eeuw werd gewijd. De begeleidende catalogus was van de hand van Lydia De Pauw-de Veen (zie: L. DE PAUW-DE VEEN, *Hieronymus Cock, prentenniver en graveur, 1507?-1570*, tent.cat., Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel, 1970). Daarnaast heeft zij nog enkele andere belangwekkende artikelen over Cock/"In de vier winden" gepubliceerd; L. DE PAUW-DE VEEN, "De staten van de "Pompa Funerbris" van Karel V door Johannes en Lucas a Duetecum naar Hieronymus Cock", *Miscellanea Jozef Dwerverger: bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Gent, 1968, vol. 2, p. 449-463, en L. DE PAUW-DE VEEN, "Archivalische gegevens over Volcxken Diercx, weduwe van Hieronymus Cock", *De gulden passer*, 53, 1975, p. 215-247.

⁸ Momenteel wordt gewerkt aan een gedetailleerde databank die alle door 'Aux Quatre Vents' uitgegeven documenten uit het bezit van de KBR zal ontsluiten. In eerste instantie is deze databank opgevat als een wetenschappelijk werktuig. In een tweede fase zullen bepaalde gegevens ook voor het publiek toegankelijk worden in het kader van 'Belgica', de virtuele bibliotheek van de KBR. Zie: <http://belgica.kbr.be>

Hiëronymus Cock tijdens zijn verblijf in Rome de organisatie van dergelijke bedrijven van nabij leerde kennen⁹. Ook in Antwerpen hadden uitgevers als Hans Liefrinck en Cornelis Bos al in de jaren '40 niet zonder succes geëxperimenteerd¹⁰.

De uitgeverij was op meerdere vlakken een trendsetter die door vele andere prentenuitgevers en graveurs werd nagevolgd. Het fonds spitte zich volledig toe op de technisch geperfectioneerde burijngravure. Cock gaf in de Nederlanden een nieuwe impuls aan deze techniek door de Italiaanse graveur Giorgio Ghisi te engageren¹¹. Tijdens zijn verblijf in Antwerpen vervaardigde deze topgraveur een aantal grote koperplaten naar meesterwerken van de moderne Italiaanse schilderkunst¹². Deze waren in zowel technisch als artistiek opzicht een nieuwigheid in het noorden en kregen veel navolging. Naast een uitgebreid assortiment met een vernieuwende "artistieke" vormtaal omvat het fonds ook humanistische, moraliserende, educatieve, archeologische en devotieprenten en zelfs een aanzienlijk deel cartografie¹³. De gravures werden internationaal

⁹ Over Cock's bezoek aan Italië bestaan sterke vermoedens maar geen enkel ondubbelzinnig bewijs. Zie hierover T.A. RIGGS, *Hieronymus Cock*, op. cit., p. 29-30. Voor de archivalisch verzekerde elementen uit Cock's biografie zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., Appendix 1, p. 272.

¹⁰ Voor een overzicht van de diverse initiatieven van professionele prentmakers in Antwerpen voor Hieronymus Cock zie: T.A. RIGGS, L. SILVER, W. MELION, *Graven Images: The Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem, 1540 - 1640*, tent.cat., Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, Evanston Illinois, 1993, en J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., passim. Over Cornelis Bos zie: S. SCHELE, *Cornelis Bos: a Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, 1965. Over de zeer belangwekkende productie van grote uitgevers als Hans (Jan) I Liefrinck en Gerard de Jode bestaan nog steeds geen degelijke studies, en al evenmin volledige en betrouwbare lijsten van werken die hun uitgeversadres dragen. Over Gerard de Jode's "Thesaurus..." zie: H. MIELKE, "Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38, 1, 1975, p. 29-83.

¹¹ Giorgio Ghisi uit Mantova werd ingeschreven in de liggeren van het Sint-Lucasgilde van Antwerpen in 1551/52 (fol. 170v) (zie: P.-F. ROMBOUTS en T. VAN LERUUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder zijnspreuk: Wt ionsten versaemt*, 2 vols., Antwerpen - Den Haag, 1864-1876, I, p. 175.). Hij staat vermeld als *Joorge Mantewaen* en verkreeg het uitzonderlijke voorrecht tot het gilde toe te treden zonder poorter te worden van de stad. Zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., Appendix 1, p. 276. Over het leven en werk van Ghisi zie verder: M. LEWIS, R.E. LEWIS en S. BOORSCH, *The Engravings of Giorgio Ghisi: catalogue raisonné*, tent.cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985; P. BELLINI, *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, tent.cat., Museo Civico, Bassano del Grappa, Milano, Museo archeologico ed artistico nel Castello Sforzesco, Bassano del Grappa, 1998.

¹² Cock gaf in totaal vijf prenten van groot formaat uit die door Ghisi waren gegraveerd. De 'School van Athene' naar het fresco van Rafael in de Stanza della Segnatura in het Vaticaan is 1550 gedateerd (Riggs, 179). Een jaar later verscheen het "Laatste Avondmaal" uit (R.163) naar Lambert Lombard, in 1552 gevolgd door een prent naar het andere grote fresco in het Vaticaan, het "Dispuut om de Eucharistie" naar Rafael (R.178). Naar het schilderij van Bronzino (vandaag in Budapest) vervaardigde Ghisi de "Aanbidding der herders" (1554)(R.22) en naar een tekening van de Mantovaanse kunstenaar Bertano een "Oordeel van Paris" (1555)(R.2). De modellen voor de voorgaande prenten, het Laatste Avondmaal van Lombard uitgezonderd, had hij vermoedelijk zelf uit Italië meegebracht. Over de relatie van enkele van deze prenten tot hun voorbeeld zie: M. BURY, "On Some Engravings by Giorgio Ghisi Commonly Called "Reproductive"", *Print Quarterly*, 10, 1, 1993, p. 4-19; voor de meest recente staatbeschrijvingen en bibliografie zie: P. BELLINI, *L'opera incisa*, op. cit.

¹³ Naar de cartografische en chorografische productie van "In de vier winden" werd totnogtoe weinig onderzoek verricht. Een bondige lijst en besprekingen zijn opgenomen in T.A. RIGGS, *Hieronymus*

verspreid via goed uitgebouwde netwerken van handelaars en beurzen waaronder de befaamde Buchmesse van Frankfurt¹⁴. Cock en Diercx zagen in dat een ruim gediversifieerd fonds van een uitmuntend artistiek en technisch niveau, ondersteund door een professionele organisatie en distributie, de sleutels waren tot succes. Cock en Diercx lieten composities van gevestigde waarden als Rafael en Hieronymus Bosch en ontwerptekeningen van jong talent als Pieter I Bruegel, Frans en Cornelis Floris, Lambert Lombard en Maarten van Heemskerck door uitzonderlijk getalenteerde professionele graveurs op de koperplaat aanbrengen. Door die intense contacten met belangrijke kunstenaars en met uitzonderlijke graveurs als Cornelis Cort, Philips Galle, Frans Huys, Giorgio Ghisi en de gebroeders Wierix en Van Doetecum, zijn Cock en Diercx zeker spilfiguren binnen het Europese artistieke milieu van de tweede helft van de 16de eeuw. Na de dood van Cock (1570) nam zijn weduwe Volcxken Diercx het roer volledig in handen. Ze zette het bedrijf verder en loodste het doorheen de meest woelige periode uit de Antwerpse geschiedenis, tot haar overlijden in 1600.

De rijke productie van Cock/Diercx en hun uitgeverij is zeker nog niet uitputtend bestudeerd. In 1970 weidde de Koninklijke Bibliotheek van België een tentoonstelling aan Cock naar aanleiding van de vierhonderdste verjaardag van zijn overlijden. De begeleidende catalogus van Lydia De Pauw-de Veen vormde een belangrijke aanzet voor de studie van het uitgeversfonds in zijn geheel¹⁵. Timothy Riggs geeft in zijn doctoraatsstudie over Cock (1971, gepubliceerd in 1977) een

Cock, op.cit. Voor de enige recente bijdrage over dit onderwerp met verdere bibliografische verwijzingen zie: N.E. SEREBRENNIKOV, "Plotting imperial campaigns: Hieronymus Cock's abortive foray into chorography", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 52, 2001, p. 186-215.

¹⁴ Uit documenten bewaard in de Plantijnse archieven is geweten dat Cock via Plantin prenten verhandelde naar Frankfurt en Parijs (zie: A.J.J. DELEN, "Christoffel Plantin als prenthandelaar", *De Gulden Passer*, 10, 1932, p. 1-24). Er was uiteraard ook een grote afname vanuit het Iberisch schiereiland. Het was vermoedelijk via Plantin en de Spaanse theoloog Benito Arias-Montano dat de Spaanse koning Filips II in het bezit kwam van een zeer ruime selectie uit Antwerpen afkomstige grafiek bestemd voor zijn bibliotheek in het Escorial (zie: M.P. McDONALD, "The Print Collection of Philip II at the Escorial", *Print Quarterly*, 15, 1, 1998, p. 15-35, een geïllustreerde catalogus van de collectie; J.M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, en S. SANTIAGO, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, s.l., 1992). In Italië waren etsen en gravures uitgegeven door Cock al vroeg bekend en populair, getuige de talrijke citaten in de teken- en schilderkunst, en de diverse kopieën die door Italiaanse prentmakers naar Cock werden vervaardigd (zie: K. OBERHUBER, "Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser", *Minuscula Disäpularum: Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966 gewidmet*, Berlin, 1968, p. 207-224; J. BOLTON, "Messer Ulisse Severino da Cingoli, a bypath in the History of Art", *Master Drawings*, 6, 1969, p. 123-147). Vasari vermeldt in het leven van Marcantonio Raimondi in de tweede editie van zijn 'Vite' (1568) talloze werken uitgegeven door Cock (zie: R.H. GETSCHER, *An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from His Lives of the Artists (1550 & 1568)*, Lewiston en Queenston, 2003, passim).

De grote selectie aan werk uitgegeven door "In de vier winden" dat in de weinige uit de late 16de en vroege 17de eeuw overgeleverde prentcollecties wordt bewaard, geeft een beeld van het grote 'marktaandeel' dat het huis veroverd had. Vroege collecties met een groot aandeel prenten uitgegeven door "In de vier winden" zijn naast het Escorial bewaard in Wenen, Wolfegg en Basel. Zie: P. PARSHALL, "The Print Collection of Ferdinand Archduke of Tyrol", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 78, 1982, p. 139-184; S. BRAKENSIEK, *Vom Theatrum mundi zum Cabinet des Estampes: das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Ulm, 2003.

¹⁵ L. DE PAUW-DE VEEN, *Hieronymus Cock*, op. cit.

degelijk overzicht van de prentproductie van "In de vier winden"¹⁶. Hij gaat in op het leven en werk van Hieronymus Cock zelf en op de geschiedenis van zijn uitgeversbedrijf. De inschatting van de betekenis van het uitgevershuis Cock/Diercx is bij Riggs voornamelijk gebaseerd op de gesigneerde prenten. Bij gebrek aan archivalische gegevens over de praktische organisatie van de uitgeverij, gaat hij hoofdzakelijk uit van de analyse van het fonds van prenten waarop de naam "Cock" of "In de vier winden"/"Aux quatre vents" voorkomt¹⁷. Als gevolg van deze hoofdzakelijk objectgerichte aanpak focust het werk dan ook voornamelijk op vragen van stilistische en thematische aard¹⁸.

Sinds de studie van Riggs zijn er geen omvattende pogingen meer ondernomen om de activiteiten van Cock en Diercx en hun uitstraling te verfijnen¹⁹. Nochtans kan het overzicht van Riggs niet als definitief worden beschouwd. Er zijn ondertussen vele nieuwe studies voorhanden waarin deelfacetten worden behandeld of zijdelings ter sprake komen en die de studie van het fonds Cock/Diercx en zijn uitstraling in belangrijke mate kunnen verdiepen²⁰. Bovendien hebben we dankzij de publicatie door Eric Duverger van de inventaris van de nalatenschap van Volcxken Diercx (1601) een vrij nauwkeurig beeld van de totale output van de firma²¹.

¹⁶ T. A. RIGGS, *Hieronymus Cock*, op. cit.

¹⁷ Riggs vermeldt de meeste over Cock en zijn weduwe bekende archiefdocumenten waaronder de inventarissen van 1601 maar maakt slechts in zeer beperkte mate gebruik van de gegevens die ze bevatten. Zie: T. A. RIGGS, *Hieronymus Cock*, op. cit., passim.

¹⁸ Als werkinstrumenten hanteert Riggs een catalogus van werken toegeschreven aan Hieronymus Cock zelf (tekeningen, prenten, kaarten en schilderijen, p. 235-308) en een aparte 'handlist' van door Cock en Diercx gepubliceerde werken met een appendix van niet opgespoorde of in de literatuur incorrect geciteerde werken. (p. 309-394). In deze handlist worden alle hem bekende werken met het uitgeversadres van Cock of 'Aux quatre vents' zeer beknopt beschreven. De studie van Riggs blijft zeer bruikbaar maar is in vele opzichten verouderd. Zie: T. A. RIGGS, *Hieronymus Cock*, op. cit.

¹⁹ De tentoonstellingscatalogus uit 1988 van de hand van Jacqueline Burgers is eerder bescheiden van opzet en voegt weinig toe aan de door Riggs en De Pauw-de Veen verzamelde gegevens. Zie: J. BURGERS, "In de vier winden": de prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen, tent.cat., Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam, 1988.

²⁰ Zie vele reeds hierboven vermelde bijdragen die sinds de vroege jaren 1970 verschenen en niet meer door Riggs werden verwerkt. Er werd uitzonderlijk veel vooruitgang geboekt in het gedetailleerd in kaart brengen van de oeuvres van verscheidene graveurs die voor "In de vier winden" hebben gewerkt zoals, Hans Collaert, Cornelis Cort, de gebroeders van Doetecum, Filips Galle, en de gebroeders Wierix. Bovendien verscheen er heel wat nieuw onderzoek naar kunstenaars als Pieter Bruegel (o.m. H. Mielke, M. Sellink, N. Orenstein), Maarten van Heemskerck en Dirck Volkertsz. Coornhert (I. Veldman), Frans en Cornelis Floris (C. Van de Velde, C. Van Mulders, A. Huysmans), Lambert Lombard (G. Denhaene en D. Allart). Zeer recent verscheen nog de uiterste gedetailleerde en zeer bruikbare studie van Bowen en Imhof naar gegraveerde boekillustraties van Christoffel Plantin. Zie: K. BOWEN en D. IMHOF, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge, 2008. Een grondige survey van het grafische werk van en naar Frans Floris (E. Wouk) is momenteel in voorbereiding en zal verschijnen in de New Hollstein Dutch and Flemish Series in de loop van 2009.

²¹ E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw.*, Fontes historiae artis neerlandicae, 1, 13 vols., 1984-2004, 1, p. 17-37.

De nieuwe vraagstelling richt zich meer op de commerciële en artistieke netwerken die in de oudere literatuur minder aan bod kwamen. Het fenomeen van de prentproductie in de 16de-eeuwse Nederlanden wordt binnen dit onderzoek in de eerste plaats benaderd vanuit het standpunt van de uitgever (en niet op de eerste plaats vanuit de ontwerper of de graveur). Het beoogt bij te dragen tot twee complementaire problematieken:

Op de eerste plaats wordt de concrete evolutie van het uitgeversfonds (1548-1570-1600-[tot in de 17de eeuw]) onderzocht. Zoals gezegd zette Volcxken Diercx de uitgeverij na het overlijden van Cock in 1570, nog meer dan drie decennia lang voort. Samen met haar nieuwe echtgenoot Lambrecht Bottin was zij verantwoordelijk voor een verdere aangroei van het fonds²². Cock en Diercx introduceerden enkele cruciale strategische innovaties in de Nederlanden. Op relatief grote schaal werd door hen een aantal goed doordachte verkoops- en marketingstrategieën ontwikkeld²³. De uitgeverij speelde met een gediversifieerd aanbod immers in op de groeiende vraag van een steeds breder internationaal publiek en vond ook gepaste antwoorden op de zich soms snel wijzigende smaak. Carel van Mander die als eerste de biografie van Cock opstelde (1604), wees al op diens opmerkelijke handelsgeest en de rijkdom die hij er mee vergaarde²⁴. Recente studies over de kunsthandel in de Nederlanden in de 16de en 17de eeuw maken

²² Over deze Lambrecht of Lambert Bottin is weinig geweten. Hij wordt samen met Volcxken vermeld in een lijstje dat Christoffel Plantijn opstelde van de prentmakers- en uitgevers waarmee hij samenwerkte en dat uit de periode 1577-1580 zou dateren. Zij bekleeden er de eerste plaats: *Catalogus illorum qui Figuras diversas aeneas sive ligneas Antverbiae distra- / bunt, sive etiam sculpsunt: / Lambert Bottin ou la veuve de Cockx*. Delen die dit document in 1932 publiceerde dacht dat het om een medewerker van Diercx ging. Zie: A. J. J. DELEN, "Christoffel Plantin als prenthandelaar", *De Gulden Passer*, 10, 1932, p. 1-24. Uit verscheidene documenten die sindsdien zijn opgedoken blijkt dat hij de tweede echtgenoot van Volcxken Diercx was en dat hij voor 17 oktober 1581 overleed. Zie: DE PAUW-DE VEEN, *Archivalische gegevens*, op. cit., p. 220.

²³ Zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., hoofdstuk 4: "Print Publishers and their Strategies"; Cock focuste vooral op kopergravures met een duidelijk artistieke inslag die veelal - luidens de talrijke bewaarde titelpagina's - tot schilders en kunstliefhebbers waren gericht. Toch richtte "In de vier winden" zijn uitgaven op een zo breed mogelijk doelpubliek, daarbij bewust inspeland op de synchrone receptiedifferentiatie van verschillende doelgroepen. Over dit fenomeen zie: J. VAN DER STOCK, "Ambiguous Intentions, Multiple Interpretations: an Other Look at Printed Images from the Sixteenth Century", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 52, 2001, p.19-30. Over Cock's zelfprofilering als schilder en zijn uitgaven specifiek gericht tot een schilderspubliek zie: B. BAKKER, "Pictores, adeste!": Hieronymus Cock recommending his prints series", *Simiolus*, 33, 2007-2008, p. 53-66. De uitgeverij ging ook op grote schaal prentenreeksen publiceren, die de consument er toe moesten bewegen een hele reeks prenten in plaats van één enkel tafereel te kopen. Cock promoveerde Pieter Bruegel als een "tweede Bosch", handig inspeland op de zeer aanzienlijke populariteit van de Bossche schilder in heel Europa. Zie: L. SILVER, "Second Bosch. Family Resemblance and the Marketing of Art", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 2000, 31-56.

²⁴ K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerhustighe Ineght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorgebraghen...*, Haarlem, 1604, fol. 232r^o; Zie ook de commentaar van Hessel Miedema op het leven van Matthijs en Hieronymus Cock in: K. VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604), Preceded by the Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and ... , from the Second Edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, uitg. door Hessel Miedema, 4 vols., Doornspijk, 1994, 3, p.240-245.

het mogelijk dit aspect beter te analyseren²⁵. Hier dringt zich uiteraard een vergelijking op met andere succesvolle Antwerpse uitgevers. Naast Cock en Diercx zijn ook uitgevers zoals Hans Lieftrick, Philips Galle, Gerard de Jode en Hans van Luyck vanaf het midden van de 16de eeuw in Antwerpen actief. Het is nog niet duidelijk in hoeverre zij de praktijken van Cock en Diercx gewoon imiteerden, dan wel of dat zij andere niches van de markt opzochten die minder door hen waren ingepalmd. Ook deze uitgeversfondsen zijn vaak slechts gedeeltelijk geïnventariseerd, maar het kan niet de bedoeling zijn ze tijdens dit onderzoek gedetailleerd onder de loep te nemen. Wel zullen ze waar nodig en waar mogelijk als vergelijkingspunt worden opgevoerd. Daarnaast werden door Cock en Diercx zelf vele oude koperplaten opgesneden en gewijzigd om tegemoet te komen aan een blijvende of hernieuwde vraag. Dit gebeurde voor bepaalde composities nog tot diep in de 17de eeuw toen de platen uit de nalatenschap van Volcxken Diercx door andere uitgevers werden opgekocht²⁶. Een grondig overzicht van de uitbouw van het fonds voor en na 1570 en van de late edities van de prenten werd totnogtoe nooit opgesteld.

Het vertrekpunt voor dit onderzoek is de lijst van de vele honderden nauwkeurig omschreven koperplaten uit de nalatenschap van Volcxken Diercx

²⁵ Specifiek op de prenthandel gericht zijn ten dele: J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit.; M. SELLINK, *Philips Galle*, op. cit.; N. ORENSTEIN, *Hendrick Hondius*, op. cit.; vele andere publicaties focussen op de handel in schilderijen, maar bieden toch een ruimer inzicht in het functioneren van de toenmalige kunstmarkt. Zie: B. DUBBE en W.H. VROOM, 'Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw', in: *Kunst voor de Beeldenstorm*, tent. cat., Amsterdam, Rijksmuseum, Den Haag, 1986: 13-28; J.M. MONTIAS, 'Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey', *Art Bulletin*, LXXIII, 3, 1990, p. 358-373; J.M. MONTIAS, *Le marché de l'art aux Pays-Bas : XV^e-XVII^e siècles*, Paris, 1996; F. VERMEYLEN, 'Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, 13-29.

²⁶ Dit gebeurde onder meer door de uit Antwerpen afkomstige Paul de la Houve die bepaalde platen van Cock vlak na 1600 in Parijs heruitgaf. (zie: I. DE RAMAIX, "Paul de la Houve. Contribution à sa vie et à son oeuvre d'éditeur", *Le livre et l'estampe*, 101-102 & 107-108, 1980-1981, p. 7-69 & 210-230). Het overgrote deel van de platen kwam terecht in het bezit van grote graveurs- en uitgeversdynastieën zoals de families Galle en Collaert. Sommige platen uit de nalatenschap van Cock/Diercx duiken terug op in de enorme inventaris van het echtpaar Galle/Moretus in 1636. (zie: J. DENUCÉ, "Prentenhandel Theodor Galle en Catharina Moerentorf. - Inventaris van 1636", *Antwerpsch Archievenblad*, 2, 1927, p. 136-151). Ook kleinere Antwerpse uitgevers kochten koperplaten op en gaven ze terug uit onder hun eigen adres. De graveur en uitgever Julius Goltzius had een belangrijk deel van Cock afkomstige koperplaten in zijn fonds. Sommige platen veranderden nog enkele keren van eigenaar. Uitgevers als Michiel Snyders en Michiel Cabaey gaven nog opgewerkte versies van koperplaten van Cock uit en waren rond het midden van de zeventiende tot het begin van de achttiende eeuw actief.

Van enkele belangrijke en duidelijk populaire reeksen zoals de zogenaamde 'kleine landschappen' werden nog in de 17de eeuw nieuwe kopieën op de markt gebracht. Claes Jansz. Visscher was in Amsterdam de uitgever van dergelijke kopieën wat wijst op een blijvende belangstelling voor deze grafiek in de Noordelijke Nederlanden en hun invloedssfeer. Andere koperplaten waren blijkbaar niet meer in goede staat of waren ook in inhoudelijk opzicht verouderd. Van tenminste twee platen uit de inventaris is bekend dat ze op de verso zijde met een olieverftafereel werden beschilderd. (zie ook noot 35) Verder systematisch onderzoek naar de uitgeversadressen op latere staten kan de kennis over de verspreiding van de koperplaten, en het al dan niet doorleven van de belangstelling voor specifieke prenten, helpen verfijnen.

(1601)²⁷. De koperplaten - die op zich elk een grote handelswaarde vertegenwoordigden - werden in verband met de erfenis nauwkeurig en afzonderlijk geïnventariseerd²⁸. Dit maakt het ondermeer mogelijk het deel dat na het overlijden van Cock in het fonds werd opgenomen, op het conto van Volcxken Diercx te schrijven²⁹. Naast de inventaris van de koperplaten werd na de dood van Volcxken Diercx ook een lijst opgemaakt van de nog voorhanden zijnde afdrucken. De vergelijking van deze twee lijsten laat toe te achterhalen welke koperplaten anno 1600 nog courant werden afgedrukt en verkocht. Minstens een deel van de koperplaten was toen al versleten of verouderd en sloot blijkbaar niet langer aan bij de toenmalige vraag van de markt. Naast de inventaris van Diercx zijn er nog enkele andere lijsten overgeleverd die inzicht verschaffen in de organisatie en handelstransacties van het huis en die totnogtoe nauwelijks in samenhang met elkaar zijn geanalyseerd³⁰.

Nu het project al enkele maanden loopt zijn er al een paar opmerkelijke ontdekkingen gedaan die op hun beurt de voedingsbodemp vormen voor de eerste voorzichtige hypothesen. Vooruitgang werd vooral geboekt bij het identificeren van de prenten die worden beschreven in de verschillende archiefstukken. Bij de samenstelling van de New Hollstein volumes die al werden gewijd aan kunstenaars en graveurs als Heemskerck, Philips Galle, Cornelis Cort en enkele andere graveurs die voor "In de vier winden" hebben gewerkt, was al gepoogd bepaalde prenten aan beschrijvingen uit de inventaris van 1601 te linken³¹. Gebruik makend van

²⁷ E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit., p. 17-37.

²⁸ Over de waarde van koperplaten en hun rol als onderpand in handelstransacties zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images* op. cit., p. 154-157.

²⁹ De lijst bevat precies 1604 afzonderlijke koperplaten (in dit cijfer zijn ook prenten inbegrepen die van meer dan één koperplaat werden gedrukt, het cijfer staat dus niet voor het aantal uitgaven dat met deze platen kon worden afgedrukt). Volgens het document waren de koperplaten ingepakt in houten kisten die stonden opgesteld in de kelder van het huis *de Clavicembel* vlak naast het woon- en winkelhuis "In de vier winden" bij het Tappisierspand. Drie kleine koperplaten met de portretten van Volcxken en haar twee echtgenoten Hieronymus Cock en Lambrecht Bottin bevonden zich *Op 't conto van de Achterkamer* van het woonhuis. Als familieportretten hadden ze duidelijk een sentimentele waarde. In de lijst is verder gepreciseerd welke platen aan wie worden nagelaten. Vooraan worden de platen genoemd die toekomen aan de rechtstreekse erfgenamen van Volcxken Diercx en waarop de erfgenamen van haar eerste echtgenoot geen rechten kunnen doen gelden. Dit bevestigt dat ze in opdracht van Volcxken na de dood van Cock werden aangemaakt. Talrijke platen uit deze groep kunnen inderdaad worden vereenzelvd met prenten waarop het uitgeversadres *Aux quatre vents* vermeld staat en dat Volcxken na de dood van haar eerste man meestal gebruikte. Zie: E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit.; voor een bespreking van dit document en de daarin vernoemde personen goederen en gebouwen zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images* op. cit., p. 144-145.

³⁰ In diverse lijsten worden prenten vernoemd met hun groothandelsprijzen. Voor een overzicht zie: *Ibidem*; DE PAUW-DE VEEN, *Archivalische gegevens*, op. cit.; A.J.J. DELEN, Christoffel Plantin, op. cit. Van sommige documenten zoals de verschillende testamenten van Cock en Diercx werden nooit integrale transcripties gepubliceerd.

³¹ I.M. VELDMAN en G. LUIJTEN, *Maarten van Heemskerck*, The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700 [hierna afgekort als NHD], Roosendaal, 1993-1994; H. NALIS en P. FUHRING, *The Van Doetecum family*, NHD, 4 vols., Rotterdam, 1998; M. SELLINK en H. LEEFLANG, *Cornelis Cort*, NHD, 3 vols., Rotterdam, 2000; Z. VAN RUYVEN-ZEMAN en M. LEESBERG, *The Wierix Family*, NHD, 10 vols., Rotterdam, 2003-2004; A. DIELS en M. LEESBERG, *The Collaert Dynasty*, NHD, 8 vols., Ouderkerk a/d IJssel, 2005; M. SELLINK en N. M. ORENSTEIN, *Pieter Bruegel the Elder*, NHD, Ouderkerk a/d IJssel, 2006.

deze gegevens en van eigen inzichten ben ik er vrij gemakkelijk in geslaagd ongeveer duizend van de 1604 koperplaten te identificeren. Dit aantal komt ruwweg overeen met de reeds beschreven kern van het fonds zoals dat in de catalogus en de "handlist" van Riggs voorkomt³². De meer dan vierhonderd resterend koperplaten zijn veel moeilijker te identificeren en vielen tot op heden buiten het gezichtsveld van de onderzoekers. Dit geeft dan ook een enigszins vertekend beeld van de totale output van "In de vier winden". Op het einde van de lijst komen onder meer een honderdtal prenten voor die duidelijk van minder waarde en belang waren maar die toch op een bepaalde wijze de commerciële breedte van het fonds aanvullen. Het gaat hier vooral om devotiegrafiek, meestal kleine prentjes met Mariale en Christologische thematiek. Mogelijkerwijs zijn hier ook platen opgenomen die werden gebruikt voor het drukken van boekillustraties. Het zal wellicht nooit mogelijk zijn al deze plaatjes met zekerheid te identificeren. Toch ontvouwt zich hier een onvermoed facet van het fonds dat in het onderzoek totnogtoe werd genegeerd. Het is echter niet duidelijk of deze platen ook courant werden afgedrukt en via welke kanalen ze werden gedistribueerd. In wat volgt zullen enkele casussen worden besproken waarin ik er ben in geslaagd in de inventaris vermeldde koperplaten te identificeren. Behalve in de eerste casus dragen de geïdentificeerde prenten geen uitgeversadres dat naar Cock of "In de vier winden" verwijst. Deze identificaties bieden vaak verrassende resultaten en werpen nieuwe vragen op omtrent de samenstelling en evolutie van het fonds koperplaten dat Volckx Diercx in 1600 naliet.

Een "Crucifix" naar Martin Schongauer

Eén van de vele koperplaten van 'Crucificen' die in de lijst staan opgesomd - het is onmogelijk te achterhalen welk precies - is ongetwijfeld de vandaag aan Hieronymus Wierix toegeschreven prent naar een laat 15de-eeuwse gravure van de beroemde Martin Schongauer (fig.2)³³. Zijn prenten waren in die tijd in Antwerpen

³² De 'handlist' van Riggs (p.309-383) bevat 291 verschillende nummers. Hierin worden de prenten (losse zowel als reeksen) en kaarten die in de catalogus (p.235-308) afzonderlijk worden besproken, hernomen. Ieder nummer verwijst naar een losse prent of een reeks van meer dan twee prenten. Sets van twee prenten die in feite samen horen, zoals Heemskerck's *Balaam en de engel in een landschap* (R.108-109) en Bruegel's *Sint-Jacob en Hermogenes* (R.35-36) worden door Riggs afzonderlijk genummerd. Een grote groep van gelijkende afbeeldingen zoals de ovale portretten van Europese vorsten (waarschijnlijk 38 stuks maar vermoedelijk niet geconspiceerd of verkocht als een reeks) kregen ook samen één nummer. De beschrijvingen van reeksen zijn zeer beknopt en beperken zich meestal tot de descriptie van een of twee platen. Hier en daar vergist Riggs zich in het precieze aantal platen in een reeks. Volgens mijn meest recente berekeningen zijn de beschrijvingen van Riggs equivalent aan ongeveer 1184 verschillende koperplaten. Dit zou betekenen dat ongeveer 420 platen uit de inventaris van 1601 niet door Riggs worden besproken. Een groot deel hiervan draagt waarschijnlijk geen uitgeversadres van Cock of 'Aux quatre vents' wat in vele gevallen identificatie kan bemoeilijken.

³³ Toegeschreven aan H. Wierix (Z. VAN RUYVEN-ZEMAN en M. LEESBERG, *The Wierix Family*, op. cit., nr. 733) naar Martin Schongauer (zie voor het origineel: M. LEHR, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, vol. 5, Wenen, 1925, p. 95-98, nr. 14). Niet gerepertorieerd door Riggs.

noch steeds gegeerd en Cock heeft door dit werk op de markt te brengen ongetwijfeld op hun schaarste willen inspelen³⁴. Recent kon de koperplaat van deze prent worden opgespoord in een Belgische collectie (fig.1)³⁵. De plaat draagt het uitgeversadres van Julius Goltzius die talrijke platen uit het fonds van "In de vier winden" had opgekocht en met zijn eigen adres heruitgegeven³⁶. Op basis van deze plaat kon de staatbeschrijving van deze prent die nog van de Duitse connoisseur Max Lehr's stamt, worden herzien. De prent van Wierix/Cock, en de tweede staat uitgegeven door Goltzius werden totnogtoe aanzien als twee verschillende prenten afkomstig van twee verschillende koperplaten terwijl het in feite om één en dezelfde prent gaat³⁷.

Afdrukken in Londen en Wolfegg, (1^{ste} staat) en Parijs en Brussel (2^{de} staat).

³⁴ Hierbij dient onder meer te worden verwezen naar de blijvende populariteit van Schongauer's grafiek als model voor kleine geschilderde devotietaferelen die in Antwerpen en masse werden vervaardigd. Deze werkjes worden veelal met het atelier van de in Antwerpen vanaf het midden van de 16de eeuw werkzame Marcellus Coffermans geassocieerd. Zie: M.R. DE VRIJ, *Marcellus Coffermans*, Amsterdam, 2003. Schongauer oefende ook een blijvende invloed uit op de productie van kleine passietaferelen en andere in Antwerpen geproduceerde devotionalia, zowel in gedrukte als in geschilderde vorm. Zie hierover: J. VAN GRIEKEN, "La copie mise en contexte: Enquête sur les copies et les gravures d'après les maîtres anciens des Pays-Bas, à partir de leur réception dans la deuxième moitié du XVI^e siècle", *L'estampe un art multiple à la portée de tous?*, uitg. door S. Raux, N. Surliapiere e.a., Lille, 2008, p. 29-45.

³⁵ Mijn dank gaat hierbij uit naar Prof. J. Van der Stock die mij op het bestaan van deze koperplaat wees. 16de-eeuwse drukplaten zijn zeer zeldzaam en slechts twee andere drukplaten uit het fonds "In de vier winden" konden totnogtoe worden opgespoord. De twee andere voorbeelden bleven bewaard doordat ze in de vroege 17de eeuw aan de versozijde met een olieverftaferaal werden beschilderd. Het gaat om een plaat met het zicht op Sienna (Riggs cat. nr. 58, p. 284-285) bewaard in Leipzig en een kort geleden aan het licht gekomen koperplaat voor de reeks met de "Termen van Diocletianus" naar Sebastiaan van Oye. Zie: C.P. HEUER, "A Copperplate for Hieronymus Cock", *The Burlington Magazine*, 149, 1, 2007, p. 96-99. De koperplaat met de kalvarie is herkomstig uit het bezit van de Gentse Jezuïeten. Ze werd vermoedelijk al vroeg aangekocht om zelf te voorzien in de behoefte aan goedkope devotionalia. Tot voor enkele jaren werd de plaat nog bij gelegenheid afgedrukt om te dienen als geschenk.

³⁶ Julius Goltzius was de zoon van de in Brugge werkzame numismaat en drukker Hubert Goltzius die tot de kenniskring van Lampsonius en Lombard behoorde en ongetwijfeld ook met Hieronymus Cock relaties onderhield. Julius was tevens de neef van de beroemde Hendrick Goltzius, eveneens graveur, uitgever en schilder. Zie: W. LE LOUP, *Hubertus Goltzius en Brugge, 1583-1983*, tent.cat., Gruuthusemuseum, Brugge, 1983.

³⁷ Het exemplaar in Brussel (fol. rés. S.I 42447, VDS nr. 291) is zeer zwaar vervuild en beschadigd en heeft onderzoekers als Max Lehr's en Jan Van der Stock (zie: J. VAN DER STOCK, *Early Prints in the Royal Library of Belgium: the Catalogue*, London - New York, 2001, nr. 291) op het verkeerde been gezet. Aangezien het adres van Hubert Goltzius op het exemplaar van Brussel nauwelijks zichtbaar is werd deze prent door Lehr's als een afzonderlijke 16de-eeuwse kopie opgenomen (M. LEHR, *Geschichte und kritischer Katalog*, op. cit., p. 98, no. 14a). Verder beschrijft Lehr's zonder het te weten dezelfde prent een tweede keer als een werk van Filips Galle, uitgegeven door Cock en in een tweede staat met het adres van J. Goltzius (M. LEHR, *Ibidem*, p. 100, 14e). Deze informatie werd hernomen in repertoria als Hollstein German en The Illustrated Bartsch en in de collectiecatalogus van Van der Stock. Vergelijking met de bewaarde koperplaat maakt duidelijk dat het exemplaar in Brussel, identiek is aan de tweede staat van de door Lehr's als 14e beschreven kopie. De kopie 14a bestaat dus niet.

Antieke sculptuur naar Lambert Lombard

In tegenstelling tot de talloze koperplaten met vrij algemene beschrijvingen van courant voorkomende thema's, zijn anderen dan weer zo vastomlijnd dat slechts weinig prenten voor een eventuele identificatie in aanmerking komen. In de tentoonstellingcatalogus van "In de vier winden" uit 1970 beschreef Lydia de Pauw-de Veen twee prenten die zij als een onderdeel van een reeks van dertien platen beschouwde (fig. 3-6)³⁸. Deze groep vertoont inderdaad bepaalde overeenkomsten maar vormt niet echt een organisch geheel. De eerste prent is in een dwars formaat, en toont drie zittende antiek geklede vrouwen (fig. 3). Het werk is 1554 gedateerd en draagt het uitgeversadres van Cock³⁹. Geen enkele andere prent draagt enig opschrift. De rest van de groep bestaat uit gravures in staand formaat en is verder duidelijk in twee verdere groepen onder te verdelen. Een eerste cluster omvat vijf prenten, waarop telkens een antiek geklede man en vrouw op een sokkel staan afgebeeld (fig. 5 en 6)⁴⁰. Een tweede groep bestaat uit zeven prenten met telkens twee antiek geklede vrouwen (fig. 4, de eerste 7 prenten)⁴¹. Op slechts één van de zeven prenten zijn de figuren nader te identificeren, namelijk als twee voorstellingen van de godin Minerva⁴². Talloze details maken duidelijk dat het in alle drie groepen om evocaties van antieke sculpturen gaat. In het geval van de zittende figuren en van de staande vrouwen ontbreken er soms ledematen of vingers, terwijl de paren dan weer als standbeelden op sokkels zijn afgebeeld. Gegevens uit de inventaris van de koperplaten uit 1601 bevatten in dit geval aanwijzingen naar de oorspronkelijke samenstelling en indeling van deze groep.

Een eerste plaat die vrij gemakkelijk is te identificeren is die met de zittende vrouwen. In de inventaris wordt ze apart vermeld als *Een koperen plaatken van twee Zittende Vrouwkens antyck*⁴³ (fig.3). Hierbij hebben de opstellers van de inventaris ongetwijfeld de derde figuur die veel kleiner en op de achtergrond is voorgesteld over het hoofd gezien. De zeven prenten met staande vrouwen maakten waarschijnlijk oorspronkelijk deel uit van een reeks van tien prenten waarvan de koperplaten in de inventaris als volgt worden beschreven: *Tien koperen plaeten van Antyxse staende Vrouwkens* (fig. 4)⁴⁴.

Een totnogtoe onbeschreven album in het bezit van het prentenkabinet bevat naast afdrucken van de paren op sokkels ook exemplaren van deze *staende Vrouwkens* waaronder twee die nog niet bij de zeven bekende exemplaren waren

inbegrepen (fig. 4, laatste twee prenten)⁴⁵. Dit brengt het totaal nu op negen. Verder onderzoek in andere collecties zal ongetwijfeld de laatste ontbrekende afdruk aan het licht brengen. Behalve de twee afbeeldingen van Minerva hebben de *staende Vrouwkens* veel gemeen met Romeinse afbeeldingen van de Muzen zoals die op sarcofagen maar ook op vrijstaande beelden en beeldengroepen uit de oudheid voorkomen⁴⁶.

Buiten de gravure met de zittende vrouwen, die eerder in de omgeving van Maarten van Heemskerck is te situeren, herinneren alle andere prenten uit de groep aan het werk van Lambert Lombard. Deze Luikse schilder leverde al in de jaren 1540 ontwerpen aan Cornelis Bos en werkte vanaf de vroege jaren '50 ook met Hieronymus Cock samen⁴⁷. Qua ontwerp, maar zeker ook qua graveerstijl herinneren de *staende Vrouwkens* zeer sterk aan de kopergravure met *Esther voor Ahasuerus* die buiten het adres van Cock en de naam van Lombard ook de datum 1553 draagt (vgl. Afb. 7)⁴⁸.

Dat de ontwerpen voor deze reeksen van de hand van Lombard zouden zijn, lijkt te worden bevestigd door verdere vermeldingen in de inventaris van de koperplaten. Hierin komen twee op het eerste gezicht raadselachtige reeksen voor die worden beschreven als: *Vijff koperen plaatkens van de Vijff staende Prisoenen* en *Zes koperen platen van de ses staende Prisoenen van Mr. Lambrecht Lombardus*⁴⁹. 'Prisoenen' zijn in het Middelnederlands "gevangenis", maar het adjectief *staende* suggereert eerder dat het - naar analogie met de *staende Vrouwkens* - om "gevangenen" moet gaan⁵⁰. Hier komen de hierboven beschreven paren, afgebeeld als standbeelden op

³⁸ KBR, Prentenkabinet, Fonds Fétis, S.I.23171. fol. 38-51, de twee aanvullende prenten op fol. 43 en 51. Dit grote album is getiteld 'FIGURES ANTIQUES' en meet ongeveer 55 bij 43 cm. Het bevat nog 306 ingekleefde prenten die dateren van het midden van de 16de tot het midden van de 18de eeuw en de klassieke sculptuur als thema hebben. De prenten zijn hoofdzakelijk van Italiaanse, Franse en Nederlandse origine, waaronder werken van Lafrery, Beatrizet, Perrier etc. Het album zelf dateert vermoedelijk van omstreeks 1700. Van de herkomst en genese is weinig bekend. De band werd in de jaren '60 of '70 van de vorige eeuw op een ongelukkige wijze hersteld, waarbij talrijke sporen werden uitgewist. Opschriften in potlood aan de binnenzijde van de vernieuwde band zijn waarschijnlijk overgeschreven van oudere notities die bij het restaureren zijn verwijderd. Volgens deze inscripties zou de band in 1883 bij het Brusselse veilinghuis Bluff zijn aangekocht en bevatte hij toen nog 381 stuks. Talrijke bladen zijn dan ook uitgesneden. Een andere inscriptie maakt gewag van 405 stuks. In 1883 werd het werk echter niet in de inventaris van het prentenkabinet ingeschreven en het is dan ook waarschijnlijk dat het via een andere afdeling of via een schenking in het bezit van de KB is gekomen.

⁴⁶ Meer specifiek de 'Melpomene' vandaag in het Louvre, ook getekend door Lombard. Zie: P.P. BOBER en R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, London, 1986, p. 79-80, nr 39).

⁴⁷ S. SCHELE, *Cornelis Bos*, op. cit., p. 26

⁴⁸ R. 170, zie ook: G. DENHAENE, *Lambert Lombard: Renaissance en humanisme te Luik*, Antwerpen, 1990, p. 313, nr. 14, ill. 154.; G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, Scientia Artis, 3, Bruxelles, 2006, p. 513, no. 146.

⁴⁹ E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit., p. 35.

⁵⁰ Zowel Verwijs en Verdam als het Woordenboek der Nederlandse taal kennen het woord "Prisoen" slechts in de betekenis van 'gevangenis' en niet van 'gevangene'. Toch moet het hier deze laatste betekenis zijn bedoeld aangezien het adjectief "staende" kan wijzen op een "staand" formaat, maar ook op staande figuren, in tegenstelling tot zittende. Deze tegenstelling komt ook elders in het document voor, bijvoorbeeld in het geval van de *Staende antyxse vrouwkens* en de *twee Zittende*

³⁸ Deze groep (Cock 4^o, S.V. 88677-S.V. 88689) werd nooit integraal beschreven. De enige publicatie waarin ze totnogtoe in worden vermeld is de tentoonstellingscatalogus uit 1970 (zie: L. DE PAUW-DE VEEN, "In de vier winden", op. cit., p.72-73, nrs. 169 en 170).

³⁹ Deze prent is de enige die werd gerepertorieerd door Riggs. Zie: T.A. Riggs, *Hieronymus Cock*, op. cit., nr. 259.

⁴⁰ KBR, Prentenkabinet, Cock, (H.) - 4^o, S.V. 88678 - 88681 en S.V. 88683.

⁴¹ KBR, Prentenkabinet, Cock, (H.) - 4^o, S.V. 88682 en S.V. 88684 - 88689.

⁴² KBR, Prentenkabinet, Cock, (H.) - 4^o, S.V. 88689

⁴³ E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit., I, p. 36.

⁴⁴ *Ibidem*, I, p. 35.

sokkels, in aanmerking⁵¹. De specifieke kleder- en haardracht van de mannelijke figuren met hun baarden, lange broeken en dikke mantels komt overeen met de wijze waarop in de sculptuur van de Keizertijd Barbaarse overwonnenen werden voorgesteld⁵². Dergelijke beelden en hun reproducties kunnen de inventor hebben geïnspireerd tot deze prenten⁵³. Ze bevatten noch het adres van Cock of "Aux quatre vents", noch de naam van enig ander kunstenaar of graveur. Van het totaal van 11 in het document van 1601 vermelde prenten bezit het prentenkabinet er vijf (fig. 5-6). Qua opzet en graveerstijl tekenen zich duidelijk twee groepen af die waarschijnlijk overeenkomen met de twee in 1601 onderscheiden reeksen. Drie prenten (S.V 88678, 88680 en 88681, zie fig. 5) kenmerken zich door een qua lichtwerking en plasticiteit effectieve, maar ietwat onzorgvuldig uitgevoerde graveerstijl die daardoor echter vrij los en ongedwongen overkomt⁵⁴. De achtergronden van twee van deze prenten zijn horizontaal gearceerd (S.V 88678 en 88680). De achtergrond van de derde prent is nog eens diagonaal naar rechts oplopend overgegraveerd. De graveerstijl van de andere groep (S.V 88679 en S.V

Vrouwkens antyck of Vier coperen plaetkens te wetene een sittende Vrouwken met drye staende Apostelkens van Lambrecht Lombardus. Lombard staat ook bekend als een inventor van composities met figuren wat het des te waarschijnlijker maakt dat het hier inderdaad om gevangenen en niet om interieurs van gevangnissen gaat. Zie: E. VERWIJS, J. VERDAM en F.A. STOETT, *Middel nederlandsch woordenboek*, Den Haag, 1885-1941, vol. VI, kol. 696 en J.H. VAN LESSEN (bew.), *Woordenboek der Nederlandse taal*, vol. XII, Den Haag - Leiden, 1943, kol. 4229-4230.

⁵¹ KBR, Prentenkabinet, Cock, (H.) - 4°, S.V 88678 - 88681 en S.V 88683.

⁵² Zowel in de Oudheid als in de Renaissance werden dergelijke beelden gezien als afbeeldingen van Barbaren, vaak gespecificeerd als Daciërs of Perzen. De in de Renaissance bekende voorbeelden bevonden zich in Rome, enerzijds de acht van het forum van Trajanus afkomstige beelden opgesteld op de vrijstaande zuilen van de boog van Constantijn, anderzijds twee Barbaren in de vorm van kariatiden die aanvankelijk waren geïncorporeerd in de gevel van het oude huis Colonna aan de Piazza SS. Apostoli (vandaag in het Museo Nazionale in Napels). Deze werden nog in situ getekend door Maarten van Heemskerck. Vitruvius beschreef bovendien het portaal van de Perzen in Sparta, dat zou geschraagd geweest zijn door kariatiden in de vorm van gevangen Perzen. Deze beschrijving werd al vroeg geassocieerd met de kariatiden van het huis Colonna. Op deze wijze kwamen gelijkende afbeeldingen in diverse geïllustreerde Vitruviusuitgaven terecht. Zie: P.P. BOBER en R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, London, 1986, p. 214-218, nr. 182 en p. 197-198, nr. 165.

⁵³ Zie ook voorgaande en volgende noot. De Pauw-de Veen verwees al naar de etsen van Antonio Fantuzzi met gelijkaardige paren van gevangenen in de vorm van Kariatiden die hier waarschijnlijk als voorbeeld hebben gediend, en naar de Sculpturen in Rome, meerbepaald in de beeldentuin van Kardinaal della Valle, die door Heemskerck werden getekend en wellicht door zowel Cock als Lombard in situ werden gezien. Zie: L. DE PAUW-DE VEEN, "In de vier winden", op. cit., p.72-73, nrs. 169 en 170.

⁵⁴ De Pauw-de Veen suggereert hier de hand van Pieter van der Heyden. Dit lijkt in sommige opzichten aannemelijk, vooral wanneer men vergelijkt met de door hem gesigneerde en door Lombard ontworpen reeks met de vier evangelisten (R. 167). Ook met de reeks apostelen gegraveerde naar ontwerpen van Lombard zijn er sterke overeenkomsten. (zie: G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard*, op.cit., p. 440-441, no. 92). Deze reeks wordt volgens mij volledig ten onrechte aan Suavius toegeschreven. Dit komt door de verwarring met eenzelfde reeks die Suavius zelf ontwierp en graveerde. De door Lombard ontworpen reeks herinnert eerder aan de werken van Pieter van der Heyden, met name de hierboven vermelde reeks met evangelisten (R.167). De koperplaten van de Apostelenreeks van Lombard komen ook voor in de inventaris van 1601.

88683, zie Afb. 6) is veel fijner en komt stijver en netter over⁵⁵. De achtergronden zijn hier diagonaal naar links oplopend gearceerd. Qua stijl en opbouw doen de figuren van beide groepen inderdaad denken aan het werk van Lambert Lombard⁵⁶. De Luikse schilder zou zich in dit geval hebben geïnspireerd op grafiek van Giulio Bonasone en van Antonio Fantuzzi. Een reeks van zes kopergravures van Bonasone (1548) toont staande Perzische gevangenen die als kariatiden zijn voorgesteld⁵⁷. Hoewel zij niet als paar zijn weergegeven komt de opbouw, en met name de vorm van sommige sokkels zeer sterk overeen met de reeks in Brussel. Ook de globale kenmerken van houding en plooierval van de mannelijke figuren is opvallend gelijkend. De gravure van Fantuzzi vertoont qua opzet de meeste overeenkomsten met de 'Prisoenen'. Het gaat hier ook over de combinatie van een mannelijke en een vrouwelijke figuur, ten voeten uit voorgesteld op een soort van sokkel tegen een gearceerde achtergrond⁵⁸. Met hun hoofden lijken ze evenwel een soort plafond of entablement te steunen waardoor zij als kariatiden kunnen worden geïnterpreteerd. In de reeks met de 'Prisoenen' is dit echter niet het geval en gaat het weldegelijk om evocaties van vrijstaande antieke sculptuur.

Hoewel hier aan de hand van de gegevens uit de inventaris moeten worden besloten dat de dertien door de Pauw-de Veen vermelde exemplaren in werkelijkheid onderdeel waren van minstens drie series en een losse prent, is het toch duidelijk dat zij alle in dezelfde omgeving, namelijk het atelier van Lombard, moeten zijn ontstaan. De talrijke tekeningen van de Luikse meester en zijn omgeving, waarvan sommige als voorbeeld voor prenten zijn aan te wijzen, oriënteren zich op dezelfde horizon als de hierboven besproken prenten. Enerzijds baseren zij zich direct op de studie van antieke sculptuur, soms in situ, vaak ook naar het model van andere, eerder of elders vervaardigde tekeningen⁵⁹. Anderzijds wordt ook eigentijdse grafiek aangewend als model⁶⁰. Prenten van de school van Fontainebleau, zoals deze van Fantuzzi, maar ook Italiaanse grafiek waren in het atelier van Lombard welbekend. Dat deze prenten zonder kunstenaarsnaam of uitgeversadres verschenen mag op het eerste zicht verwonderen. Toch lag ook hieraan wellicht een commerciële strategie ten gronde. Het verzwijgen van de naam van de inventor verhoogde immers de

⁵⁵ De Pauw-de Veen suggereerde hier de hand van Lambert Suavius. De koele en nette stijl vertoont inderdaad overeenkomsten maar doorgaans zijn de prenten van Suavius met nog meer zorg en vakmanschap gesneden.

⁵⁶ Men vergelijkte binnen de grafische output van de kunstenaar met de figuren uit de reeds vernoemde prent van Esther en Ahasuerus (R. 170) en in mindere mate de reeks met de staande Apostelen. Binnen de zeer omvangrijke groep met atelierteekeningen zijn talloze gelijkende figuren aan te wijzen, waaronder twee gedrapeerde vrouwen gekopieerd naar een reliëf op een puteaal dat zich in de 16de eeuw in de Villa Albani in Rome bevond. Zie: DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard*, op.cit., p. 378-379, no. 39.

⁵⁷ Zie: S. BOORSCH, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, The Illustrated Bartsch, 29, New York, 1982, nrs. 6(176)-9(176), 10(177)-11(177).

⁵⁸ H. ZERNER, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, 1969, p. XLII, A.F. 16.

⁵⁹ Over Lombards belangstelling voor de antieken en zijn studies naar antieke sculptuur zie: G. DENHAENE, "L'antiquité" in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard*, op. cit., p. 56-66.

⁶⁰ G. DENHAENE, "Études formelles", in G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard*, op. cit., p. 67-68. Specifiek over tekeningen naar grafiek p. 73-78.

geloofwaardigheid van het authentieke "antieke" karakter dat men aan de figuren had willen verlenen⁶¹. Bovendien waren deze uitgaven bedoeld als rechtstreeks concurrenten van hun voorbeelden, de eveneens vaak ongesigioneerde uitgaven van prentmakers als Fantuzzi en Bonasone.

Het is niet geheel duidelijk of dergelijke platen die niet voorzien waren van een uitgeversadres en die mogelijk waren opgekocht uit de nalatenschap van andere kunstenaars of uitgevers, nog daadwerkelijk werden afgedrukt en verhandeld. Men zou kunnen aannemen dat vele koperplaten die in de inventaris van 1601 worden vermeld pas later in het bezit van Cock of zijn weduwe kwamen, en dat de platen een eerder slapend bestaan leden in de opslagruimte van de uitgeverij. Over de bovenvermelde reeksen met antieke figuren zijn mij geen handelsgegevens bekend. Dit is echter wel het geval voor een andere serie van Lombard die Christus met de twaalf Apostelen voorstelt⁶². De platen voor deze reeks zijn ook in de inventaris van 1601 aanwezig. De meeste bekende afdrukken dragen op de eerste prent die Christus voorstelt het uitgeversadres van Claes Jansz. Visscher of van Christoffel van Sichem, maar nooit dat van Cock of "Aux quatre vents". Vele afdrukken dateren dus uit de 17de eeuw. Vermoedelijk verwierf Volxcken Diercx de platen na de dood van Lombard in 1566, maar het is ook mogelijk dat ze reeds vroeger in Antwerpen aanwezig waren en daar door de zorgen van de uitgeverij werden afgedrukt en verhandeld⁶³. In ieder geval verkocht Volxcken Diercx in 1571 afdrukken van deze reeks aan Plantin⁶⁴. Meer dan een decennium later in 1582 verkocht ze vijftientig afdrukken van dezelfde reeks aan Bartholomeus de Momperre voor een identieke prijs⁶⁵.

Een parodie en een kopie naar Gian Giacomo Caraglio

Van vele andere identificeerbare platen zijn afdrukken heel schaars en wijst één en ander erop dat slechts weinig afdrukken de uitgeverij hebben verlaten tijdens het leven van Cock en Diercx. Dat is onder meer het geval met de volgende zeer duidelijk beschreven plaat: *'Een coperen plaete van een Naecte oude Vronwe hebbende eenen*

⁶¹ In het prentenkabinet van de KBR wordt een selectie van prenten uit de drie reeksen bewaard in een album dat uitsluitende reproducties naar klassieke sculptuur bevat en dat in het begin van de 18de eeuw werd samengesteld. Dit toont aan dat de illusie dat het hier om evocaties van werkelijk bestaande antieke beelden ging nog eeuwenlang bleef bestaan. Over dit album zie noot 45.

⁶² G. DENHAENE, *Lambert Lombard*, op. cit., p. 89-91, afb. 103, en p. 314, nr. 25. Zie ook: G. DENHAENE (ed.), *Lambert Lombard*, op. cit., p. 440-441, no. 92.

⁶³ Dit lijkt het geval geweest te zijn met sommige prenten van Lambert Suavius die na zijn vlucht uit de Nederlanden maar nog voor zijn dood in Frankfurt (1574-76?) door Cock en Diercx werden verhandeld. Voordien had Suavius een rechtstreeks contract met Plantin afgesloten. Zie: A.J.J. DELEN, *Christoffel Plantin*, op. cit., p. 152-154 en p. 168-169.

⁶⁴ 3 *Apostelen* [Apostelboeken] *Lombardi 15 s.* Dit betekent dat één reeks 5 stuivers kostte. Nog in 1568 had Cock de vergelijkbare reeks van Suavius voor 6 stuivers verkocht aan Plantin. Zie: A.J.J. DELEN, *Christoffel Plantin*, op. cit., p. 153.

⁶⁵ Zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., Appendix 3, p. 406-407, Document, 56. In hetzelfde document worden ook 25 afdrukken van de Apostelboek van Suavius verkocht voor 5 stuivers per reeks.

*Beer ende eenen Leeuw -neffens heur staende*⁶⁶. Dit is zonder twijfel de beschrijving van de koperplaat die is gebruikt bij het drukken van de enige vandaag gerepeteriorieerde afdruk in Wenen⁶⁷. Het gaat om een parodie op een prentje dat de godin Opis voorstelt en voorkomt in de zeer succesvolle door Rosso Fiorentino ontworpen en door Jacopo Caraglio in prent gebrachte reeks met Romeinse goden in nissen⁶⁸. De jonge godin is hier voorgesteld als een uitgemergelde oude vrouw. Bij de koperplaten van Volxcken Diercx bevond zicht ook een gewone kopie naar het geparodieerde prentje dat op een zeer gelijkaardige manier werd beschreven: *'Een cleyn coperen plaetken van een Vronwe hebbende heur handen aen heur borste ende staende neffens heur versheyden wilde gedierten'* (Afb.8)⁶⁹. Het is niet duidelijk waar en wanneer dergelijke koperplaten werden verworven en of ze frequent werden afgedrukt en verhandeld.

Koperplaten van Jan Cornelisz. Vermeyen ?

De inventaris bevat verder nog enkele opmerkelijke beschrijvingen die er waarschijnlijk op wijzen dat Diercx verscheidene koperplaten uit de nalatenschap van de schilder Jan Cornelisz. Vermeyen in haar bezit had⁷⁰. De prenten van Vermeyen zijn vandaag zo erg zeldzaam dat men er kan van uitgaan dat zij door de latere bezitters van de platen nooit meer op grote schaal werden afgedrukt en uitgegeven. De plaat die beschreven staat als: *Een coperen plaete van Aquaducta in Sigovia*, moet wel identiek zijn aan het koper dat diende voor het drukken van de twee vandaag bekende exemplaren in Londen en Parijs⁷¹. *Een coperen plaete van d' Bordeel van Spaigniën* is waarschijnlijk de koperplaat voor Vermeyen's onder deze

⁶⁶ E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit., I, p. 35.

⁶⁷ M. CIRILLO ARCHER, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, The Illustrated Bartsch, 28 (Commentary), New York, 1995, p. 119-121, nr. 2802.025 C12.

⁶⁸ Voor de verschillende versies van deze serie zie: S. BOORSCH EN J. SPIKE, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, The Illustrated Bartsch, 28, New York, 1985, p. 101-182. en M. CIRILLO ARCHER, *Italian Masters*, op. cit., 116-165, nrs. 2802.024-2802.043.

⁶⁹ E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit., I, p. 36.

⁷⁰ Jan Cornelisz. Vermeyen (Beverwijk 1500- Brussel 1559) kreeg vermoedelijk een opleiding in het atelier van Jan van Scorel en was vanaf 1525 verbonden als hofschilder aan het hof van Margaretha van Oostenrijk in Mechelen en later in dienst van haar opvolgster Maria van Hongarije in Brussel. In 1534 verbleef hij aan het hof van Karel V in Spanje en hij vergezelde de Keizer op diens veldtocht in Tunesië in het volgende jaar. Daarna verbleef hij nog lange tijd in Spanje en keerde in 1540 naar Gent terug. Vanaf 1546 was hij terug in Brussel waar hij in 1559 overleed. De meest recente monografie over Vermeyen focust op zijn werk als hofschilder en meerbepaald op zijn beroemde ontwerpen voor de wandtapijten met het beleg van Tunis. Zie: H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen: Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols., Doornspijk, 1989. Voor een overzicht van zijn grafisch oeuvre zie: A.E. POPHAM, "Catalogue of Etchings by Jan Cornelisz. Vermeyen", *Oud Holland*, 44, 1927, p. 174-182 en C. SCHUCKMAN en D. DE HOOP SCHEFFER, *Claudius Vermeulen to Paulus Willensz van Vianen*, Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, vol. 36, Roosendaal, 1990, p. 113-148.

⁷¹ Afdrukken in het British Museum en in het Cabinet des Estampes van de Bibliothèque Nationale, zie: H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen*, op. cit., II, p. 458; C. SCHUCKMAN en D. DE HOOP SCHEFFER, *Claudius Vermeulen*, op. cit., p. 136-137, no. 23.

naam van oudsher bekende prent (Afb.9)⁷². Beide voorstellingen zijn zo specifiek dat er geen enkele andere 16de-eeuwse prent voor identificatie in aanmerking komt. Het is zeer verleidelijk om in *Een koperen plaetken van eenen Persoon hebbende eenen baert met eenen vrouwendoek op 't hoofd* Vermeyen's gegraveerde portret te zien van Mulay Ahmed, ware het niet dat er uitdrukkelijk sprake is van een klein "plaetken", terwijl de weinige vandaag bekende afdrukken bezwaarlijke kleine prenten kunnen worden genoemd (49,5 x 37,7cm)⁷³. Mogelijk gaat het om een ander portret van een oriëntaalse man met een tulband op het hoofd, al dan niet een vandaag onbekend werk van Vermeyen. Aan de voormalige hofschilder herinneren ook de *Veertien koperen plaeten van d'Belegge van Thynis*⁷⁴. De schilder reisde in het gezelschap van Karel V en zijn legers mee om een beeldend verslag uit te brengen van de veldtocht. Dit project resulteerde in een reeks van twaalf wandtapijten. Frans Hogenberg maakte omstreeks 1555-1560 zeven etsen en een geëtsd titelblad met Duitse tekst aan de hand van de kartons⁷⁵. Hij comprimeerde hiervoor de voorstellingen van het derde, zevende, zesde, achtste, tiende, elfde en twaalfde karton⁷⁶. Dit zijn vandaag de enig bekende prenten die het beleg van Tunis voorstellen. Aangezien er in de inventaris van 1601 duidelijk sprake is van veertien prenten kan het niet om de serie van Hogenberg gaan. In het testament van Jan Cornelisz. Vermeyen, opgemaakt in Brussel op 24 september 1559, is er eveneens sprake van een onvermeld aantal koperplaten in verband met Tunis. Vermeyen voorziet voor zijn zoon Hans als die terug zal komen uit Spanje; *vyftich gulde(n) / eens en(de) oick de coepere(n) plate(n) zyne(n) vaders toebehorende*. Tussen de regels na het woord *plate(n)* werd daaraan toegevoegd; *van Thyns oft vyftich gulden / daer voere*⁷⁷. In 1559 bezat Vermeyen dus zelf koperplaten van (het beleg?) van Tunis die samen met zijn andere koperplaten het niet onaardige bedrag van vijftig gulden zouden waard zijn. Jan Van der Stock is er van uit gegaan dat er in het testament verschillende platen voor bewaard gebleven prenten in verband met Tunis worden bedoeld. Hierbij rekent hij ook prenten die slechts ter zijde met de Tunis-expeditie in verband staan, zoals het hierboven vermelde portret van Mulay

⁷² Wellicht Vermeyen's populairste prent. Nog ongeveer 18 afdrukken, waaronder in Brussel en Amsterdam. Zie: H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen*, op. cit., II, p. 458-459; C. SCHUCKMAN en D. DE HOOP SCHEFFER, *Claudius Vermeulen*, op. cit., p. 117, no. 4.

⁷³ De indruk dat het om een 'vrouwendoek' ging kan zijn gewekt door het feit dat deze tulbanden ook om de kin zijn geslagen, wat een andere indruk geeft dan de voornamelijk Turkse tulbanden die men gewend was te zien en die hoog op het hoofd staan. Vermoedelijk gaat het om een verloren portret van een Tunesiër en niet om het in vier afdrukken bewaarde grote portret van Mulay Hassan. Zie over dit laatste: H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen*, op. cit., II, p. 458-459; C. SCHUCKMAN en D. DE HOOP SCHEFFER, *Claudius Vermeulen*, op. cit., p. 124-125, no. 11.

⁷⁴ E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit., I, p. 28.

⁷⁵ C. SCHUCKMAN en D. DE HOOP SCHEFFER, *Claudius Vermeulen*, op. cit., p. 137-141, no. 1-7 (after Vermeyen).

⁷⁶ H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen* op. cit., p. 130-131. Zie ook: F. HELLWIG, *Franz Hogenberg – Abraham Hogenberg. Geschichtsblätter*, Nördlingen, 1983, p. 9-13. U. MIELKE en G. LUIJTEN, Frans Hogenberg. Broedsheets, The New Hollstein *Dutch and Flemish Etsings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, 2 vols., Overkerk aan den IJssel, 2009, I, p. 17-19, nrs. B 1-8, II, p. 2-9 (ill.).

⁷⁷ Voor een volledige transcriptie van dit document bewaard in het Antwerps stadsarchief zie: J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., Appendix 3, Document 44, p. 385-386.

Ahmed en misschien ook de acht platen van de reeks van Hogenberg⁷⁸. Vooral dit laatste lijkt onwaarschijnlijk aangezien men er kan van uitgaan dat Hogenberg min of meer onafhankelijk van Vermeyen zijn reeks vervaardigde naar het model van de kartons, of één van de vele kopieën en reducties die daarvan al vroeg in omloop waren⁷⁹. Hogenbergs prenten waren met hun Duitse teksten trouwens zeer duidelijk voor de buitenlandse markt bedoeld, en vernoemen nergens de naam van Vermeyen. Het is onwaarschijnlijk dat indien Vermeyen zelf de platen bezat en bij de totstandkoming er van betrokken was, zijn naam onvermeld zou zijn gebleven. Ik wil hier graag de hypothese naar voor brengen dat de veertien platen die in de inventaris van 1601 worden vernoemd de platen waren waarnaar in het testament van Vermeyen wordt verwezen en die vermoedelijk door Vermeyen zelf waren geëtsd. In dit geval zou Cock de platen hebben opgekocht van Vermeyen's erfgenaam. Dit lot bevatte wellicht ook de hierboven vernoemde platen van Vermeyen die in het bezit van Diercx waren in 1601. Daar er van de veertien platen geen afdrukken bekend zijn kan men niet anders dan concluderen dat ze hoogstzelden werden afgedrukt en dat er vandaag eenvoudigweg geen afdrukken meer bewaard of bekend zijn. Dit klinkt niet zo vreemd wanneer men bedenkt dat er ook van het *Viaduct van Segovia* slechts twee exemplaren zijn bekend en dat vele prenten van Vermeyen unikaten zijn⁸⁰. De vrij losse en experimentele etstechniek van Vermeyen die zeer nauw aansluit bij zijn manier van tekenen (het gaat om een combinatie tussen ets en gravure) werd toentertijd waarschijnlijk niet erg meer op prijs gesteld. De vrij grove, brede en waarschijnlijk ondiepe groeves maakten wellicht ook dat de platen moeilijk af te drukken waren en vrij snel versleten. Als een afzonderlijke reeks had het beleg van Tunis ook min of meer zijn nieuwswaarde verloren.

Dat Jan Vermeyen vrij snel na de beëindiging van de expeditie in Tunis reeds een poging ondernam tot het commercialiseren van zijn evocaties wordt bewezen door de verschillende octrooien die hij vanaf 1536 aanvraagde en waarin ondubbelzinnig sprake is van drukplaten met zichten op de troepenbewegingen voor Tunis; *Octroye om te mogen prenten zekere portrature ende schilderijen van der armen der koninckelyker Majesteyt ende beleghe voere Thunes voer meesteren Janne Vermey, de data xxvja maye a^o xv^o xxxvij*⁸¹. Op het moment dat het privilege werd aangevraagd, moet

⁷⁸ J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., p. 149-152.

⁷⁹ H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen*, op. cit., passim.

⁸⁰ Dit is onder meer het geval met de *Madonna met kind en een musicerende engel* (Amsterdam, Rijksprentenkabinet), het *Hoofs gezelschap bij een bron* (Wenen, Albertina), het *Portret van Ferdinando Gonzaga* (Parijs, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes), het *Ruiterportret van Filips II* (voorheen, Bedlijn Kupferstichkabinet, verloren in W.O.II), *Portret van een jonge vrouw* (Londen, British Museum), *Portret van een vrouw met naakte borsten*, (Hamburg, Kunsthalle), *Portret van een oudere vrouw met een bidsnoer* (Wenen, Albertina), *Zicht op Bongie in Algerije* (Parijs, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). Zie: C. SCHUCKMAN en D. DE HOOP SCHEFFER, *Claudius Vermeulen*, op. cit., p. 113-148.

⁸¹ Brussel, Algemeen Rijksarchief, Rekenkamer, Reg. nrs. 20787-20788. Voor het eerst gepubliceerd door Pinchart. Zie: A. PINCHART, "Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, Reine douairière de Hongrie (1558)", *Revue universelle des arts*, 3, 1856, p. 137. Zie ook: H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen*, op. cit., I, p. 19-21 en noot 179, p. 177. Ook geciteerd door Delen (A.J.J. DELEN, *Histoire de la gravure*, op. cit., II, 2, p. 51 noot 2), Horn (H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen*, op. cit., I, p. 77, noot 179) en Van der Stock (J. VAN DER STOCK, *Printing Images*, op. cit., p. 239, noot 33).

Vermeyen minstens van plan geweest zijn de koperplaten aan te vatten en zeer waarschijnlijk was het ets- en graveerwerk toen al in uitvoering. Waarom het blijkbaar nooit tot een grootscheepse publicatie kwam is niet duidelijk, maar de hierboven reeds aangehaalde bezwaren kunnen alle een bepaalde rol hebben gespeeld.

Het laatste argument ter staving van mijn hypothese dat Cock en Diercx verscheidene koperplaten van Vermeyen in hun bezit hadden, is een andere plaat die in de inventaris van 1601 werd beschreven als: *Een koperen plaete van Bugia*⁸². Tevergeefs zoekt men onder de chorografische publicaties van Hieronymus Cock een zicht op de stad Bougie in Algerije, een bolwerk dat een rol speelde in de Keizerlijke oorlogs-campagnes in Noord-Afrika. Het Cabinet des Estampes van de BNF in Parijs bezit echter een gehavende afdruk van een zicht op de stad, de haven en het ommeland van dit oord. Bovendien draagt dit werk een opschrift dat eindigt met de woorden: *...cius typum Ioan̄: Mai^sCar: V^{ti}. Imp: Ro: Hisp: regis pictor. Expressit, an^o 1551*. Stilistisch en technisch is dit ongetwijfeld een prent van Vermeyen en hij vermeldt zich hier zelf met zijn geromaniseerde naam als Keizerlijk hofschilder⁸³.

Uit het voorgaande mag duidelijk blijken dat het identificeren van prenten uit de inventaris van Diercx veel nieuwe informatie over het fonds van "In de vier winden" en over zijn doelpubliek en afzetmarkt kan aandragen. Dit roept echter ook vele nieuwe vragen op over het fonds koperplaten en hoe het in de loop van de tijd is geëvolueerd en werd geëxploiteerd. Het is immers verre van zeker dat alle koperplaten uit de inventaris ook daadwerkelijk in opdracht van Cock/Diercx werden gedrukt en uitgegeven. Sommige platen dienden misschien als studiemateriaal voor graveurs en ontwerpers, of waren eerder toevallig in het bezit van Cock/Diercx terecht gekomen dan wel met zeer duidelijke bedoelingen besteld of aangekocht. Het is tevens waarschijnlijk dat bepaalde koperplaten werden opgekocht om ze van de markt te doen verdwijnen en daarmee potentiële concurrentie uit te schakelen. Verder onderzoek zal ook op die vragen hopelijk enig nieuw licht werpen en zal ongetwijfeld veel totnogtoe onbeschreven en onbestudeerde prenten aan het fonds van "In de vier winden" kunnen toevoegen.

⁸² E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, op. cit., I, p. 30.

⁸³ Ets, 395 x 522 mm, deze afmetingen komen overeen met het feit dat de plaat in de inventaris van 1601 genoemd wordt in de sectie: *Ende ierst aengaende de grootte koperen platen ende vormen*. Hollstein beschouwt deze prent mijns inziens ten onrechte als een werk naar Vermeyen. Horn nam ze terecht op als een ets van Vermeyen zelf. Zie: C. SCHUCKMAN en D. DE HOOP SCHEFFER, *Claudius Vermeulen*, op. cit., p.144-145, nr. 8.



fig. 1. Hieronymus Wierix naar Martin Schongauer, *Kalvatie*, koperplaat burijngravure, 28,3 x 18,2, oorspronkelijk uitgegeven door Hieronymus Cock, 2^{de} staat met het adres van Julius Goltzius, Gent, Grootseminarie, Kunstpatrimonium van het Bisdom Gent, (foto KIK/IRPA).



fig. 2. Hieronymus Wicrix naar Martin Schongauer, *Kalvarie*, burijngravure, 28,4 x 18,8, uitgegeven door Hieronymus Cock, 2^{de} staat met het adres van Julius Goltzius (hier grotendeels uitgewist), Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, (fol. rés. S.I 42477, VDS, 291).

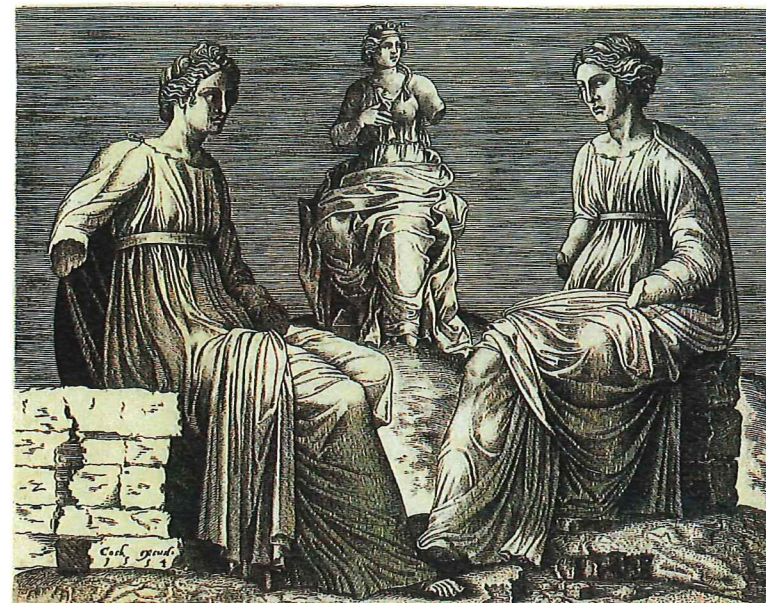


fig. 3. Luiks graveur uit de omgeving van Lambert Suavius [?], *Een koperen plaetken van twee Sittende Vrouwkens antyck* [?], burijngravure, 18,7 x 23,7 cm, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, (Cock 4°, S.V 88677)

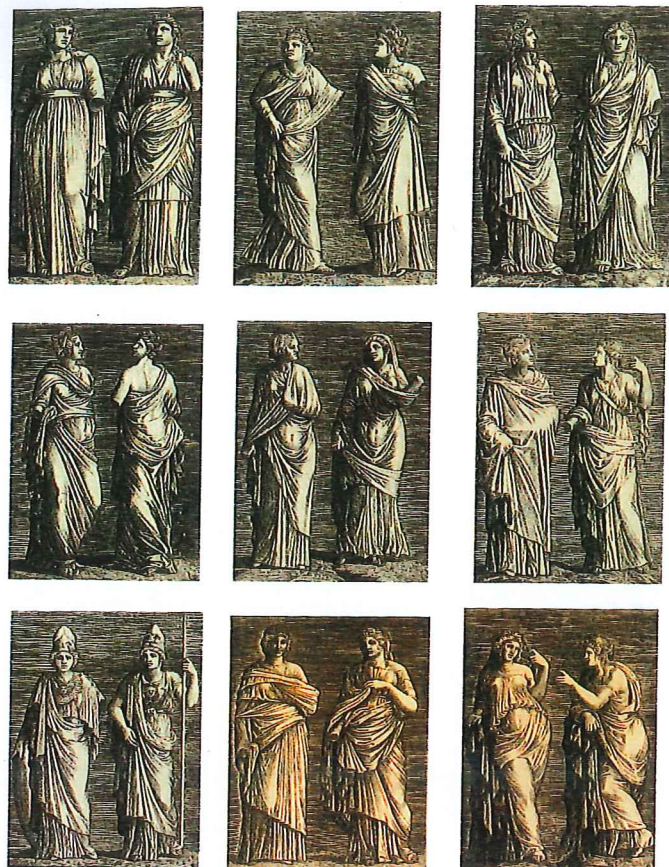


fig. 4. Luiks graveur uit de omgeving van Lombard en Suavius [?] naar Lambert Lombard [?], 9 burijsgravures uit de reeks: *Tien coperen plaeten van Antycxe staende Vrouwkens* [?], ca. 20,8 x 14,7 cm, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, (Cock 4°, S.V 88682 en S.V 88684 – 88689 en Fonds Fétis, Album S.I.23171, fol. 43 en 51)

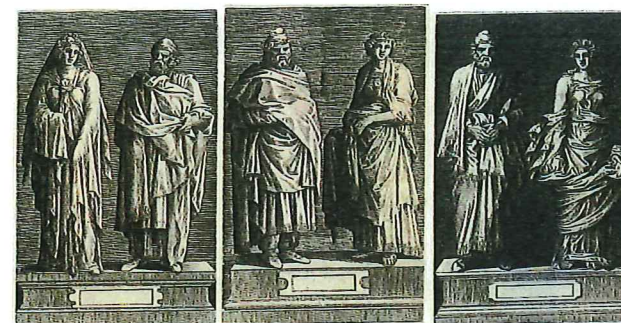


fig. 5. Pieter van der Heyden [?] naar Lambert Lombard [?], Drie burijsgravures uit de reeks '*Zes coperen platen van de ses staende Prisoenen van Mr. Lambrecht Lombardus*' [?], ca. 26 x 16,8 cm, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, (Cock 4°, S.V 88678 en S.V 88680-88681)

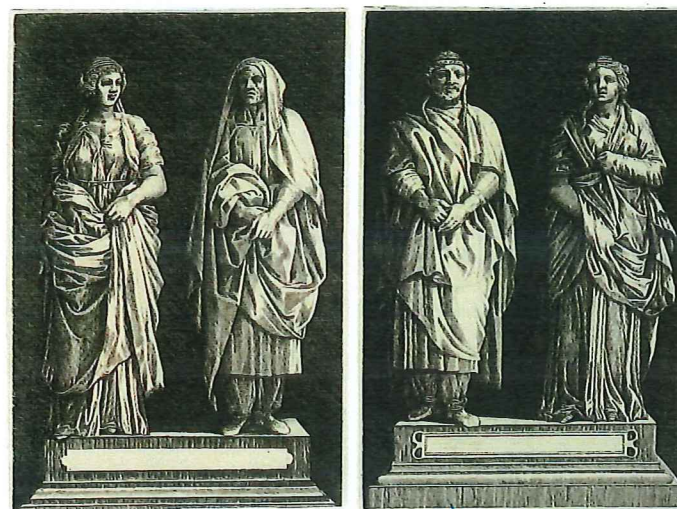


fig. 6. Luiks graveur uit de omgeving van Lambert Suavius [?] naar Lambert Lombard [?], Twee burijsgravures uit de reeks: *Vyff coperen plaetkens van de Vyff staende Prisoenen* [?], ca. 26,2 x 16,8 cm, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, (Cock 4°, S.V 88678 en S.V 88680)

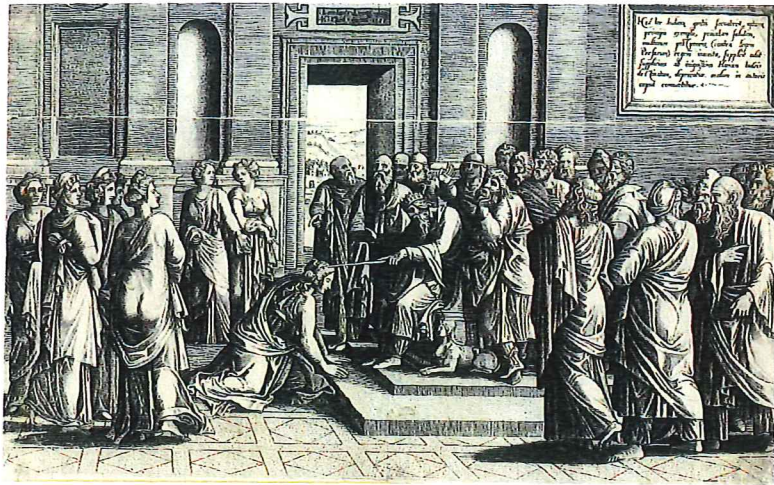


fig.7. Luiks graveur uit de omgeving van Lombard en Suavius [?] naar Lambert Lombard, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1555, *Esther voor Ahasuerus*, burijngravure, 20,6 x 29,6 cm, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, (Lombard f°, S.I 50830)

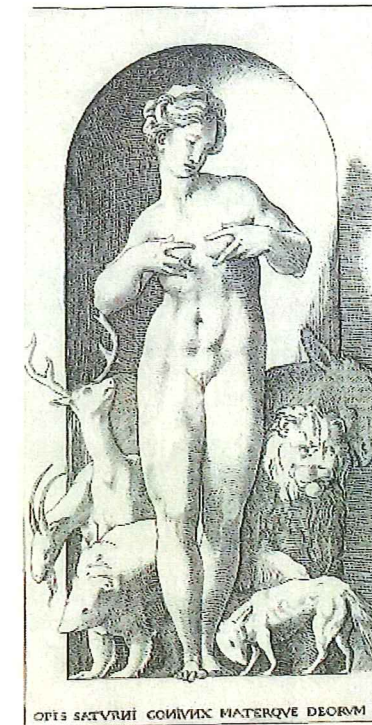


fig. 8. Jacob Binck naar Gian Jacopo Caraglio naar een ontwerp van Rosso Fiorentino, *Opis*, Burijngravure, 21,2 x 10,8 cm, de koperplaat van een soortgelijke kopie werd in de inventaris van 1601 beschreven als: *Een cleyn koperen plaetken van een Vrouwe hebbende heur handen aen heur borste ende staende neffens heur versheyden wilde gedierten.*



fig. 9. Jan Cornelisz. Vermeyen, Afdruk van; *Een koperen plaete van d' Bordeel van Spaigniën* [?], Ets, 30,9 x 42,7 cm, 2^{de} staat, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, (Vermeyen, fol. rés. S.II 23411).