



Peter Paul Rubens

(1577-1640)

Ontwerp voor het titelblad van Justus Lipsius, Opera Omnia

Pen en penseel in bruin over aanzet
in zwart krijt
niet gesigneerd
niet gedateerd
verscheidene inscripties van Rubens' hand

Museum Plantin-Moretus, Antwerpen

De titelbladen en de boekillustraties, die Rubens heeft ontworpen, behoren tot de minst bekende aspecten van zijn artistieke bedrijvigheid. Deze vaststelling hoeft ons niet te verwonderen. De zeventiende-eeuwse boeken, waarin men deze naar Rubens' ontwerpen gegraveerde prenten kan vinden, berusten in de rariorakasten van de bibliotheken of in de verzamelingen van bibliofielen en komen derhalve uiterst zelden onder de ogen van het publiek. De eigenhandige tekeningen, die de schilder uitvoerde ten behoeve van de graveurs, kunnen evenmin op grote bekendheid bogen. Zij nemen trouwens geen opvallende plaats in onder de bladen van zijn hand, die bewaard zijn gebleven. Stellig spreken de figuurstudies en de portretstudies in zwart, rood en wit krijt meer tot de verbeelding van de toeschouwer en zijn de snelle krabbels met de pen, waarin Rubens de eerste gedachte voor een compositie neerschreef, veel authentieker.

De ontwerpen voor titelbladen daarentegen zijn minder gemakkelijk te benaderen. Zij zijn immers opgebouwd door middel van een allegorische en symbolische beeldentaal, waarmee de hedendaagse toeschouwer nog slechts in zeer beperkte mate vertrouwd is. Het achterhalen van de gedachteninhoud van een dergelijke compositie vergt dan ook een zekere inspanning, vooronderstelt een bepaalde kennis, niet alleen van het repertorium van symbolen en allegorische figuren, dat de kunstenaar ten dienste stond, doch ook van de context waarin de voorstelling moet worden begrepen. Nu zijn echter voor boektitels de sleutels om de betekenis van het voorgestelde te decoderen, in ruimere mate aanwezig dan dit b.v. het geval kan zijn voor een schilderij met een allegorisch onderwerp, waarvan de oorspronkelijke bestemming niet meer bekend is en dat dus uit zijn verband is gerukt. Deze sleutels vindt men namelijk in de inhoud van het boek, waarvoor de titelprent bestemd was, soms al in zijn titel en in niet zeldzame gevallen in toelichtingen die in de voorrede van het boek te vinden zijn.

Er kan geen twijfel aan bestaan dat Rubens de werken van Justus Lipsius (1547-1606), de befaamde Vlaamse filoloog en filosoof, niet alleen kende maar er ook een grote bewondering voor koesterde. Filips Rubens, de broer van de schilder, was een van de lievelingsleerlingen van de Leuvense hoogleraar geweest. Een schilderij van Rubens, dat kort na de vroegrijdige

dood van zijn broer Filips (28.8.1611) tot stand kwam en bewaard wordt in de Galleria Pitti te Florence, toont Lipsius aan tafel zittend en een passage uit een boek verklarend aan zijn twee discipelen Filips Rubens en Jan van de Wouwer. De schilder heeft links achteraan zichzelf rechtstaande uitgebeeld. Boven Lipsius' hoofd ziet men in een nis een marmeren kop van Seneca, de Romeinse filosoof wiens stoïcijnse leer Lipsius in overeenstemming met het christendom had trachten te brengen.

Twee elementen uit dit schilderij zijn ook in Rubens' meer dan twintig jaar later ontworpen titelblad voor Lipsius' Opera Omnia aanwezig: het portret van Lipsius en de kop van Seneca.

De filoloog is hier echter niet als levende persoon uitgebeeld, doch als een beeltenis die, aangebracht is boven een soort vensteropening, die met een rustiek gewelf afgedekt is en geflankeerd wordt door twee hermenbeelden van Tacitus en Seneca. Het portret van Lipsius is gevat in een lauwerkrans met twee linten en draagt zijn spreuk 'Moribus Antiquis' (naar oude zeden). Daarboven staat een olielamp met twee bekken, die twee allegorische vrouwenfiguren verlichten, die boven op de reeds genoemde hermen gezeten zijn.

Hun namen, Politica en Philosophia, zijn door eigenhandige inscripties van Rubens aangegeven. Politica, de Staatskunde, is een jonge vrouw met een burcht op het hoofd en de wereldbol en het roer, symbool van het bestuur, in haar armen. De Wijsbegeerte daarentegen is een oude vrouw. Zij houdt in de armen het leeuwenvel en de knots van Hercules (vermoedelijk een toespeling op de legende van Hercules die op de tweesprong het smalle pad van de Deugd koos), en twee boeken met op de snede de woorden Stoica en Constantia. Die twee vrouwen symboliseren de twee hoofdthema's van Lipsius' geschriften. De inscripties verwijzen naar titels van enkele van zijn werken: 'Politicorum sive Civilis doctrinae Libri sex', 'Manuductionis ad Stoicam Philosophiam Libri tres' en 'De Constantia Libri duo'. De hermen onder beide figuren tonen de belangrijkste klassieke auteurs op het desbetreffende gebied, waaraan Lipsius zijn aandacht had gewijd en van wier werken hij een volledige kritische uitgave had bezorgd: de geschiedschrijver Tacitus en de wijsgeer Seneca. Onderaan zitten nog twee allegorische vrouwenfigu-

ren, die de deugden uitbeelden, die Lipsius als essentieel beschouwde voor de twee behandelde disciplines: voor Staatskunde is dat Prudentia, de Vooruitziendheid vergezeld van Mercurius en herkenbaar aan het stuurrad, de slang en de twee aangezichten, naar verleden en toekomst gekeerd; rechts zit de Virtus, hier te interpreteren als de stoïcijnse karaktersterkte, bijgestaan door Minerva. Op de voorgrond, aan de voet van het voor de titel uitgespaarde venster, ziet men de wolvin met Romulus en Remus, een duidelijke allusie op het antieke Rome, dat het brandpunt van Lipsius' belangstelling was. Daarboven zijn Romeinse wapens en oorlogstuigen opgestapeld, waaronder een opvallende plaats is gegeven aan een stormram en een stormwagen; zij herinneren eraan dat Lipsius een boek had gewijd aan de antieke belegeringswerktuigen.

In Rubens' tekening is de titel zelf van het boek niet ingevuld. Wel is er een plaats voor gereserveerd in het centrum van de strikt symmetrisch opgevatte compositie. Meer dan in andere ontwerpen van Rubens, waar de tekst moest worden aangebracht op een schild, een boek, een sokkel van een beeld, een neerhangend doek of iets dergelijks, wordt hier het accent gelegd op de dieptewerking; de woorden verschijnen in een vlak achter dat, waarin de stenen boog is geplaatst. De figuren op de voorgrond staan nog dichter bij de toeschouwer, zodat de illusie van driedimensionaliteit hier wel zeer sprekend is.

Hoewel de Moretusuitgave van de verzamelde werken van Lipsius pas in 1637 van de pers kwam, moet Rubens' tekening enkele jaren vroeger worden gedateerd. De betaling aan de graveur Cornelis Galle van 90 gulden voor het snijden van de plaat en het leveren van het koper werd immers reeds op 11 december 1634 verricht. Deze koperplaat wordt nog steeds bewaard in het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen. Rubens ontving voor zijn ontwerp 20 gulden, het gebruikelijke tarief, dat de uitgever Balthasar Moretus hem betaalde voor titelbladen in folio. Voor prenten in quarto bedroeg Rubens' loon slechts 12 gulden, en voor kleinere nog minder. Het is duidelijk dat, vergeleken bij de belangrijke bedragen die Rubens voor zijn schilderijen bedong, de titelbladen slechts een gering financieel belang voor hem hadden. Men krijgt echter wel de indruk dat de kunstenaar zich graag met dit soort werkjes bezighield, als hij het naar eigen inzicht en lust kon doen, tussen zijn grotere bestellingen in.

In een van de brieven van Balthasar Moretus leest men hieromtrent het volgende: 'Rubens wordt gewoonlijk een zestal maanden tevoren door mij verwittigd, opdat hij over een titelblad zou kunnen nadenken en het ontwerpen als hij er tijd voor heeft, gedurende de heiligdagen, want werkdagen besteedt hij niet aan dergelijke arbeid, of hij moest honderd gulden eisen voor één enkele tekening'.

Deze woorden bevestigen wat reeds uit het onderzoek van de titelbladen zelf aan het licht was gekomen: in Rubens' activiteit bij het maken van dit soort onderwerpen kunnen twee fasen worden onderscheiden. In de eerste, die het langst duurt, bezint de kunstenaar zich op de ideële inhoud, die hij in zijn uitbeelding tot uitdrukking moet brengen. Bij deze essentieel intellectuele arbeid zoekt hij aanknopingspunten in het te illustreren boek zelf, eventueel ook in de inlichtingen, die hem door de auteur of door de uitgever worden verstrekt. Waar het, zoals bij de werken van Lipsius, gaat om teksten, waarmee Rubens zelf goed vertrouwd was, kan dit inzicht dieper gaan dan bij andere werken, die verder van zijn interessesfeer liggen.

Waarschijnlijk speelt het ontwikkelingsproces, waardoor de kunstenaar tot de definitieve oplossing komt, zich uitsluitend af in zijn geest. Pas als zijn ideeën voldoende gerijpt zijn, grijpt hij naar papier en tekengerief om ze vast te leggen. De uitvoering van de tekeningen verloopt vrij eenvoudig: boven een aanzet in zwart krijt worden de vormen verder uitgewerkt met de pen en worden met het penseel schaduwen gelegd. Aldus ontstaat het werkdocument voor de graveur, die het op de koperplaat moet overbrengen. Dit laatste stadium is in de ogen van Rubens zo zeer ondergeschikt aan het voorafgaande inventieproces, dat er meerdere gevallen bekend zijn, waarin de tekening op zijn aanwijzingen werd uitgevoerd door zijn medewerker Erasmus Quellin.

Toch kan ook het feit dat Rubens in zijn laatste levensjaren bij tussenpozen zwaar leed aan jicht, wat hem belette zelf de pen te hanteren, hierin een rol gespeeld hebben.

Uit het voorgaande mag worden besloten dat het belang van Rubens' ontwerpen voor titelbladen in het raam van zijn artistieke oeuvre niet zo zeer ligt in hun zuiver esthetische waarde, als wel in het inzicht dat zij kunnen verschaffen in de ideële achtergrond, waaruit zijn kunst gegroeid is en die in andere werken misschien niet altijd even duidelijk tot uiting komt.

Dr. C. Van de Velde,
Wetenschappelijk medewerker bij het Nat. Centrum voor plastische kunsten van de 16de en de 17de eeuw te Antwerpen.

Keuze uit te raadplegen literatuur:

H.F. Bouchery en F. Van den Wijngaert, P.P. Rubens en het Plantijnse Huis, Antwerpen-Utrecht, 1941;

M. Rooses, Rubens en Balthasar Moretus, Antwerpen-Gent, 1884;

M. Rooses, Titels en portretten gesneden naar P.P. Rubens voor de Plantijnsche Drukkerij, Antwerpen, 1901.