

# Rubens & Brueghel Samen



by Ariane van Suchtelen

*Jan Brueghel the Elder (1568–1625) and Peter Paul Rubens (1577–1640) often worked together on a single painting. Brueghel painted the landscape, the flora and the fauna; Rubens the figures. Approximately two dozen collaborative works have been preserved. Each and every painting is a masterpiece uniting the best of the two artists from Antwerp. How did this remarkable partnership transpire?*

Jan Brueghel the Elder was nine years older than Rubens. He was the son of the painter Pieter Bruegel (1525/30–1569), who died one year after his birth. Emulating his famous father, Brueghel set off for Italy around 1589, working in Naples, Rome and Milan until 1596. He developed his typically northern repertoire of landscapes and minutely depicted crowds of figures, his scenes of hell with Hieronymous Bosch-like monsters, and of paradise, in which he faithfully recorded an endless variety of both native and exotic birds and other animals. In Rome he collaborated for the first time with the German figure painter, Hans Rottenhammer, whose refined style

door Ariane van Suchtelen

*Jan Brueghel de Oude (1568–1625) en Peter Paul Rubens (1577–1640) hebben vaak samengewerkt aan één schilderij. Brueghel schilderde de landschappen, de flora en de fauna; Rubens voerde de figuren uit. Een kleine 25 gezamenlijke schilderijen zijn van hen bewaard gebleven. Stuk voor stuk zijn het meesterwerken waarin het beste van beide Antwerpse meesters is verenigd. Hoe verliep deze bijzondere samenwerking?*

Jan Brueghel de Oude was negen jaar ouder dan Rubens. Hij was de zoon van de schilder Pieter Bruegel (1525/30–1569) die een jaar na zijn geboorte was overleden. In navolging van zijn beroemde vader trok Brueghel omstreeks 1589 naar Italië waar hij tot 1596 werkzaam zou zijn in achtereenvolgens Napels, Rome en Milaan. In Italië ontwikkelde Brueghel zijn typisch noordelijke repertoire van landschappen en minutieus weergegeven menigten figuren, zijn helletaferelen met Jeroen Bosch-achtige monsters en zijn paradijsstukken, waarin hij een oneindige hoeveelheid vogels en dieren,



- 4 Peter Paul Rubens en Jan Brueghel de Oude  
*De Amazonenslag*, ca. 1598–1600  
Paneel, 97 x 124 cm  
Stiftung Preussische Schlösser und Gärten  
Berlin-Brandenburg, Schloss Sanssouci,  
Bildergalerie, Potsdam

Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder  
*The Battle of the Amazons*, c. 1598–1600  
Panel, 97 x 124 cm  
Stiftung Preussische Schlösser und Gärten  
Berlin-Brandenburg, Schloss Sanssouci,  
Bildergalerie, Potsdam

zowel inheemse als exotische, natuurgetrouw vastlegde. Hij werkte in Rome voor het eerst samen met de Duitse figuurschilder Hans Rottenhammer, wiens verfijnde stijl goed bij die van Brueghel aansluit. Het Mauritshuis bezit twee gezamenlijke schilderijen van Brueghel en Rottenhammer; in beide werken begon Rottenhammer als eerste zijn figuren te schilderen, waarna Brueghel pas zijn achtergronden uitvoerde. Brueghel had de smaak van het samenwerken te pakken gekregen. Zijn leven lang zou hij regelmatig zijn krachten met andere kunstenaars bundelen, het vaakst nog met zijn vaste figuurschilder Hendrick van Balen.

De schilderijen die Brueghel samen met Rubens zou maken waren minder talrijk en behoren tot het meest exclusieve en kostbaarste wat er op dit gebied was te krijgen. Toen Brueghel zich eind 1596 in Antwerpen vestigde, was Rubens nog maar een jonge leerling-schilder, vol ambitie maar nog tamelijk onervaren. In 1598 werd hij weliswaar lid van het gilde, maar tot zijn vertrek naar Italië in 1600 zou hij in het atelier van zijn

harmonised well with that of Brueghel. The Mauritshuis owns two paintings by Brueghel and Rottenhammer; in both Rottenhammer first painted the figures, after which Brueghel introduced the background. Brueghel acquired a taste for collaboration, and would join forces with other artists throughout his life, most frequently with his regular figure painter, Hendrick van Balen.

The paintings by Brueghel and Rubens are fewer in number and among the most exclusive and costly works of their kind. When Brueghel settled in Antwerp in late 1596, Rubens was a young and very ambitious yet still fairly inexperienced painter. Though he joined the guild in 1598, he continued working in the studio of his teacher Otto van Veen until he left for Italy in 1600. One joint effort by Rubens and Brueghel from this period has been preserved, *The Battle of the Amazons* [4]. The division of labour for this depiction was fairly simple: Rubens painted the jumble of battling Greeks and Amazons with their horses in the lower half of the panel, while Brueghel assumed responsibility for the landscape and the smallest figures in the distance. The somewhat angular figures and

striking use of gold in certain details betray Van Veen's influence in Rubens' contribution.

#### *Met with open arms*

Rubens left for Italy in 1600, and in the eight years that followed developed into one of the leading painters in Europe. Thus, his return to Antwerp in December 1608 signified a major event for the local artistic community. He came back at just the right time. The signing of the Twelve Years' Truce in 1609 spelled an end to the hostilities between the Northern and the Southern Netherlands, whereby the cultural climate in Antwerp could flourish once again. Partly as a result of this, Rubens was almost immediately inundated with large commissions, including altarpieces and other decorations for churches. In early 1609 he also received the extraordinarily prestigious request for a large *Adoration of the Magi* for the States Chamber of the Antwerp Town Hall, where the Truce had been closed on 9 April of that year (the Mauritshuis has just recently received the oil sketch for this painting on loan from the museum in Groningen, see p. 23–26). Moreover, Rubens was appointed court painter of the Habsburg regents of the Southern Netherlands, Albert and Isabella. This exempted him from all guild regulations, allowing him to build up a large workshop with many pupils and assistants to help him efficiently carry out his numerous and sometimes large commissions.

#### *Allegory of peace*

Working again with the talented Rubens must have seemed like an obvious choice for Brueghel. It may be symbolic that the first painting they made together after Rubens' return to Antwerp is an allegory of peace, *The Return from War: Mars Disarmed by Venus* [5]. Surprise was great when the Getty Museum acquired this painting in 2000, for its composition was known only from an eighteenth-century print. In this depiction Venus removes the helmet of her beloved Mars while cupids relieve the god of war of his shield and armour. Love has conquered war. Brueghel painted a forge in the background,

leermeester Otto van Veen werkzaam blijven. Uit deze periode is één gezamenlijk schilderij van Rubens en Brueghel bewaard gebleven, *De Amazonenslag* [4]. De taakverdeling was bij deze voorstelling vrij eenvoudig: Rubens schilderde de onderste helft van het paneel met de vechtende kluwen Grieken en Amazonen en hun paarden, terwijl Brueghel het landschap en de kleinste figuurtjes in het verschieft voor zijn rekening nam. De wat hoekige figuren en het opvallende gebruik van verguldsel verraden nog de invloed van Van Veen in Rubens' bijdrage.

#### *Met open armen ontvangen*

In 1600 vertrok Rubens naar Italië waar hij in acht jaar zou uitgroeien tot een van de meest vooraanstaande schilders van Europa. Toen hij in december 1608 terugkeerde naar Antwerpen was dit dan ook een grote gebeurtenis in het plaatselijke kunstleven. Hij kwam op het juiste moment. Door de ondertekening van het Twaalfjarig Bestand in 1609 kwam een einde aan de vijandelijkheden tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, waardoor het culturele klimaat in Antwerpen opnieuw tot bloei kon komen. Mede hierdoor werd Rubens vrijwel direct overspoeld met grote opdrachten, onder andere om kerken opnieuw van altaarstukken en andere decoraties te voorzien. Ook kreeg hij begin 1609 onder meer de uiterst prestigieuze opdracht voor een grote *Aanbidding der koningen* bestemd voor de Statenkamer van het Antwerpse stadhuis, waar het Bestand op 9 april van dat jaar werd getekend (de olieverfschets voor dit werk heeft het Mauritshuis zojuist in bruikleen verkregen van het Groninger Museum, zie pp. 23–26). Rubens kreeg bovendien een positie als hofschilder bij de Habsburgse regenten van de Zuidelijke Nederlanden, Albrecht en Isabella. Dit vrijwaarde hem van alle gildeverplichtingen, waardoor hij snel in staat was een groot atelier op te bouwen, met vele leerlingen en medewerkers, met wie hij grote opdrachten efficiënt kon uitvoeren.



### Vredesallegorie

Voor Brueghel lijkt het een vanzelfsprekende keuze dat hij de getalenteerde Rubens opnieuw aan zich wilde binden. Misschien is het wel symbolisch dat het eerste schilderij dat zij samen maakten na Rubens' terugkeer in Antwerpen een vredesallegorie is: *De terugkeer van de oorlog: Mars wordt ontwapend door Venus* [5]. Toen het Getty Museum dit schilderij in 2000 verwierf was het een grote verrassing want de compositie was alleen nog maar bekend van een achttiende-eeuwse prent. In deze voorstelling doet Venus haar geliefde Mars zijn helm af, terwijl cupido's haar helpen de oorlogsgod van zijn wapenrusting te ontdoen. Zo heeft de liefde gewonnen van de krijgsvucht. Als achtergrond heeft Brueghel in een gewelfde, schaars verlichte

- 5 Peter Paul Rubens en Jan Brueghel de Oude *De terugkeer van de oorlog: Mars wordt ontwapend door Venus*, ca. 1610–12  
 Paneel, 127,3 x 163,5 cm  
 J. Paul Getty Museum, Los Angeles, acquired in the honor of John Walsh

Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder *The Return from War: Mars Disarmed by Venus*, c. 1610–12  
 Panel, 127.3 x 163.5 cm  
 J. Paul Getty Museum, Los Angeles, acquired in honour of John Walsh

with cannons and numerous pieces of armour, metal pots, a wheel-lock gun, a crossbow winder and much more in a vaulted, dimly lit space. An interesting discovery made while the work was being restored is that the composition was altered drastically in the course of execution; Rubens even painted out parts of Brueghel's work.

Brueghel initially painted around a reserve for the two leading figures, whose outlines were roughly underdrawn. Rubens subsequently picked up his palette and began covering a section by Brueghel in the right half of the painting in grey paint. Over this grey layer he painted not only Mars and Venus, but also five cupids, and all much larger than indicated in the underdrawing. In this way the subject may have been changed from Venus in the forge of Vulcan (a popular theme) into Mars and Venus in an allegory of peace. Rubens' intervention compelled Brueghel to repaint some elements, such as the bowl of grapes at the lower right.

ruimte een smidse geschilderd, met kanonnen en talloze stukken harnas, koperen potten, een geweer, een windas en meer. Een interessante ontdekking bij de restauratie van het werk is dat de voorstelling tijdens het schilderen ingrijpend werd veranderd, waarbij Rubens zelfs een deel van Brueghels werk wegschilderde.

Brueghel schilderde als eerste rond een uitsparing voor de beide hoofdfiguren, waarvan de contouren heel grofweg waren ondertekend. Daarna nam Rubens het palet op en werkte om te beginnen met grijze verf een deel van Brueghels voorstelling in de rechterhelft van het schilderij weg. Op dit grijs schilderde hij niet alleen Mars en Venus maar ook nog vijf cupido's, veel groter dan in de ondertekening was voorzien. Mogelijk werd zo het onderwerp veranderd van Venus in de smidse van Vulcanus (een populair onderwerp) naar Mars en Venus in een allegorie op de vrede. Door Rubens' ingreep moest Brueghel nogmaals aan de slag



om sommige elementen opnieuw te schilderen, zoals de schaal met druiven rechtsonder. Een vuurkorf met brandende kooltjes die Rubens wegwerkte – zoals te zien is op een röntgenopname – bracht Brueghel niet weer aan: zo'n vuurkorf komt vaak voor in Brueghels voorstellingen van de smidse van Vulcanus en was bij het veranderde onderwerp waarschijnlijk niet meer gewenst. Al met al kunnen we concluderen dat in deze vroege fase de samenwerking tussen beide schilders kennelijk nog niet zo gestroomlijnd was.

### *Het aardse paradijs*

Misschien wel het mooiste schilderij van Rubens en Brueghel samen is *Het aardse paradijs* in het Mauritshuis [6], waarvan bij de restauratie in 2000–01 nog eens bleek hoe prachtig het bewaard is gebleven. Het paneel stamt uit omstreeks 1617, de bloeiperiode van hun samenwerking, en is als enige met de namen

Brueghel did not reintroduce the brazier with glowing coals eliminated by Rubens – as can be seen in an X-radiograph. A brazier occurs frequently in Brueghel's depictions of Vulcan's forge and was probably no longer an appropriate element in the new scene. All in all, it would appear that collaboration between the two painters in this early phase was not yet entirely streamlined.

### *The Garden of Eden*

Perhaps the most beautiful of Rubens and Brueghel's joint paintings is *The Garden of Eden* in the Mauritshuis [6], whose superb state of preservation became evident yet again during its restoration in 2000–01. The panel originated around 1617 when the masters' partnership was at its peak and is the only work bearing both of their signatures. Inscribed at the lower left is: 'PETRI PAVLI RVBENS FIGR', and at the lower right: 'IBRVEGHEL FEC.' Using the genitive case and the designation 'FIGR' the first inscription

- 6 ◀ Jan Brueghel de Oude en Peter Paul Rubens  
*Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva*, ca. 1617  
Paneel, 74,3 x 114,7 cm  
Mauritshuis

Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens  
*The Garden of Eden with the Fall of Man*,  
c. 1617  
Panel, 74.3 x 114.7 cm  
Mauritshuis

- 7 ▶ Jan Brueghel de Oude en Hendrick de Clerck  
*Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva*, ca. 1597–98  
Koper, diam. 27,4 cm  
Staatsgalerie Neuburg an der Donau, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Jan Brueghel the Elder and Hendrick de Clerck  
*The Garden of Eden with the Fall of Man*,  
c. 1597–98  
Copper, diameter 27.4 cm  
Staatsgalerie Neuburg an der Donau, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



can be translated as follows: 'The figures are by Peter Paul Rubens.' The second inscription ('made by Jan Brueghel') indicates that he was responsible for the lion's share of the painting. Because both inscriptions are done in the same brown paint and Rubens rarely signed his works, it is possible that Brueghel applied both names. Whatever the case may be, this proud double signature marks the painting as very special, one in which 'each master challenged the other, as though in a competition, to do his utmost', as was expressed in 1729 by the artists' biographer Jacob Campo Weyerman.

Curiously, the inscriptions do not entirely correctly reflect the division of labour, for Rubens painted not only the figures but also the brown horse to the left of Adam and the snake in the tree of life. This is evident from the thin, sketchy build-up of paint, which differs greatly from the precise dabs of opaque paint favoured by Brueghel. Evidently, the two ambitious painters were at times indeed in competition, treading on each other's territory in a kind of artistic rivalry.

To start, Brueghel applied a cool grey *imprimatura* (a thin layer over the ground layer), on which he roughly sketched the outlines of the landscape and several of the animals. Subsequently, Rubens went to work. In order to set his figures, the horse and the snake in space, he also painted the rock on which Adam sits and the tree behind them. The horse's shadow on Adam's chest is suggested by a dark underlayer that shines through. Finally, Brueghel painted his landscape and animals, subtly integrating Rubens' contribution. For example, over his landscape he applied additional strands of hair around Eve's head and a cat's ear over her calf. He also added some branches and foliage to Adam's rock and elaborated the tree Rubens had laid in. Brueghel's final touches included some accents in the snake's head and the branch of apples connecting the snake to Eve.

The panel's modest size and subject matter are entirely in keeping with the oeuvre of Brueghel, who – as was so often the case – will have taken the initiative for this work. The story of

van beide meesters gesigneerd. Links langs de onderrand staat 'PETRI PAVLI RVBENS FIGR' en rechts 'IBRVEGHEL FEC.' De eerste inscriptie kunnen we door het gebruik van de tweede naamval en de aanduiding 'FIGR' vertalen als: 'De figuren zijn van Peter Paul Rubens'. Het tweede opschrift ('gemaakt door Jan Brueghel') geeft aan dat hij verantwoordelijk was voor het grootste deel van het schilderij. Omdat voor beide opschriften dezelfde bruine verf is gebruikt èn omdat Rubens zelden signeerde, is het misschien aannemelijk dat Brueghel beide namen aanbracht. Hoe dan ook duidt deze trotse dubbele signatuur erop dat het om een heel bijzonder schilderij gaat, waarin 'beide Meesters als om strijd hebben gepoogt om malkanderen daar op te verplichten', zoals kunstenaarsbiograaf Jacob Campo Weyerman het in 1729 uitdrukte.

Opmerkelijk is overigens dat de opschriften op dit schilderij de taakverdeling toch niet helemaal juist weergeven, want Rubens schilderde niet alleen de figuren maar ook het bruine paard links van Adam en de slang in de boom des levens. Dit is te zien aan de dunne schetsmatige verfpbouw, heel anders dan de precieze toetsjes dekkende verf waarmee Brueghel schilderde. Kennelijk was er soms inderdaad een soort 'strijd' gaande tussen beide ambitieuze schilders, waarbij ze in een artistieke wedijver elkaars terrein betraden.

Om te beginnen bracht Brueghel een koelgrijze *imprimatura* (een dunne laag op de gronderingslaag) aan, waarop hij grofweg de contouren van het landschap en enkele dieren tekende. Daarna ging Rubens als eerste schilderen. Om zijn figuren, paard en slang in de ruimte te kunnen plaatsen, schilderde hij ook de rots waarop Adam zit en de boom achter hen. De schaduw van het paard op Adams borst wordt gesuggereerd door een doorschemerende donkere onderlaag. Ten slotte voerde Brueghel zijn landschap en dieren uit, waarbij hij Rubens' bijdrage subtiel in het geheel integreerde. Zo bracht hij wat extra strengen haren langs Eva over zijn eigen achtergrond aan en een kattenoor

op haar kuit. Verder voegde hij takjes en blaadjes toe aan Adams rots en werkte hij de boom die Rubens had opgezet verder uit. Met wat laatste verfstreekjes bracht hij accenten aan in de slangekop en schilderde het takje appels dat de slang met Eva verbindt.

Het formaat van het paneel en vooral het thema van de voorstelling sluiten helemaal aan bij het oeuvre van Brueghel, die zoals vaak het initiatief voor dit werk zal hebben genomen. Het verhaal van Adam en Eva was voor hem een ideale aanleiding om alle diersoorten met encyclopedische precisie weer te geven. Hij schilderde het dierenrijk in zijn harmonieuze staat van perfectie vóór de zondeval, toen alle dieren nog vreedzaam samenleefden. Daarbij baseerde hij zich op zijn eigen natuurstudies waarbij hij ook het gedrag van de dieren goed observeerde. In zijn brieven benadrukte Brueghel regelmatig dat hij zich veel moeite getroostte om alle dieren naar het leven weer te geven. Zo laat hij in 1621 aan zijn belangrijke Italiaanse opdrachtgever, kardinaal Federico Borromeo, weten dat ‘de vogels en dieren naar het leven zijn gedaan naar enkele exemplaren van de doorluchtige Infante’, zoals hij al eens eerder had geschreven dat hij de tuinen van Albrecht en Isabella bezocht om zeldzame bloeiende bloemen te bestuderen.

Twintig jaar voordat Brueghel met Rubens de zondeval van Adam en Eva schilderde, bracht hij hetzelfde onderwerp al eens met Hendrick de Clerck (ca. 1570–1630) in beeld [7]. In dit kleine ronde schilderij is De Clerck's stijl herkenbaar aan de sierlijke houdingen en gladde modellering van de figuren. De dieren – niet zoveel als anders – lijken op die in Brueghels vroegste paradijsstukken. Waarschijnlijk werd dit werkje geschilderd niet lang na Brueghels terugkeer uit Italië. De Brusselse hofschilder De Clerck was ook in Rome geweest maar al omstreeks 1590 vertrokken. De cavia aan Eva's voeten oogt trouwens nog niet erg natuurgetrouw. Kennelijk had Brueghel toen nog nooit een levend exemplaar kunnen bestuderen.

Adam and Eve was ideally suited to the rendering of all species of animals with encyclopaedic precision. He painted the animal kingdom in its perfect state of grace before the Fall of Man, when all of the animals still lived together peacefully. He relied on his own studies from nature in which he had also closely observed the animals' behaviour. In his letters Brueghel regularly underscored the fact that he had taken great pains to render all of the animals from life. For instance, in 1621 he informed his distinguished Italian patron, Cardinal Federico Borromeo, that ‘the birds and animals were done directly from life after some of his serene Infante's specimens,’ just as he had once written that he had visited the gardens of Albert and Isabella to study some rare flowers in bloom.

Twenty years before Brueghel painted the Fall of Man with Rubens, he had already depicted the same subject with Hendrick de Clerck (c. 1570–1630)[7]. In this small tondo De Clerck's style can be recognised by the elegant poses and smooth modelling of the figures. The animals – not as numerous as usual – resemble those in Brueghel's earliest scenes of paradise. This little painting may have been made shortly after Brueghel's return from Italy. The Brussels court painter De Clerck had also been in Rome, but had left around 1590. Incidentally, the guinea pig at Eve's feet in this painting does not appear very life-like; apparently Brueghel had not yet studied a living specimen of this little animal.

#### *Gruesome subject*

Most of the painters with whom Brueghel collaborated were specialised in small, refined figure paintings. Brueghel's partnership with Rubens may seem less obvious from the point of view of their divergent painting styles. After all, Brueghel's precise technique differs substantially from Rubens' broad brushwork, which lent itself particularly well to large formats. Writing about this in a letter in 1621, Rubens observed that ‘through a natural instinct [he] was better suited for very large works than for small curiosities’. And so for Rubens and Brueghel, their collaboration must



- 8 Peter Paul Rubens en  
Frans Snijders  
*Prometheus*, ca. 1611–12  
Doek, 243 x 210 cm  
Philadelphia Museum of Art,  
purchased with the W.P. Wiltach  
Fund, 1950

Peter Paul Rubens and  
Frans Snyder  
*Prometheus Bound*, c. 1611–12  
Canvas, 243 x 210 cm  
Philadelphia Museum of Art,  
purchased with the W. P. Wiltach  
Fund, 1950

### *Gruwelijk onderwerp*

De meeste schilders met wie Brueghel samenwerkte waren gespecialiseerd in kleine, verfijnde figuurstukken. Brueghels samenwerking met Rubens ligt misschien wat minder voor de hand vanuit het oogpunt van hun uiteenlopende schilderstijlen. Brueghels precieze techniek verschilt immers wezenlijk van Rubens' brede schilderstijl die zich vooral goed leende voor grote formaten. Hierover schreef hij zelf in een brief uit 1621 dat hij 'door een natuurlijk instinct beter geschikt was voor zeer grote werken dan voor kleine curiosa'. Voor Rubens en Brueghel moet hun samenwerking dus ook op het technische vlak een bijzondere uitdaging hebben ingehouden, waarbij zij zich als goede collega's steeds aan elkaar hebben aangepast

en altijd hebben getracht hun schilderijen tot een eenheid te smeden. Rubens werkte behalve met Brueghel onder meer ook samen met stillevens- en dierenschilder Frans Sniijders, die een vergelijkbare brede schildertrant voerde en ook gewend was op grote formaten te werken. In de tentoonstelling is onder andere een imposante *Prometheus* van Rubens en Sniijders opgenomen [8], een schilderij met een voor Rubens kenmerkende monumentaliteit. Het is een van de eerste werken die Rubens samen met Sniijders schilderde. De achterovervallende figuur stelt Prometheus voor, die vuur van de goden stal om aan de mensheid te geven. Als straf ketende Jupiter hem aan een rots in de Kaukasus, waar een adelaar dagelijks zijn aangroeiende lever uitpikte. De toorts linksonder herinnert aan de reden van Prometheus' straf.

Sniijders schilderde de steenarend met zijn uitgespreide vleugels en klauwen die in het gezicht en de onderbuik van Prometheus snijden terwijl hij zijn martelaarswerk doet. Het is een indringende voorstelling van kwellend en ingehouden lichaamskracht. Zo'n gruwelijk onderwerp speelde waarschijnlijk in op de behoefte van sommige verzamelaars aan uitgesproken voorstellingen.

### *Bloemen ter verheerlijking*

Een speciale categorie in de groep schilderijen van Rubens en Brueghel vormen de bloemenkransen rond afbeeldingen van Maria en Jezus. Dergelijk guirlandes komen voort uit een lange traditie om heilige ikonen te sieren met kransen, soms gedragen door engelen. Geen verwelkte bloem komt er voor in deze kransen die dienen ter verheerlijking van de heilige maagd en haar kind die zij omvatten. De bloemenkransmadonna werd een geliefd genre in Antwerpen, waarin zich later onder andere Brueghels leerling Daniël Seghers zou specialiseren.

In de tentoonstelling hangt *Vruchten- en bloemenkrans met Maria en kind* van Rubens en Brueghel uit het Prado in Madrid [9], dat recent is gerestaureerd. Exotische vogels en aapjes doen

have represented an unusual challenge in technical terms as well, whereby as good colleagues they had to continually adapt to one another and forge their paintings into a single entity. In addition to Brueghel, Rubens worked together with the still-life and animal painter Frans Snyders, who also wielded his brush broadly and worked in large formats. The exhibition includes an imposing *Prometheus Bound* by Rubens and Snyders [8], a painting displaying Rubens' characteristic monumentality. It is one of the first works that Rubens made together with Snyders. The figure falling backwards is Prometheus, who stole fire from the gods in order to give it to mankind. In punishment, Jupiter ordered him chained to Mount Caucasus. His liver was picked at daily by an eagle, and grew again overnight. The torch at the lower left is a reminder of the reason for Prometheus' punishment.

Snyders painted the golden eagle with its wings spread wide, torturing Prometheus with its talons cutting into his face and abdomen. It is a probing portrayal of torment and restrained physical strength. Such a gruesome subject probably capitalised on the desire of some collectors to own unusual works of art.

### *Glorification with flowers*

A special category in the group of paintings by Rubens and Brueghel are the wreaths of flowers around depictions of Mary and Jesus. These kinds of garlands stem from a long tradition of decorating sacred icons with wreaths, sometimes carried by angels. No wilted flowers are included in these garlands, which serve to glorify the Holy Virgin and Child they surround. The flower wreath Madonna was a popular genre in Antwerp, in which Brueghel's pupil Daniël Seghers, among others, would later specialise.

On display in the exhibition is the recently restored *Madonna and Child in a Garland of Fruit and Flowers* by Rubens and Brueghel from the Prado in Madrid [9]. Exotic birds and monkeys feast on the rich profusion of a garland of fruit and flowers suspended from trees in a landscape. The odd man out

is the horned hare in the foreground; at the time, many people believed in the existence of this mythical creature (the 'lepus cornutus').

Rubens' *Virgin and Child and two angels* are depicted as a painting within a painting in an octagonal frame. He left a reserve for the garland of flowers above her head, which Brueghel introduced at the end. Due to the naturalistic precision with which Brueghel rendered all of the details as well as the colours, every blossom and piece of fruit and every animal can be identified. Sections of the garland are identical to a wreath of fruit, vegetables and flowers that he painted together with Hendrick van Balen [7], such as the small group with artichokes and white cabbage. Brueghel often repeated motifs with great precision relying on an extensive supply of studies.

#### *Sumptuous court culture*

A highlight of the joint work of Rubens and Brueghel is a series of the *Five Senses*, also in the Prado. Personifications of the senses – painted by Rubens – are surrounded by collections of paintings, sculptures, carpets, costly dinnerware, musical instruments, scientific equipment, clocks, flowers, armour and much more. Together, these pictures sketch an idealised image of the lavish culture at the court of Albert and Isabella, whose castles are portrayed in the background in three of the paintings; incidentally, this does not mean that all of the works of art depicted were actually in their collections.

In the exhibition this splendid series is represented by the *Allegory of Taste* of 1618 [11]. With the hunting lodge, Castle Tervuren in the background, this painting is an ode to the rich and varied game found on the royal domains. Taste is seated at table laden with costly pasties, roast game, oysters and lobsters, while a satyr fills her glass. All of these dishes are being prepared in the kitchen in the left background; fittingly, hanging above the door is a depiction of the 'Rich kitchen' by Brueghel's father. In the foreground is a splendid game still life. Just as Brueghel combined blossoms that do not bloom in the

zich tegood aan de overvloedige rijkdom van een krans van vruchten en bloemen, die aan bomen in een landschap is opgehangen. Vreemde eend in de bijt is een gehoord haasje op de voorgrond; toentertijd waren velen overtuigd van het bestaan van dit fabeldier (de 'lepus cornutus').

Rubens' *Maria met kind en twee engelen* is in een achthoekige omlijsting als een schilderij-in-het-schilderij weergegeven. Hij liet een uitsparing vrij voor het bloemenkransje boven haar hoofd, dat Brueghel op het laatst toevoegde. Door de natuurgetrouwe precisie waarmee Brueghel alle details en ook de kleuren weergaf, kan iedere bloem en vrucht en ieder dier worden gedetermineerd. Onderdelen van de krans komen exact overeen met een krans van vruchten, groenten en bloemen, die hij samen met Hendrick van Balen schilderde [7], zoals het groepje met de artisjokken en de witte kool. Vaak herhaalde Brueghel motieven nauwkeurig, waarbij hij gebruik maakte van een uitgebreide voorraad studies.

#### *Prachtlievende hofcultuur*

Hoogtepunt uit het gezamenlijke werk van Rubens en Brueghel vormt een reeks van de vijf zintuigen, eveneens uit het Prado. Personificaties van de zintuigen – geschilderd door Rubens – worden omringd door verzamelingen schilderijen, beelden, tapijten, kostbaar vaatwerk, muziekinstrumenten, wetenschappelijke instrumenten, klokken, bloemen, harnassen en nog meer. Samen schetsen deze werken een geïdealiseerd beeld van de prachtlievende hofcultuur van Albrecht en Isabella, wier kastelen op drie van de stukken op de achtergrond zijn weergegeven; overigens betekent dit niet dat alle weergegeven kunstwerken zich daadwerkelijk in hun collecties bevonden.

Deze schitterende serie wordt in de tentoonstelling vertegenwoordigd door de *Allegorie op de Smaak* uit 1618 [11]. Met jachtslot Tervuren op de achtergrond is dit werk een lofzang op de rijke en gevarieerde wildstand van de vorstelijke domeinen. De Smaak zit aan een tafel die is



9 Jan Brueghel de Oude en  
Peter Paul Rubens  
*Vruchten- en bloemenkrans met  
Maria en kind*, ca. 1620  
Paneel, 79 x 65 cm  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid

Jan Brueghel the Elder and  
Peter Paul Rubens  
*Madonna and Child in a Garland  
of Fruit and Flowers*, c. 1620  
Panel, 79 x 65 cm  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid



10 Jan Brueghel de Oude en Hendrick van Balen  
*Vruchtenkrans rond een voorstelling van Ceres die  
 geschenken ontvangt van de vier seizoenen*, ca. 1621–22  
 Paneel, 106,5 x 70 cm  
 Mauritshuis

Jan Brueghel the Elder and Hendrick van Balen  
*Garland of Fruit around a Depiction of Ceres Receiving Gifts  
 from the Four Seasons*, c. 1621–22  
 Panel, 106.5 x 70 cm  
 Mauritshuis

11 Jan Brueghel de Oude en Peter Paul Rubens  
*Allegorie op de Smaak*, 1618  
 Paneel, 64 x 108 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madrid

Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens  
*Allegory of Taste*, 1618  
 Panel, 64 x 108 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madrid

overladen met kostbare pasteien, wildgebraad, oesters en kreeften, terwijl een sater haar wijn inschenkt. In de keuken linksachter worden al deze gerechten bereid; boven de deur hangt heel toepasselijk een voorstelling van de rijke keuken door Brueghels vader. Op de voorgrond is een schitterend wildstilleven geschilderd; net als Brueghel in zijn bloemstukken bloemen combineerde die in werkelijkheid niet in dezelfde periode in bloei staan, bracht hij hier wild bijeen dat niet in dezelfde tijd van het jaar wordt bejaagd. Toepasselijk in dit werk is het schilderij links op de grond, een vruchtenkrans rond een voorstelling van Ceres van Brueghel en Van Balen waarvan het Mauritshuis een versie in zijn bezit heeft [10]. Het thema van deze guirlande – de overvloed van de natuur – is opnieuw heel toepasselijk in de *Smaak*.

In deze zintuigenreeks is een opvallende plaats ingeruimd voor de schilderijen van Rubens en Brueghel, composities van elk afzonderlijk maar ook van hen gezamenlijk, en van Brueghel en Van Balen, zoals de zojuist genoemde krans in de *Allegorie op de Smaak*. Dergelijke voorstellingen van kunst- en vooral schilderijen-

same period in his flower pieces, here he united game that is actually hunted at different times of the year. A fitting addition is the painting on the ground at the left, a garland of fruit around a depiction of Ceres by Brueghel and Van Balen, a version of which is in the Mauritshuis [10]. The theme of this garland – the abundance of nature – is particularly appropriate in the *Allegory of Taste*.

In this series of the senses many works by Rubens and Brueghel are included as paintings-within-a painting, collaborative works as well as compositions by them individually. Also depicted are collaborative compositions by Brueghel and Van Balen, like the garland mentioned above. This type of *Kunstkammer* was a typical Antwerp genre and reflects a local collecting culture that was primarily interested in the Antwerp school of painting.

The depictions of series of the senses derive directly from Brueghel's repertoire, with Rubens' contribution being modest. Brueghel always began the painting, after which Rubens introduced the female personifications in the reserves, accompanied by a putto or a satyr. Brueghel subsequently



finished the painting by integrating Rubens' contribution with minor adjustments. For example, the reserve for Taste was somewhat too large, so that Brueghel had to rework the tablecloth. In turn, Rubens adapted to Brueghel, making the green colour of a piece of fruit on the table reflect in the chest of the satyr.

#### *Two birds with one stone*

Despite the fact that these images are genuine 'Brueghels' and that he would have been perfectly capable of executing the small figures himself, Brueghel deliberately chose to collaborate with Rubens. And so, these paintings can be read not only as a catalogue of the Antwerp school of painting – with all of the identifiable works that are depicted – they were also produced by the city's two most famous painters. As a sample of the artistic skills of both Rubens and Brueghel, they must have been extremely appealing to the art-loving collector. After all, with a single painting he could bring home work by no less than two famous masters. Just as the identification of the individual little paintings in the renderings of cabinets of art must have been a pleasant pastime for art connoisseurs, so too the possibility of discerning the various hands in a single painting will have contributed to the popularity of the collaborative works by Rubens and Brueghel.

verzamelingen waren een typisch Antwerps genre en weerspiegelen de lokale verzamelcultuur die zich primair op de Antwerpse schilderschool richtte.

De voorstellingen van de zintuigenserie stammen rechtstreeks uit het repertoire van Brueghel en de bijdrage van Rubens is bescheiden. Brueghel begon telkens met schilderen, waarna Rubens in de uitsparingen de vrouwelijke personificaties aanbracht, begeleid door een putto of sater. Daarna voltooidde Brueghel de schilderijen door met kleine aanpassingen Rubens' bijdrage in het geheel te integreren. Zo was de uitsparing voor de Smaak wat te ruim uitgevallen, waardoor Brueghel het tafelkleed bij moest schilderen. Rubens paste zich op zijn beurt aan Brueghels werk aan door bijvoorbeeld de groene kleur van een vrucht op tafel in de bast van de sater te laten reflecteren.

#### *Twee vliegen in één klap*

Ondanks het feit dat deze voorstellingen echte 'Brueghels' zijn en hij ook best in staat zou zijn geweest zelf de kleine figuren uit te voeren, heeft Brueghel doelbewust de samenwerking met Rubens gezocht. Zo kunnen deze schilderijen niet alleen worden gelezen als een soort catalogus van de Antwerpse schilderschool – met alle herkenbare schilderijen die zijn weergegeven – ook zijn ze door de twee beroemdste meesters uit Antwerpen geschilderd. Als proeve van kunnen van zowel Rubens als Brueghel moeten zij voor de kunstlievende verzamelaar zeer aantrekkelijk zijn geweest. Met één gezamenlijk schilderij kon deze immers een werk van maar liefst twee befaamde meesters in huis halen. Net als het herkennen van de afzonderlijke schilderijtjes in de voorstellingen van kunstkabinetten een aangenaam tijdverdrijf voor de kunstverzamelende connoisseur moet zijn geweest, zo zal ook de mogelijkheid om verschillende handen in één schilderij te ontdekken mede hebben bijgedragen aan de populariteit van de gezamenlijke werken van Rubens en Brueghel.