

Tussen Caravaggio en Rubens: de stilistische veelzijdigheid van Theodoor Rombouts in een drietal schilderijen uit 1634

Entre Caravaggio y Rubens: la versalidad estilística de Theodoor Rombouts en tres pinturas de 1634

Lucy Geurts*

Independent researcher, MA♦

Samenvatting: Doorgaans wordt gesteld dat Theodoor Rombouts (1597-1637) zou zijn overgegaan op de stijl van Peter Paul Rubens nadat het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden omstreeks 1630 was gepasseerd. Na bestudering van een drietal uiteenlopende schilderijen uit 1634, *Drinkscene met Bacchus* uit de voormalige Luigi Koelliker collectie, *De triktrakspelers* uit het North Carolina Museum of Art in Raleigh en *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* in de Sint-Jacobskerk in Antwerpen, blijkt Rombouts stijlverandering niet zo gelijkmatig als gewoonlijk beschreven, maar vooral onderhevig aan genre en bestemming. Hierbij ging Rombouts eclectisch te werk om zijn positie op de Antwerpse kunstmarkt te versterken. Hierdoor kan men niet spreken van een lineaire stilistische ontwikkeling van caravaggist naar de meer

* Een bijzondere waardering wens ik te richten naar dr. Edwin Buijsen, wie ik zeer erkentelijk ben voor zijn expertise, ondersteuning en enthousiasme tijdens het schrijven van dit artikel.

♦ **Sobre la autora:** Lucy N. Geurts es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Católica de Lovaina desde 2018, y tiene un master de especialización en conservación artística y cultural por la Universidad de Amsterdam (2020). Trabaja como historiadora del arte independiente y se ha especializado en los maestros flamencos y neerlandeses del siglo XVII, con especial interés por la investigación estilística, y el arte en papel del comienzo de la Edad Moderna. **On the author:** Lucy N. Geurts obtained a master's degree in Art History at the KU Leuven (2018) and a master's degree in Curating Art and Cultures at the University of Amsterdam (2020). She has been working as an independent art historian since and is specialized in seventeenth-century Dutch and Flemish masters, with a particular interest for stylistic research, and early modern works of art on paper.

"Rubeniaansche manier". Vanuit deze gedachtegang dient de chronologie van zijn gehele ongedateerde oeuvre opnieuw te worden onderzocht.

Sluutelwoorden: Theodoor Rombouts; Caravaggisme; Antwerpen; Rubens; Kunstmarkt; Stijl; 17e eeuw.

Resumen: En el sur de los Países Bajos, la popularidad del estilo caravaggesco alcanzó su punto álgido entre 1620 y 1630. Estudios anteriores afirmaban que, después de 1630, Theodoor Rombouts (1597-1637) se distanció considerablemente de sus anteriores influencias caravaggescas y adoptó el estilo de Rubens para ganarse el favor de la élite de Amberes. Sin embargo, tras estudiar tres de los cuadros de Rombouts de 1634: *Alegres bebedores con Baco*, de la antigua colección Luigi Koelliker, *Los jugadores de backgammon* del North Carolina Museum of Art en Raleigh y *Las bodas místicas de Santa Catalina* de la iglesia de Santiago de Amberes, se puede argumentar que esta suposición no es del todo correcta y el uso de un estilo concreto, o la fusión de ambos, por parte de Rombouts estaba sujeto al género y a la clientela a la que se dirigía. El pintor se guiaba por los beneficios económicos y publicitarios de sus composiciones. Dado que pintó simultáneamente en ambos estilos, más caravaggista o más rubeniano, el enfoque de Rombouts puede calificarse de ecléctico. En sus composiciones realiza un ensamblaje consciente de las principales tendencias artísticas del caravaggismo y de las propuestas de más éxito de la "escuela de Rubens". Por lo que no se puede hablar de forma clara de un desarrollo estilístico lineal en su producción, lo que lleva a replantearse la cronología dada a muchas de sus obras.

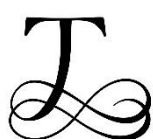
Palabras clave: Theodoor Rombouts; Caravaggismo; Amberes; Rubens; Mercado artístico; estilo Barroco; Siglo XVII.

Between Caravaggio and Rubens: the stylistic versatility of Theodoor Rombouts in three paintings from 1634

Abstract: In the Southern Netherlands, the popularity of the Caravaggesque style peaked between 1620 and 1630. Previous studies stated that, after 1630, Theodoor Rombouts (1597-1637) distanced himself from his earlier Caravaggesque influences significantly and adopted Rubens' style in order to gain the favour of the Antwerp elite. However, after studying three of Rombouts paintings from 1634, *Drinking Scene with Bacchus* from the former Luigi Koelliker collection, *The Backgammon Players* at the North Carolina Museum of Art in Raleigh and *The Mystic Marriage of St. Catherine* at the St. James Church in Antwerp, it can be argued that this assumption is not entirely correct and that Rombouts use of a particular style, or fusion thereof, was subject to genre and targeted clientele, in which he was guided by financial and publicity gains. Since he produced paintings in both styles simultaneously, Rombouts' approach can be described as eclectic: a

conscious assemblage of the main artistic trends of Caravaggism and popular hallmarks of the 'Rubens school'. As one cannot speak of a clear linear stylistic development, the chronology of many of his undated paintings may have to be revised.

Keywords: Theodoor Rombouts; Caravaggism; Antwerp; Rubens; Art market; Style; Baroque; 17th century.



Theodoor Rombouts (1597-1637) wordt beschouwd als één van Antwerpens meest gerenommeerde caravaggistische schilders. Nadat het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden omstreeks 1630 was gepasseerd, zou Rombouts zijn overgegaan op de stijl van Peter Paul Rubens (1577-1640) om zo in de gunst te blijven bij de Vlaamse kopers¹. Deze verandering van "het donkere Caravaggio-koloriet naar de meer decoratieve en meer heldere kleuren van de Rubeniaansche manier [was] trouwens de eenige logische en vanzelfsprekende evolutie"². Althans, dit is de lineaire stijlontwikkeling die doorgaans in de literatuur over Rombouts wordt geschetst aan de hand van zijn erkende oeuvre, bestaande uit een veertigtal werken waarvan zevententwintig gesignd en slechts zeven gedateerd³. Bijzonder is dat drie hiervan zijn vervaardigd in 1634: *Drinkscene met Bacchus*, *De triktrakspelers* en *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina*. Nog opvallender zijn de onderlinge verschillen: de schilderijen lopen niet alleen uiteen in onderwerp, formaat en opdrachtgeverschap, maar evengoed qua penseelvoering, coloriet en stijl. Aan de hand van dit drietal schilderijen, wil ik in dit artikel aantonen dat Rombouts stijlverandering niet zo gelijkmatig was als gewoonlijk wordt beschreven en dat zijn benadering beter is te omschrijven als eclectisch. Hierbij beriep Rombouts zich in 1634 op een breed scala aan beeldmotieven en stijlen die hij naar eigen believen toepaste, resulterend in schilderijen waarbij hij zich de ene keer meer toelagde op de stijl van één bepaalde meester, Caravaggio of Rubens, terwijl in andere werken deze moeiteloos samensmolten. Met deze verscheidenheid in aanbod wilde Rombouts zijn positie op de Antwerpse kunstmarkt versterken.

Rombouts schildersloopbaan kan met enig voorbehoud worden gereconstrueerd. Zeker is dat hij op 2 juli 1597 werd gedoopt in de Antwerpse

¹ C. Braet, "Is er nog leven naast Rubens? Vlaamse kunstenaars in het spoor van Caravaggio", *Vlaanderen*, 56, (2007), pp. 213-214; H. Vlieghe, "Rombouts, Theodoor", in *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, 26, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), p. 747.

² D. Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 2, (1935), p. 175 en pp. 185-186.

³ Deze aangenomen lineaire stijlevolutie werd onder andere recentelijk beschreven in tentoonstellingscatalogi: *Utrecht, Caravaggio and Europe*, red. B. Ebert en L. M. Helmus, (Utrecht: Centraal Museum, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, 2018), p. 280; *Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, red. J. Tátrai en Á. Varga, (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019), p. 170, cat. 26; *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*, red. F. Van Dam, (Gent: Museum voor Schone Kunsten, 2023), p. 32, (Deze visie wordt elders genuanceerd). Voor meer informatie aangaande Rombouts erkende oeuvre: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 28.



Afb. 1. Paulus Pontius naar Anthony van Dyck, *Theodoor Rombouts*, na 1645, gravure. Londen, British Museum (inv. nr. 1863,0509.877). © The Trustees of the British Museum.

Onze-Lieve-Vrouwekathedraal en in 1608 in de leer ging bij de verder onbekende Francoys van Lanckvelt (†1638/1639). Vanwege stilistische overeenkomsten in zijn vroege oeuvre wordt echter aangenomen dat Rombouts een gedeelte van zijn leertijd doorbracht bij Abraham Janssens I van Nuyssen (1567-1632)⁴. Omstreeks 1616 zou Rombouts zijn geboortestad hebben verruild voor Rome, waar hij pas in 1620 wordt gedocumenteerd als woonachtig in de parochie van de "Sant'Andrea delle Fratte"⁵. Het is in Italië dat Rombouts voor het eerst direct kennis maakte met de schilderijen van Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) en furore maakte met werken geïnspireerd op diens stijl⁶. Hiertoe behoorden onder meer een sterk

⁴ Voor meer informatie aangaande Rombouts eerste levensjaren en schildersopleiding: Roggen, "De chronologie der werken", pp. 175-190; G. J. Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti: Artists' Careers in an International Perspective", in *Rubens, Van Dyck and the Splendour*, tent. cat., 2019, pp. 38-55; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 16, pp. 63 e.v.

⁵ *Sinners and Saints, Darkness and Light. Caravaggio and his Dutch and Flemish Followers*, red. D. P. Weller, (Raleigh: North Carolina Museum of Art, Milwaukee: Milwaukee Art Museum, Dayton: The Dayton Art Institute, 1998), p. 181; Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti", pp. 38-55; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 16. Voor een uiteenzetting van Rombouts verblijf te Italië: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 53 e.v.

⁶ Hoewel in de zeventiende eeuw Caravaggio's invloedrijke *Madonna met de Rozenkrans* in het Kunsthistorisches Museum, Wenen, aanwezig was in Antwerpen, is het niet aannemelijk dat Rombouts deze heeft gezien vooraleer hij naar Rome vertrok. Het schilderij werd immers ergens tussen 1619 en 1625 geplaatst in de Antwerpse dominicaner Sint-Pauluskerk – een periode waarvan doorgaans wordt aangenomen dat Rombouts zich in Italië bevond. I. Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow: New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Rubens en de Nederlanden, 55, (2004), p. 356.

chiaroscuro, een strakke inkadering, een hoge mate van naturalisme en gedramatiseerde, dynamische composities⁷.

In Rome kon Rombouts op diverse manieren in aanraking komen met caravaggistisch werk. Allereerst waren eigenhandige schilderijen van Caravaggio te bestuderen in diverse kerken en privécollecties⁸. Daarnaast werden talrijke replica's naar zijn werk vervaardigd: Caravaggio genoot veel navolging onder kopiïsten die hun verkoopsucces op de Romeinse kunstmarkt probeerden te vergroten door in te spelen zijn populariteit⁹. Vermoedelijk liet Rombouts zich echter bovenal inspireren door de werken van andere caravaggisten. In het bijzonder dienen hier de genretaferelen van Bartolommeo Manfredi (1582-1622) te worden genoemd¹⁰. Deze Italiaanse meester geldt als een belangrijk voortzetter van de artistieke nalatenschap van Caravaggio na diens gedwongen vlucht uit Rome in 1606¹¹. Manfredi's genretaferelen betreffen gewoonlijk voorstellingen met één of meerdere figuren ten halve lijve, dikwijls muzikanten, vrolijke drinkers of andere herbergscènes met volkse typen, waarin Caravaggio's onderwerpen, stijlelementen en beeldmotieven op een repetitieve manier werden uitgewerkt. Deze formule, ook wel de 'manfrediana methodus' genoemd, bleef een lange tijd invloedrijk op Rombouts oeuvre wat betreft onderwerp, coloriet en compositie¹².

Na enkele jaren te zijn verbleven in Rome en Florence, keerde Rombouts huiswaarts. In februari 1625 werd hij geregistreerd als meester-schilder in het St. Lucasgilde en in korte tijd groeide Rombouts artistieke en

⁷ Kenmerken die overigens goed aansloten op zijn artistieke vorming onder Janssens. In het bijzonder dient Janssens gebruik van lokale kleuren en een sterk *chiaroscuro* te worden onderstreept, waarmee hij de sculpturale kwaliteiten van zijn figuren wist te versterken, evenals diens veelvuldige gebruik van motieven uit de Hellenistische, Romeinse en de Italiaanse Renaissance kunst. Eenzelfde toepassing treft men aan in Rombouts vroege werk. *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 63 e.v.; H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, (New Haven: Yale University Press, 1998), pp. 20-21.

⁸ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 47.

⁹ P. Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008), p. 38. De Romeinse kunstmarkt was in de vroege zeventiende eeuw uiterst competitief. Schilders afkomstig uit allerlei Europese streken waren vertegenwoordigd en probeerden hun eigen artistieke stempel achter te laten, onder meer door het vergaren van prestigieuze opdrachten. Dit lukte slechts een klein gedeelte: in praktijk moest het merendeel van de schilders zich tevreden stellen met de vervaardiging van een breed scala aan goedkope schilderijen bedoeld voor de vrije markt. Zo werden enerzijds werken geproduceerd als serieproduct, waarbij een bepaalde compositie of thematiek meermaals werd herhaald. Anderzijds vond het kopiëren van geliefde schilderijen op grote schaal plaats, waarbij werk van beroemde meesters bijzonder geliefd was. Hierbij was het prototype zich bevond in een "semi"-openbare ruimte en de originele maker populair was onder het grote publiek. Voor meer informatie aangaande het kopiëren van schilderijen op de zeventiende-eeuwse Romeinse kunstmarkt: Cavazzini, *Painting as Business*, in het bijzonder: pp. 4-5, 26-27, 30, 38, 111-114, 120 en 123.

¹⁰ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 69. Naast Manfredi wordt ook de Utrechtse Caravaggist, Dirck van Baburen (ca. 1594/1595-1624), aangehaald als een belangrijke inspiratiebron voor Rombouts. *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 34. Ook leermeester Janssens had grote invloed op Rombouts caravaggistische stijl: Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow", p. 338; H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, pp. 20-21.

¹¹ V. Manuth en *Utrecht and the International Caravaggesque Movement*, L. M. Helmus red., (Parijs: Paris Tableau, 2014), pp. 11-13.

¹² *Sinners and Saints*, tent. cat., 1998, p. 181; Manuth, et. al., *Utrecht and the International Caravaggesque Movement*, pp. 11-13. De verwijzing naar de stijl als de "Manfrediana methodus", is afkomstig van Joachim Sandrart. Voor de invloed van Manfredi op de noordelijke caravaggisten, zie: *Theodoor van Loon (ca. 1582-1649): Een caravaggist tussen Rome en Brussel*, S. Van Sprang red., (Brussel: Bozar, Luxemburg: Musée National d'histoire et d'art, 2018), pp. 62-64.

maatschappelijke status binnen Antwerpen aanzienlijk¹³. Zijn succesvolle positionering op de kunstmarkt was tweeledig. Allereerst wist Rombouts op creatieve wijze in te spelen op de grote vraag naar caravaggistische genretaferelen, waarbij de "manfrediana methodus", met haar opvallende lichtdonker contrasten, repetitieve opbouw van compositie en doorgaans humoristische figuren, de gelegenheid gaf om naam te maken met een herkenbaar type schilderij¹⁴. Het toeleggen op genrestukken en het werken voor de vrije markt zijn dientengevolge belangrijke gegevens voor Rombouts ontvankelijkheid voor de stijl. Met succes creëerde hij een monopolie als caravaggistisch genrespecialist in Antwerpen dat ook na zijn dood werd erkend: in de *Iconographie* van Anthony van Dyck (1599-1641) staat Rombouts gevolgdijk vermeld als "*Pictor Humanarum figurarum Antverpiae*" (afb. 1)¹⁵. Ten tweede was Rombouts succes op de kunstmarkt gedeeltelijk te danken aan invloedrijke Vlaamse opdrachtgevers die hij kort na terugkeer aan zich wist te binden¹⁶. Hierdoor beslaat het resultaat van Rombouts inspanning diverse overgeleverde caravaggistische schilderijen geproduceerd voor zowel de vrije markt als in opdracht¹⁷.

Het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden wordt gewoonlijk geplaatst tussen 1620 en 1630¹⁸. Rombouts zou ook daarna blijven inspelen op de vraag naar dergelijke werken, zoals blijkt uit *Drinkscene met Bacchus* (Courtesy of Robilant+Voena) (afb. 2) uit 1634. Het

¹³ Uit de vele bestuurlijke functies die Rombouts gedurende zijn leven bekleedde, blijkt de hoge mate van erkenning die hij binnen het Zuid-Nederlandse kunstmilieu genoot. Zo werd Rombouts in 1628 deken van de Antwerpse St. Lucasgilde, in 1629 deken van *De Violieren* en bekleedde hij in 1633 en 1634 de functie van consulator van de "Sodaliteit der getrouwden" van de Antwerpse jezuïeten broederschap. Ook Rombouts huwelijk in 1627 met de welgestelde Anna van Thielen kwam hem ongetwijfeld ten goede. Ph. Rombouts en Th. Van Lierus, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde van 1453-1615*, 1, (Antwerpen, 1872), p. 450; *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 16-22 en 27-28. Artistiek gezien genoot Rombouts ook erkenning in hoge kringen. Zo waren enkele schilderijen al tijdens zijn leven te zien in de Spaanse Koninklijke collectie. J. J. Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Nobleman", in *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, H. Vlieghe en K. Van der Stighelen red., (Turnhout: Brepols, 2005), pp. 19-20.

¹⁴ *Theodoor van Loon*, tent. cat., 2018, pp. 62-64.

¹⁵ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 32. Voor meer informatie aangaande Van Dycks *Iconographie*, de diverse opages, evenals Rombouts plaats hierbinnen: J. Spicer, "Unrecognized Studies for Van Dyck's "Iconography" in the Hermitage", *Master Drawings*, nr. 4, 23/24, (1985-1986), pp. 537-544 en 590-594.

¹⁶ *De allegorie van het Schepengerecht van Gedele* in het Museum voor Schone Kunsten, Gent, dat werd uitgevoerd tussen 1 april 1627 en 29 april 1628 voor de Gentse Stadsmagistraat, wordt gewoonlijk aangehaald als Rombouts eerste grote opdracht. Het succes dat hij hiermee verwierf, zou hebben geleid tot meer opdrachten in Gent. Zo vervaardigde hij kort hierna meerdere werken voor de Brugse en Gentse bisschop Antonius Triest (1577-1657), die een grote voorliefde had voor caravaggistische schilderijen. Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow", p. 360; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 28 e.v. Voor meer informatie aangaande Rombouts opdrachtgevers kort na 1625: Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", pp. 179 e.v.; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 8-13.

¹⁷ In haar doctoraatsthesis nam Jorissen destijds 126 schilderijen op die in verband met de schilder zouden kunnen worden gebracht, waarvan een groot gedeelte bestaat uit genretaferelen "dertig muzikanten, één-en-twintig kaartspelers, vier tandentrekkers, acht keukenstukken en negen vrolijke gezelschappen". De hoeveelheid kopieën hiertussen doet vermoeden dat een gedeelte van deze werken werd geproduceerd voor de vrije markt, al dan niet met behulp van zijn atelier. I. Jorissen, *Theodoor Rombouts: Catalogue Raisonné*, doctoraatsthesis in de kunstgeschiedenis, (Utrecht: Universiteit, 1989), pp. 2-4. Deze gedachtegang lijkt opnieuw te worden bevestigd wanneer men kijkt naar het oeuvre opgenomen in de tentoonstellingscatalogus naar aanleiding van de in 2023 gehouden tentoonstelling *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*. De hierin opgenomen lijst van erkende of toegeschreven schilderijen aan Rombouts en/of zijn werkplaats is op basis van onderwerp ingedeeld, waarbij wordt aangegeven of er sprake is van samenwerkingsverbanden. Door deze verdeling komt het aantal kopieën, mede geproduceerd door zijn atelier, duidelijk naar voren. *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 250 e.v.

¹⁸ Braet, "Is er nog leven naast Rubens", p. 214; Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow", p. 356.



Afb. 2. Theodoor Rombouts, *Drinkscene met Bacchus*. Gesigneerd en gedateerd op de wijnkruik:
T.ROMBOVTS.F./1634. © Courtesy of Robilant+Voena

werk is komisch bedoeld: terwijl aan weerszijde van de tafel een confrontatie tussen twee figuren plaatsvindt, draait Bacchus zich lachend om¹⁹. De voorstelling is uitgewerkt volgens de repetitieve manfrediaanse opzet die Rombouts hanteerde in vrijwel ieder genretafereel vervaardigd tussen 1625 en 1630 – namelijk die van meerdere figuren ten halve lijve aan een tafel, al dan niet repoussoir, tegen een sobere achtergrond. Opvallend is de hoge mate van naturalisme in *Drinkscene met Bacchus*. De god, met zijn ontblootte tanden en sculpturale zongebruinde armen, is duidelijk niet gevormd naar klassieke schoonheidsidealen. Het subtiele *chiaroscuro* en lokaal kleurgebruik – Rombouts palet lijkt hoofdzakelijk te bestaan uit rood en bruintinten – zijn uitgesproken caravaggistisch. De jongen met de Italiaans aandoende baret en de wijze van belichten, een diagonale lichtbundel waardoor een schaduw in de vorm van een driehoek op de achtergrond wordt gevormd, herinneren evengoed aan Caravaggio's werk²⁰. *Drinkscene met Bacchus* vormt hiermee een natuurlijk vervolg op Rombouts genretafereelen die hij produceerde tussen 1625 en 1630. Aangezien het onbekend is of Rombouts dit werk schilderde voor een specifieke koper of produceerde voor de vrije markt, is zijn keuze

¹⁹ Deze identificatie komt mede tot stand door het panterverel, waarmee Bacchus gewoonlijk wordt weergegeven. Voor meer informatie aangaande de iconografie van dit werk: J. Bikker, G. Papi en N. Spinosa, *French Dutch and Flemish Caravaggesque paintings: Collezione Koelliker*, (Milaan: Robilant, Voena, 2005), p. 58. Voor de achterliggende betekenis van Bacchus in dergelijke werken: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 77.

²⁰ *Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, tent. cat., 2019, cat. nr. 22. Bikker et. al., *French Dutch and Flemish Caravaggesque paintings*, p. 58.

voor een caravaggistische schildertrant onduidelijk. Mogelijk is het onderhevig aan een economisch belang. Hoewel het hoogtepunt van de vraag naar caravaggistische werken in 1634 voorbij was, was deze niet geheel verdwenen. Hierdoor kon Rombouts ook na 1630 gebruik blijven maken van zijn monopolie op dergelijke genretaferelen²¹.

Hoewel het specialiseren in genretaferelen een belangrijke beweegreden was voor Rombouts toepassing van het caravaggisme gedurende zijn tweede Antwerpse periode, is het tevens een randvoorwaarde voor diens ontvankelijkheid voor andere stijlen. Het genrestuk was immers niet gebonden aan een bepaald decorum, noch aan een bepaalde stijl. Aangezien de "manfrediana methodus" zich bijzonder goed leende voor humorvolle genretaferelen, treft men deze trant veelvuldig aan in Rombouts oeuvre. Hij kon zijn schilderijen echter evengoed verrijken met andere stijlelementen. Dit gaf Rombouts de mogelijkheid om in de uitwerking mede rekening houden met de veranderende Antwerpse voorkeur en smaak naar meer weelderige barokvormen die sinds de jaren twintig van de zeventiende eeuw gaandeweg opkwam²². In het bijzonder dient hier de almaar groeiende invloed van Rubens te worden onderstreept. Rubens boekte omstreeks 1620-1630 grote successen met zijn schilderijen waarin sierlijkheid, sensualiteit en schoonheid de boventoon voerden, zoals in *De tenhemelopneming van Maria* uit 1626 dat zich bevindt in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen (afb. 3). In dit werk toonde Rubens zich meester in het weergeven van vloeiende bewegingen en een verscheidenheid aan houdingen en gebaren. Hij maakte gebruik van lichtere kleuren, waaronder roze, okergeel en lichtblauw. Tevens werden de figuren zachter gemodelleerd en kregen de schaduwpartijen en contourlijnen minder nadruk, waardoor de kleuren meer in elkaar overliepen²³.

Het succes dat Rubens in Vlaanderen had, was groot. De toenemende vraag naar zijn schilderijen leidde ertoe dat andere meesters besloten werk te vervaardigen geïnspireerd op diens stijl, blijkens onder meer uit de stijlevolutie van Gerard Seghers (1591-1651)²⁴. Seghers, initieel een caravaggist, koos in navolging van Rubens omstreeks 1630 voor een bonter

²¹ Terecht schonk Benedict Nicolson aandacht aan de late Rombouts in zijn fameuze *International Caravaggesque Movement*. Zo plaatste hij de kritische kanttekening: "[s]ome religious and other works, where in later years he is seen to be moving in the direction of Rubens and Jordaens, are not listed here, but his genre scenes are, even though they may date from the end of his life, because he can hardly be said in this field to desert his Caravaggesque allegiance". B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement. Lists of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, (Oxford: Phaidon, 1979), p. 83. Een inzicht dat recentelijk nog werd beaamd in: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 30. Overigens werd niet ieder laat genrestuk opgenomen: *Drinkscene met Bacchus* ontbreekt in Nicolson's lijst.

²² Voor de algemene smaakverandering van de Antwerpse bourgeoisie: H. Vlieghe, "Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, (1989), pp. 145 e.v.

²³ Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, p. 53. H. Vlieghe, "Rubens, Peter Paul", in *Dictionary of art*, J. Turner red., 27, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), pp. 295-296.

²⁴ Voor meer informatie aangaande Seghers stijlevolutie: Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, p. 89; of de tentoonstellingscatalogus *Gérard Seghers, 1591-1651: un peintre flamand entre maniérisme et caravagisme*, A. Delvingt red., (Valenciennes: Musée des Beaux-Arts, 2011). Voor andere Zuid-Nederlandse schilders met eenzelfde stilistische verandering: Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", pp. 175 e.v.; Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggesti", pp. 38-55.



Afb 3. Peter Paul Rubens, *De tenhemelopneming van Maria*, 1626. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwe Kathedraal, © CC-BY KIK-IRPA, Brussel (Belgium), [[cliché X044239](#)].

kleurenpalet, zachtere penseelvoering en een gelijkmatige lichtinval²⁵. Hieraan lag een marktgerichte reden ten grondslag. Volgens Joachim Sandrart (1606-1688) zag Seghers zich genoodzaakt na de dood van Rubens en het vertrek van Van Dyck naar Londen zijn vroegere idealen de rug toe te keren, aangezien "de Rubens en Van Dijck manier meer in de smaak viel van het publiek"²⁶. Bij zijn keuze voor de meer weelderige stijl van zijn collega en

²⁵ Nicolson, *International Caravaggesque Movement*, p. 89.

²⁶ J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2, (Neurenberg, 1675) (Geannoteerde online editie 2008:2012, T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm e.a. red., p. 301;

concurrent werd Seghers zodoende mede geleid door het inzicht meer geld te kunnen verdienen²⁷. Ook Rombouts maakte deze afweging. Zo produceerde hij in hetzelfde jaar als *Drinkscene met Bacchus* het schilderij *De triktrakspelers*, dat zich bevindt in het North Carolina Museum of Art te Raleigh (nr. GL.57.2.1) (afb. 4), waar hij bewust een andere schildertrant hanteerde met oog op kopers van barokke genretaferelen. Allereerst verschilt de afstand tot het tafereel. Waar in *Drinkscene met Bacchus* de kijker nog actief onderdeel uitmaakt van de voorstelling door de plaatsing van de figuren op ooghoogte nabij het beeldvlak, liet Rombouts in *De triktrakspelers* meer ruimte tussen het schouwspel en de beschouwer. Hoewel de compositie levendig en spontaan blijft door het veelvoud aan kijkrichtingen en gestes, zwakt de narratieve spanning hierdoor af. Daarbij gaf Rombouts ook een "letterlijke" invulling aan de ruimte door de toevoeging van architectonische elementen en een draperie in plaats van de gebruikelijke sobere achtergrond²⁸. Daarnaast vallen de gelijkmatige belichting en heldere kleuren op, in het bijzonder de soldaat in het geel, die nog levendiger lijken door de vrije pensteelstreken. Waar in het naturalistische *Drinkscene met Bacchus* het gezicht van de dienstmeid bijna lineair afsteekt tegen de sobere achtergrond, modelleerde Rombouts hier de moeder in het midden met zachte bruine contouren. Het verzachten van de contouren zodat de kleuren gelijkmatiger in elkaar overvloeien, herinnert aan de techniek die Rubens hanteerde in zijn barokke werken vervaardigd tussen 1620-1627. Ten laatste is er een verschil in de uitbeelding van figuren in de onderlinge schilderijen. Zo zijn er in *De triktrakspelers* geïdealiseerde figuren in contemporaine kledij weergegeven in plaats van in Italiaans-aandoende kostuums²⁹.

Hoewel Rombouts met *De triktrakspelers* weliswaar lijkt in te spelen op de populaire schilderstijl van Rubens wat betreft het veelvoud aan geïdealiseerde figuren en het gebruik van een levendig coloriet, blijft hij in onderwerp en opzet trouw aan de repetitieve manfrediaanse formule van vrolijke figuren aan een tafel³⁰. Het schilderij bevat zodoende een dualiteit in stijlen. Hieruit kan men afleiden dat ondanks een zekere loyaliteit aan Caravaggio's iconografische en stilistische innovaties, Rombouts open stond voor een artistieke interactie met andere populaire schilderstijlen en zijn genretaferelen met deze "nieuwe" werkwijze verrijkte³¹. In dit gebruik van een scala aan stijlen en beeldmotieven die naar eigen believen konden worden toegepast schuilt Rombouts handelsgeest. Bij de verkoop van genretaferelen kon hij namelijk enerzijds een veelzijdig aanbod genereren om

<http://ta.sandart.net/en/>; geraadpleegd op 15-07-2023); D. Roggen, H. Pauwels en A. De Schrijver, "Th. Rombouts (1597-1637)", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 12, (1949-1950), p. 258.

²⁷ Roggen et. al., "Th. Rombouts", p. 258.

²⁸ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 222.

²⁹ Voor de identificatie van de spelers als Theodoor Rombouts, zijn vrouw Anna en dochter Anna Maria, evenals de betekenis van hun mogelijke aanwezigheid in een gokscene: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 159.

³⁰ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 159.

³¹ Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti", pp. 38-55. Nicolson nam *De triktrakspelers* zodoende op in zijn *International Caravaggesque Movement: Nicolson, International Caravaggesque Movement*, p. 89.



Afb. 4. Theodoor Rombouts, *De triktrakspelers*. Gesigneerd en gedateerd: T. ROMBOVTS. F 1634. Raleigh, North Carolina Museum of Art (inv. nr. GL.57.2.1). © North Carolina Museum of Art, Raleigh, Gift of E. Graham Flanagan, Charles R. Flanagan, and Mrs. Rosemond Flanagan Wagner in memory of their father E. G. Flanagan.

zijn afzetmarkt te vergroten (“een voor ieder wat wils principe”) en anderzijds meeliften op het succes van andere meesters door gebruik te maken van de op dat moment populaire stijlen. Beide strategieën konden gelijktijdig afzonderlijk naast elkaar bestaan dan wel samensmelten, zoals *Drinkscene met Bacchus* en *De triktrakspelers* aantonen.

In tegenstelling tot zijn late genrestukken, die een caravaggistische ondertoon behielden, imiteerde Rombouts in zijn late altaarstukken nauwgezet de stijl van Rubens³². Hier lag naast een economisch belang ook een publicitaire motivatie te gronde: altaarstukken waren prestigieuze opdrachten. Deze markt werd in de Zuidelijke Nederlanden grotendeels gedomineerd door Rubens, die destijds de voorkeur van opdrachtgevers genoot. Hierdoor maakten vele Vlaamse meesters de afweging de stijl van Rubens na te volgen om meer opdrachten voor grote devotiestukken te vergaren en zodoende meer kansen te creëren voor het etaleren van hun artistieke vaardigheden. Zo merkte Theodoor van Loon (ca. 1582-1649) de populariteit van Rubens onder opdrachtgevers nadat hij vanaf 1622 minder opdrachten voor altaarstukken zou hebben ontvangen, omdat hij niet mee ging “in de evolutie van de religieuze schilderkunst naar meer pathos en

³² Nicolson, *International Caravaggesque Movement*, p. 83.

verve"³³. Hoewel beperkt, groeide Rombouts opdrachten voor grote prestigieuze devotiestukken gestaag na 1632³⁴. Waar Rombouts bij zijn genretafereken nog kon vertrouwen op jarenlange ervaring en een zorgvuldig opgebouwde klantenkring, had hij minder ervaring met de productie van grote devotieelstukken in opdracht. Met het inspelen op een populaire stijl had Rombouts meer kans om zijn positie op de competitieve markt voor altaarstukken te versterken. De keuze voor de stijl van Rubens was zodoende tweeledig: naast een beter perspectief op het bemachtigen van opdrachten - en hiermee inkomsten, was het tevens een veilige manier om naamsbekendheid te creëren.

Dat Rombouts in zijn altaarstukken rekening hield met artistieke en publicitaire baten, blijkt uit *Het Mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* uit 1634 dat zich bevindt in de Sint-Jacobskerk te Antwerpen (afb. 5), één van zijn weinige overgeleverde werken op staand formaat³⁵. Verbeeld is het visioen van Catharina van Alexandria die wordt verkozen tot de bruid van Jezus, gadeslagen door diverse heiligen. De figuur aan de rechterzijde, Agatha van Catania, kijkt de beschouwer aan, waardoor deze getuige wordt van een intieme en intense persoonlijke belevenis met het hogere - geheel in overeenstemming met het contrareformatorisch gedachtegoed. Ondanks een veelvoud aan figuren, is de compositie overzichtelijk: door de scherpe diagonale lichtbundel valt het oog van de beschouwer direct op het drietal in het midden. Er is geen sprake van een scherp *chiaroscuro*. Zo zijn de figuren gelijkmatig belicht en neigen de slagschaduwen op de traptreden eerder naar zachte grijstinten. Daarentegen zijn de kleuren die de boventoon voeren in het werk - dieprood, okergeel en donkerblauw - wel zeer verzadigd. Een andere tegenstelling is te vinden in Rombouts wisselende aandacht voor het weergeven van stofuitdrukking. Waar de zware draperieën van de heiligen zijn opgebouwd uit grote impasto kleurvlakken met duidelijke contourlijnen, vormen de met fijn gouddraad borduurde mouwen van Catharina van Alexandria een aangenaam detail. Deze schildertrant ligt niet in lijn met Rombouts *De Triaktraspelers*, waar sprake was van het verzachten van de contouren, en komt evenmin overeen met het sculpturale effect van de figuren in *Drinkscene met Bacchus*. De zware modellering in *Het Mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* lijkt eerder onderhevig aan het versterken van de leesbaarheid van het werk en zou zodoende te herleiden zijn naar de didactische waarde van altaarstukken en de regels van de contrareformatie³⁶.

³³ *Theodoor van Loon*, tent. cat., 2018, p. 129.

³⁴ Deze toename werd vermoedelijk bevorderd doordat vele voorname Antwerpse historieschilders in dat jaar overleden, waaronder Abraham Janssens en Hendrick van Balen I, dan wel de stad verlieten, zoals Van Dyck. Hierdoor ondervond Rombouts minder concurrentie en kreeg hij de mogelijkheid om zich te profileren als schilder van grote figuurstukken. Dit zou tevens de plotselinge groei in het aantal aanwezige leerlingen in zijn atelier kunnen verklaren. Voor meer informatie aangaande Rombouts atelier: Jorissen, *Theodoor Rombouts*, p. 1 e.v. Voor meer informatie aangaande het geld dat Rombouts verdiende met zijn commissiestukken: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 34.

³⁵ Het werk werd in 1866 gekocht en bevond zich voorheen in de collectie van Graaf François de Robiano (1778-1836); *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 222.

³⁶ Kunstwerken fungeerden hierbij als een *libri pauperum*: het moest een duidelijk verhaal of symboliek hebben met een hoge verstaanbaarheid. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, p. 4; J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de Christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*, (Nijmegen: SUN, 1992), p. 232, p.



Afb. 5. Theodoor Rombouts, *Mystiek huwelijk van de Heilige Catharina van Alexandrië* (midden paneel), gesigneerd en gedateerd op de traprede rechtsonderin: "Theodoor Rombouts/ 1634". Antwerpen, Sint-Jacobskerk. © Foto auteur.

De heldere kleuren die Rombouts complementair naast elkaar plaatste, evenals de nadruk op textuur en materialiteit, getuigen daarbij van een Vlaamse schildertraditie³⁷. Voor zijn gebruik van gele, roze en rode tinten is zelfs geopperd dat de meester werd geïnspireerd door het kleurenpalet van Van Dyck³⁸. Enkel het naturalistische bloemstilleven in de voorgrond en de gerimpelde hoofden van Zacharias en Elizabeth herinneren zwakjes aan het caravaggisme³⁹. Met dit schilderij lijkt Rombouts zodoende de barokke stijl verder na te volgen wat betreft ordening, lichtinval en kleurgebruik.

Rombouts altaarstukken worden beperkt opgenomen in de literatuur aangaande de meester. Door zijn bekendheid als caravaggist van genretaferelen kwamen toevoegingen op het onderzoek naar zijn oeuvre vooral in de vorm van tentoonstellingscatalogi aangaande Noord-Europese caravaggisten, waarbij zijn latere werk dikwijls buiten het kader van het onderzoek viel⁴⁰. Het buiten beschouwing laten of eenzijdig belichten van het late werk van Rombouts geeft echter het vertekende beeld dat de meester

242. Zie voor de invloed van Rombouts atelier op de uitwerking van het schilderij ook voetnoot 40 binnen dit artikel.

³⁷ Voor Rombouts "Vlaams" kleurgebruik, zie: *Utrecht, Caravaggio and Europe*, tent. cat., 2018, cat. nr. 40, p. 186.

³⁸ Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", p. 186.

³⁹ Braet, "Is er nog leven naast Rubens", pp. 214-215.

⁴⁰ Ook in de recente tentoonstelling die in 2023 werd gehouden, *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*, een gedegen en zeer welkome aanvulling op het onderzoek naar de meester, ontvangen de late devotionele stukken van Rombouts minder aandacht. Zo wordt *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* samen met een drietal genrestukken geschaard onder "Samenwerkingsverbanden". In de catalogus wordt de plaatsing verantwoordt vanwege de grote gelijkenis tussen Catharina met andere modellen binnen de entry. Daarnaast zou het altaarstuk deels zijn vervaardigd door Rombouts atelier. Hierdoor zouden delen binnen het werk worden gekenmerkt door een verlies in kwaliteit; *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 219-222. Desondanks gaat individuele aandacht in de catalogus bovenal uit naar zijn genretaferelen gegroepeerd op onderwerp. Hierdoor blijven de werken met religieuze onderwerpen die Rombouts produceerde gedurende 1625-1637 onderbelicht.

na het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden volledig afstand zou hebben gedaan van deze stijl. Uit de analyse van Rombouts werken uit 1634 bleek dit gecompliceerder te liggen: de stilistische veelzijdigheid van de meester was namelijk aan onderwerp en bestemming gebonden. Zo waren altaarstukken onderworpen aan een bepaald decorum en de stilistische voorkeur van opdrachtgevers⁴¹. De schildertrant van de populaire Rubens werd hier alom nagestreefd, óók door Rombouts, zoals bleek in diens barokke *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina*. In schilderijen met andere onderwerpen en bestemmingen reageerde Rombouts juist met een opvallende openheid op de veranderde smaak op de Antwerpse kunstmarkt. Zijn genretaferelen *Drinkscene met Bacchus* en *De triktrakspelers* liepen onderling sterk uiteen wat betreft compositie en coloriet. Waar het zwaartepunt van het eerste werk nog sterk caravaggistisch gebonden was, kwam dit bij het tweede genrestuk vooral naar voren in onderwerpskeuze. Door een meer barokke schildertrant te hanteren zocht hij aansluiting bij een ander type koper om zo zijn kansen te spreiden. Het gelijktijdig toeleggen op twee stijlen in verschillende gradaties heeft inherent als keerzijde dat Rombouts eigen stijl naar de achtergrond treedt. Zo verwijst men in de literatuur dikwijls naar andere meesters bij het analyseren van zijn schilderijen⁴². Het "typisch Rombouts" in zijn werken uit 1634 laat zich hierdoor moeilijk onder woorden brengen. Men zou echter kunnen stellen dat juist deze stilistische veelzijdigheid karakteristiek is voor de meester. Uit het drietal hier besproken schilderijen blijkt immers dat Rombouts naar eigen believen uiteenlopende stijlelementen en beeldmotieven incorporeerde, waardoor zijn werkwijze zich eerder laat omschrijven als eclectisch: een bewuste samensmelting van de belangrijkste schilderpraktijken uit het caravaggisme en de populaire karakteristieken van de Rubens school. Hiermee probeerde hij zijn positie op de Antwerpse kunstmarkt te versterken, waarbij de invloed van de markt op Rombouts stijl tweeledig was. Men kan zodoende niet spreken van een lineaire of zuivere stilistische ontwikkeling van caravaggist naar de "Rubeniaansche manier", aangezien deze immers mede – doch beslist niet louter – afhankelijk was van het onderwerp en de bestemming. Vanuit deze gedachtegang zou wezenlijk de chronologie van zijn gehele ongedateerde oeuvre opnieuw moeten worden herzien. Hoewel een meer weelderig barok werk doorgaans kan worden gedateerd na 1630, betreft een caravaggistisch werk niet per definitie een vroege Rombouts. Dit gegeven onderstreept tevens het dilemma bij het vaststellen van de chronologie van de schilderijen geproduceerd na 1634. Er zijn immers te weinig stukken overgeleverd uit de periode 1635-1637 waarvan met zekerheid het ontstaansjaar kan worden vastgesteld. Van slechts één werk is een precieze datering bekend: *St.-Augustinus wast de voeten van Christus*

⁴¹ Het aanpassen van de stijl naar de wensen van opdrachtgevers was gangbaar.

⁴² "[De figuren uit *De Triktrakspelers*] look as if they have been fashioned after the elegant portraits of Rubens and Van Dyck". *Sinners and Saints*, tent. cat., 1998, p. 38. Arthur von Schneider beargumenteert dat de jonge vrouw en haar kinderen door Cornelis de Vos konden zijn geschilderd, terwijl de elegante officier niet onderdeel voor Jan Cossiers. A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer*, (Amsterdam: Israel, 1967), 2e druk, p. 109.

uit 1636 dat zich bevindt in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Vergelijkingsmateriaal uit hetzelfde jaar ontbreekt tot dusver en het uiteenlopende drietal werken uit 1634 toont aan dat stilistische conclusies gebaseerd op een individueel schilderij problematisch kunnen zijn⁴³. Stijlvast was Rombouts immers beslist niet. De vraag dient zich dan ook aan in hoeverre men Rombouts stilistisch kán indelen. Los van de uitkomst van toekomstig onderzoek naar deze nog te weinig gekende meester, staan Rombouts veelzijdigheid, flexibiliteit en handelsgeest in elk geval buiten kijf.

⁴³ Zeker aangezien Rombouts in zijn altaarstukken eerder geneigd was om de stijl van populaire tijdgenoten na te volgen. Diverse werken geproduceerd tussen 1634-1637 gingen verloren. Zo schilderde Rombouts een tweede *Mystieke huwelijk van de Heilige Catharina*, gedateerd 1636, dat zich bevond in de Sint Martinuskerk te Ieper. Dit werk werd vernietigd in de Eerste Wereldoorlog. Daarnaast schilderde Rombouts *De opening van de deur in de tempel van Janus* naar ontwerp van de gelijknamige olieverfschets van Rubens (1634/1635; Sint-Petersburg, Hermitage) voor de Blijde Intrede van Kardinaal-Infant Ferdinand van Oostenrijk in Antwerpen in april 1635. Rombouts werk is enkel bekend via een prent. Hetzelfde geldt voor de twee schilderijen die Rombouts eerder dat jaar vervaardigde voor het decoratieprogramma voor de Blijde Intrede in Gent. Zie: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 20 e.v., voor meer informatie aangaande Rombouts werken vervaardigd na 1634.

Bibliografie:

Bikker, Papi en Spinoza 2005: J. Bikker, G. Papi, en N. Spinoza, *French Dutch and Flemish Caravaggesque paintings: Collezione Koelliker*, (Milaan: Robilant + Voena, 2005).

Braet 2007: C. Braet, "Is er nog leven naast Rubens? Vlaamse kunstenaars in het spoor van Caravaggio", *Vlaanderen*, 56, (2007), pp. 210-214.

Brussel 2018: *Theodoor van Loon (ca. 1582-1649): Een caravaggist tussen Rome en Brussel*, S. Van Sprang red. (Brussel: Bozar, Luxemburg: Musée National d'histoire et d'art, 2018).

Budapest 2019: *Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, J. Tátrai en Á. Varga reds., (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019).

Cavazzini 2008: P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008).

Gent 2023 : *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*, F. Van Dam red., (Gent: Museum voor Schone Kunsten, 2023).

Jorissen 1989: I. Jorissen, *Theodoor Rombouts: Catalogue Raisonné*, doctoraatsthesis in de kunstgeschiedenis, (Utrecht: Universiteit, 1989).

Manuth en Helmus 2014: V. Manuth en L. M. Helmus red., *Utrecht and the international caravaggesque movement*, (Parijs: Paris Tableau, 2014).

Nicolson 1979: B. Nicolson, *The international Caravaggesque movement. Lists of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, (Oxford: Phaidon, 1979).

Pérez Preciado 2005: J. J. Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Nobleman", in *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, H. Vlieghe en K. Van der Stighelen, reds., (Turnhout: Brepolis, 2005), pp. 17-36.

Raleigh, Mikwaukee en Dayton 1998: *Sinners and Saints, Darkness and Light. Caravaggio and his Dutch and Flemish Followers*, D. P. Weller red., (Raleigh: North Carolina Museum of Art, Milwaukee: Milwaukee Art Museum, Dayton: The Dayton Art Institute, 1998).

Roggen 1935: D. Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 2, (1935), pp. 175-190.

Roggen, Pauwels en De Schrijver 1949-1950: D. Roggen, H. Pauwels en A. De Schrijver, "Th. Rombouts (1597-1637)", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 12, (1949-1950), pp. 225-227.

Rombouts en Van Lerius 1872: Ph. Rombouts en Th. Van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde van 1453-1615*, 1, (Antwerpen, 1872).

Sandrart 1675: J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2, (Neurenberg, 1675) (Geannoteerde online editie 2008:2012; <http://ta.sandrart.net/en/>; T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm e.a. red.).

Schaudies 2007: I. Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow: New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. Rubens en de Nederlanden, 55 (2004), pp. 334-367.

Schneider 1967: A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer*, (Amsterdam: Israel, 1967), 2^e druk.

Spicer 1985-1986: J. Spicer, "Unrecognized Studies for Van Dyck's "Iconography" in the Hermitage", *Master Drawings*, nr. 4, 23/24, (1985-1986), pp. 537-544, pp. 590-594.

Utrecht en München 2018: *Utrecht, Caravaggio and Europe*, B. Ebert en L. M. Helmus reds., (Utrecht: Centraal Museum, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, 2018).

Valenciennes 2011: *Gérard Seghers, 1591-1651: un peintre flamand entre maniérisme et caravagisme*, A. Delvingt red., (Valenciennes: Musée des Beaux-Arts, 2011).

Van der Sman 2019: G. J. Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti: Artists' Careers in an International Perspective", in *Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, J. Tátrai en Á. Varga reds., (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019), pp. 38-55.

Van Laarhoven 1992: J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de Christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*, (Nijmegen: SUN, 1992).

Vlieghe 1989: H. Vlieghe, "Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, (1989), pp. 145-157.

Vlieghe 1996: H. Vlieghe, "Rombouts, Theodoor", in *The Dictionary of Art*, J. Turner red., 26, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), pp. 747-748.

Vlieghe 1996: H. Vlieghe, "Rubens, Peter Paul," in *The Dictionary of Art*, J. Turner red., 27, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), pp. 295-296.

Vlieghe 1998: H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, (New Haven: Yale University Press, 1998).

Ontvangen: 15-07-2023

Geaccepteerd: 07-11-2023