

*Getekend,  
Jan R.*

**Jan Rombouts**

**EEN RENAISSANCEMEESTER HERONTDEKT**

Yvette Bruijnen  
Joost M.A. Caen  
Simone Cagno  
Marjan Debaene  
Valentine Henderiks  
Koen Janssens  
Joris Van Grieken

Mercatorfonds, Brussel  
M - Museum Leuven

SL Mon R

# JAN ROMBOUTS ALS PRENTMAKER

Een Leuvense ‘peintre-graveur’ in de context van zijn tijd

Joris Van Grieken

Binnen het oeuvre dat aan Jan Rombouts wordt toegekend op basis van het monogram IANR nemen prenten een centrale plaats in. De Leuvense meester is een van de weinige kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden van het begin van de zestiende eeuw van wie we, naast een aantal schilderijen en tekeningen, ook een groep grafische werken kennen. Dit bevestigt de veelzijdigheid van een kunstenaar die – zoals overigens volledig gebruikelijk was in zijn tijd – zich niet tot het schildersvak in enge zin beperkte. Zoals binnen het kader van deze tentoonstelling overvloedig wordt aangetoond, waren schilders in de praktijk actief in diverse media. Vanouds leverden zij ontwerpen voor andere ambachtslieden die minder bedreven waren in de kunst van het ontwerpen of ‘tekenen’. In de vroege zestiende eeuw namen schilders ook vaker zelf de burijn of de etsnaald ter hand om hun ontwerpen een bredere verspreiding te geven of om een graantje mee te pikken van de relatief nieuwe en lucratieve markt van gedrukte beelden.

Toch is de combinatie van het vak van schilder en prentmaker in de Nederlanden aan het begin van de zestiende eeuw niet alledaags en roept het gegraveerde werk van Jan Rombouts heel wat vragen op. In wat volgt bespreek ik het kleine grafische oeuvre binnen de context van zijn tijd.

In de loop van de negentiende en de vroege twintigste eeuw kwamen zes prenten aan het licht waarop zorgvuldig het monogram IANR is aangebracht.<sup>1</sup> Het zijn werkjes van bescheiden afmetingen en met conventionele religieuze onderwerpen: *De zondeval* (cat. 46; afb. 43), een *Staannde Maria met Kind in een nis* (cat. 33; afb. 42), een *Zittende Maria met Kind bij een stadsmuur* (cat. 34; afb. 46), *De Heilige Familie in een landschap* (cat. 43), *De kruisiging* (cat. 39) en de *Lezende heilige Antonius in een landschap* (cat. 45). Aan deze groep voegde Passavant in 1862 op stilistische gronden het enige mythologische thema uit de groep toe, de gravure *Pyramus en Thisbe* (cat. 41). Deze overtuigende toeschrijving blijft ook nu nog overeind. Nog twee andere prenten werden met het oeuvre van Jan Rombouts geassocieerd. Een *Maria die het Kind te drinken geeft uit een schaal* draagt een monogram dat sterk lijkt op dat van IANR, maar het blad zelf vertoont stilistisch en technisch te weinig overeenkomsten met de andere werken uit de groep.<sup>2</sup> Hetzelfde geldt voor een kleine gravure met *Sint-Christoffel* in Londen.<sup>3</sup> Deze twee prenten worden hier niet als werken van Jan Rombouts beschouwd.

Afb. 37  
Jan Rombouts  
*De Heilige Familie in een landschap*,  
na 1520 (detail van cat. 43)  
Gravure  
Wenen, Albertina



Vijf van de zes gemonogrammeerde prenten en de niet-gesigneerde *Pyramus en Thisbe* zijn duidelijk burijngravures. De burijn is een stalen pen met een spits afgeschuind ruitvormig uiteinde waarmee scherpe groeven in het koper worden uitgesneden. De groeven vullen zich tijdens het drukproces met inkt die er onder de druk van een speciale rolpers wordt uitgerst en op het vochtig gemaakte papier zo de uiteindelijke afdruk vormt.

Rombouts' graveerstijl wordt in de literatuur doorgaans als charmant maar onhandig omschreven. Het succesvol overbrengen van een tekening in een koperplaat met behulp van de burijn vergt dan ook speciale vaardigheden die hij blijkbaar nooit volledig onder de knie kreeg. De technische tekortkomingen wijzen er duidelijk op dat hij was opgeleid als schilder, en niet als edelsmid zoals veel andere prentmakers uit zijn tijd.<sup>4</sup> Rombouts lijkt een bedreven tekenaar die echter moeite heeft met het hanteren van de veel stuggere burijn. Dit werktuig komt oorspronkelijk uit het atelier van de kunstsmid en behoort traditioneel niet tot het gereedschap van de schilder.

De *Lezende heilige Antonius in een landschap* werd tot nog toe altijd als een gravure beschreven, maar het is duidelijk een ets.<sup>5</sup> Bij deze techniek, die zich in de eerste decennia van de zestiende eeuw nog in een experimenteel stadium bevond, worden de groeven in het metaal 'geëts' door een zuur.<sup>6</sup> Daartoe wordt het metaal afgedekt met een zuurbestendig vernis, de zogenaamde etsgrond. Door het inkassen van de tekening in de etsgrond met een etsnaald komt het metaal plaatselijk bloot te liggen. Op die plaatsen kan het zuur zijn werk doen. Na het inzuren en het verwijderen van het vernis wordt de plaat op dezelfde manier afgedrukt als een gravure. De etstechniek biedt het voordeel dat men met de etsnaald in de etsgrond kan tekenen, bijna zoals met een pen op papier. Etsen hebben een veel lossere lijnvoering en lijken soms sterk op pentekeningen. Het is dan ook een techniek waarmee schilders die minder vertrouwd waren met de moeilijke burijnstechniek veelvuldig hebben gewerkt. Na Dürer en Lucas van Leyden experimenteerden in de jaren 1520 een aantal Nederlandse kunstenaars met dit nieuwe procedé. Schilders als Jan Gossaert (Antwerpen, Middelburg en Utrecht), Frans Crabbe van Espleghem (Mechelen) en Dirck Vellert (Antwerpen) behoorden internationaal tot de pioniers van de etskunst.<sup>7</sup> Nu kan ook Jan Rombouts tot dit groepje gerekend worden en komt Leuven op de kaart te staan van de vroege etskunst.

Dat Jan Rombouts als een Leuvens meester moet worden beschouwd, staat op basis van de solide schilder-kunstige kern van zijn oeuvre zo goed als vast. Een belangrijke vraag blijft echter waar we zijn grafisch oeuvre in de tijd moeten situeren. Geen enkele prent is namelijk gedateerd. Behalve de *Zittende Maria met Kind bij een stadsmuur* (cat. 34), waarvan nog drie afdrukken in twee verschillende staten bestaan, is de hele groep enkel in unieke exemplaren bekend. Hun overlevering is dus eerder toevallig. Bovendien is het niet onwaarschijnlijk dat Jan Rombouts' prentproductie veel uitgebreider was. Yvette Bruijnen verwijst naar een stilistische evolutie binnen deze kleine groep.<sup>8</sup> Dat impliceert dat Rombouts zich gespreid over een langere periode met het produceren van gravures heeft beziggehouden. De approximatieve dateringen van de prenten zijn hoofdzakelijk gebaseerd op de bekende verschijningsdatum van enkele prenten van Schongauer, Dürer en Lucas van Leyden die voor de Leuvense kunstenaar als inspiratiebron hebben gediend.<sup>9</sup> Deze dateringsmethode biedt slechts een *terminus post quem* die met de nodige voorzichtigheid moet worden benaderd. Het precieze tijdstip waarop Rombouts een ouder voorbeeld tot een eigen nieuwe interpretatie verwerkte, valt immers niet te achterhalen. Voor de situering van zijn grafisch werk in een breder kunsthistorisch kader heeft dit wel consequenties. Aanvaarden we de dateringen die Yvette Bruijnen voorzichtig heeft voorgesteld, dan is de hele grafische productie van Jan Rombouts verspreid over het eerste kwart van de zestiende eeuw ontstaan. Dat zou betekenen dat hij al zeer vroeg met de gravure (en in een enkel geval met de ets) experimenteerde, niet veel later dan de periode waarin zijn veel beroemdere Hollandse tijdgenoot Lucas van Leyden diens eerste stappen in de grafiek zette, en geruime tijd vóór de oudste artistiek betekenisvolle productie van gravures in naburige steden als Mechelen en Antwerpen op gang kwam, vooral vanaf de jaren 1520.<sup>10</sup>

Jan Rombouts blijft de enige prentmaker waarvan we zeker weten dat hij in de eerste helft van de zestiende eeuw actief was in Leuven. Het is echter verre van waarschijnlijk dat hij de enige was.

De geschiedenis van de prentkunst in de Nederlanden vanaf de opkomst tot rond het midden van de zestiende eeuw is maar zeer fragmentarisch bekend omdat ook het bronnenmateriaal – zowel de archieven als de prenten zelf – uiterst spaarzaam is overgeleverd. Het staat wel vast dat de principes van het afdrukken van houtblokken (hoogdruk) of koperplaten (diepdruk) rond 1500 al gemeengoed waren in de Dijlestad. Uiteraard circuleerden er ook al in een vroege fase prenten die elders waren geproduceerd. Als intellectueel, commercieel en religieus centrum vertegenwoordigde Leuven een ruime afzetmarkt waarop ook lokale producenten inspeelden. De eerste sporen van een grafische productie gaan terug tot vlak na het midden van de vijftiende eeuw.

Het is niet verwonderlijk dat het in die beginfase ging om een relatief eenvoudig hoogdrukprocédé als de houtsnede. Het principe werd al van oudsher toegepast bij het bedrukken van textiel. Tal van Zuid-Nederlandse steden produceerden stoffen die met uit hout gesneden drukvormen werden bedrukt, en ook Leuven kende heel wat ateliers van dit type.<sup>11</sup> Het was dus een kleine technische stap naar het bedrukken van papier met decoratieve en zelfs verhalende figuratieve voorstellingen.

Uit juridische hoek traden er echter tal van problemen op. Tot welk gilde moest een drukker of prentmaker toetreden? Deze vraag heeft in veel steden decennialang stof geleverd voor een juridische strijd die sporen heeft nagelaten in de archieven. Tegelijk behoren deze gerechtelijke stukken tot de zeldzame concrete bronnen die ons een blik gunnen op de ontwikkeling en organisatie van de vroege prentproductie.<sup>12</sup> Leuven beleefde in 1452 een opmerkelijk dispuut waarbij de *printsnydere* Jan van den Berghe door het Schrijnmakersgilde werd gemaand om tot hun corporatie toe te treden omdat hij bij het vervaardigen *vanden printhoute* dezelfde gereedschappen en technieken gebruikte als de andere leden van het ambacht.<sup>13</sup> Meermaals wordt hierbij expliciet vermeld dat het om *Letteren ende Beeldeprynten* gaat. Hoewel Jan van den Berghe ter verdediging beweerde dat *syn werck een sunderlinghe const waere, des men hier 't sgelycx niet en dade* (die hier haars gelijke niet kende), blijkt uit de repliek van het gilde dat er in de stad reeds meer prentsnijders actief waren die wel tot de corporatie waren toegetroten. Over de aard van de drukblokken die in Leuven werden geproduceerd, vernemen we nauwelijks meer. Indirect valt wel af te leiden dat er onder meer sprake kan zijn geweest van zogenaamde blokboeken, waarbij naast figuratieve voorstellingen ook de teksten in het drukblok waren uitgesneden.<sup>14</sup> Ook losse prenten, al dan niet voorzien van teksten, moeten zeker in omloop zijn geweest. Uit een document uit 1472 blijkt in ieder geval dat de schilder Goird van den Dale bij zijn overlijden de som van 3 rijnsgulden en 16 stuivers schuldig was aan een zekere 'Ghysbrecht die Ketelbueter', voor *prynten ende beelderien, dair de voorsc[reven] Ghysbrecht mede omgaet*.<sup>15</sup>

Van meet af aan bood het gedrukte beeld een bijna eindeloos aantal gebruiksmogelijkheden. Prenten werden onder meer aan de muur opgehangen ter decoratie, in kleding ingenaaid als talisman, in gebedenboeken geplakt of ingebonden, als versiering van meubels en opbergdozen gebruikt, of als voorbeeld in de ateliers van schilders of ambachtslieden.<sup>16</sup> Het feit dat vroege prenten helemaal niet als bijzondere of artistiek hoogstaande producten werden bestempeld, verklaart waarom ze veel eerder toevallig bewaard bleven. Houtsneden hadden een blijvend succes als boekillustraties omdat ze met een gewone typografische pers in één drukgang samen met de tekst konden worden afgedrukt. Leuven kende een belangrijke productie van vroege geïllustreerde boeken, waartoe vanaf het midden van de jaren 1470 het pionierswerk van Johannes Westfalia en Jan Veldener kan worden gerekend.<sup>17</sup> In de verspreiding van de prentkunst hebben ook ateliers verbonden aan religieuze gemeenschappen een belangrijke rol gespeeld. Vaak waren religieuze orden zelf consumenten van beeldmateriaal met een devotieel karakter. Dit bewijzen talrijke handschriften van religieuzen waarin vaak binnen de

eigen orde vervaardigde prenten zijn ingevoegd.<sup>18</sup> Dergelijke devotionalia werden ook aan leken geschenken of verkocht.

Zo had de orde van de broeders van het gemene leven een aanzienlijk aandeel in het promoten van het gebruik van beelden voor privédevotie. Via hun dochterkloosters, waarvan er zich ook een in Leuven bevond, verspreidden ze die praktijk onder brede lagen van de bevolking.<sup>19</sup> Ook andere orden, zoals de eveneens in Leuven gevestigde augustijnen van Windisheim, produceerden zelf gedrukte beelden voor het propageren van de devotie.<sup>20</sup>

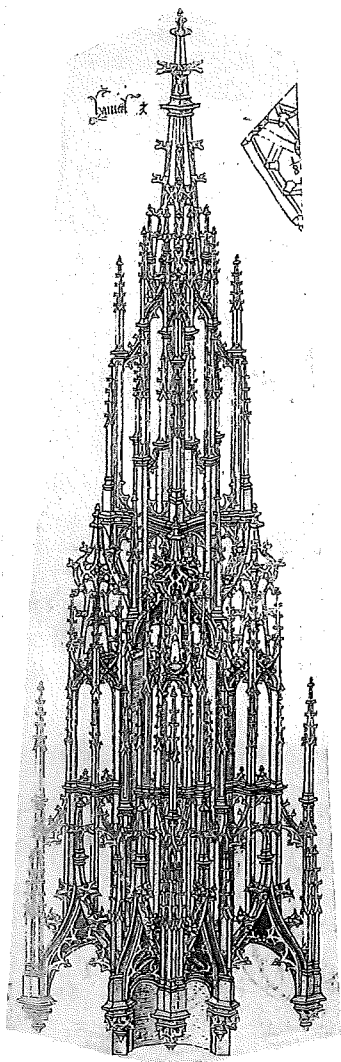
Over de opkomst en verspreiding van de gravure in Brabant zijn we daarentegen niet heel goed ingelicht.<sup>21</sup> Wie maakte in het hertogdom de eerste gravures en hoe zagen die eruit? De buriyngravure heeft haar wortels in het milieu van edelsmeden, waar graveerwerk op metaal al sinds mensenheugenis werd toegepast. In Leuven waren er uiteraard talrijke edelsmeden actief, maar er zijn voorsnog geen aanwijzingen dat die zich met het afdrukken van graveerwerk op papier bezig hebben gehouden. Net zoals bij de houtsneede lijkt de bakermat van de kopergravure het Boven-Rijngebied te zijn geweest.<sup>22</sup> Al spoedig waierde de productie van gravures uit, daarbij in grote lijnen de wegen van de grote rivieren tot aan de Noordzee volgend. De vroege geografische verspreiding van de gravure en de daarbij behorende chronologie blijven echter tot vandaag stof voor discussie opleveren, omdat de vaststaande gegevens slechts heel fragmentarisch zijn overgeleverd. Het is wel opvallend dat pas relatief laat een betekenisvolle productie is gedocumenteerd voor de Zuidelijke Nederlanden, met name voor Vlaanderen en Brabant.<sup>23</sup> Dit staat in schril contrast met de grote internationale artistieke uitstraling van deze gewesten in de late vijftiende eeuw. Niet alleen in de schilderkunst, maar ook in de beeldhouwkunst en de toegepaste kunsten blonken de Zuidelijke Nederlanden op dat moment uit, terwijl het merendeel van de bewaard gebleven gravures uit deze periode veeleer uit de periferie van het gebied afkomstig zijn.<sup>24</sup> Ook Leuven bezat in de tweede helft van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw een bloeiende schildersschool, waarvan Dieric Bouts en zijn zoon Albrecht de meest vooraanstaande vertegenwoordigers zijn geweest. Maar zoals ook elders in de Nederlanden zijn er zo goed als geen aanwijzingen dat schilders in deze periode echt actief meewerkten aan het ontwerpen, vervaardigen en publiceren van prenten.

De eerste in Leuven verblijvende kunstenaar van wie een grafisch oeuvre bewaard is gebleven, is Alart du Hameel.<sup>25</sup> Hij was geen schilder, maar een steenhouwer en bouwmeester, en in die hoedanigheid jarenlang betrokken bij de bouwloods van de Sint-Janskerk in 's-Hertogenbosch.

Vanaf 1494-95 was Alart in Leuven werkzaam als hoofdbouwmeester van de Sint-Pieterskerk (afb. 6). In zijn hoedanigheid van stadsbouwmeester was hij ook betrokken bij de afwerking van het stadhuis. In 1502 werd hij burger van Antwerpen, waar hij vermoedelijk in 1505 of 1506 overleed. Du Hameel was dus op het hoogtepunt van zijn carrière gedurende een achttal jaren in Leuven actief. Dat hij tijdens zijn verblijf in Leuven ook prenten vervaardigde is echter niet helemaal duidelijk. Zijn overgeleverde prentwerk omvat slechts twaalf bladen. Naast veel voorkomende thema's als een *Laatste Oordeel* en een *Sint-Christoffel* zijn er ook twee zeldzame voorstellingen in verband met de Kruislegende, een profaan, hoofs aandoend tafereel van een *Liefdespaar bij de fontein* (afb. 38) en de enigmatische prent met de *Belegering van een olifant*. De andere prenten hebben rechtstreeks te maken met het vak van bouwmeester en ontwerper dat hij uitoefende; naast het op drie platen uitgevoerde ontwerp voor een monstrans zijn er de ontwerpen voor een gotisch baldakijn (afb. 39), een beeld van de heilige Petrus op een gebeeldhouwde sokkel met loofwerk, en twee ornamentbladen,



Afb. 38  
Alart du Hameel  
*Liefdespaar bij de fontein*,  
ca. 1478-1506  
Gravure  
Londen, The British Museum



Afb. 39  
Alart du Hameel  
Ontwerp voor een gotisch baldakijn,  
ca. 1478-1506  
Gravure  
Londen, The British Museum

ook met loofwerk. Alle prenten zijn gesigneerd met een merkteken dat doet denken aan een steenhouwersmerk. Enkele dragen daarnaast ook de gedeeltelijke of volledige achternaam van de auteur.<sup>26</sup> De opschriften 'Bosche' en 'Shertogen Bosche' verwijzen uiteraard naar de stad waar de bouwmeester gedurende lange tijd werkzaam was en niet – zoals vroeger wel werd gemeend – naar Alarts stads- en tijdgenoot Jheronimus Bosch. Toch zijn er in tal van figuratieve werken opmerkelijke overeenkomsten met het werk van Bosch. Maar Alart interpreteerde de eventuele voorbeelden van Bosch wel op een eigenzinnige, weinig picturale manier. Du Hameels prenten zijn vakkundig en zorgvuldig uitgevoerd, maar de figuren en achtergronden missen plasticiteit en lichtwerking. De bouwmeester was blijkbaar niet erg vertrouwd met deze kwaliteiten, maar had des te meer aandacht voor decoratieve details en voor een rijke en overvloedige vormgeving met sterke contouren. Vooral zijn grote figuratieve composities doen denken aan de horror vacui van eigentijdse wandtapijten. Het is aannemelijk dat de van een toponiem voorziene prenten ontstonden in de periode dat Du Hameel nog in 's-Hertogenbosch verbleef.<sup>27</sup> Het *Liefdespaar bij de fontein* is wel in verband gebracht met de werken die onder leiding van Du Hameel werden uitgevoerd aan het Hof van Kamerijk ter gelegenheid van het officiële bezoek van Filips de Schone aan Leuven in 1499 (afb. 38). Toch is ook deze plaat van het opschrift 'bossche' voorzien. Het grote ontwerp voor een monstrans kan dan weer in verband worden gebracht met een ontwerp opdracht die Du Hameel in 1484-85 van de Sint-Janskerk in 's-Hertogenbosch kreeg.

In geen enkele van de prenten is verder enige invloed vast te stellen van Dieric Bouts en zijn school, die we in de Leuvense context van de late vijftiende eeuw toch zouden verwachten. Het is mogelijk dat Du Hameel in zijn Leuvense en Antwerpse periode doorging met het maken van prenten en zelfs waarschijnlijk dat de platen met hem mee verhuisden en ook in de Dijlestad werden afgedrukt en verspreid. Jan van Rillaer en Jan Rombouts I kunnen Alart in hun jeugd in Leuven hebben gekend. Het lijkt overigens geen twijfel dat in de laatste decennia van de vijftiende eeuw de kopergravure in Leuven al vrij algemeen in gebruik was. Wat uit het geval Alart du Hameel ook blijkt, is de grote verscheidenheid in de achtergrond van de prentmakers. Het vak was rond de eeuwwisseling geenszins het exclusieve terrein van schilders. Deze diversiteit aan de kant van het aanbod wordt ook weerspiegeld in de iconografie, de vormgeving en de stijl van de prenten, en deze differentiatie was uiteraard ook beïnvloed door verschillende factoren aan de kant van de vraag.

#### JAN ROMBOUTS ALS PRENTMAKER. ZIJN VOORBEELDEN EN TIJDGENOTEN

Het is niet onwaarschijnlijk dat schilders in de Nederlanden zich al in de vijftiende eeuw op het maken van grafiek gingen toeleggen. Toch zijn er daarvan vóór Lucas van Leyden geen onweerlegbare voorbeelden bekend. De graveur die bekend is onder de noodnaam Meester IAM van Zwolle is mogelijk te identificeren als Jan van den Mynnesten, een schilder die actief was in Zwolle tussen 1464 en 1504.<sup>28</sup> De gravures van IAM van Zwolle zijn groter dan de gebruikelijke kleinschalige grafiek van de meeste van zijn tijdgenoten. Net als eigentijdse schilderijen bezitten deze prenten een grote rijkdom aan details, een sterke perspectiefwerking en een geraffineerde lichtwerking. Ook de prenten van Meester FVB bezitten duidelijke picturale kwaliteiten. Zijn graveerstijl is beïnvloed door Martin Schongauer, terwijl sommige van zijn meer complexe composities sterke overeenkomst vertonen met werken van Rogier van der Weyden en Dieric Bouts. Een gravure met een *Annunciatie* van omstreeks 1490 (afb. 40) vertoont een grote verwantschap met een temperaschilderij van Bouts (afb. 41).<sup>29</sup> De prenten van Meester FVB sluiten in sommige opzichten stilistisch aan bij de Brabantse schilderkunst van omstreeks 1460, maar of hij een schilder was en werkzaam in de Zuidelijke Nederlanden is omstreden.<sup>30</sup>

Meester W met de Sleutel vervaardigde opmerkelijke prenten die te relateren zijn aan het reizende hof en de militaire campagnes van Karel de Stoute. Hoewel Karels hofhouding regelmatig in Brussel verbleef, zijn er verder geen redenen om aan te nemen dat deze meester van Brabantse oorsprong was.<sup>31</sup>

Hoewel het werk van Jan Rombouts duidelijk schatplichtig is aan de grote voorbeelden Dürer en Lucas van Leyden, blijft hij als schilder-prentmaker in de Lage Landen een pionier. Door hun picturale karakter verschillen zijn prenten opmerkelijk van die van voorgangers als Alart du Hameel. Dat verschil is ondenkbaar zonder de evolutie die de graveerkunst onder invloed van Martin Schongauer doormaakte.

Met de buriijn is het mogelijk om op een beperkte oppervlakte een fijnmazig net van lijnen en arceringen weer te geven. Zeker in relatie tot de schaal is er dus in vergelijking met de houtsnede een veel verdergaande detaillering mogelijk. Geoefende graveurs konden met de buriijn een grote verscheidenheid aan grijswaarden en texturen bereiken, waardoor een groot deel van de picturale effecten die in de schilderkunst van die tijd werden aangewend ook in druk binnen bereik kwamen. De eerste die deze mogelijkheden van de gravure ten volle heeft geëxploiteerd, was de schilder en prentmaker Martin Schongauer, wiens virtuoze prenten over heel Europa werden verspreid. Hoewel Schongauer vaak werd gekopieerd door andere prentmakers en uitgevers, evenaarden weinigen het artistieke en technische niveau van de Duitse meester.

Stilistisch en compositorisch was het werk van Schongauer sterk beïnvloed door de Zuid-Nederlandse schilderkunst van het midden van de vijftiende eeuw, vooral door Rogier van der Weyden,<sup>32</sup> die ook een beslissende invloed heeft gehad op de in Leuven werkzame Dieric Bouts. Schongauers *Madonna met de papegaai* is trouwens sterk verwant aan de *Madonna bij het venster*, die Bouts rond 1465 moet hebben geschilderd (afb. 44, 45).<sup>33</sup>

Een eventueel verblijf van Schongauer in Brabant of Vlaanderen blijft een heel aannemelijke hypothese om deze sterke invloed te verklaren.<sup>34</sup> Schongauer heeft hoe dan ook indirect, maar in belangrijke mate, bijgedragen aan de verspreiding van de stijl van Rogier en zijn navolgers. Daardoor is het enigszins problematisch om zijn invloed in het werk van Jan Rombouts precies in te schatten. De prototypen van Zuid-Nederlandse oorsprong die via Schongauers prenten in Brabant werden verspreid, waren hier immers ook uit de eerste hand bekend. Het probleem doet zich met name voor bij de beoordeling van de kleine gravure met een staande Madonna in een nis (cat. 33). De zeer vroege datering – rond 1500<sup>35</sup> – is grotendeels gebaseerd op de aanname dat het werk naar het voorbeeld van Schongauers *Kleine staande Madonna* zou zijn ontstaan. Zoals Yvette Bruijnen heeft aangegeven, was dit Madonnatype echter algemeen verspreid in Brabant en kan Jan Rombouts het daar direct hebben opgepikt.<sup>36</sup> Bovendien is de plaatsing in de donkere nis, waardoor de stralenkransen van Maria en het Kind oplichten tegen de donkere achtergrond, een originele vondst van Rombouts. Hiervoor is er in de prentkunst geen rechtstreeks precedent aan te wijzen. De prenten van Schongauer zijn vrijwel zonder uitzondering op de omgekeerde manier opgebouwd: de donkere figuren steken af tegen een lichte, weinig uitgewerkte achtergrond. Dat wil echter niet zeggen dat Rombouts de prenten van Schongauer niet kende en diens invloed niet zou hebben ondergaan. Die is wel degelijk aanwezig maar is van een meer algemene aard. Net als Dürer en Lucas van Leyden heeft Schongauer de technische mogelijkheden van het medium geëxploreerd en de weg getoond naar een meer picturale manier van prenten maken. Hoewel

Afb. 40  
Meester FVB  
*Annunciatie*, ca. 1490  
Gravure  
Londen, The British Museum

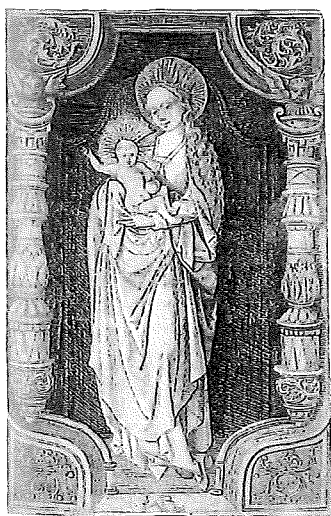






Afb. 41  
Dieric Bouts  
*Annunciatie*, ca. 1450-55  
Tempera op doek  
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Afb. 42  
Jan Rombouts  
*Staannde Maria met Kind in een nis*,  
ca. 1520 (cat. 33)  
Gravure  
Londen, The British Museum



Jan Rombouts dicht bij zijn tijdgenoten Dürer en Lucas van Leyden staat, wordt hij in de literatuur steevast – en een beetje ten onrechte – afgeschilderd als een weinig originele prentmaker die vooral sterk leunt op het voorbeeld van Lucas.<sup>37</sup> De prent met de *Staannde Maria met Kind in een nis* bewijst al meteen het tegendeel. We zien geen slaafse navolging van Schongauer, Lucas van Leyden of enig ander voorbeeld, maar een Madonna die, zoals gebruikelijk, op een traditionele, zelfs lokale voorstellingswijze is geënt en die op een inventieve wijze oplichtend voor een donkere en perspectivisch weergegeven nis is geplaatst. De decoratieve motieven van dit architecturale decor, met de opvallende balusterzuilen en de vlakversiering met acanthusbladeren, past qua stijl vooral in het tweede en derde decennium van de zestiende eeuw.<sup>38</sup> De prent moet dan ook veeleer in deze periode worden gedateerd. Het doorwerken van de laatgotische traditie, die in Leuven door de blijvende invloed van Dieric Bouts en zijn zonen bijzonder sterk moet zijn geweest, is opvallend maar niet uitzonderlijk. Ook in andere prenten van Jan Rombouts en in het werk van tijdgenoten is die invloed aanwezig. De voorstellings-tradities van de oud-Nederlandse schilderkunst bleven immers ontzettend populair, zeker bij religieuze voorstel-

lingen waarin de vijftiende-eeuwse archetypen een bijna iconische status hadden.<sup>39</sup> Aangezien de *Staannde Maria met Kind in een nis* bijna als een cultusbeeld is voorgesteld, is het niet onmogelijk dat deze kleine prent naar een concreet lokaal vereerd Mariabeeld verwijst. Zo'n verering kon een goudmijn betekenen voor de makers en verkopers van devotionalia.

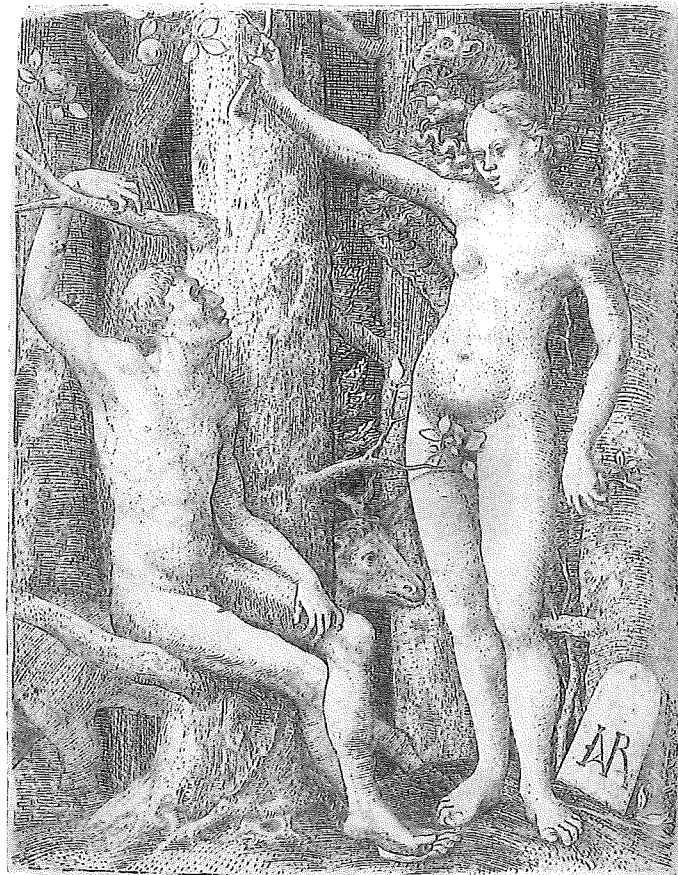
De technische en artistieke kwaliteit van deze prent is moeilijk correct in te schatten doordat er slechts één, niet eens heel gave afdruk van bewaard bleef. Met name de fijne arceringen die binnen de zware contouren het volume van het Jezuskind definiëren, lijken sterk te zijn afgesleten door het herhaaldelijk afdrukken. De gebrekkige contrasten waarnaar in verband met deze prent in de literatuur werd verwezen, zijn wellicht niet alleen het resultaat van Jan Rombouts' onvolmaakte graveertechniek, maar evenzeer van het wisselende succes bij het afdrukken van de plaat. In het algemeen is het gevaarlijk prenten te beoordelen op basis van één of maar enkele afdrukken. De kans dat dit latere of zwakkere afdrukken zijn, is niet gering. Een intuïtieve en weinig regelmatige graveertechniek met een ongelijke balans tussen zeer lichte en zware lijnen kenmerkt de prenten van Rombouts. Zelfs de virtuoze Lucas van Leyden had vooral in zijn vroege prenten met hetzelfde probleem te kampen, waardoor ook zijn platen weinig slijtvast waren. Mochten we vandaag de vroege werken van Lucas slechts kunnen beoordelen op basis van één of enkele van de talrijke zwakke en late afdrukken, dan zou ook dat oordeel veel minder gunstig uitvallen.

De afdruk die van *De zondeval* (cat. 46; afb. 43) bewaard bleef, is duidelijk van betere kwaliteit. Hoewel dit werk, zoals elders al werd aangetoond, zwaar leunt op de voorbeelden van Dürer en Lucas van Leyden, is het een heel charmante kleine prent. Om dit werk zijn juiste plaats te geven, is het zinloos uitsluitend te wijzen op de technische tekortkomingen en artistieke ontleningen. De prent is veel minder prestigieus opgevat dan Dürers meesterwerk uit 1504. De kunstenaar heeft zijn technische en artistieke beperkingen goed ingeschat en bewust geopteerd voor een kleine intieme compositie zonder intellectuele pretenties, die zijn bescheidener talent goed tot zijn recht laat

komen. De ontleningen aan Dürer zijn veeleer motivisch; in de geest heeft het werk meer gemeen met Lucas' kleine en ingetogen prent van circa 1506 (cat. 47).

De ontgensprekelijke charme en eigenheid van Jan Rombouts' interpretaties is nooit genoeg beklemtoond. Hoewel er objectief gesproken een enorm kwaliteitsverschil is met het werk van zijn voorbeelden, lijkt Rombouts als navolger van Dürer in de Nederlanden op de tweede plaats te komen, na Lucas van Leyden zelf. Pas na 1520 zijn er, zoals hierboven al vermeld, schilders uit naburige steden als Antwerpen en Mechelen gedocumenteerd die op enig niveau prenten maakten. Het bezoek van Dürer aan steden als Antwerpen, Mechelen en Brussel in 1520–21 heeft duidelijk gezorgd voor een opleving van de creativiteit op grafisch gebied.<sup>40</sup> Voor een juiste inschatting is ook hier een concrete datering van het grootste belang. Jammer genoeg is er op dit gebied weinig houvast. Als we ervan uitgaan dat het monumentale, op paneel 'getekende' *Oordeel van Salomo* uit 1528 (cat. 21) inderdaad van dezelfde hand is – wat het monogram in ieder geval doet vermoeden – dan moet de prent met de zondeval van geruime tijd daarvoor dateren. Een vergelijking op het gebied van de graveertechniek en de tekenstijl is echter moeilijk omdat het om twee zeer verschillende media gaat. Er werd hier al gewezen op de eigenheid en complexiteit van de burijntechniek. Op basis van het *Oordeel van Salomo*, de ondertekeningen van de schilderijen en de tekeningen die door Yvette Bruijnen aan hem werden toegeschreven, komt Jan Rombouts voor de dag als een zeer bedreven tekenaar met een heel typische ronde, soepele, wat maniëristisch aandoende lijnvoering.<sup>41</sup> Deze kwaliteiten treffen we niet echt aan in de gravures, en zelfs niet in de ets met de heilige Antonius (cat. 45). Hiervoor zijn verschillende verklaringen aan te wijzen. De belangrijkste is wellicht de moeilijkheidsgraad van de burijntechniek, die Rombouts als occasioneel graveur nooit echt onder de knie kreeg. Een tweede is de afstand in de tijd, die een argument zou kunnen leveren voor een meer concrete datering. De meeste gravures moeten dan een stuk vroeger worden gedateerd dan het *Oordeel van Salomo* uit 1528 en de tekeningen. Deze verklaring wordt verder ondersteund door de moderne en meer sensuele stijl van het Salomonsoordeel dat duidelijk is geïnspireerd door Lucas' prent met *Esther voor Ahasverus* uit 1518 (cat. 22), maar ook de invloed verraadt van Bernard van Orley en de Brusselse school. De meeste gravures van Jan Rombouts sluiten stilistisch meer aan bij de vroege prenten van Lucas van Leyden of vertonen een duidelijke invloed van specifieke werken van Dürer. Daarnaast reflecteren ze in niet geringe mate het lokale doorleven van de laatgotische traditie.<sup>42</sup> De gravure met *Pyramus en Thisbe* staat als enige stilistisch dicht bij het gedateerde werk uit 1528 en zou daarom wat later kunnen worden gedateerd (cat. 41). De *terminus post quem* – 1514 – is gebaseerd op de gelijknamige gravure van Lucas van Leyden. Ook de ets is om technische redenen zeker na 1520 te dateren.<sup>43</sup>

Ben derde verklaring zou kunnen luiden dat twee verschillende generaties van een kunstenaarsfamilie zich van hetzelfde monogram IANR bedienden. In dat geval zouden de gravures het werk kunnen zijn van de oudere van de twee (Jan Rombouts I?), terwijl het *Oordeel van Salomo* en de tekeningen door de jongste (Jan Rombouts II?) zouden zijn gemaakt. Als we echter de hele groep IANR/Rombouts in ogenschouw nemen en rekening houden met alle argumenten, zoals Yvette Bruijnen dat heeft gedaan, dan lijkt het toch waarschijnlijker dat alles het werk is van eenzelfde kunstenaar die een logische stilistische evolutie heeft doorgemaakt. Het is wellicht te hoog gegrepen om te



Afb. 43  
Jan Rombouts  
*De zondeval*, na 1506 (cat. 46)  
Gravure  
Oxford, Ashmolean Museum

Afb. 44  
Martin Schongauer  
*Madonna met de papegaai*, ca. 1470-73  
Gravure  
Brussel, Koninklijke Bibliotheek  
van België, Prentenkabinet





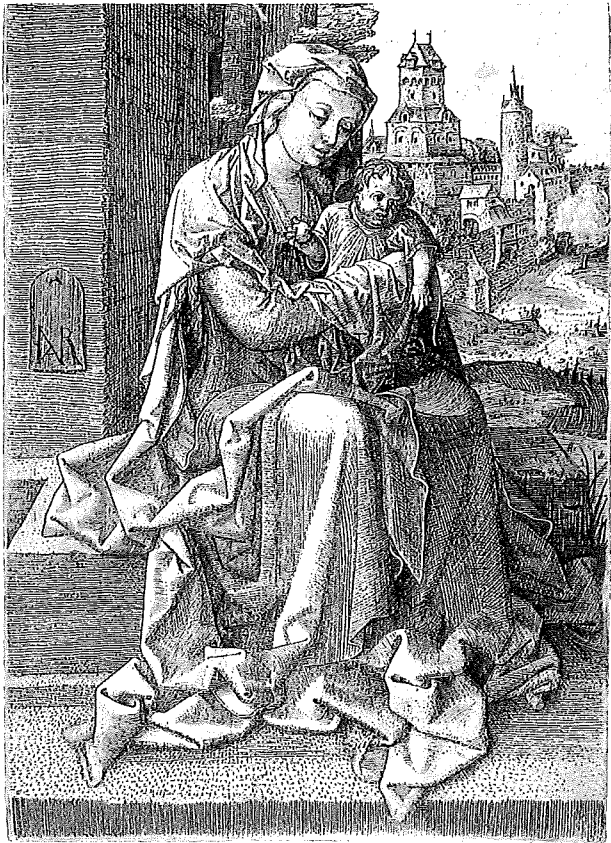
Afb. 45  
Dieric Bouts  
*Madonna bij het venster*, ca. 1465  
Londen, The National Gallery

die ook in het werk van zowel Lucas van Leyden als Dürer vaak nog nadrukkelijk is terug te vinden. Van de invloed van de Italiaan Jacopo de' Barbari, die vanaf 1510 aan het hof van Margareta van Oostenrijk in Mechelen verbleef en wiens classicerende en innovatieve prenten ongetwijfeld op de markt circuleerden in Brabant, zijn er evenmin directe sporen terug te vinden in het werk van Jan Rombouts.<sup>45</sup> Deze nieuwe beeldwereld sprak hem waarschijnlijk niet direct aan. Zowel Dürer als Lucas van Leyden ondergingen De' Barbari's invloed wel en gingen zelfs een rechtstreekse artistieke dialoog aan met de kosmopolitische Venetiaan. Stijlelementen als de weergave van lichte figuren tegen een donkere gestructureerde achtergrond en de belangstelling voor de textuur van schors en vegetatie zijn onder zijn invloed in het werk van de twee grootmeesters van de prentkunst van het Noorden doorgedrongen. Rombouts onderging De' Barbari's invloed via hen, zoals met name in de prent met *De zondeval* tot uiting komt (cat. 46).

Hoewel het gebruik van een monogram duidt op een groeiend zelfbewustzijn als kunstenaar zijn Rombouts' prenten zeker niet specifiek gemaakt om zijn inventies internationaal uit te dragen. We weten niets over de oplage, de verspreiding of het commerciële aspect van Rombouts' prenten. Ook over de oorspronkelijke omvang van zijn grafisch oeuvre tasten we volledig in het duister. Aangezien bijna alle prenten als enige exemplaren zijn overgeleverd, zou men kunnen vermoeden dat er veel verloren is gegaan. Maar van de andere kant zou het veeleer middelmatige technische niveau er kunnen op wijzen dat Rombouts nooit erg productief is geweest als prentmaker en dat het bij experimenteren is gebleven. Die experimenten vonden wellicht wel een goede afzetmarkt bij een divers publiek van lokale geïnteresseerden. Gezien hun veelal religieuze thema's en kleine formaat

pogen een duidelijke chronologie aan te brengen in het grafische oeuvre, maar een algemene datering van de groep prenten tussen circa 1515 en 1530 lijkt plausibel. De *terminus post quem* die gebaseerd is op de prenten die Rombouts als voorbeeld gebruikte, laat weliswaar ruimte voor een iets vroegere datering, maar toch is dat minder waarschijnlijk. Zo zien we dat er tussen Rombouts' gedateerde paneel met het *Oordeel van Salomo* en zijn uitgangspunt, de prent met *Esther voor Ahasverus*, een verschil van tien jaar ligt (cat. 21, 22). Rombouts heeft zich dus niet per se van de meest recente prenten bediend om inspiratie op te doen.

Opmerkelijk is de mate waarin Jan Rombouts trouw blijft aan de voorbeelden van Dürer en Lucas van Leyden. Het totale ontbreken van de invloed van in Brabant actieve schilders-prentmakers als Nicolas Hogenberg, Frans Crabbe, Dirck Vellert en Jan Gossaert is opvallend. Zij werden pas actief als prentmakers na het bezoek van Dürer aan de Nederlanden in 1520–21.<sup>44</sup> Mogelijk is het ontbreken van hun invloed een argument om de prentproductie van Rombouts vóór 1520 te situeren, maar het is ook mogelijk dat hij zich gewoonweg niet tot hun werk aangetrokken voelde. Minder waarschijnlijk is dat het niet in Leuven beschikbaar zou zijn geweest en hij het dus niet zou hebben gekend. Het werk van Dürer en Lucas van Leyden sloot aan bij de smaak en het vormgevoel van veel tijdgenoten. In de Nederlanden werd dit smaakpatroon zeker mee gevoed door de sterke aanwezigheid van de eigen schildertraditie,



waren ze geschikt als devotieprenten en konden ze worden geïntegreerd in gebedenboeken. Geen enkel exemplaar vertoont echter enig zichtbaar spoor van een dergelijk gebruik.

Hoe ruim Rombouts' prenten verspreid waren en door wie en waarvoor ze hoofdzakelijk werden gebruikt, is niet meer te achterhalen. Tegenwoordig bevinden alle overgebleven exemplaren zich in collecties buiten de Nederlanden. Hun pedigree is echter slechts terug te voeren tot de achttiende eeuw en het is bekend dat er al in die tijd een levendige belangstelling bestond voor oude grafiek onder verzamelaars, voornamelijk in Duitsland en Engeland. Hoewel de thans bekende exemplaren (op één na) in die twee landen worden bewaard, is dat geen reden om aan te nemen dat ze in de zestiende eeuw massaal in het buitenland werden verspreid. Op alle gebied had

Jan Rombouts in zijn tijd ongetwijfeld af te rekenen met de verpletterende concurrentie van Dürer en Van Leyden. Hun prenten waren vanwege de kwaliteit internationale bestsellers en waren al snel na hun verschijning in alle uithoeken van Europa te verkrijgen.<sup>46</sup>

In tegenstelling tot zijn grote voorbeelden kreeg Rombouts nauwelijks navolging. Wel is er een spiegelbeeldige variant van de *Zittende Maria met Kind bij een stadsmuur* (afb. 46, 47) bekend.<sup>47</sup> Die vrije kopie lijkt in de onmiddellijke omgeving van de kunstenaar te zijn ontstaan. De wijkende muur is vervangen door een stadsgezicht dat zeer sterk aansluit bij Rombouts' stijl. Verder zijn er motieven aan toegevoegd die ontleend zijn aan de grafiek van Dürer, zoals het geketende aapje uit de *Madonna met het aapje* (cat. 38). De contouren van de figuren zijn wat zwaarder aangezet, maar verder vertoont ook de techniek veel overeenkomsten met het werk van Rombouts zelf.

Alle verhoudingen in acht genomen blijft Jan Rombouts dus een bescheiden figuur onder de prentmakers van zijn tijd. Toch is zijn kleine grafische oeuvre in sommige opzichten bijzonder. De Leuvense schilder was zeker iemand die durfde te experimenteren. Hij zette betrekkelijk vroeg de stap van de schilderkunst naar de grafiek en wist zijn kleine en technisch onvolmaakte prenten een picturaal karakter te geven. Hij vond daarbij zowel aansluiting bij de traditie als bij nieuwe invloeden uit de eigentijdse prentkunst. Naar alle waarschijnlijkheid deed hij dit al vanaf het tweede decennium van de zestiende eeuw in een stad die niet echt kon bogen op een grote grafische traditie, maar die wel op het gebied van de schilderkunst de nodige adelbrieven kon voorleggen.

Afb. 46  
Jan Rombouts  
*Zittende Maria met Kind bij een stadsmuur*, ca. 1520-25 (cat. 34)  
Londen, The British Museum

Afb. 47  
Kopie naar Jan Rombouts  
*Zittende Maria met Kind bij een stadsmuur*, na 1520-25 (cat. 35)  
Gravure  
Berlijn, Staatliche Museen,  
Kupferstichkabinett



- 1 Bartsch beschrijft in 1808 alleen de *Heilige Familie in een landschap* (Bartsch 1803-21, VII, p. 545). In 1832 voegt Brulliot daar *De zondeval, de Zittende Maria met Kind bij een stadsmuur* en de *Christus aan het kruis met Maria, Maria Magdalena en Johannes* aan toe (Brulliot 1832, p. 83 nr. 645). Zich baserend op Waagens gedrukte catalogus van de Gemäldegalerie in Berlijn brengt hij de prenten in verband met het paneel met het *Oordeel van Salomo*, dat als een werk uit de omgeving van Lucas van Leyden wordt beschreven. Brulliot beschouwt de monogrammist IANR overigens als een Duits kunstenaar uit het midden van de zestiende eeuw. Passavant bevestigt de overeenkomsten met Lucas van Leyden en ziet IANR als een Hollandse meester. Hij vermeldt ook dat het monogram voorkomt op twee paar altaarstukken in het stadhuis van Leuven (Passavant 1860-64, III, pp. 11-12) en voegt aan de door Brulliot vermelde prenten op stilistische gronden de prent met *Pyrampus en Thisbe* toe (ibid. p. 12, nr. 5). Nagler (1864) herhaalt in hoofdzaak de gegevens van Passavant (Nagler 1858-79, IV, pp. 727-728).
- 2 Hollstein XIII, p. 108, nr. 6; Delen 1924-35, II, p. 52.
- 3 Hollstein XIII, p. 109, nr. 8.
- 4 Zowel Dürer als Schongauer hadden naast een schildersopleiding een achtergrond als edelsmid. Zie Rupprich 1956-69, dl. 1, p. 30; Kemperdick 2004, pp. 14 en 20.
- 5 Hollstein XIII, p. 109 nr. 7. Enig bekende exemplaar: Londen, The British Museum, Prints and Drawings, 1917,0714.6. Het prentje dat in 1917 op de Wiltinveiling werd aangekocht, is afkomstig uit de Pembroke Collection, die teruggaat op Thomas Herbert, Be graaf van Pembroke (1656-1733).
- 6 Over de ontwikkeling van de etstechniek, zie Landau en Parshall 1993, pp. 27-28.
- 7 Dürers experimenten met de ijzerets dateren van de jaren 1515-18 (zie Schoch 2001, dl. 1, nrs. 78, 79, 80, 82, 83, 85). Lucas van Leyden combineerde voor zover bekend als eerste de ets en de graveertechniek op één plaat, wat alleen in koper mogelijk is (zie Stijnman 1988). In de Nederlanden experimenteerden kunstenaars verder met de koperets (zie Landau en Parshall 1994, pp. 332-335). De moeilijkheid lag vooral in het vinden van de geschikte combinatie van metaalsoort, etsgrond en zuur. De nieuwe techniek interesseerde ook de geleerden, zoals blijkt uit het korte rapport over een mislukte experiment met koperetsen dat de Gentse humanist Gerard Geldenauer op 22 juli 1522 aan Frans Cranevelt in Brugge zond. Het recept van het zuur werd beschreven als geheime kennis (*artis tuae occulta*). Leuven, Universiteitsarchief, Craneveltblieven, Lit. Cran. 10 (zie Van der Stock 1998, pp. 326-327; Orenstein 2010, p. 105).
- 8 Bruijnen 2011, pp. 37-38.
- 9 Bruijnen 2011, pp. 37-53.
- 10 Opmerkelijk is dat het oeuvre van IANR alias Jan Rombouts in de meeste overzichten ontbreekt of dat er maar heel terloops naar hem wordt verwezen. Dat is mogelijk te wijten aan de grote zeldzaamheid van zijn prenten, maar ongetwijfeld ook aan het feit dat hij meestal als een epigoon van Dürer en Van Leyden wordt afgedaan. Zie Delen 1924-35, II, pp. 51-52; Held 1931, pp. 127-128.
- 11 Delen 1924-35, I, p. 16. Zonder bronvermelding.
- 12 De situatie in Antwerpen staat uitvoerig beschreven in Van der Stock 1998, pp. 27-57.
- 13 Van Even 1870, p. 101; Delen 1924-35, I, p. 25 en n. 1.
- 14 Over het blokboek in het vijftiende-eeuwse Europa, zie Mainz 1991.
- 15 Van Even 1870, p. 103; Delen 1924-35, I, p. 25 en n. 2. Een *ketelbueter* of ketelboeter is een ketel-slager of ketellapper. Zie E. Verwijs en J. Verdam, *Middelnederlandsch Woordenboek*, dl. 3, Den Haag, 1894, col. 1404-1405. Dat Ghysbrecht metaalbewerker van beroep was, zou er kunnen op wijzen dat hij zelf drukvormen in metaal (gravures, metaalsneden of schrootbladen?) vervaardigde.
- 16 Over de diversiteit in het gebruik van vroege prenten, zie Washington en Neurenberg 2005-06; Veldman 2006, pp. 9-32; Van der Stock 1998; Weekes 2004.
- 17 Kok 1994, I, pp. 18-20.
- 18 Weekes 2004; Van der Stock 1998, pp. 31-34.
- 19 Delen 1924-35, I, p. 21.
- 20 Delen 1924-35, I, pp. 20-23.
- 21 Voor een overzicht, zie Lebeer 1935 en Lebeer 1953.
- 22 Lehrs 1908-34; Washington en Neurenberg 2005-06, passim; Weekes 2004.
- 23 *Meester IAM van Zwolle* (werkzaam ca. 1470-1495) is uiteraard in Zwolle in Overijssel te situeren, Alart du Hameel in het Noord-Brabantse 's-Hertogenbosch, vlak bij de Rijn. De andere monogrammist werden in het verleden geïdentificeerd op basis van pure gissingen. Zo werd Meester FVB (werkzaam ca. 1475-1500) als Frans van Brugge en ook wel als Frans van Bocholt gelezen. Vanwege de afhankelijkheid van zijn composities van prototypen van Rogier van der Weyden en Dieric Bouts wordt hij soms als Zuid-Nederlands beschouwd. De prenten van Meester W met de sleutel (werkzaam ca. 1465-1490) dragen het stempel van het hof van Karel de Stoute. Toch zijn er goede redenen om zijn herkomst en activiteit aan de Rijn in het noordoosten bij de Duitse grens te plaatsen. Zie Lehrs 1908-34 VII; Bevers 1996; Filedt Kok 1996a en 1996b en Filedt Kok 1990.
- 24 Voor de internationale uitstraling van de kunst van de Bourgondische Nederlanden, zie Belozerskaya 2002; Brugge 2010-11.
- 25 Over het leven en werk van Alart du Hameel, zie Verreyt 1894 en Lehrs 1894; Lehrs 1908-34, VII, pp. 219-249; *The Illustrated Bartsch*, 9 commentary, pt. 2, pp. 231-251.
- 26 Zie *The Illustrated Bartsch*, 9 commentary, pt. 2, pp. 232-249.
- 27 Zie Rotterdam 2001, p. 14.
- 28 Lehrs 1908-34, VII, pp. 165-218; Filedt Kok 1990.
- 29 Zie Lehrs 1908-34, VII, p. 121, nr. 4.
- 30 Zie ook noot 24 hierboven; Lehrs 1908-34, VII, pp. 102-164; Bevers 1990.
- 31 Zie ook noot 24 hierboven; Lehrs 1908-34, VII, pp. 1-24; Filedt Kok 1996b.
- 32 Zie Kemperdick 2004, pp. 30-60; Van Grieken 2012.
- 33 Lehrs 1908-34, V, nr. 37; Campbell 1998, pp. 56-59. Over de verwantschap tussen de twee werken, zie Kemperdick 2004, pp. 42-44.
- 34 Kemperdick 2004, pp. 235-239.
- 35 In Bruijnen 2011.
- 36 Bruijnen 2011, p. 39, n. 12.
- 37 'Malgré leur indéniables qualités techniques, la finesse d'exécution, le goût dans la mise en page, une certaine grâce distinguée, toutes ses gravures ne sont que des interprétations, pour ne pas dire des copies, à peine déguisées, de compositions de Dürer, avec parfois des réminiscences de Lucas de Leyde.' Delen 1924-35, II, p. 51. Held is veel negatiever in het beoordelen van het grafische werk van monogrammist IANR, dat hij 'in der Technik trocken und einfalllos' noemt. Ook hij beklemtoont sterk de afhankelijkheid van Lucas van Leyden. Held 1931, pp. 127-128.
- 38 Soortgelijke decoratieve motieven komen onder meer veelvuldig voor in de wandtapijtenreeks 'Los Honores' (Palacio de la Granja de S. Ildefonso, Museo de Tapices), die in Brussel rond 1520-25 werd geweven; zie Mechelen 2000. Voor een overzicht van de ontwikkeling van zowel de 'Anticse' als de 'Moderne' stijl, zie De Jonge 2005, Hoofdstuk I, pp. 21-41.
- 39 Van Grieken 2008, passim.
- 40 Over de reis van Dürer in de Nederlanden en de impact ervan: Held 1931; Rupprich 1956-69, dl. 1, pp. 148-178; Brussel 1977; Leeflang 2011, pp. 142-145.
- 41 Bruijnen 2011, passim.
- 42 Vooral in de qua opzet op Dürer gebaseerde *Kruisiging* (cat. 39), richtte Rombouts zich voor de figuren links van het kruis niet op Dürer maar zocht hij veeleer aansluiting bij Van der Weyden.
- 43 Bruijnen 2011, pp. 37-38.
- 44 Washington 1983; Parijs 1997, pp. 128-144; Konowitz 2004; Orenstein 2010.
- 45 Over Jacopo de' Barbari, zie Maastricht en Brugge 2002-03, pp. 13-19. Over zijn invloed op Dürer en Lucas van Leyden, zie Leeflang 2011, pp. 130-132.
- 46 De snelle internationale verspreiding van het werk van Dürer en Van Leyden blijkt duidelijk uit de kopieën en ontleningen die al vroeg in Italië opdoken. De prenten werden gedistribueerd via grote beurzen als de Frankfurter Buchmesse en haalden relatief hoge prijzen, die overigens niet alleen afhankelijk waren van de kwaliteit van de gravures maar ook van de afmetingen van het blad. Zie Cornelis en Filedt Kok 1998, pp. 19-20.
- 47 Gravure, 137 x 97 mm, Berlijn, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. nr. 204-1890. Zie Bruijnen 1999, p. 62; Bruijnen 2011, p. 50, fig. 30.