**BIJLAGE 3
BALTHASAR I MORETUS, UITGEVER VAN DE BAROK**

**Inleiding**

Wanneer we spreken over Balthasar I Moretus als de uitgever van barokke boeken in de eerste helft van de 17de eeuw dan denken we dadelijk aan boeken met titelpagina’s en illustraties van Peter Paul Rubens.[[1]](#footnote-1)Deze bijna automatische associatie is het resultaat van de imponerende beeldtaal van Rubens die met zijn talrijke allegorische voorstellingen een nieuwe expressie introduceerde in de illustratie van boeken uit die tijd. Toch houden deze barokuitgaven van Balthasar Moretus veel meer in dan alleen de toevoeging van een titelpagina of een illustratie die door Rubens of een van zijn leerlingen is ontworpen. Moretus’ edities vallen ook in het oog door de overige decoratieve elementen en door de hele mis-en-page van de tekst die getuigt van een evenwichtige balans tussen formaat en lettertype. Moretus was niet de enige uitgever uit de 17de eeuw die dit soort boeken uitgaf, maar wel degene die de realisatie ervan tot in de perfectie in de vingers had. Daarvoor volgde hij nauwgezet de productie van elk boek vanaf het beginstadium als manuscript tot het eindpunt van het gedrukte exemplaar. Dit artikel toont in vogelvlucht zijn werkwijze bij het stand brengen van deze prachtige boeken.

In dit overzicht beperken we ons tot slechts één aspect van Balthasar Moretus’ activiteiten als uitgever en gaan we voorbij aan de financiële aspecten van het uitgeven. De eerste vraag die Moretus zich stelde wanneer hij een nieuw boek voor uitgave kreeg aangeboden was of hij er winst mee kon maken en er genoeg exemplaren van zou kunnen verkopen. Gewoonlijk stuurde hij erop aan dat de auteur ofwel een deel van de oplage aankocht en zelf aan de man bracht ofwel de financiering van het boek geheel of gedeeltelijk voor zich nam. Een analyse van zijn beslissingen op dit vlak zijn, hoe boeiend ook, echter een studie op zich. Wanneer hij eenmaal bereid was een publicatie uit te geven en het in de planning van de drukkerij paste, moest hij bedenken hoe het boek er ging uitzien: welk formaat, welk papier, welke lettertypes waren het best geschikt voor een specifieke editie. Was het aangewezen dat het boek geïllustreerd zou worden en indien ja, welke kunstenaar kon het best hiervoor zorgen, enz.

Deze beslissingen nam hij steeds met een blik op de kosten die eraan verbonden waren. Wanneer een auteur opteerde voor een groot formaat van zijn boek, dacht Moretus automatisch aan het prijskaartje dat deze keuze met zich meebracht. Ook commerciële overwegingen speelden telkens mee in zijn beslissingen. Het boek moest immers ook verkocht worden. Wanneer onze aandacht nu vooral gaat naar de materiële realisatie van zijn edities moeten we er ons steeds van bewust zijn dat al deze aspecten van het uitgeven eigenlijk onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.

**Voorafgaande bemerkingen**

Balthasar Moretus was een uitgever die zeer actief mee bepaalde wat het uitzicht van de nieuwe publicatie zou worden. De boeken zelf laten als eindproduct het resultaat van zijn werk zien. In het geval van de Plantijnse uitgeverij is bovendien een schat aan archiefdocumenten bewaard die meer informatie bieden over de totstandkoming van deze boeken. Daarbij zijn twee beperkingen die we in het oog moeten houden. Over mondelinge afspraken hebben we geen informatie. Een aantal van de belangrijke personen met wie Moretus overlegde, zoals bijvoorbeeld Rubens of andere kunstenaars over de illustraties, waren in Antwerpen gevestigd. Overleg met hen gebeurde niet per brief, maar in een persoonlijk gesprek waarvan geen schriftelijke neerslag is. We missen dus een groot deel informatie. Gelukkig voor ons nu vestigde Moretus’ belangrijkste graveur, Cornelis I Galle, zich enkele jaren in Brussel. Tijdens die periode in de jaren 1630 was er een frequente correspondentie met verzendingen over en weer van koperplaten en tekeningen. Deze briefwisseling biedt belangwekkende informatie over de totstandkoming van de illustraties in de boeken en wat er allemaal bij kwam kijken.

Ook een belangrijk deel van de besprekingen van Balthasar met zijn auteurs over de productie van hun boeken gebeurde mondeling. Regelmatig zijn er verwijzingen in Moretus’ brieven naar gesprekken die eerder hebben plaatsgevonden of nodigt hij iemand uit om de zaken van persoon tot persoon verder te bespreken. Wanneer hij in zulke gevallen schrijft “zoals we uitvoering hebben besproken toen u hier aanwezig was” en geen verdere toelichting geeft, hebben we het raden naar de inhoud van het gesprek.

De bewaard gebleven briefwisseling van Moretus lijkt op het eerste zicht erg omvangrijk. Wat echter vooral bewaard bleef, zijn de afschriften van de oorspronkelijke brieven die Balthasar Moretus verstuurde. Wanneer we voor het gemak over brieven van Balthasar spreken, verwijzen we dus naar de afschriften en niet naar de oorspronkelijke brieven. Toch blijkt uit enkele gevallen dat wanneer de oorspronkelijke brieven bewaard bleven, die grotendeels

overeenstemmen met de afschriften.[[2]](#footnote-2) Terwijl Moretus’ brieven dus bewaard bleven, zijn de tientallen brieven van de auteurs zelf dat niet. Op enkele uitzonderingen na, zoals de talloze brieven van Philippe Chifflet of van Bartholomaeus de los Rios, moeten we het stellen met slechts de brieven van Balthasar. We lezen dus wel wat Balthasar schreef, maar we weten we niet wat de auteur antwoordde. Ondanks deze beperkingen biedt de bewaarde briefwisseling een overvloed aan informatie over de productie van deze edities van de Plantijnse uitgeverij. Van andere uitgevers uit de 17de eeuw is er helemaal niets en moeten we alleen stellen met de boeken die hun drukpersen hebben voortgebracht.

**De aangeleverde tekst**

Een rode draad in Balthasar Moretus’ handelswijze als uitgever is het feit dat hij in alles, van begin tot einde, zeer scrupuleus tewerk ging met een oog voor het kleinste detail. Dat begon al bij het aanleveren van de tekst. Hij nam die zelf ook altijd door en had niet alleen oog had voor de inhoud, maar ook voor de correcte spelling en citaten. Een treffend voorbeeld van Moretus’ zin voor detail op dit vlak zien we bij de uitgave van het boek van de Spaanse auteur Carolus Neapolis, die een commentaar had geschreven op de *Fasti* van de Romeinse dichter Ovidius. Toen hij einde 1635 bevestigde dat hij de tekst had ontvangen, schreef Balthasar dat die nogal wat fouten bevatte en dat hij alle citaten had laten nakijken door zijn proeflezers. Liefst had hij de tekst in het handschrift van de auteur zelf. Wanneer auteurs hun eigen tekst nakeken nadat een secretaris die had overgeschreven, lazen ze over alle fouten te gemakkelijk heen:

Vergeeft u me dat ik vrijmoedig kloeg over de fouten van uw secretaris. De grote geleerde Lipsius, mijn leraar, had het er vroeger niet moeilijk mee wanneer ik hem openlijk erop wees dat ik liever zijn handschrift wou, hoewel hij een moeilijk handschrift had, dan een kopie van iemand anders in een mooiere hand. Hoewel de auteur het naleest, ziet hij de fouten helemaal niet meer doordat hij nog met zijn geschrift en uiteenzetting in zijn hoofd zit.[[3]](#footnote-3)

Vaak kregen auteurs of instanties die een tekst wilden laten drukken door de Plantijnse drukkerij, een hele reeks vragen toegestuurd over passages waar Balthasar twijfel had over de correctheid van de woorden of citaten.[[4]](#footnote-4) Behalve de spelling diende ook de splitsing van de woorden correct te gebeuren. In een brief van 25 februari 1635 aan Timotheus Hojus, de secretaris van de aartsbisschop, wees hij erop dat splitsingen zoals “o-mnia” of “da-mnatione” niet door de beugel konden. Ook woorden van Griekse herkomst moesten volgens de correcte samenstellende delen gesplitst worden: “bla-sphemo” (godslastering) was dus niet toegelaten. Dat moest “blas-phemo”, schreef Moretus, in overeenstemming met de etymologie in het Oudgrieks.[[5]](#footnote-5)

**Papier, formaat en lettertype**

Voor de keuze van papier, formaat en lettertype van een nieuwe editie speelden diverse factoren een rol. In een aantal gevallen lieten externe omstandigheden weinig of geen keuze toe. Dit gold vooral voor de keuze van papier waarvoor Balthasar erg afhankelijk was van wat op de markt beschikbaar was. In een tijd van bijna voortdurende oorlogstoestand was de aanvoer van papier niet vanzelfsprekend. In de jaren 1630 kon Balthasar door de oorlogstoestand zo weinig papier aankopen dat hij gedwongen was verschillende uitgaven uit te stellen. Pas op het einde van het decennium kon hij via de Noordelijke Nederlanden geleidelijk aan terug aan het nodige papier geraken.

De kwaliteit van het papier was voor veel auteurs en klanten erg belangrijk. Zeker voor zijn grote luxueuze edities koos Balthasar Moretus daarom voor papier van de beste kwaliteit. Goed papier en een mooi lettertype, schreef hij aan de abt Antoine de Winghe, nodigt uit tot het lezen van een tekst. Als de Nederlandse uitgevers dit gebruiken voor hun wereldse boeken, waarom zou hij het dan niet doen voor religieuze werken?[[6]](#footnote-6) Zijn klanten keken volgens hem ook niet op een stuiver meer of minder, dus kon hij het zich veroorloven om deze edities op duur papier te drukken. Aan de jezuïet Balthasar Corderius, die de verzamelde werken wou laten drukken van Dionysius Areopagita, een Griekse theoloog en filosoof uit de 5de eeuw, schreef hij op 25 juli 1630 dat zulke auteurs het verdienen op schitterend papier te worden gedrukt. Wie parels hoger schat dan glas, geeft niet om de prijs. Ook hier verwees hij naar de Nederlandse uitgevers, die de eerste zijn om hun *boekjes* op schitterend papier te drukken en die daardoor hoog gewaardeerd worden.[[7]](#footnote-7) De realiteit gooide echter roet in het eten. Enkele maanden later bracht hij Corderius ervan op de hoogte dat hij geen geschikt papier kon bemachtigen voor deze editie en moest het plan tijdelijk opgeborgen worden. Toch blijkt uit deze voorbeelden hoeveel belang Moretus hechtte aan papier van goede kwaliteit.

Voor de keuze van het formaat van het boek liet Balthasar zich leiden door commerciële motieven. Voor een dichtbundel was bijvoorbeeld een groter kwarto formaat minder geschikt omdat het niet goed verkocht. Echte poëzieliefhebbers verkozen kleinere formaten. Wanneer hij een dergelijk werk toch in een groter formaat drukte, was dat om een bijzondere reden zoals in het geval van de *Lyricorum libri IV* van de Poolse dichter Sarbievius. De eerste editie van 1632 drukte Balthasar in kwarto omdat de auteur zijn werk opdroeg aan de paus en dit een groter formaat vereiste. Twee jaar later drukte hij echter een nieuwe uitgave in het kleine 24° formaat voor de liefhebbers.[[8]](#footnote-8) Als de editie door de auteur gefinancierd werd, ging Moretus er gemakkelijk toe over om een boek in groter formaat en met groter lettertype uit te geven. Voor het boek *Epaenesis Iberica* van Luis Tribaldos de Toledo met een lofprijzing op Spanje liet hij aan Ludovicus Nonnius, die als contactpersoon optrad, weten dat hij het werk in kwarto en met groot lettertype, passend bij de beschrijving van een groot koninkrijk, zou drukken. Hoewel hij

verwachtte dat het werk slecht zou verkopen, was het toch maar de auteur die instond voor de kosten van de volledige editie.[[9]](#footnote-9)

Soms kon Balthasar Moretus niet om de wensen van machtige edelen heen wanneer die een groot formaat wensten. Een mooi voorbeeld hiervan is de uitgave van het *Officium hebdomadae sanctae* (een gebedenboek voor de heilige week) van 1638. Moretus drukte alle uitgaven hiervan telkens in het kleine formaat in 24°. Alleen deze editie van 1638 was in het grote octavo formaat. De markies van Mirabel had immers bij zijn bezoek aan de drukkerij laten weten dat de koning een voorkeur had voor een groter formaat.[[10]](#footnote-10) Ook voor het formaat van het boek over de belegering van de stad Dôle in 1639 kreeg aartshertog Ferdinand de keuze: wenste hij het boek in octavo of had hij liever een uitgave in folio zodat het boek zou passen bij dat met Hermannus Hugo’s beschrijving van de belegering van Breda van 1626?[[11]](#footnote-11) Het werd uiteindelijk gedrukt in een kwartoformaat.

Het formaat van een boek bepaalde ook voor een deel de grootte van het lettertype. Het was natuurlijk niet zo eenvoudig één lettertype te kiezen voor een volledige publicatie. Hier toonde zich juist het vakmanschap van Balthasar Moretus en van zijn zetters om de verschillende lettergroottes en types te kiezen in de juiste verhoudingen voor de verschillende onderdelen van het boek zoals het voorwoord, de index of de marginalia. In een tekst moesten sommige woorden cursief of in kapitalen komen en ook dit moest volgens de regels van de kunst gebeuren. In een discussie met Antoine de Winghe schreef Moretus kortaf dat De Winghe hem moest vertrouwen in zijn vakmanschap.[[12]](#footnote-12) Een groter lettertype was voor oudere mensen altijd gemakkelijk. Sommige gebedenboeken waren al door Balthasar vader Jan I Moretus speciaal in een groter lettertype gedrukt zodat oudere geestelijken de teksten zouden kunnen lezen. Ook het gebedenboek *Praxis quotidiana divini amoris* van de jezuïet Petrus Franciscus Chifflet van 1631 gedrukt met een groot lettertype. Balthasar had dit gekozen zodat het, in zijn woorden, zijne Hoogheid (aan wie het was opgedragen) zou behagen en meer dienstig zou zijn voor de oudere lezers.[[13]](#footnote-13)

Voor sommige auteurs waren de termen octavo of kwarto voor het formaat of “ascendonica” of “canon cleyn” voor het lettertype geheimtaal die alleen drukkers verstonden. Veel eenvoudiger was het om het gewenste formaat simpel uit te knippen uit papier en dit te tonen. Vaak zond Moretus een *specimen* naar de auteur. Dat was een voorbeeld van enkele pagina’s met een stuk van de tekst, gedrukt op het soort papier en met het lettertype dat hij voor het volledige boek wou gebruiken. Op basis daarvan kon een auteur gemakkelijk oordelen of het voorstel hem al dan niet aanstond. Zo zond hij op 17 juni 1616 een *specimen* naar Jacobus Bosius van diens werk over het kruis, *Crux triumphans et gloriosa*. Die keurde dat prompt goed en schreef op 9 juli 1616 terug dat hij “met blije ogen” het *specimen* had bekeken.[[14]](#footnote-14)

Zelfs als het lettertype was gekozen, moesten de letters ook nog beschikbaar zijn. Balthasar kon gebruik maken van de grote collectie stempels en matrijzen die Christoffel Plantijn in de 16de eeuw bij elkaar had gebracht. Daarmee kon hij telkens nieuwe letters laten gieten. Loden letters verslijten immers gemakkelijk en moesten voortdurend worden vervangen. Toen hij begon aan de reeds vermelde *Opera* van Dionysius Areopagita was Moretus niet tevreden van de kwaliteit van de letters en liet hij ze eerst opnieuw gieten, wat uiteraard voor enkele weken vertraging zorgde. Goede kwaliteit was echter belangrijker dan een snelle uitvoering.

**De illustraties**

Illustraties in een boek zijn samen met de titelpagina erg opvallende visuele kenmerken van een publicatie en vragen dus grote zorg. Ze zijn nu vaak het meest aantrekkelijke aspect van deze barok edities, maar waren in de 17de eeuw eveneens van groot belang. Wie een slordig uitgevoerde titelpagina ziet, zal niet geneigd zijn het boek te kopen of te lezen. Het maken van illustraties en in het bijzonder van gravures was echter een dure zaak en veel auteurs verkeken zich nogal eens op de kosten. Sommigen dachten dat ze goedkoper af waren als ze zelf een kunstenaar contacteerden om de ontwerptekeningen te maken of een graveur om de koperplaten te snijden, maar dat was minder eenvoudig dan gezegd. Balthasar Moretus was niet erg gelukkig wanneer auteurs zelf voor de illustraties van hun boek wilden zorgen. Hij moest er steeds op letten dat de tekeningen en gravures volgens de regels van de kunst werden gemaakt en meer dan eens gaf een discussie hierover aanleiding tot frictie.

Een regelmatig terugkomend probleem was de grootte van het ontwerptekening of de koperplaat die niet overeenstemde met het formaat van het boek waarin de afbeelding moest komen. Voor zijn werk *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, verschenen in 1632, had Mathieu de Morgues voorgesteld dat de kunstenaar Nicolas van der Horst in

Brussel de ontwerpen zou maken en dat Cornelis Galle die vervolgens zou graveren. Het ontwerp was echter te groot voor het boek. Van der Horst had geen boompje, maar een hele boom getekend en bovendien was Van der Horsts afgebeelde boom nergens te vinden in een plantkundig werk over bomen.[[15]](#footnote-15) Balthasar Moretus lette wel degelijk op alles. Een ander voorbeeld is de koperplaat die Philippe Chifflet had gestuurd om als illustratie te laten drukken in zijn boek *La couronne des roses* van 1638. Vermits ze te groot was voor het boek zond Balthasar de plaat aan Chifflet terug.[[16]](#footnote-16) Zelfs Rubens maakte een ontwerptekening al eens te groot. Voor het boek over de belegering van Breda, *Obsidio Bredana*, van Hermannus Hugo had Rubens een ontwerp voor de titelpagina getekend. Moretus schreef op 21 januari 1626 aan de auteur dat hij de tekening had ontvangen, maar voegde eraan toe: “ze is echter iets groter en moet worden hertekend volgens het formaat dat de rode lijnen op het bijgevoegde papier aanduiden”.[[17]](#footnote-17)

Waar Moretus zijn auteurs en tekenaars echter het meest op moest drukken was dat er genoeg ruimte zou worden voorzien voor de titel. Een treffend voorbeeld hiervan is de titel die Frederik de Marselaer had laten ontwerpen door Theodore van Loon voor zijn boek *Legatus*. Balthasar was niet tevreden over de titel zelf. Ten eerste was de naam van de auteur groter dan die van de koning en ten tweede was er niet genoeg plaats voor de ganse titel die de Marselaer had voorgesteld. Om de titel te laten passen in de koperplaat kon de toevoeging “PHILIPPO IV HISPANIARVM ET INDIARVM REGI” eenvoudig ingekort worden tot “AD PHILIPPVM IV HISPANIARVM REGEM”.[[18]](#footnote-18) Ook voor het missaal voor het bisdom van Keulen dat Moretus in 1626 was het voorstel voor de titel veel te lang. Als die er volledig op moest, kon dat alleen in zo kleine letters dat het onmogelijk was voor de graveur om die leesbaar uit te voeren bij een gegraveerde plaat.[[19]](#footnote-19)

Wanneer een auteur de koperplaten zelf bezorgde, dan had Balthasar Moretus soms meer werk (en kosten) dan wanneer hij er zelf nieuwe had laten snijden. Voor zijn werk over wapenschilden, *De symbolis heroicis libri IX* (1634) had de Italiaanse jezuïet Silvester Petrasancta de koperplaten bezorgd voor alle 290 emblemen in zijn boek. Waar Balthasar nog eerst voorzichtig schreef dat hij wenste dat de platen een beetje beter zouden gegraveerd zijn

geweest, werd hij meer en meer kritisch toen de graveur Andries Pauwels aan het correctiewerk was begonnen. De platen bleken te dun om degelijk te kunnen herwerken en sommige moesten volledig nieuw gesneden worden.[[20]](#footnote-20) Volgens de betalingen in de boekhouding was Andries Pauwels inderdaad van 13 december 1633 tot 23 juni 1634 in de weer met het verbeteren van de platen. Dat kostte Moretus extra 268 gulden waar hij niet op gerekend had.[[21]](#footnote-21)

Als een auteur er echt op stond om zelf de koperplaten te laten maken, dan wou Balthasar dat minstens de titelpagina door Cornelis Galle zou worden gegraveerd. De titel was immers het eerste wat een lezer te zien kreeg. Deze situatie deed zich bijvoorbeeld voor met de illustraties in het boek van Hermannus Hugo over de belegering van Breda (1626). Hugo had de koperplaten op zijn kosten laten snijden in Brussel. Voor de titelpagina, die door Rubens getekend was, vond Moretus dat alleen Galle die degelijk kon graveren zoals het uiteindelijk ook gebeurde.

Om al deze problemen te vermijden regelde Balthasar Moretus daarom liefst zelf de realisatie van de illustraties. Daarvoor deed hij een beroep op verschillende tekenaars in Antwerpen. De meest bekende hiervan was natuurlijk Peter Paul Rubens, de Apelles van onze tijd, zoals Balthasar hem gewoonlijk omschreef naar de legendarische Griekse schilder uit de 4de eeuw v. Chr. Daarnaast waren er ook nog onder meer Peeter de Jode of Erasmus Quellinus die ontwerptekeningen leverden voor Balthasars edities.

De meeste ontwerpen voor titelpagina’s waren van de hand van Rubens.[[22]](#footnote-22) De ideeën voor deze ontwerpen kwamen tot stand in overleg met Balthasar Moretus. Een enkele keer maakte Balthasar een paar schetsen van een ontwerp waarop Rubens verder werkte. Het meest bekende hiervan is dat voor de titelpagina van het *Breviarium Romanum* van 1614. Balthasar duidde aan waar hij een bepaalde voorstelling op de titel voorzag en Rubens tekende de figuren daarna volledig uit. In ander gevallen schreef Rubens bij de tekeningen een korte verklaring over de reden waarom hij sommige figuren had afgebeeld zoals bij zijn ontwerp voor de titelpagina van de gedichten van de jezuïeten Bernardus Bauhusius, Balduinus Cabillavus en Carolus Malaper­tius van 1634. Hij schreef bovenaan: “Ziehier Muze of Dichtkunst met Minerva of Deugd, verenigd in een Hermathene­beeld. Ik heb daar Muze verkozen in plaats van Mercurius, wat op basis van verscheide­ne voorbeelden gewettigd is. Ik weet niet of u van mijn idee zal houden. Ikzelf ben er eerder gelukkig mee en complementeer er mezelf zelfs over”.[[23]](#footnote-23)

Bij het bedenken van het ontwerp was ook de inbreng van de auteur zelf vereist. Voor de titel van zijn uitgave van Ovidius dacht de Spaanse auteur Carolus Neapolis dat Moretus en Rubens zelf wel een ontwerp zouden bedenken voor de titel. Balthasar had hem op 28 november 1637 geschreven dat zowel hij als Rubens twijfelde welk onderwerp ze moesten kiezen en vroegen hem wat hij verkoos.[[24]](#footnote-24) Enkele maanden later verduidelijkte hij aan de auteur met zijn brief van 8 maart 1638 dat hij en Rubens wel degelijk de mening van de auteur wilden kennen om hun ideeën over het ontwerp voor de titel bekrachtigd te zien of dat ze het juist moesten veranderen.[[25]](#footnote-25)

Niet altijd was een auteur het eens met het ontwerp dat Rubens uitgewerkt had. Geestelijken hadden regelmatig een probleem met de naaktheid van de allegorische vrouwenfiguren op de titelpagina. In 1628 was Balthasar Corderius’ uitgave van een verzameling bijbelcommentaren van Griekse kerkvaders op het evangelie van Lucas verschenen (*Catena Graecorum patrum in Lucam*). Daarop is te zien hoe een vrouw, die de waarheid voorstelt, een krans van edelstenen om de hals van de evangelist Lucas hangt. Moretus schreef aan Corderius dat hij via een andere Antwerpse jezuïet, Heribert Rosweyde, had vernomen dat de auteur zich afvroeg of de figuur die de waarheid voorstelt, niet te naakt was afgebeeld. Moretus stelde Corderius gerust: Rubens had hem gezegd dat dat niet het geval was.[[26]](#footnote-26) Abt Antoine de Winghe stelde zich dan weer vragen over de positie van Maria aan de rechterzijde van Christus op de titelpagina van de *Opera* van Ludovicus Blosius, maar Rubens wees op een vers uit de Psalmen om zijn tekening te verrechtvaardigen.[[27]](#footnote-27) De Winghe’s reactie hierop is niet bekend.

Gewoonlijk, schreef Moretus aan Balthasar Corderius, liet hij Rubens zes maanden op voorhand weten wanneer hij een nieuw ontwerp nodig had zodat hij de tijd kreeg om iets te bedenken. Zijn ontwerp tekende hij dan tijdens zijn vrije tijd. Als hij een tekening tijdens zijn werkuren moest maken, zou Rubens ten minsten 100 gulden aanrekenen per tekening.[[28]](#footnote-28) De bedragen die Rubens aan Balthasar Moretus vroeg voor ontwerpen, waren inderdaad niet hoog: voor ontwerpen voor een boek in folio vroeg hij 20 gulden, voor een boek in kwarto 12, voor een in octavo 8 en voor in 24° slechts 5 gulden.[[29]](#footnote-29) Voor zijn ontwerpen voor het brevier van 1614 had hij zelfs nog minder gevraagd: voor alle ontwerptekeningen van de tien

illustraties en de titelpagina samen vroeg hij 132 gulden, wat neerkomt op slechts 12 gulden per tekening. Hiermee bleef hij ver onder het tarief van andere tekenaars. Peeter de Jode kreeg in 1632 27 gulden voor het ontwerp van een titel voor het werk over filosofie van Rodericus de Arriaga, *Cursus philosophicus* in 1632.[[30]](#footnote-30) Ook Nicolas van der Horst had een hoger tarief en rekende 26 gulden 8 stuivers voor zijn tekening voor de titel van de intrede van Marie de Medicis in Brussel, de *Histoire curieuse de tout ce qui c'est passé a l'entree de la reyne mere* in december 1632.[[31]](#footnote-31) Rubens’ leerling, Erasmus Quellinus, rekende iets minder aan dan Van der Horst, maar bleef met 24 gulden voor een ontwerptekening voor een folio-uitgave en 15 gulden voor kwarto-uitgave toch nog altijd onder het bedrag dat Rubens kreeg.[[32]](#footnote-32)

De bedragen die de tekenaars kregen, bleven op hun beurt altijd ver onder de bedragen die de graveurs aanrekenden voor hun werk. Voor de titelpagina van Corderius’ *Catena graecorum patrum in Lucam* van 1628 waarvoor Rubens 20 gulden ontving, rekende Cornelis Galle 80 gulden voor het graveren. Voor de *Cursus philosophicus* van Arriaga rekende hij het nog hogere bedrag van 95 gulden aan (waarvoor De Jode 27 gulden had ontvangen voor de tekening). Graveren in een koperplaat met een burijn was immers veel intensiever en langduriger werk dan het maken van een tekening.

Cornelis I Galle was Rubens’ favoriete graveur.[[33]](#footnote-33) Zolang zijn broer Theodore leefde, ontving Cornelis Galle de opdrachten en betalingen via het prentenatelier van zijn broer.[[34]](#footnote-34) Dit altelier zorgde zowel voor het graveren van de koperplaten, het herwerken van gebruikte platen zodat ze opnieuw konden gebruikt worden en het drukken ervan. Na Theodore Galles overlijden ging Cornelis Galle zijn eigen weg en, hoewel hij Balthasar Moretus’ eerste keuze bleef als graveur, werkten ook andere graveurs occasioneel voor de Plantijnse uitgeverij. Balthasar Moretus was vooral zeer kritisch voor het graveren van de titel. Toen Cornelis II Galle nog werd opgeleid door zijn vader vond Balthasar dat hij wat extra onderricht voor het snijden van titels nodig had. Hij schreef aan Cornelis I Galle op 23 december 1636:

“U.L. sone sal believen te letten op de proportie vande gedruckte letteren, namentlyck op de L ende E waerinne hy meest gemist heeft inden titel van Lipsius. Als wanneer hy eens te t’Antwerpen sal comen, sal hem lichtelyck komen instrueren in meerder perfectie van de letteren te snyden, als in goede proportie vande linien te houden”.[[35]](#footnote-35)

Het maken van de ontwerptekeningen, graveren van de platen, drukken van proeven en eventueel corrigeren moest zo vlot mogelijk georganiseerd worden zodat geen tijd verloren ging. Balthasar Moretus regelde alle verzendingen en contacten tussen auteurs en kunstenaars. In de periode dat Cornelis I Galle in Brussel woonde en er regelmatig brieven tussen Antwerpen en Brussel over en weer gingen, zien we zijn organisatie in de praktijk. Nemen we als voorbeeld het werk van Juan Caramuel Lobkowitz ter verdediging van de Spaanse monarchie, *Philippus Prudens*, verschenen in 1639. In een eerste deel kwamen een reeks portretten van Portugese koningen. De koperplaten van die portretten had Moretus overgenomen van een editie van Petrus en Joannes Bellerus uit 1621.

Omdat ze toch niet helemaal voldeden aan zijn hoge kwaliteitseisen liet hij Quellinus correcties aanbrengen op de afdrukken. Balthasar zond Galle de 23 platen met portretten met de afdrukken met Quellinus’ correcties op 28 september 1638. Galle antwoordde daarop dat hij twee portretten miste en vroeg wat nu het dringendst was, het boek van Lobkowitz of dat van Jean Boyvin over het beleg van Dôle. Dat was het boek van Lobkowitz, waarin Galle vooral aandacht moest besteden aan het portret van Ferdinand. Galle wist echter niet of die moest worden afgebeeld in wapenuitrusting of in de kledij van een kardinaal, waarop Moretus hem de nodige informatie stuurde. Zo gaat de briefwisseling tussen Moretus en Galle nog enkele maanden verder en zijn we getuige van het verloop van de werkzaamheden van het graveren alsof we als toeschouwers op de eerste rij zitten.[[36]](#footnote-36)

Wanneer de illustraties gemaakt waren, moest ook beslist worden waar ze in het boek moesten komen. Ook dit moest volgens de regels van de kunst. Een brief aan Benedictus van Haeften, abt van Affligem, over de uitgave van diens *Regia via crucis* (1635) brengt hierover duidelijkheid. Behalve de titelpagina, die door Rubens werd ontworpen en door Cornelis Galle gegraveerd, bevat het boek ook 38 gravures met voorstellingen in verband met het kruis. Die had Balthasar zo geschikt dat ze bij het begin van het corresponderende hoofdstuk zouden kunnen worden afgedrukt.

Als voorbeeld van hoe het niet moet, verwees hij naar een vorig werk van Van Haeften, de *Schola cordis* (de school van het hart), geïllustreerd met gravures van Boëtius à Bolswert, dat Hieronymus Verdussen had uitgegeven in 1629:

“Ik weet dat dit anders is in de *Schola cordis*, maar de absurditeit daarin is dat dikwijls door gebrek aan tekst enkele pagina’s, die we rechterpagina’s noemen, leeg zijn. Als u liever wil dat de illustraties op de linker pagina geplaatst worden, is het nodig dat u mij aanvullingen zendt van elk hoofdstuk dat op de afbeeldingen volgt zodat niet dezelfde misvorming voorvalt als in de *Schola cordis*. Biverus heeft ons op dezelfde manier aanvullingen bezorgd om toe te voegen of om stukken weg te laten zoals de gelijkvormige plaatsing van de illustraties vereist. Met hetzelfde doel heeft hij toestemming verleend om sommige stukken van zijn tekst weg te laten.”[[37]](#footnote-37)

In de *Schola cordis* komt het inderdaad regelmatig voor dat de tekst van een hoofdstuk eindigt op de linker pagina, de rechterpagina volledig blanco is en dat de gravure op de volgende linker pagina is gedrukt.[[38]](#footnote-38) Om deze storende lege pagina’s te vermijden was het dus nodig om de tekst iets langer te laten uitlopen zodat een aantal regels op de rechterpagina konden worden gedrukt ofwel de tekst in te korten zodat hij niet verder ging dan de rechterpagina.

Wanneer het toch gebeurde dat een pagina blanco zou blijven, waren er nog andere middelen om dit euvel op te lossen. Ofwel kon er een extra illustratie gedrukt worden ofwel een of ander citaat uit de bijbel, van een kerkvader of van een antieke auteur, al naargelang de inhoud van het boek. In het reeds vermelde werk van Mathieu de Morgues, *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, zag Balthasar dat p. 12 na de opdracht van de auteur aan Marie de Medici, blanco zou blijven als hij de hoofdtekst, zoals het hoorde, op een rechterkant zou willen beginnen. De Morgues kreeg de keuze om een gepast citaat te bedenken dat er kon gedrukt worden of hij kon als illustratie een voorstelling van koning David kiezen.[[39]](#footnote-39) Het was dit laatste waarnaar diens voorkeur ging zoals men in het boek kan zien.

Wanneer de koperplaten definitief klaar waren, moesten ze nog gedrukt worden op de gedrukte vellen van het boek met tekst. Dit was een langdurig proces waarover soms lange tijd kon verlopen, zeker wanneer het boek een groot aantal illustraties telde. Nemen we als voorbeeld het reeds vermelde boek van Benedictus van Haeften, *De regia via crucis*. Na het beëindigen van het drukken van de tekst drukte het atelier van Theodore Galle de gravures in een eerste reeks van 300 exemplaren in juli 1635. In 1637 volgde een tweede reeks van 100 exemplaren, in oktober 1641 (na Balthasars overlijden) een reeks van 200 exemplaren, in 1649 nog eens 250 exemplaren, in 1651 100 exemplaren, en ten slotte, bijna 20 jaar na het drukken van de tekst, een laatste groep van 550 exemplaren. Tussen het drukken van de tekst van het boek en afdrukken van de gegraveerde titelpagina en illustraties konden dus meerdere jaren verschil liggen. Wie een exemplaar kocht met de eerste verse afdrukken van de koperplaten had geluk, wie zich later een exemplaar aanschafte met afdrukken van versleten platen, had minder geluk.

**Initialen en sluitstukken**

Hoewel ze misschien niet zo dadelijk de aandacht trekken als titelpagina’s en volbladillustraties bepalen verschillende decoratieve elementen in grote mate mee het uitzicht van een boek uitgegeven door Balthasar Moretus. Hiertoe behoren initialen, drukkersmerken en allerlei sluitstukken. Samen met de illustraties zorgen ze voor het typische barokke karakter van Moretus’ publicaties. Veel van die sluitstukken, kleine illustraties gedrukt ter afronding van een onderdeel van het boek, zijn kleine kunstwerken op zich. Het belang dat Balthasar Moretus hieraan hechtte, blijkt uit het feit dat hij in de jaren 1630 een gewaardeerd kunstenaar als Erasmus Quellinus opdracht gaf om dergelijke sluitstukken te tekenen. Ook voor het tekenen van nieuwe initialen liet hij Quellinus regelmatig nieuwe ontwerpen maken.[[40]](#footnote-40)

Initialen en sluitstukken waren houtsneden die met de loden letters samen in één zetsel konden gezet worden. Nadat in de jaren 1620 Christoffel van Sichem de nieuwe houtsneden had geleverd kwam Christoffel Jegher vanaf 1625 in vaste dienst van Balthasar Moretus om nieuwe houtsneden te leveren. Voor religieuze werken werden initialen voorzien met een religieuze afbeelding die een verband hield met de letter van de initiaal (de aankondiging van de engel Gabriel aan Maria, de Annunciatie, voor de letter A bijvoorbeeld, of een afbeelding

van Koning David voor de letter D); voor niet-religieuze werken sneed Jegher nieuwe decoratieve initialen met plantenmotieven. Zo sneed hij in 1629 tientallen “loofwerkletteren” en in juni 1631 nieuwe initialen specifiek voor de bijbeluitgave in kwarto, voor de *Opera* van Dionysius Areopagita en voor de *Opera* van Seneca. Hoewel ze voor een bepaalde editie gemaakt waren, konden deze initialen en sluitstukken ook nog in toekomstige edities gebruikt worden.

**De titel**

Tot slot was een treffende titel noodzakelijk om een boek goed te doen verkopen. Voor Balthasar Moretus was het belangrijk een titel te vinden die de inhoud van het boek zo duidelijk mogelijk omschreef. Twee voorbeelden kunnen dit illustreren. In 1634 drukte hij voor de jezuïet Aegidius Bucherius een tekstuitgave van een werk over tijdberekening van Victorius Aquitanus, een Romeins auteur uit de 5de eeuw, aangevuld met Bucherius’ commentaar. Aanvankelijk volgde Moretus Bucherius’ voorstel en drukte als titel: “In Victorii Aquitani canonem paschalem scriptum anno christi vulgari cccclvii. & nunc primùm in lucem editum commentarius …”. Het werk was al volledig gedrukt in de herfst van 1633, maar Balthasar twijfelde over de titel. In een brief van 22 december 1633 stelde hij Bucherius een andere titel voor: “De emendatione temporum …”. Daardoor verplaatste hij de aandacht van de tekstuitgave van Victorius Aquitanus naar het onderwerp zelf over tijdberekening. Lezers zou daarop afgaan om het boek te kopen te lezen.[[41]](#footnote-41) Het antwoord van Bucherius bleef niet bewaard. Met de vervanging van het woord “emendatione” in “doctrina”, werd de titel van het boek opnieuw gedrukt in februari 1634. Het gevolg is dat sommige exemplaren van het boek de eerste titelpagina hebben, andere de tweede. Moretus’ ingreep in de titel bracht niet veel soelaas. Het boek verkocht zeer slecht en drie jaar later bekloeg hij zich op een moment dat hij geen papier kon verkrijgen voor nieuwe edities, dat hij wenste dat hij het boek van Bucherius in onbedrukt papier kon veranderen zodat hij het kon herbruiken.[[42]](#footnote-42)

Om dezelfde reden was Moretus evenmin gelukkig met de titel die Hugo Sempilius voor zijn wiskundig werk had gekozen. De titel “Prodromus mathematicus” (dit is: “wiskundige

voorbode”) zei immers niets over de inhoud van het boek. Moretus koos voor een eenvoudige titel: “De disciplinis mathematicis” en het is met deze titel dat het boek verscheen in 1635.[[43]](#footnote-43)

**Conclusie**

Het hele proces om een boek te drukken was een lang en complex proces waarbij vele aspecten van het boek de nodige aandacht vereisten. Balthasar Moretus volgde op meticuleuze wijze al deze verschillende stappen op. Overhaast te werk gaan was aan hem niet besteed. Zijn lievelingsmotto, dat regelmatig terugkeerde in zijn brieven en dat toegeschreven is aan de Romeinse staatsman Cato, was “Sat cito si sat bene”, wat betekent: het werk mag gauw gedaan zijn, maar het moet vooral goed zijn. Auteurs kregen dus meestal een proef te zien voor hun werk definitief gedrukt werd. Zijn energie om alles op te volgen is vooral indrukwekkend wanneer men ook bedenkt dat zijn aandacht niet naar één, maar naar tientallen edities tegelijk moest gaan. Wanneer hij zoveel aandacht moest besteden aan al die details tegelijk is het een klein wonder dat er zo weinig fout liep. Toch gebeurde dat enkele keren. Zo waren er in 1630 verkeerde illustraties gedrukt op de titelpagina’s van het *Diurnale Romanum* in 32°. In plaats van de gewone gravure met Petrus en Paulus was er een illustratie met Sint Franciscus op gedrukt die bij de gebedenboeken voor de Franciscanen, de *Officia propria sanctorum Ordinis minorum*, hoorde.[[44]](#footnote-44) Balthasar kwam er pas achter toen er al tientallen exemplaren al verzonden waren. Om de fout recht te zetten moesten titelpagina’s opnieuw gedrukt worden met de correcte afbeelding en terug verzonden worden.[[45]](#footnote-45)

Met sommige edities had Balthasar Moretus gewoon pech. In 1629 was hij begonnen met een editie te drukken van de werken van een Spaans bisschop op kosten van een Spaans edelman Don Francisco Bravo. Hij had al 15 katernen gedrukt (met een oplage van 763 exemplaren elk) toen Bravo overleed zodat hij niets meer met het al begonnen werk kon aanvatten. Voor hem waren de al gedrukte bladen waardeloos en waren ze hoogstens nog bruikbaar als inpakpapier.[[46]](#footnote-46) Ook de edities die hem persoonlijk het meest aan het hart lagen, een nieuwe editie van de atlas van Abraham Ortelius, de verzamelde werken van zijn aanbeden

leermeester Justus Lipsius, een nieuwe uitgave van de *Biblia regia*, moesten halverwege tijdens het drukken gestaakt worden of waren op commercieel vlak geen succes.

Ondanks deze minder goed afgelopen projecten was Balthasar Moretus een bijzonder succesvol uitgever. Dit had hij vooral te danken aan zijn uitzonderlijk talent om de werkzaamheden vlot te organiseren van alle personen die bij het drukken van een editie betrokken waren, auteurs, kunstenaars, zijn eigen personeel, enz. Hierin kwam ook zijn talent om te bemiddelen vaak van pas. Als uitgever had hij ook altijd de verkoopbaarheid van zijn uitgaven op het oog en moest hij, vaak met veel geduld en diplomatie, de wensen van zijn auteurs ook hierin sturen. Dank zij dit organisatietalent, het excellente werk van zijn zetters en drukkers en de artistieke kwaliteiten van de kunstenaars die met hem samenwerkten, realiseerde hij deze barokke publicaties die ons nog verbluffen door hun onovertroffen perfectie in druk en illustratie.

1. Zie het kaderstukje voor meer informatie over Balthasar Moretus. [↑](#footnote-ref-1)
2. Een voorbeeld zijn de brieven aan Antoine van Winghe, abt van Liessies, die in de Archives départementales in Rijsel bewaard zijn. Bij vergelijking met de afschriften die in het Museum Plantin-Moretus bewaard bleven, blijkt dat ze meestal met elkaar overeenstemmen. [↑](#footnote-ref-2)
3. “Ignosce quaeso, si liberius de amanuensis vitiis sim questus. Aegre haud olim tulit Sapientiae et Litterarum Antistes Justus Lipsius, Doctor meus, cum aperte ei indicarem malle me ipsius autographum, inscitâ licet manu scriptum, quam elegantiori alterius descriptum. Nam auctor etsi relegat, suae scriptionis et sententiae memor, scriptionis menda haud advertit.” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 302). Verwijzingen naar archiefdocumenten uit het Museum Plantin-Moretus worden verder verkort weergegeven door “MPM Arch.”, gevolgd door het nummer. De titels van de archiefdocumenten zijn overgenomen van Jan Denucé, *Musaeum Plantin-Moretus: inventaris op het Plantijnsch archief – inventaire des archives Plantiniennes*, Antwerpen, 1926. [↑](#footnote-ref-3)
4. Zie onder andere de reeks “dubia” (twijfelgevallen) gestuurd aan Bartholomaeus De los Rios over zijn *Phoenix Thenensis* in MPM Arch. 120, *Imprimerie 1637-1655*, p. 89-92, of de talloze discussies over het *Missale Coloniense* in MPM Arch. 119, *Imprimerie 1626-1636*, p. 27-104. [↑](#footnote-ref-4)
5. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640***,** p. 162. [↑](#footnote-ref-5)
6. “Chartam vero candidiorem in omnibus exemplaribus assumam, ut soleo in libris precationum ut et typorum et chartae elegantiâ ad eas legendas invitentur. Batavi fere semper in libris vanis chartâ candidiore utuntur, quidni ego in libris sacris et piis?” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 132, een brief van 13 oktober 1634). [↑](#footnote-ref-6)
7. “Nam auctores illi antiqui nitidius imprimi merentur, et qui margaritam prae vitro aestimare novit, pretium haud curat. Et vero Batavi praeeunt in libellis nitidiori charta excudendis, ac magno proinde aestimandis” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 115). [↑](#footnote-ref-7)
8. “Et quia Pontifici Optimo Maximo inscribere statuisti, primo augustiorem et tanta maiestate haud indignam formam meditabor, deinde minorem et quae magis studiosis inserviat” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*,p. 187; brief aan de auteur van 2 mei 1631). [↑](#footnote-ref-8)
9. “… ut typi augustiores augustissimum regnum exornent” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*,p. 206, brief van 10 juli 1631). [↑](#footnote-ref-9)
10. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 301-302; een brief aan Petrus Ursinus in Lissabon van 5 juni 1637. [↑](#footnote-ref-10)
11. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 331; brief aan Philippe Chifflet van 13 januari 1638. [↑](#footnote-ref-11)
12. Brief aan Antoine de Winghe van 11 september 1631 “Quaeso R.V. mihi in arte mea haud diffidat” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 218-219). [↑](#footnote-ref-12)
13. Brief van 21 december 1629: “… formâ et charactere grandiusculis, quae Sermae Principi arrideant et senescentibus magis inserviant” (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 74). [↑](#footnote-ref-13)
14. Voor de brief van Moretus zie MPM Arch. 136, *Copie de Lettres, 1615-1620*, p. 51; voor die van Bosius zie MPM Arch. 77, *Recueils de lettres Gillis Beys-Bylandt*, p. 533: “Impressionis operis nostri de triumphanti cruce abs te transmissum specimen, laetissimis oculis inspexi”. [↑](#footnote-ref-14)
15. L’image de baume est trop grande pour la place du tiltre; ie feray icy tailler une plus petite, aussi le peintre a faict non pas un arbrisseau, mais un arbre contre la description des historiens des plantes. Aussi ie ne trouve la figure en aulcun aucteur: mais ie la feray faire selon la description de Bellon” (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 245). [↑](#footnote-ref-15)
16. “Quod ad imaginem quam incisam et Coronae Rosarum insertam velis, ea nimis magna quam ut eidem commode inseratur” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 420, brief van 31 augustus 1639). [↑](#footnote-ref-16)
17. “Tituli delineationem iamnunc recipio, et remitto, una cum lamina in qua incidatur. Sed paullo maior est delineatio, redigenda ad formam lineis rubris in charta adiuncta designatam …” (MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620-1628*, p. 243). [↑](#footnote-ref-17)
18. MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620-1628*, pp. 213-214, brief aan De Marselaer van 13 september 1625. [↑](#footnote-ref-18)
19. MPM Arch. 138, p. 235-236, brief aan Bernardus Gualteri van 1 december 1625. [↑](#footnote-ref-19)
20. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 72; brief aan de auteur van 22 april 1634. [↑](#footnote-ref-20)
21. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, fol. 177v-178r. [↑](#footnote-ref-21)
22. Voor meer informatie over de relatie van Balthasar Moretus met Rubens zie het betreffende kaderstukje. [↑](#footnote-ref-22)
23. “Habes hic Musam sive Poesim cum Minerva seu Virtute forma Hermatenis coniunctam nam musam pro Mercurio apposui quod pluribus exemplis licet, nescio an tibi meum commentum placebit ego certe mihi hoc invento valde placeo ne dicam gratulor” (MPM Tekening 389). [↑](#footnote-ref-23)
24. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 326 Carolus Neapolis 28 november 1637: “At pro imagine tituli Rubenius mecum adhuc haeret quid argumenti seligat. Te quaeso, Ill. Domine, quid potissimum ipse malis, praescribas”. [↑](#footnote-ref-24)
25. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 338-339 Carolus Neapolis 8 maart 1638: ““Ignosce Ill.me Domine, haud recte de meo vel Rubenii ingenio censes, quod fallendo tempori tuum de libri imagine iudicium requiri existimes. Libentes enim auctoris ipsius sententiam intelligimus, ut nostram deinde vel firmemus, vel mutemus. Placent quae suggeris eaque Rubenii penicillum magis illustrabit.” [↑](#footnote-ref-25)
26. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 24-25. [↑](#footnote-ref-26)
27. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 218-219. [↑](#footnote-ref-27)
28. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 124-125, brief aan Balthasar Corderius van 13 september 1630. [↑](#footnote-ref-28)
29. MPM Arch. 134***,*** *Grand livre 1624-1655*, fol. 222 rechts. [↑](#footnote-ref-29)
30. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, fol. 125v. [↑](#footnote-ref-30)
31. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, 123v. [↑](#footnote-ref-31)
32. Zie bv. MPM Arch. 167, *Dépenses spéciales 1637-1678*, fol. 13r: “Adi 9e [maart 1638] aen Erasmus Quellinus voor teeckeninghe … voor den titel du Siege de Dole fl 15” en fol. 14r: “Adi 4e ditto [mei 1638] Erasmo Quelllino voor de teeckeninghe vanden titel van Carolus Neapolis in Fastos Ovidii fl 24”. [↑](#footnote-ref-32)
33. “Titulum incidi a Corn. Gallaeo, cuius scilicet manu Rubenius delineationes suas sculpi in primis desiderat” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 111-112, brief aan Bedenictus Van Haeften van 28 augustus 1634). [↑](#footnote-ref-33)
34. Over het atelier van Theodore Galle zie het betreffende kaderstukje. [↑](#footnote-ref-34)
35. MPM Arch. 147, *Copie de Lettres 1635-1642*, p. 64. [↑](#footnote-ref-35)
36. Karen L. Bowen en Dirk Imhof: “Exchanges between friends and relatives, artists and their patron: the correspondence between Cornelis Galle I and II and Balthasar Moretus I”, in: *In monte artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, 3 (2010), p. 89-113. [↑](#footnote-ref-36)
37. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 92-93, een brief van 11 juli 1634: “Scio aliter in Schola cordis observatum, sed in eo absurditas est, quod deficiente subinde materia paginae aliquot, quas dextras vocamus, vacent. Si vero laeva in parte imagines reponi malit, tum supplementa singulorum capitum quae figurae subsequuntur, mihi mitti necesse sit, ne eadem quae in Schola cordis deformitas committatur. R.P. Biverus pariter nobis supplementa misit, addenda vel omittenda prout uniformis imaginum situs postulat: imo eumdem in finem quaedam etiam e textu suo tollendi licentiam concessit”. [↑](#footnote-ref-37)
38. Voor een exemplaar zie bv. MPM cat. nr. A 3945. [↑](#footnote-ref-38)
39. “J’envoye avec ceste la premiere feuille de vostre Consolation: en laquelle la douziesme page est vuide pour commencer le livre en une page droicte. V.R. pourra ordonner quelque sentence pour remplir ceste page, ou on pourra mettre l’image de David aucteur du Pseaume” (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 245; brief van 23 maart 1632). [↑](#footnote-ref-39)
40. Zie bv. MPM Arch. 1440, *Documenten onderteekend door P.P. Rubens en Erasmus Quellin*, doc. nr. 4: “18 april [1639] … item acht letteren 1 E 1 A 2 H 2 I 2 L: fl. 9 – 12; 5 meij ses letteren 2 B 2 C 1 G 1 N: [gl.] 7 – 4” of MPM Arch. 1440, *Documenten onderteekend door P.P. Rubens en Erasmus Quellin*, doc. nr. 3: “Ick hebbe geteijckent voor Sr Moreto a° 1639 23 iulii … item 2 letteren op hout a 24 24 st. [gl.] 2 – 8; 50 letterkens op hout a 12 st. [gl.] 30”. [↑](#footnote-ref-40)
41. Victorii editionem laudari scio, at malim re ipsa probari, emi, et legi. At peccatum in titulo, qui materiam in opere delitescentem haud indicat” (Ik weet dat de editie van Victorius lof verdient, maar ik zou graag hebben dat het boek om de inhoud wordt goedgekeurd, gekocht en gelezen. Maar dit strookt niet met de titel, die het onderwerp, dat in het werk verstopt is, helemaal niet weergeeft (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 35, een brief van 22 december 1633). [↑](#footnote-ref-41)
42. Hij schreef aan Petrus Franciscus Chifflet in februari 1636: “Bucherii Victorius si in nudam chartam convertatur, mihi utilis esse possit quia a paucissimis emitur” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 229). [↑](#footnote-ref-42)
43. “At vero titulus Prodromus mathematicus, haud placet; quasi nihil aut parum eo opere continetur; clarus ac brevis hic, De disciplinis mathematicis libri duodecim, bona R.V. venia a me substituetur” (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 78-79, brief van 23 mei 1634). [↑](#footnote-ref-43)
44. Zie de brieven aan de Parijse boekhandelaren Eustache Foucault en Michel II Sonnius van 11 april 1630 (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 117 en 118). [↑](#footnote-ref-44)
45. Zie o.a. de verzending op 23 maart 1630 van 50 exemplaren van het *Diurnale* in 32° aan Eustace Foucault (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 34r). De verzending van 50 titels van het boek werd opgetekend op 12 juli 1630 (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 89v). [↑](#footnote-ref-45)
46. “De gedruckte bladeren die niet anders en connen dienen dan voor packpampier” (brief aan François Vivien van 11 mei 1634; MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 398). [↑](#footnote-ref-46)