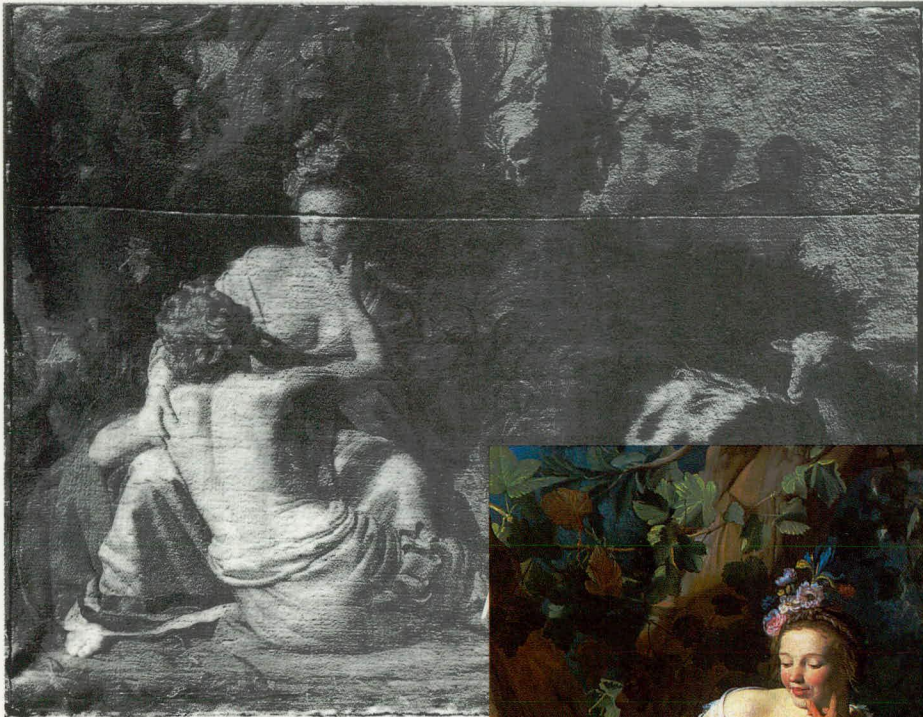
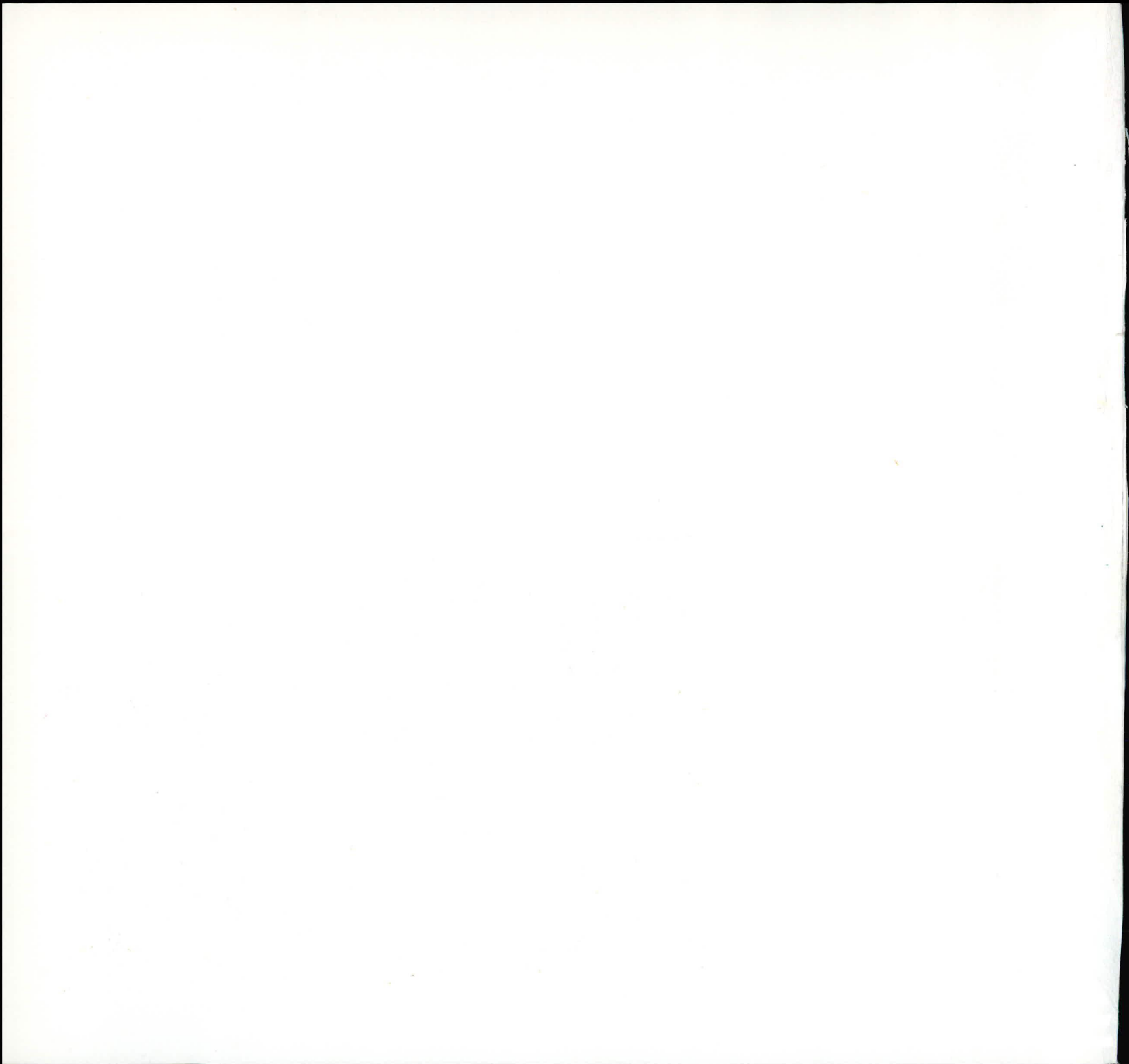


"GRANIDA EN DAIFILO" (1625) VAN GERARD VAN HONTHORST



Centraal Museum Utrecht, 1988

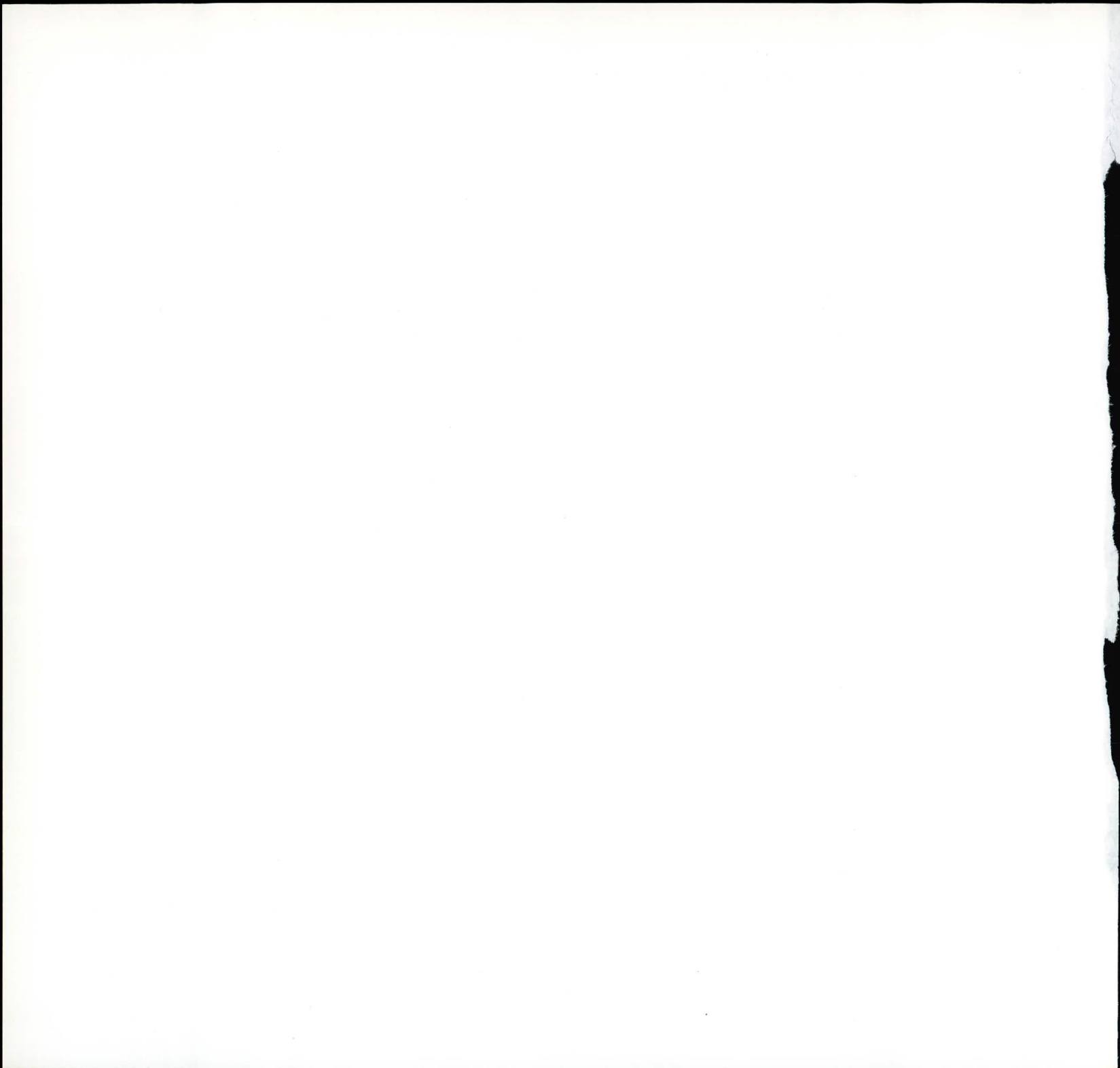


"GRANIDA EN DAIFILO"(1625) VAN GERARD VAN HONTHORST

Onderzoek en restauratie

Jos de Meyere

Centraal Museum Utrecht, 1988



Verantwoording

Toen de Romeinse dichter Vergilius (70-19 v. C.) zijn *Bucolica* schreef, zal hij zeer zeker niet hebben vermoed dat hij met deze herdersgezangen een plaats in de wereldliteratuur zou krijgen. Evenmin zal Vergilius toen hebben gedacht dat zijn herdersgezangen vele eeuwen later zouden leiden tot een genre dat niet alleen in de literatuur maar ook in de beeldende kunst opgeld zou doen.

In het begin van de 17de eeuw brak het pastorale genre in de Nederlandse schilderkunst door. Een aantal Utrechtse schilders, onder wie Gerard van Honthorst, speelde een belangrijke rol bij de introductie en verspreiding van het nieuwe genre, dat vooral in adellijke kringen zeer geliefd werd.

De historie van "Granida en Daifilo" paste perfect in deze nieuwe mode, ondanks het feit dat het onderwerp, zoals in deze publicatie aan de orde komt, geen echte pastorale is.

Gerard van Honthorsts schilderij "Granida en Daifilo" stond al langer op de rol om gerestaureerd te worden. Het lag in de bedoeling om het schilderij te restaureren in het kader van de tentoonstelling "Nieuw Licht op de Gouden Eeuw", die in 1986-1987 in het Centraal Museum en vervolgens in het Herzog Anton Ulrich-Museum te Braunschweig werd gehouden. Om financiële redenen kon de restauratie toen niet worden uitgevoerd.

De hoognodige restauratie van "Granida en Daifilo" kwam opnieuw ter sprake in het kader van de viering van het 150-jarig bestaan van het Centraal Museum. Uiteindelijk werd besloten tot restauratie van dit schilderij over te gaan. Het plan voor de restauratie werd uitgewerkt door Jos de Meyere, conservator van de afdeling schilderijen van het Centraal Museum, en besproken met Peter Dik, particulier schilderijen-restaurator te Laren.

De verrassing was zeer groot toen Peter Dik aanbood om het schilderij als zijn bijdrage aan het 150-jarig bestaan van het Centraal Museum pro Deo te restaureren.

Vergilius, de auteur van de *Bucolica*, hoorde in Rome tot de literaire kring van Maecenas, die als politicus nauwe relaties onderhield met Octavianus, de latere keizer Augustus. Behalve als politicus is Maecenas ook als beschermer van kunsten en wetenschappen de geschiedenis ingegaan. Aan hem is het woord mecenas en mecenaat te danken. Deze woorden zijn zeer zeker van toepassing op Peter Dik. Voor zijn royale geste ben ik hem uiterst dankbaar.

Van Honthorsts "Granida en Daifilo" is geen onbekende in de kunsthistorische literatuur. Het schilderij is meerdere malen onderwerp van onderzoek geweest.

De restauratie was voor Jos de Meyere aanleiding het schilderij nogmaals onder de loop te nemen. De resultaten van zijn onderzoek, waarbij enkele nieuwe gezichtspunten naar voren worden gebracht, zijn in deze publicatie verwerkt. Daarbij is ernaar gestreefd de vaak moeilijke kunsthistorische en -technische taal in de mate van het mogelijke te vermijden teneinde het geheel zo goed mogelijk toegankelijk te maken voor de geïnteresseerde leek.

Diny Lindeman, museum-assistente, droeg de zorg voor het persklaar maken van de teksten.

Duidelijker dan voorheen zal de bezoeker van het Centraal Museum kunnen ervaren dat "Granida en Daifilo" van Gerard van Honthorst na de recent uitgevoerde restauratie een meesterwerk uit de Nederlandse schilderkunst van de Gouden Eeuw is.

Adeline M. Janssens,

Directrice

GERARD VAN HONTHORST

Biografie

Toen Gerard van Honthorst op 26 juli 1620 in Utrecht terugkeerde na een jarenlang verblijf in Italië, werd zijn thuiskomst gevierd in aanwezigheid van een aantal vrienden. Onder hen bevonden zich zijn leermeester Abraham Bloemaert, de schilder Paulus Moreelse, de graveur Crispijn van de Passe, de schilder en kunsthandelaar Herman van Vollenhoven, de architect Gijsbert van Vianen en diens broer, de zilversmid Adam van Vianen, evenals Aernout van Buchell, die de gebeurtenis in zijn dagboek vastlegde (1). Verder bevonden zich ook de gebroeders Robrecht en Jan Colijn de Nole in het gezelschap. Ze waren uit Antwerpen naar Utrecht gekomen. Gerard van Honthorst had zijn reis uit Italië afgelegd in gezelschap van een schilder uit de kunstenaarsfamilie Colijn de Nole — wie dat precies was, is niet bekend — zodat de aanwezigheid van Robrecht en Jan Colijn de Nole niet vreemd was.

Nieuwsgierigheid naar de belevenissen en ervaringen in Italië, sympathie voor de mens Gerard van Honthorst en respect voor zijn artistiek vermogen, waren ongetwijfeld de directe aanleiding om met de kunstenaar een feestje te bouwen.

Gerard van Honthorst werd op 4 november 1592 te Utrecht geboren als telg van een welgestelde kunstenaarsfamilie (2). Hij ging in zijn geboortestad in de leer bij Abraham Bloemaert. Wanneer dat gebeurde en hoe lang Van Honthorst bij Bloemaert bleef is niet bekend. Evenmin is bekend wanneer hij vertrok naar Italië. Vermoedelijk gebeurde dat tussen 1610 en 1615.

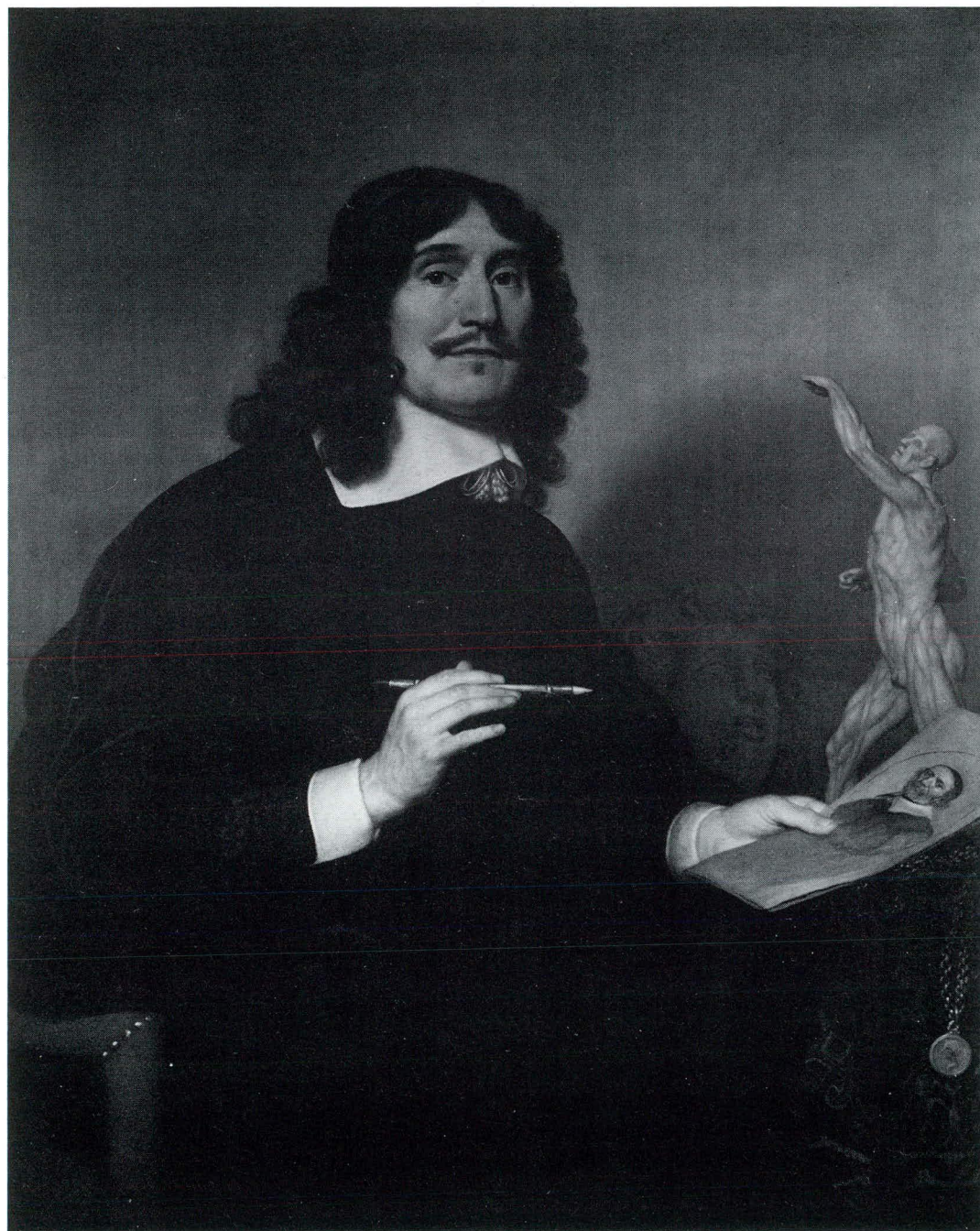
In Italië verbleef Gerard van Honthorst onder meer enkele jaren in Rome. De Romeinse arts en kunstkenner Giulio Mancini schreef rond 1620 dat Van Honthorst daar de academie bezocht en "naar het leven" werkte, dat wil zeggen naar levend model (3). Verder kenschetste Mancini de Utrechtse schilder als een teruggetrokken en melancholisch type (4), maar zeer beleefd, voorkomend en correct.

In oktober 1620 — enkele maanden na zijn terugkeer uit Italië — trouwde Gerard van Honthorst met zijn nicht Sophia Coopmans, dochter van een Utrechtse wijnhandelaar (afb. 1 en 2). Sophia's vader, Ryckout Coopmans, dreef zijn handel in "Het Poortgen" aan de Ganzenmarkt. Daar werd op 26 juli 1620 de terugkeer van Gerard van Honthorst uit Italië gevierd.

Het echtpaar vestigde zich in een huis aan de Snippenvlucht (5) (afb. 3). Daar zou Van Honthorst zijn "Granida en Daifilo" schilderen. In diezelfde periode vestigde zich ook Hendrick ter Brugghen in de buurt van Van Honthorst.

Van Honthorst werd in 1622 lid van het Utrechtse St. Lucasgilde. Hij was toen dertig. Het is onduidelijk waarom hij eerste vele maanden na zijn terugkeer uit Italië lid werd van het St. Lucasgilde. Het ligt niet erg voor de hand om aan te nemen dat hij in de periode 1620-1622 nog ergens in de leer was. Alles wijst er op dat Van Honthorst als

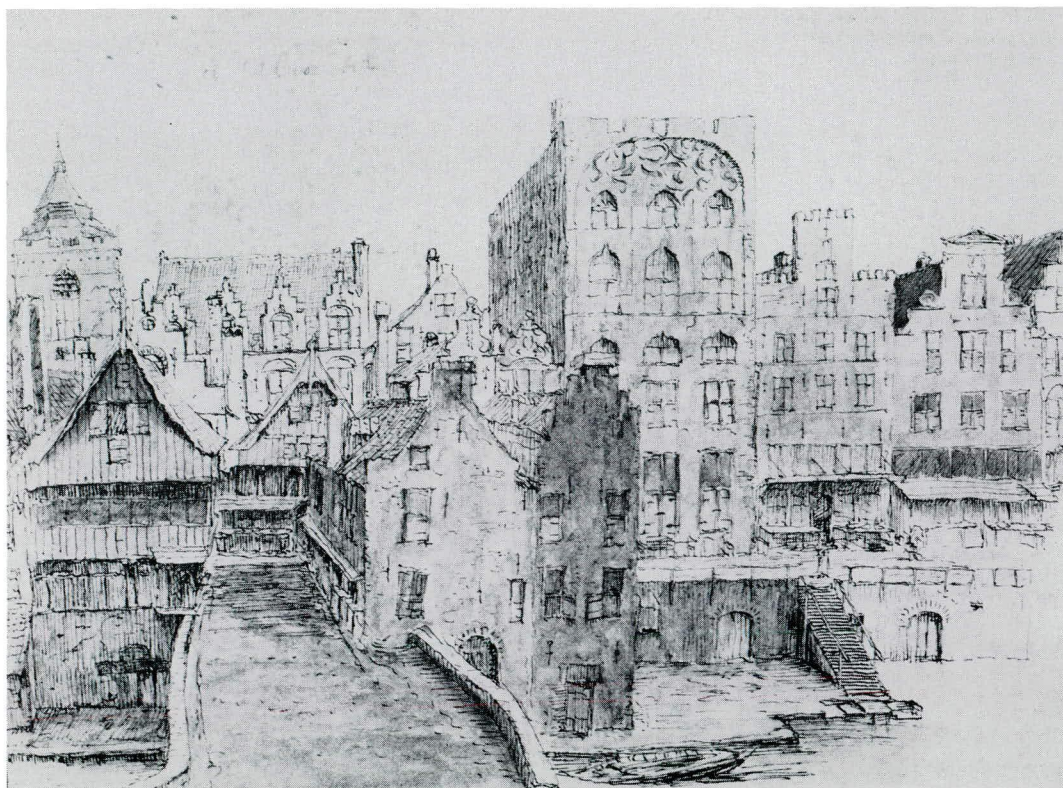
1. Gerard van Honthorst, *Zelfportret*,
1655
Amsterdam, Rijksmuseum



2. Gerard van Honthorst, *Portret van Sophia Coopmans, echtgenote van de schilder*, 1655
Amsterdam, Rijksmuseum



3. Anoniem, *De Oudegracht te Utrecht bij de Bezembrug met de huizen aan de Snippenvlucht*, tekening, ca. 1660
Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst



een volleerd schilder uit Italië terug kwam. Zou hij de eerste maanden na zijn terugkeer uit het zuiden als helper in het atelier van een andere Utrechtse schilder dienst hebben gedaan? In elk geval kon hij zonder lid te zijn van het gilde zijn werk niet legaal verkopen.

Eenmaal lid van het St. Lucasgilde begon voor Gerard van Honthorst een glansrijke carrière die in feite zonder onderbreking tot het eind van zijn leven zou duren.

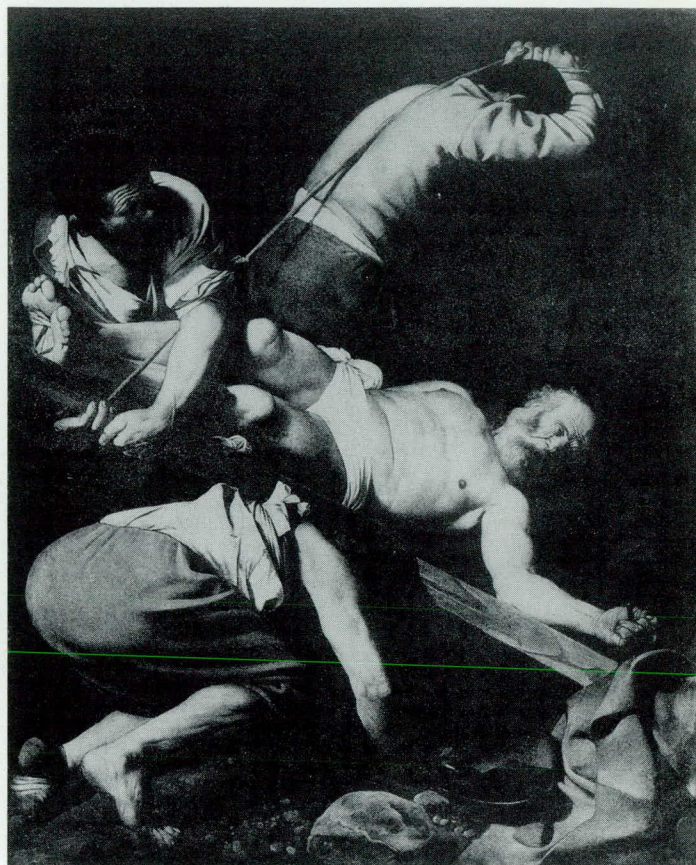
Gerard van Honthorst is op 27 april 1656 overleden en werd begraven in de Catharijnekerk te Utrecht. Zijn vrouw stierf twee jaar later en werd in dezelfde kerk begraven.

Het echtpaar Van Honthorst had vijf kinderen: vier zonen en een dochter. Over hun dochter Eva en hun zoon Dominicus is vrijwel niets bekend. Twee andere zonen, Anthonis en Richard, studeerden in Utrecht en in Padua rechten en werden kort voor het overlijden van hun vader in Utrecht beëdigd als advocaat. De vierde zoon, Gerard, werd priester en was als zodanig in Maastricht actief.



4. Gerard van Honthorst, *De kruisiging van St. Petrus*, tekening, 1616
Oslo, Prentenkabinet National Galerie

5. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De kruisiging van St. Petrus*, 1600-1601
Rome, Cerasi-kapel in Sta. Maria del Popolo



Stijl

Giulio Mancini — hij kwam reeds ter sprake — schreef dat Gerard van Honthorst in Rome was, toen daar de stijl van Caravaggio algemeen werd nagevolgd.

Michelangelo Merisi da Caravaggio — zo luidt zijn naam voluit — woonde vanaf 1592 te Rome. Hij was toen een jongeman van begin twintig. In 1606 moest Caravaggio noodgedwongen de stad verlaten: hij had daar in een duel een man gedood. Vier jaar later stierf Caravaggio op het strand van Porto Ercole.

De schilderijen van Caravaggio moeten op vele kunstenaars grote indruk hebben gemaakt. Tal van schilders, zowel uit Italië als uit andere landen, namen het werk van Caravaggio als uitgangspunt voor hun eigen werk.



6. Gerard van Honthorst, *De aanbidding door de engelen*, 1620(?)
Florence, Uffizi



7. Gerard van Honthorst, *De aanbidding door de herders*, 1622
Keulen, Wallraf-Richartz Museum

8. Gerard van Honthorst, *Koppelaarster*, 1625
Utrecht, Centraal Museum



Wat kunstenaars aansprak in het werk van Caravaggio wordt onder andere verwoord door Joachim von Sandrart, een Duitse schilder die in Utrecht het vak leerde bij Gerard van Honthorst. Onder de Italianen, aldus Von Sandrart, was Caravaggio de eerste die direct naar de natuur schilderde. Daarnaast maakt hij in zijn schilderijen gebruik van een sterke licht-donkerwerking ten behoeve van de modellering van de figuren (6). Behalve het naturalisme en het clair-obscur wordt door tijdgenoten van Caravaggio nog diens aparte koloriet als belangrijke eigenschap genoemd. Von Sandrart vermeldt dit kenmerk niet.

Caravaggio heeft geen leerlingen opgeleid en evenmin is er sprake van een school of academie voor volgelingen van Caravaggio. Zijn werk was het enige houvast. Toen Caravaggio in 1606 Rome had verlaten, was zijn werk daar toen al bron van inspiratie voor vele kunstenaars. Onder hen bevond zich een aantal Nederlanders. Gerard van Honthorst was een van hen.

Een tekening die Gerard van Honthorst in 1616 maakte (afb. 4) naar Caravaggio's "Kruisiging van St. Petrus" in de Cerasi-kapel in Sta. Maria del Popolo te Rome (afb. 5) bewijst dat Van Honthorst daar ter plekke het werk van Caravaggio bestudeerde. Van Honthorsts tekening — vijftien jaar na het ontstaan van Caravaggio's schilderij gemaakt — is nauwelijks vergelijkbaar met de vlotte tekenstijl van de latere Van Honthorst. Deze tekening is een ietwat slaafs getekende schets die Van Honthorst als oefening of eerder nog als geheugensteun heeft vastgelegd.

Gerard van Honthorst trok in Italië de aandacht door de geheel eigen, virtuoze wijze waarop hij licht-donker-effecten in zijn schilderijen verwerkte. Het bezorgde hem de bijnaam Gherardo delle Notti: Gerard van de Nachten. De sterke belichting door een licht-bron die al dan niet verborgen is, bleef ook na zijn terugkeer in Nederland gedurende enkele jaren het meest opvallende kenmerk van het werk van Gerard van Honthorst. Een goed voorbeeld is "De aanbidding door de engelen" (afb. 6) (7), dat Van Honthorst kort vóór zijn terugkeer naar Nederland schilderde voor de Guicciardini-kapel in Sta. Felicità te Florence. Zeer verwant aan dat schilderij is "De aanbidding door de herders", dat Van Honthorst in 1622 maakte (afb. 7) (8), dat wil zeggen in het eerste jaar waarin hij gesigioneerde en gedateerde werken afleverde na zijn terugkeer in Nederland (waar hij toen reeds twee jaar verbleef). Tot 1625 zou Van Honthorst schilderijen in deze stijl vervaardigen. Zijn "Koppelaarster" uit dat jaar (afb. 8) is daar een prachtig voorbeeld van. Behalve de lichtbehandeling zijn in deze drie schilderijen ook alle andere kenmerken van het Nederlandse caravaggisme terug te vinden: realistische opvatting van de mens, naturalistische weergave van het gebeuren, afgesneden figuren, neutrale achtergrond, beperking tot het essentiële in een overzichtelijke compositie en exacte weergave van stoffelijke zaken.



9. Abraham Bloemaert, *Fluitspeler*,
1621
Utrecht, Centraal Museum

10. Cornelis Bisschop, *Koppelaarster*,
1657
Verblijfplaats onbekend.

11. Gerard van Honthorst, *De stand-
vastige filosoof*, 1623
Utrecht, Centraal Museum



Gerard van Honthorst heeft de grote stoot gegeven voor het introduceren van het caravaggisme in Nederland. Weliswaar was zijn stadsgenoot Hendrick ter Brugghen al jaren eerder (namelijk in 1614) als een volleerd caravaggist uit Italië teruggekeerd, maar dat leidde niet tot een doorbraak zoals Gerard van Honthorst dat wist te bewerkstelligen. De invloed van Van Honthorst was zo groot, dat zelfs zijn leermeester Abraham Bloemaert, die overigens nooit in Italië was, in het vaarwater van Gerard van Honthorst caravaggistisch ging werken. In 1621 schilderde Bloemaert zijn "Fluitspeler" (afb. 9). Het verborgen (kaars)licht als bron voor de licht-donker-effecten in dit schilderij heeft Bloemaert zonder twijfel te danken aan zijn leerling Van Honthorst.

De bloei van het caravaggisme duurde in Nederland niet langer dan een decennium. Dat betekende echter geen zins dat deze stroming in de Nederlandse schilderkunst in of rond 1630 definitief ophield. Zelfs in de tweede helft van de 17de eeuw waren nog Nederlandse caravaggisten actief. De Dordrechtse schilder Cornelis Bisschop bijvoorbeeld vervaardigde nog in 1657 een "Koppelaarster" (afb. 10) — meer dan dertig jaar nadat Gerard van Honthorst zijn "Koppelaarster" schilderde (afb. 8) —, waarop alle kenmerken van het caravaggisme van toepassing zijn.

Gerard van Honthorst was echter evenzeer een pionier van het classicisme, een stroming die na het caravaggisme in zwang kwam. Een schilderij als "De standvastige filosoof" uit 1623 (afb. 11) staat al een eind af van het caravaggisme. "Granida en Daifilo" uit 1625 (afb. 12) — hetzelfde jaar als zijn "Koppelaarster" (afb. 8)! — is niet meer in te passen in het caravaggisme, maar bezit reeds alle kiemen van het classicisme. Niets in het schilderij "Granida en Daifilo" (afb. 12) herinnert nog aan de licht-donker-behandeling in zijn vroegere schilderijen, waaraan Van Honthorst zijn bijnaam Gherardo delle Notti te danken had. Hier is het (dag)licht zeer gelijkmatig over het schilderij verspreid.

Terecht merkte Mieke Vermeer in de catalogus *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw* op, dat "Granida en Daifilo" in die tentoonstelling, die speciaal gewijd was aan het werk van de Nederlandse caravaggisten, uit de toon viel (9).

Het classicisme wordt onder meer gekenmerkt door evenwichtige compositie, duidelijke contouren, heldere tekening en intellectuele benadering van het onderwerp.

In 1625 behoort het caravaggisme voor Gerard van Honthorst tot het verleden. Het schilderij "Granida en Daifilo" is typerend voor de nieuwe richting die Van Honthorst was ingeslagen.

12. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Opname na de restauratie.
Utrecht, Centraal Museum



Waardering

Gerard van Honthorst was zijn leven lang een gevierd kunstenaar, die internationale vermaardheid en waardering genoot. Na zijn dood kwam Van Honthorst niet in het vergeetboek terecht, zoals veel kunstenaars uit zijn tijd; tot op de dag van vandaag is hij een bekende kunstenaar gebleven.

Toen Gerard van Honthorst in Italië verbleef, stonden zijn artistieke capaciteiten daar reeds hoog aangeschreven. Het is best mogelijk dat de eerder genoemde Mancini, die behalve arts ook kunsthandelaar was, een belangrijke rol heeft gespeeld bij het introduceren van Gerard van Honthorst en diens werk bij een aantal gerenommeerde Italiaanse verzamelaars.

Een belangrijke beschermheer en opdrachtgever voor Gerard van Honthorst in Rome was Marchese Vincenzo Giustiniani. Van Honthorst woonde zelfs in het paleis van Giustiniani; volgens Von Sandrart was dat gedurende lange tijd.

Giustiniani sloeg het werk van Gerard van Honthorst zeer hoog aan. Volgens Giustiniani kon men schilders in twaalf categorieën onder brengen. In de hoogste klasse bracht

-13. Gerard van Honthorst, *Portret van Frederik V van de Palts, koning van Bohemen*, 1631 (?)
Huidige verblijfplaats onbekend. (Tot 1968: Combe Abbey, Earls of Craven)

14. Gerard van Honthorst, *Portret van Elisabeth Stuart, echtgenote van Frederik V van de Palts*, 1631
Huidige verblijfplaats onbekend. (Tot 1968: Combe Abbey, Earls of Craven)



hij Caravaggio, de gebroeders Carracci en Reni onder. In de categorie die daar direct op volgde zaten Rubens, Ribera, Van Honthorst en Van Baburen (10).

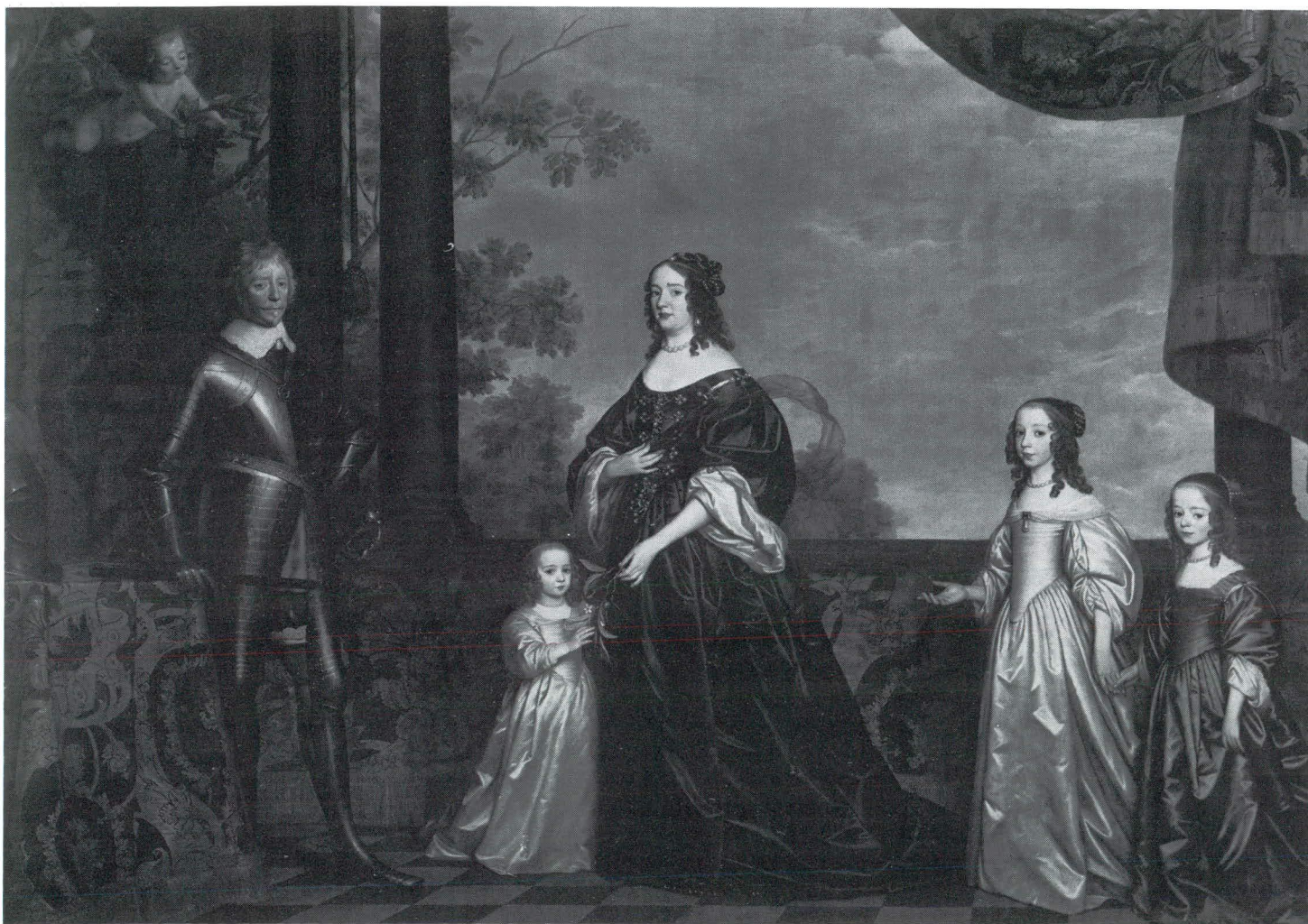
Behalve Giustiniani waren ook kardinaal Barberini en Scipio Borghese betekenisvolle opdrachtgevers voor Gerard van Honthorst. Naar alle waarschijnlijkheid maakte Van Honthorst kennis met deze eminente heren via Mancini. Deze laatste was lijfarts van Barberini toen deze van 1623 tot 1644 onder de naam Urbanus VIII paus was.

Scipio Borghese was een neef van Paulus V, die van 1605 tot 1621 paus was.

Gerard van Honthorst werkte in Italië nog voor andere edelen en kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders onder wie kardinaal Massimi, groothertog Cosimo II de Medici, groothertog van Toscane en prinses Colonna-Gonzaga.

Na zijn terugkeer in Nederland ontving Gerard van Honthorst vanuit Italië nog opdrachten voor het leveren van schilderijen. Inmiddels groeide in eigen land ook de belangstelling voor Van Honthorst, onder meer van de zijde van de Oranjes. Ongetwijfeld speelde Elisabeth Stuart, keurvorstin van de Palts, in dit verband een niet te onderschatten rol.

Elisabeth was de dochter van de Engelse koning Jacobus I. Ze huwde in 1613 met Frederik V van de Palts die van moederszijde een kleinzoon van Willem van Oranje was. In 1610 werd hij keurvorst en in 1619 werd hij gekozen tot koning van Bohemen. In november 1620 werd zijn leger op de Witte Berg bij Praag vernietigend verslagen. Frederik vluchtte met zijn echtgenote naar Nederland. Het feit, dat Frederik en Elisabeth (afb. 13 en afb. 14) slechts gedurende één winter op de Boheemse troon zaten bezorgde hen de bijnaam "winterkoning" en "winterkoningin".



15. Gerard van Honthorst, *Portretten van Frederik Hendrik en Amalia van Solms met hun jongste drie kinderen*, 1647 (?)
Amsterdam, Rijksmuseum

Frederik en Elisabeth werden in Nederland vriendelijk ontvangen en bejegend. Het echtpaar vestigde zich in Rhenen. Daar werd het voormalige Agnietenklooster vervangen door een fraaie woonst, die bekend werd als het "Koningshuis".

Na het overlijden van haar man, in 1632, verliet de winterkoningin Rhenen en trok naar Den Haag en later naar Engeland, waar ze in 1662 overleed. Vanaf het moment dat het winterkoninklijk paar in Nederland arriveerde verbleven ze regelmatig in Den Haag, waar met name Elisabeth een leidende rol in het hofleven speelde.

Gerard van Honthorst leerde de winterkoning en -koningin kennen ten huize van de Engelse ambassadeur in Den Haag, Sir Dudley Carleton. Dat gebeurde in 1621, kort nadat het koninklijk paar zich in Nederland had gevestigd en kort na de terugkeer van Van Honthorst uit Italië.

16. Gerard van Honthorst, *Portret van Maria de Medici, koningin van Frankrijk*, 1638
Amsterdam, Historisch Museum



In de onmiddellijke omgeving van de winterkoning leerde Van Honthorst Elisabeths hofdame Amalia van Solms Braunfels kennen. Amalia huwde in 1625 met stadhouder Frederik Hendrik van Nassau (afb. 15). Vanaf dat jaar (waarin ook het schilderij "Granida en Daifilo" werd gemaakt) zou Gerard van Honthorst tot aan het eind van zijn leven een graag geziene leverancier van schilderijen voor het Nassause hof blijven.

Toen de Franse koningin Maria de Medici in 1638 een bezoek bracht aan Nederland, vervaardigde Gerard van Honthorst in opdracht van Frederik Hendrik een portret van de Franse vorstin (afb. 16) (11). Jean Puget de la Serre, die zich in het gevolg van Maria de Medici bevond, sprak over Van Honthorst als een van de beroemdste schilders in zijn tijd.

17. Gerard van Honthorst, *De tandarts*, 1622
Dresden, Gemäldegalerie



De belangstelling voor Gerard van Honthorst bleef niet beperkt tot de Haagse kringen. Met connecties als de uit het Engelse koningshuis stammende winterkoningin en de Engelse ambassadeur — beiden hoefden in kunstzinnigheid voor elkaar niet onder te doen — ligt het voor de hand dat de naam en faam van Gerard van Honthorst doordrong tot Londen. Verzamelaars als de hertog van Arundel, die een beroemde collectie bezat, en de invloedrijke hertog van Buckingham, verwierven schilderijen van Van Honthorst. Reeds in 1621 schreef Dudley Carleton, die bevriend was met Rubens, aan Arundel over de veelbelovende capaciteiten van Gerard van Honthorst. De hertog van Buckingham bezat onder meer "De tandarts" van Van Honthorst (afb. 17). Dat schilderij, dat zich thans te Dresden bevindt, is gesigneerd en 1622 gedateerd. Het is een van de allereerste werken die Van Honthorst na zijn terugkeer in Nederland compleet met signatuur en jaartal afleverde.

In het voorjaar van 1628 drong de Engelse koning Karel I — broer van de winterkoningin — er bij Van Honthorst op aan naar Londen over te komen. In mei of juni van dat jaar vertrok Van Honthorst in gezelschap van zijn leerling en biograaf Joachim von Sandrart naar Londen.

In een periode van zes maanden schilderde Van Honthorst voor het Banqueting-house in Whitehall een "Apollo en Diana" van meer dan drie en halve meter hoog en bijna zes en halve meter breed. (Het schilderij bevindt zich tegenwoordig in Hampton-Court-Palace) (afb. 18). Apollo is een personificatie van de Engelse koning Karel I; Diana



18. Gerard van Honthorst, *Apollo en Diana*, 1628
Hampton Court

staat voor koningin Henriette Maria. Ook de hertog van Buckingham komt op het immense schilderij voor; hij is voorgesteld als Mercurius. Samen moeten ze de beschermers van de Vrije Kunsten voorstellen. Als honorarium ontving Gerard van Honthorst drieduizend gulden, een zilveren servies voor twaalf personen en een raspaard. Verder werd hem nog een pensioen van honderd pond per jaar toegezegd.

Bij zijn terugkeer uit Engeland, in december 1682, had Van Honthorst de portretten van het Engelse vorstenpaar als geschenk voor de winterkoningin meegenomen. Van Honthorst had de Engelse koning en koningin als herder en herderin geportretteerd. Dergelijke portretten waren vanaf het begin van de jaren twintig der 17de eeuw in Ne-

derland in zwang gekomen. Utrecht liep met de schilder Paulus Moreelse voorop in deze nieuwe mode.

Van Honthorst kreeg ook opdrachten van andere vorsten, zoals de koning van Denemarken. Ook in dit geval is Gerard van Honthorst zeer zeker via de Haagse kringen bij de Denen geïntroduceerd. Ernst Casimir, een neef van Frederik Hendrik, was getrouwd met Sophia Hedwig van Brunswijk Wolfenbüttel. Behalve het feit dat zij een nicht was van de Engelse koning Karel I en diens zuster, de winterkoningin, was Sophia Hedwig ook door haar Deense moeder een oomzegster van de zeer kunstzinnige koning Christiaan IV van Denemarken. Overigens waren de contacten met Denemarken al van oudere datum. Frederik Hendrik had zijn voornamen te danken aan zijn peetooms: Frederik naar koning Frederik II van Denemarken (vader van Christiaan IV) en Hendrik naar (de latere) koning Henri IV van Frankrijk.

De waardering voor Gerard van Honthorst blijkt niet alleen uit de vele opdrachten en de hoge prijzen die voor zijn werk werden betaald, maar ook uit het feit dat hij tal van leerlingen had. De Duitser Joachim von Sandrart was, zoals reeds werd opgemerkt, een van hen. Von Sandrart, die rond 1623 bij Van Honthorst in de leer ging, vermeldt dat zijn leermeester permanent zo'n vijftientig leerlingen had toen hij daar verbleef. Elke leerling betaalde voor zijn opleiding honderd gulden per jaar (12).

In 1627 kocht Gerard van Honthorst één van de claustrale huizen aan het Domplein te Utrecht. In dat huis, dat eerder toebehoorde aan twee ooms van Van Honthorst, richtte hij een atelier in met een vloeroppervlak van 100 m². Daar bracht Pieter Paul Rubens eind juli 1627 een bezoek. De beroemde Antwerpse schilder genoot in het huis van zijn Utrechtse collega van een banket, dat hem door Van Honthorst werd aangeboden. Von Sandrart, die in zijn biografie van Van Honthorst verslag uitbrengt van dit bezoek, vermeldt dat Rubens bijzondere aandacht had voor een "Diogenes", die Van Honthorst aan het schilderen was. Over dat schilderij is verder niets bekend. Overigens bracht Rubens tijdens zijn verblijf in Utrecht ook een bezoek aan andere kunstenaars, zoals Abraham Bloemaert bijvoorbeeld.

Toen Gerard van Honthorst na 1630 zijn werkterrein van Utrecht naar Den Haag had verlegd, bleven ook in de residentiestad leerlingen komen. Zelfs de winterkoningin en haar dochters namen schilderles bij Van Honthorst.

In 1649 en 1650 leverde Gerard van Honthorst een aantal schilderijen voor het nieuw gebouwde Huis ten Bosch. Amalia van Solms had dat paleis laten bouwen om daar haar laatste levensjaren als weduwe te slijten. Voor de decoratie was een programma uitgewerkt door de Amersfoortse architect en schilder Jacob van Campen en door de secretaris van Frederik Hendrik, Constantijn Huygens (13).

Huygens, die rond 1630 nog schreef dat Gerard van Honthorst tot de belangrijkste

GERARD HONTHORST, geboren binnen Utrecht, in het Jaar 1592. Heeft de gronden van de Konst geleert by ABRAHAM BLOEMAERT, daar naar voort te Roomen; daar hy in eenige jaren zoodanig was toegenomen, dat de keurigste kenners en beminnaars van de Schilderkonst groot bevalen in zyn werk, inzonderheit zyn nachtlichten, kregen; gelyk hy ook naderhand van verscheiden Kardinalen, den Koning van Engellant Karel den I. den Koning van Denemarken, en eindelyk van den Prins van Oranje in dien tyd, om zyne uittelkende konst, zoo in Portretten als Ordinanten is aangezoekt geweest.

Hy was byzonder minzaam, beleefd en van een! geregelt leven; waarom hy ook vele Kinderen van de voornaamste luiden in de Konst heeft onderwezen, inzonderheit die van de Koningen van Bohemen, zulten van Koning Karel van Engellant, den Prins Palatin, Prins Robbert, en vier Dochters, waar van d'een was Sophia, ook de *Aldiffe* van *Maubouffon*, dieverin de Konst gekomen waren.

Hy heeft vele Beeltenissen van aanzienlyke luiden geschildert, en onder deze ook Maria de Medicis, Koningin van Vrankryk enz. daar Jan Vos dit op zegt:

*Dus toont zig Medicis, een Moeder van drie Ryken,
De doren van de tydt versjift haar leysbloem:
Al wat Fortuin aan veel der Groeten oit deed klyken,
Heeft zy alleen gevoelt. Onzeeker is de riem.
Haar klimmen wort verpoest door zwaare ballingschappen.
Detroonen zyn van goudt; maar glibberig van trappen.*

Hy was in den Jare 1662 nog in leven, en schilderde op het Princielyke Luthuis in 't Bosch buiten den Haag.

historieschilders van zijn tijd behoorde, liet twintig jaar later een heel ander geluid horen. In een brief aan Amalia van Solms schreef hij dat de meeste schilders die voor Huis ten Bosch werkten Gerard van Honthorst als de minste onder hen beschouwden!

In 1678 — Gerard van Honthorst was toen nog geen kwart eeuw overleden — schreef Samuel van Hoogstraeten: "Hondhorst gelukkigich Haegs hoffschilder had in zijn bloeiende tijdt een wakker pinceel gevoert; maer, 't zy om de juffers te behaegen, of dat hem de winst in slaep wiegde, hy verviel tot een stijve gladdicheyt" (14). Dat was ongetwijfeld ook wat Van Honthorsts collega's als commentaar hadden toen hij voor Huis ten Bosch werkte.

Een beetje naijver of — in de taal van het hof uitgedrukt — "jalousie de métier" kwam er zeker ook wel aan te pas. Gerard van Honthorst had inderdaad veel geld verdiend, niet in het minst aan het hof. Voor het leveren van vier ontwerpen voor wandtapijten ontving hij op 1 augustus 1638 niet minder dan *f* 2.200,— en voor het vervaardigen van de plafondbeschildering in de grote zaal van Huis ter Nieuburch ontving hij *f* 6.800,—. Dat waren enorme bedragen, zeker wanneer men bedenkt dat een modale werknemer toen ongeveer *f* 300,— per jaar verdiende! Niet zo verwonderlijk dus dat hij huizen kon kopen en (met redelijke winst) verkopen: iets wat niet elke collega hem kon nadoen. Ook het feit dat hij in staat was forse bedragen uit te lenen, was niet voor elke kunstenaar weggelegd. Zo leende Van Honthorst bijvoorbeeld blijkens de Transport Registers van de stad Utrecht van 14 januari 1651 *f* 7.300,— aan Reynout van Tuijl van Seroskerke, heer van Stavenisse, Rijnhuijsen, etc.

De negatieve kritiek kon overigens niet verhinderen, dat Gerard van Honthorst de eeuwen trotseerde als een van de belangrijkste Nederlandse schilders uit de eerste helft van de 17de eeuw. Dat blijkt onder meer uit de biografie, die Arnoldus Houbraken aan Gerard van Honthorst wijdt (15).

Die taxatie is in elk geval heel wat positiever dan die van Van Hoogstraeten.

Na diens dood bleef het werk van Gerard van Honthorst gezocht. Zo kocht — om slechts één uit de zeer vele voorbeelden te noemen — de Russische keizerin Katharina II in 1764 voor de Hermitage twee pendant-schilderijen die Gerard van Honthorst in 1624 vervaardigde: een luitspelend meisje en een vioolspelende jongen. Beide stukken bevinden zich nog in de Hermitage te Leningrad.

GRANIDA EN DAIFILO

Voorstelling

In de inleiding van de schilderijencatalogus van het Centraal Museum wijst Jonkvrouw De Jonge op de belangrijke stap die Gerard van Honthorst zette toen hij zijn onderwerpen in de literatuur en het toneel zocht. "Dit is wel een der belangwekkendste episoden uit de Utrechtse schilderschool geworden, die door de kunstzinnige Stadhouders Frederik Hendrik in het bijzonder werd gesteund, die aan Honthorst opdracht gaf voor de paleizen Rijswijk, Honselaersdijk en het Huis ten Bosch decoratieve schilderijen te maken, die aan de literatuur of aan het toneel waren ontleend" (16).

Het schilderij "Granida en Daifilo" in het Centraal Museum is daar een uitstekend voorbeeld van. Op dit schilderij is een scene uit het herdersspel *Granida* van Pieter Cornelisz. Hooft weergegeven. Dit toneelstuk, dat in 1605 in handschrift klaar was en in 1615 in druk verscheen (17), werd de populairste pastorale in de Nederlandse literatuur. Het werk was het resultaat van de reis die Hooft van juni 1598 tot mei 1601 in Italië maakte.

Werken als Tarquato Tasso's *Aminta* — voor het eerst uitgegeven in 1580 — en Battista Guarini's *Il Pastor Fido* — voor het eerst uitgegeven in 1589, het jaar dat Hooft in Italië arriveerde — maakten daar toen furore (18). Deze toneelstukken werden niet alleen opgevoerd aan het hof van Ferrara, waar Tasso en Guarini werkzaam waren, maar werden gedurende anderhalve eeuw in half Europa gespeeld en met geestdrift ontvangen.

De inhoud van Hoofts *Granida* komt samengevat hier op neer.

Het begin van *Granida* speelt zich af in een idyllische wereld van herders en herderinnen die in een voortdurende verliefdheid met elkaar omgaan.

Het herderinnetje Dorilea zit in een obscuur bosje te wachten op haar vrijer Daifilo. In haar vurige hoop dat Daifilo trouwer zal zijn dan de overige herders, wordt Dorilea teleurgesteld: ook hij blijkt uitsluitend uit te zijn op seksueel verkeer. De discussie die volgt op de weigering van Dorilea om op Daifilo's avances in te gaan, wordt verstoord door Granida die op het toneel verschijnt. Zij is bij een jachtpartij verdwaald.

Granida is een beeldschone, intelligente en bovendien aardige Perzische erfprinses. Zij is onder de indruk van het herdersleven, dat ze in tegenstelling tot het corrupte en onoprechte hofleven als een ideale situatie beschouwt. Volgens de prinses is het herdersleven het meest pure, natuurlijke leven, dat zijn weerspiegeling vindt in de uiterlijke schoonheid van Daifilo. Niet zo verwonderlijk dus dat Granida op het eerste gezicht verliefd werd op Daifilo!

Granida — we zijn beland in de tweede akt — neemt haar beeldschone herder Daifilo mee naar het hof, tot ongenoegen van de hovelingen Tisiphernes en Ostrobas, die beiden verliefd zijn op de prinses, uiteraard om door middel van een huwelijk met haar op

de troon te komen. Daifilo zal voortaan aan het hof dienst doen als dienaar van een van de hovelingen, namelijk van Tisiphernes.

Inmiddels heeft Daifilo, die zich voorheen de liefdesuitingen van de herderinnetjes gaarne liet welgevalen zonder daarbij echt verliefd te zijn, zich ontpopt als een harts-tochtelijke minnaar van Granida.

Aan het eind van de tweede akt verzucht Granida dat ze "Lief nae lust" wil en geen opgedrongen minnaar. Met deze laatste bedoeld ze uiteraard Tisiphernes en Ostrobas. De zelf gekozen minnaar slaat natuurlijk op Daifilo.

In de derde akt neemt de gang van zaken een verrassende wending. Tisiphernes en Ostrobas zullen in een duel uitmaken wie van beiden de hand van Granida zal krijgen. Ostrobas moet het onderspit delven. Tisiphernes blijkt echter niet de echte overwinnaar te zijn, want in het tweegevecht trad Daifilo op in het harnas van zijn meester Tisiphernes.

Voor Granida is nu de maat vol. Zij vraagt Daifilo haar in herderskledij te ontvoeren. Aan het hof moet het gerucht verspreid worden dat Granida door een of andere godheid naar de hemel is gevoerd.

Tisiphernes — we zijn in de vierde akt — beschouwt alles als verloren, want met het verdwijnen van Granida is ook de kans op de troon verkeken. En daar was het hem uiteindelijk om te doen. Hij zegt het hofleven vaarwel en draagt zijn titel en bezit over aan zijn dienaar Daifilo.

De ontknoping volgt in de vijfde en laatste akt. Tijdens hun reis naar Arcadië worden de smoorlijk verliefde Granida en Daifilo overvallen door Ostrobas' vriend, Artabanus. Op het moment dat de zich fel verwerende Daifilo wordt overmeesterd door Artabanus, verschijnt Tisiphernes ten tonele. Hij redt Daifilo uit de handen van Artabanus. Vervolgens stelt Tisiphernes, die zeer onder de indruk is van de liefde tussen Granida en Daifilo, voor om naar de koning te gaan en diens toestemming voor het huwelijk te vragen. Dat gebeurt. Bovendien verzoekt de koning Tisiphernes terug te keren aan het hof. Tisiphernes vraagt op zijn beurt aan Daifilo om Artabanus vergiffenis te schenken, wat uiteraard ook gebeurt.

Gerard van Honthorst heeft op zijn schilderij de scene weergegeven, waar de liefkozende Granida en Daifilo op weg naar Arcadië overvallen worden door Artabanus. Deze verschijnt met enkele krijgers rechts op de achtergrond achter het struikgewas. Van Honthorst kon voor het vervaardigen van zijn schilderij "Granida en Daifilo" onmogelijk buiten Hoofts *Granida*. Hij heeft het onderwerp echter op persoonlijke wijze uitgewerkt, zonder zich daarbij te laten beïnvloeden door de een of andere theater voorstelling. In het schilderij is daar althans geen spoor van te vinden.

19. Dirck van Baburen, *Granida en Daifilo*, 1623
New York, Particuliere collectie

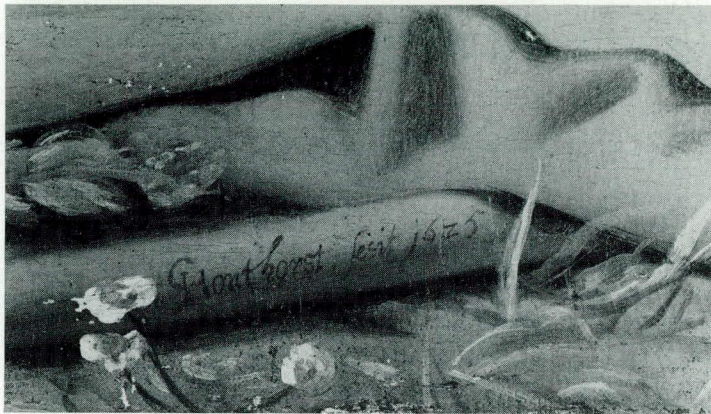


Betekenis

Hoofts *Granida* is in feite geen pastorale of "herderskout" zoals Vondel dat noemde. Twee elementen moeten in elk geval aanwezig zijn om van een pastorale te kunnen spreken: een idyllische omgeving en herders en herderinnen. Van een idyllische omgeving is uitsluitend in de eerste en laatste akt sprake. En behalve Dorilea die slechts even aan het begin op het toneel verschijnt, is Daifilo het enige herderlijke wezen. Het overgrote deel van *Granida* speelt zich af in en rond een koninklijk paleis, waar een prinses de hoofdrol speelt.

De literatuurhistoricus Smit noemde Hoofts *Granida* een novellistisch blij-einde-spel met een pastorale inslag (19). Smits collega Verkuyl betitelde Hoofts *Granida*, waar de herder Daifilo uiteindelijk Perzische troonopvolger wordt, zelfs "wezenlijk anti-pastoraal" (20).

Beeldende kunstenaars die hun inspiratie in Hoofts *Granida* zochten, hebben uitgekend de eerste akt benut: het moment waarop Granida verschijnt. Dat is bijvoorbeeld het geval bij de Utrechtse schilder Dirck van Baburen, die dit onderwerp in 1623 uit-



20. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Detail van signatuur en jaartal
Utrecht, Centraal Museum

beeldde (afb. 19). Op een enkele uitzondering na is Gerard van Honthorst de enige schilder die een scene uit de vijfde akt weergaf (21).

Schilders pikten uit Hoofts toneelstuk dus juist die onderdelen die als pastoraal, idyllisch of arcadisch omschreven kunnen worden. Liefde tussen twee jonge, onbevungen en beeldschone mensen in een landelijke, zonovergoten omgeving zijn de steeds terugkerende ingrediënten bij dergelijke voorstellingen.

Meermaals, in het bijzonder door de kunsthistorica Kettering, is er op gewezen dat pastorale onderwerpen in Nederland tijdens de 17de eeuw uitgesproken geliefd waren in kringen van hof en adel (22). Gerard van Honthorst heeft, zoals Jonkvrouwe De Jonge terecht opmerkte, een belangrijke bijdrage geleverd aan dit genre, dat zich vanaf het begin van de jaren twintig der 17de eeuw in Nederland verspreidde.

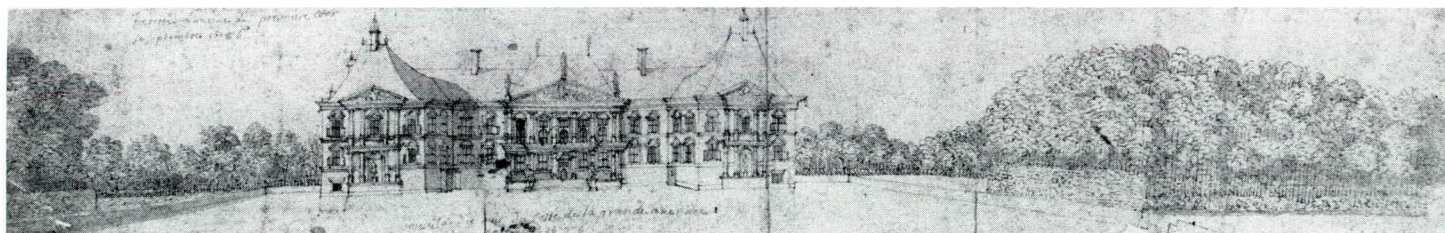
Mogelijk voelde men zich in hogere kringen aangetrokken tot de spannende herders verhalen, waarin erotiek een niet geringe rol speelde. Maar voor velen hadden pastorales ongetwijfeld een diepere betekenis. Hooft stelt in zijn *Granida* het decadente hofleven, dat beheerst wordt door het egoïstische streven naar eer, macht en weelde tegenover het streven naar pure schoonheid, oprechte liefde en geluk in volkomen harmonie. Het ideaal van *Granida* om ver van het hof in een arcadische omgeving een eenvoudig leven te leiden met de man van haar dromen, moet vele adellijke lieden tot diepgaande overpeiningen hebben aanzet. *Granida* was het niet doen om lichtzinnige zaken. In het begerde oord Arcadië was immers geen plaats voor laag-bij-de-grondse zaken, maar uitsluitend voor zichzelf verloochende, altruïstische liefde. Op dit punt verschilt Hoofts *Granida* essentieel van de Italiaanse pastorales, waar het de herders en de herderinnen wel te doen was om het botvieren van lichamelijke lusten en aardse genoegens.

De moraal van het verhaal van *Granida* en *Daifilo* komt, kort gezegd, neer op de verheerlijking van de ware liefde tussen man en vrouw.

Bestemming

Gerard van Honthorst schilderde zijn "Granida en Daifilo" in 1625. Dat jaartal staat samen met zijn naam op de herdersstaf op de voorgrond van het schilderij (afb. 20) (23).

Jonkvrouwe De Jonge vermeldde als herkomst van het schilderij: "Afkomstig uit het paleis van Keizer Wilhelm II te Berlijn, 1918; uit het vroegere bezit van Prins Frederik Hendrik" (24). Voordien werd algemeen aangenomen dat de geschiedenis van het schilderij alles met Berlijn te maken had (25). Ook na de vermelding door Jonkvrouwe De Jonge, die overigens geen bronvermelding gaf, bleef er twijfel bestaan over het feit dat "Granida en Daifilo" uit het bezit van Frederik Hendrik zou komen. Voor de Duitse kunsthistoricus Helmut Börsch-Supan bestond daar geen enkele twijfel over (26). Het schilderij was volgens hem ondanks het verschil in titel, te identificeren met nummer 110 uit een inventaris van het bezit in paleis Honselaarsdijk. In die inventaris van 1707 wordt dat nummer als volgt vermeldt: "Schoorsteenstuk van Honthorst synde de Fabel uyt Ariosto van Angelica en Medor" (27). Dat schilderij bevond zich toen in "Syne Majestys antichambre aan de parterre".



21. Anoniem, *Paleis Honselaarsdijk*, tekening, 1686
 's-Gravenhage, Gemeentelijke Archiefdienst

Honselaarsdijk (afb. 21) was oorspronkelijk in bezit van de heren van Naaldwijk. Aanvankelijk werd het huis Honsel genoemd, later Honsholredijk en ten slotte Honselaarsdijk. Door huwelijk ging Honselaarsdijk over in handen van de graven van Aremborg. In 1583 werd het bezit van de Van Aremborgs wegens hun trouw aan Filips II door de Staten van Holland verbeurd verklaard. Het slot werd met bijhorende terreinen vanaf 1589 ter beschikking gesteld van prins Maurits. Ten gevolge van het Twaalfjarig Bestand, dat in 1609 werd gesloten, kreeg graaf Karel van Aremborg, prins van Rebecque, het slot Honselaarsdijk weer terug. Het werd in 1612 verkocht en eigendom van Frederik Hendrik. Uit bewaard gebleven rekeningen blijkt dat het tot 1621 duurde voor de prins begon aan de renovatie van Honselaarsdijk. Jaren lang werd gewerkt aan de verfraaiing van het gebouw. Met de inrichting bleef Frederik Hendrik in feite bezig tot zijn dood op 14 maart 1647 (28).

De "parterre" bestond uit een middenzaal met aan weerszijden een antichambre, "zeer fraaie," aldus Slothouwer, "elk door twee vensters in den voorgevel verlichte ruimten, die toegang gaven tot de grote vierkante hoekpavillioens. Aan de westzijde, dus



22. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Detail van inventarisnummer
Utrecht, Centraal Museum

rechts als men van het voorplein kwam, waren de vertrekkende van den Prins, links die der Prinses" (29).

Over de herkomst van Van Honthorsts "*Granida en Daifilo*" hoeft thans geen twijfel meer te bestaan. Tijdens de door Peter Dik uitgevoerde restauratie kwam op het schilderij rechts onder het nummer 110 te voorschijn (afb. 22) (30).

Wat echter op generlei wijze bevestigd wordt is de bewering dat "*Granida en Daifilo*" geschilderd werd in opdracht van prins Frederik Hendrik voor diens paleis in Honselarsdijk.

"*Granida en Daifilo*" is — ik herhaal het — een verheerlijking van de ware liefde. Het is mijns inziens geen toeval dat het schilderij uitgerekend in 1625 tot stand kwam, dat wil zeggen: in het jaar dat Frederik Hendrik huwde met Amalia van Solms. Wanneer we aannemen dat het schilderij inderdaad ontstaan is ter gelegenheid van het huwelijk van het prinselijk paar, dan is het niet erg waarschijnlijk dat Frederik Hendrik de opdrachtgever was. In elk geval zouden we het schilderij dan eerder in een van de vertrekkende van Amalia verwachten dan in de "antichambre" van Frederik Hendrik.

"*Granida en Daifilo*" lijkt me een zeer zorgvuldig uitgekozen huwelijkscadeau. De schenker(s) moet(en) ongetwijfeld gezocht worden in de (overigens tamelijk beperkte) kring van adellijke lieden, die goed vertrouwd waren met de patorale mode die toen in die middens heerste. Bovendien moeten ze op goede voet gestaan hebben met Frederik Hendrik en Amalia. Tevens moeten het goede bekenden van Gerard van Honthorst zijn geweest. Zouden de winterkoning en -koningin de opdrachtgevers van "*Granida en Daifilo*" zijn geweest?

Over wat er verder met het schilderij gebeurde zijn we dankzij Börsch-Supan beter ingelicht (31).

Via twee erfenissen gingen schilderijen uit bezit van Frederik Hendrik en Amalia van Solms naar Duitsland. Allereerst was dat na het overlijden van Amalia van Solms in 1675. Haar oudste dochter Louise Henriette, die gehuwd was met Frederik Willem, keurvorst van Brandenburg, erfde toen een aantal schilderijen, dat naar Berlijn werden overgebracht. Daar was "*Granida en Daifilo*" niet bij.

De tweede erfenis had plaats na het overlijden van Willem III van Oranje, koning van Engeland, die in 1702 stierf. Over zijn erfenis ontstond enige deining. Toen Willem III

in 1688 naar Engeland was vertrokken werd hij politiek en militair gesteund door het vorstenhuis van Brandenburg. Keurvorst Frederik I rekende erop dat hij zowel omwille van zijn hulp aan Willem III — de laatste telg in de hoofdlijn van het huis van Oranje — maar ook op grond van het testament van zijn grootvader prins Frederik Hendrik van Nassau, als enige erfgenaam van het bezit der Oranjes in aanmerking te komen. Dat viel echter anders uit, want Willem III had Johan Willem Friso, de zoon van zijn neef Hendrik Casimir van Nassau-Dietz tot erfgenaam gemaakt. Frederik I vocht echter het testament aan en reisde om deze kwestie niet minder dan drie keer naar Den Haag. De kwestie zou echter dertig jaar in beslag nemen voor ze opgelost werd. De beschikking over de paleizen was snel geregeld: Frederik I nam al tijdens zijn eerste verblijf in Den Haag in 1702 de paleizen Honselaarsdijk, Ter Nieuburch, Huis ten Bosch en Het Oude Hof — paleis Noordeinde — in bezit. Paleis Het Loo liet hij, inclusief de inboedel, over aan de tak Nassau-Dietz.

In 1731 verkocht Frederik Willem I paleis Ter Nieuburch te Rijswijk en Huis ten Bosch. Het paleis Honselaarsdijk en het Oude Hof bleven in Pruisisch bezit tot prins Willem V van Nassau beide paleizen in 1754 voor *f* 700.000,— kocht van Frederik de Grote. Voor de inventaris betaalde Willem nog eens *f* 5.000,— extra. Ter Nieuburch en Honselaarsdijk werden respectievelijk in 1783 en 1816 afgebroken.

In drie transporten werden schilderijen, die afkomstig waren uit de genoemde paleizen overgebracht naar Berlijn: in 1720, 1742 en in 1746. Tijdens dit laatste transport werden acht schilderijen, alle afkomstig uit Honselaarsdijk, naar Den Haag gebracht om van daaruit naar Berlijn te verhuizen. Onder deze acht schilderijen bevond zich "Granida en Daifilo". Het stuk bleef in elk geval tot 1918 in Berlijn. Kennelijk is het in dat jaar of later van de hand gedaan. In 1927 werd het door de verzamelaar J.J.M. Chabot uit Brussel, die het inmiddels had verworven, in bruikleen gegeven aan het Centraal Museum. Na het overlijden van de heer Chabot kon het schilderij met medewerking van de "Vereeniging Rembrandt" in 1942 worden aangekocht voor *f* 1.800,—.

Gerard van Honthorst zal in 1625 voor het schilderen van zijn "Granida en Daifilo" zonder twijfel een aardig bedrag hebben ontvangen, misschien zelfs vergelijkbaar met de som die in 1942 werd betaald. (Daarbij ga ik er van uit dat Van Honthorst het schilderij niet als een persoonlijk huwelijkscadeau aan Frederik Hendrik en Amalia heeft geschonken, een mogelijkheid die zeer zeker niet buiten beschouwing mag blijven!). In het midden van de jaren twintig van de 17de eeuw had Van Honthorst immers reeds een hoogtepunt in zijn artistieke kunnen bereikt en een navenante reputatie, die hem financieel gezien geen windeieren opleverde.

Het bedrag dat in 1942 voor "Granida en Daifilo" werd betaald was, ondanks de oorlogsjaren, niet hoog (32). Het zou onjuist zijn om daaruit de conclusie te trekken dat

het werk van Van Honthorst niet werd gewaardeerd. Het lijkt me echter wel correct om te stellen dat de belangstelling voor pastorale onderwerpen, zeker wanneer die door Nederlanders waren geschilderd, in de 19de eeuw, gering was (33). De herwaardering voor dit genre is in feite van recente datum. Studies als die van Kettering (34) hebben daar een belangrijke bijdrage aan geleverd.

DE RESTAURATIE



23. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Detail na het schoonmaken
Utrecht, Centraal Museum

Over onderhoud en restauratie(s) vóór "Granida en Daifilo" van Gerard van Honthorst in het Centraal Museum terecht kwam, is uitermate weinig bekend.

De bouwhistoricus Slothouwer vermeldt in zijn studie over de paleizen van Frederik Hendrik dat de prins, zijn zoon en zijn kleinzoon steeds zorg hadden gedragen voor het onderhoud van de schilderijen. "Dit was", aldus Slothouwer "eerst opgedragen aan Dirk Craey, die den titel had van kunstbewaarder en die dit tot zijn dood in 1666 gebleven is. Wij vinden hem vele malen in de rekeningen vermeld met zijn bescheiden salaris van 100 gulden per jaar. Na hem kwam Abraham Raguneau en ten slotte Robert Duval, die zelf een verdienstelijk schilder was" (35).

Toen in 1758 een inventaris werd opgemaakt van de schilderijen die toen nog op Honselaarsdijk aanwezig waren, "verkeerden deze wel in zeer droevigen toestand" (36). Het beste uit de collectie was daar toen trouwens niet meer aanwezig. Van Honthorsts "Granida en Daifilo" was, zoals reeds ter sprake kwam, in 1746 weggehaald. Het schilderij kwam toen terecht bij de Pruisische koning Frederik Willem I. Voor zover dat is na te gaan werd toen nog wel zorg besteed aan de schilderijen die vanuit Nederland naar Berlijn waren overgebracht. Later zou dat anders zijn: vanaf het begin van de 19de eeuw werd naar die schilderijen nog nauwelijks omgekeken (37).

24. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Opname vóór de restauratie
Utrecht, Centraal Museum

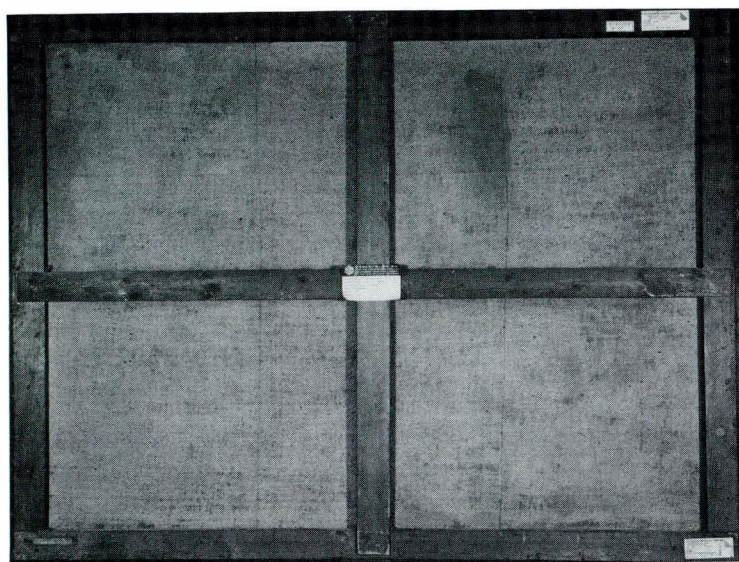


Uit het onderzoek dat vóór en tijdens de restauratie plaats vond is in elk geval duidelijk geworden dat het schilderij "Granida en Daifilo" veel heeft geleden. Toen het schilderij was schoongemaakt — dat wil zeggen: toen de overschilderingen waren verwijderd, die bij een vroegere restauratie waren aangebracht — werd een beschadigingspatroon zichtbaar dat vrijwel zeker is ontstaan door het oprollen van het doek. Door het onzorgvuldig behandelen van het opgerolde doek liet de verf los en ging verloren (afb. 23).

Met deze vaststelling zijn we echter vooruitgelopen op het onderzoek vóór de restauratie. We keren dus even op onze schreden terug.

Elk onderzoek van een schilderij begint simpelweg door het kijken met het blote oog (afb. 24). Dat kan gebeuren bij natuurlijk licht of bij kunstmatig licht. De resultaten van deze eerste vorm van onderzoek kunnen als volgt worden samengevat.

"Granida en Daifilo" is op doek geschilderd. Dat doek — de drager — bestaat uit twee delen, die aan elkaar zijn genaaid (38). De horizontale naad is duidelijk zichtbaar en vormt een storend element in de voorstelling. Langs deze naad, die iets opstaat in vergelijking met de rest van het doek, zijn relatief veel verfpastikels verloren gegaan. Verder dreigen op meerdere plaatsen langs deze naad nog meer stukjes verf af te vallen.



25. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Achterzijde
Utrecht, Centraal Museum

Over het hele schilderij is het craquelé zichtbaar. Dat natuurlijke verouderingsproces ontstaat door breuken in de gronderings- en verflaag (zie het schema van de opbouw van een schilderij), waardoor grotere of kleinere schollen ontstaan. Op diverse plaatsen laten deze schollen los.

In het verleden uitgevoerde retouches zijn goed aanwijsbaar. Deze retouches laten vermoeden dat het schilderij ernstige beschadigingen heeft opgelopen.

De vernis is ongelijkmatig (zowel matte als glimmende partijen) en vergeeld.

Het spieraam — dat is het raam waar het doek op is aangebracht — heeft in de loop der tijd zijn sporen nagelaten op het doek. Men zou kunnen zeggen dat het spieraam door het doek is gedrukt.

Ten slotte komen verspreid over het schilderij wat lichte oppervlakte beschadigingen voor: kleine krasjes bijvoorbeeld.

Wat de achterzijde betreft valt allereerst op dat het schilderij gedoubleerd is, dat wil zeggen: tegen het originele doek is een ander doek aangebracht (afb. 25). Doubleren wordt ook aangeduid met de term be- of verdoeken en rentoilieren.

Het doek is op het spieraam vastgezet met spijkertjes, waarvan een gedeelte verroest is. Er zijn geen sporen te vinden van een andere wijze van opspannen (39). Wel kan worden vastgesteld dat het doek aan de benedenzijde (waarschijnlijk) is afgesneden. Aan de overige drie zijden loopt de beschikking tot de rand van het doek door.

Schema van de opbouw van een schilderij

vernis
glacis
verflaag
grondering
lijmlaag
drager (= doek)

Bij het onderzoek van een schilderij kan men gebruik maken van normale belichting maar ook van zogenaamd strijklicht. Bij dit gebundeld, zijwaarts invallend licht worden onregelmatigheden en niveau-verschillen van het oppervlak veel duidelijker zichtbaar dan bij gewone belichting. Dat betekent dat het gebruik van deze belichtingstechniek het vaststellen van de conditie van het schilderij scherper in beeld brengt. Eén van de opnamen die met strijklicht werden gemaakt van "Granida en Daifilo" maakt dat duidelijk

26. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Opname onder strijklicht
Utrecht, Centraal Museum



(afb. 26). Letterlijk indringend is de naad van de drager te zien. Verder laat deze strijklicht-opname weinig aan de fantasie over, zeker wanneer men de rechter bovenhoek wat nader bekijkt. De oppervlakte-verschillen die daar te zien zijn hebben onder meer te maken met retouches die daar zijn aangebracht. Tevens zijn daar goed de sporen te zien die het spieraam op het doek heeft achtergelaten.

Met strijklicht wordt het zichtbare beter zichtbaar gemaakt; het onzichtbare wordt daarbij niet zichtbaar gemaakt. Dat laatste gebeurt wel met behulp van onzichtbare stralen met een korte golflengte: ultravioletstralen en röntgenstralen.

Bepaalde stoffen hebben de eigenschap door zogenaamde ultraviolette (UV) stralen zichtbaar te worden. Dit verschijnsel heet fluorescentie. Hierdoor worden overschilderingen en bijgewerkte delen op een schilderij zichtbaar gemaakt: ze verschijnen als donkere vlekken (afb. 27).

Röntgen (RX) stralen dringen door de diverse lagen van een schilderij (zie het schema van de opbouw van een schilderij). Alles wat in die lagen weerstand biedt wordt geregistreerd. In de verflagen is dat overwegend het loodwit. Evenals bij UV-stralen verschaffen ook RX-stralen gegevens over de conditie van het schilderij. RX-opnamen (afb. 28) bevestigen het eerder vastgestelde feit dat het schilderij zeer beschadigd is (40).

27. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Opname onder ultraviolet-licht
Utrecht, Centraal Museum



Bij het oppervlakte onderzoek wordt ook gebruik gemaakt van infrarode (IR) stralen. Deze kunnen door hun langere golflengte doordringen in donkere partijen van schilderijen. Daardoor is het mogelijk de ondertekening onder de verflagen zichtbaar te maken. Bij "Granida en Daifilo" heeft onderzoek met IR-stralen (dat meer informatie geeft over de opbouw van een schilderij dan over de toestand) geen bijzondere resultaten opgeleverd (41).

Tijdens het onderzoek dat aan de restauratie van "Granida en Daifilo" voorafging werd vastgesteld dat de luchtpartij op het schilderij een vreemde structuur vertoonde. Het leek er op dat die partijen verschroeid waren (afb. 29), iets wat onmogelijk is, eenvoudigweg omdat dan ook andere gedeelten van het schilderij sporen van verschroeïing zouden moeten vertonen. En dat is niet het geval. Aan het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap te Amsterdam werd gevraagd een onderzoek in te stellen teneinde nadere informatie te krijgen over dat vreemde verschijnsel. Uit het onderzoek, dat verricht werd door de heren M. de Keijzer en J.A. Mosk, blijkt dat met de verf zelf niets aan de hand is, maar dat het probleem zit in het ontbreken van veel verf (42).

28. Gerard van Honthorst, *Granida
en Daifilo*, 1625. Röntgen-opname,
detail
Utrecht, Centraal Museum



29. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Detail
Utrecht, Centraal Museum



Het is hier niet de plaats om in extenso in te gaan op alle details van het onderzoek dat voorafging aan de restauratie van Van Honthorsts "Granida en Daifilo". Ik hoop echter wel duidelijk te hebben gemaakt dat de toestand van het schilderij verre van "zeer goed" was, zoals Braun beweerde in zijn proefschrift over Gerard van Honthorst (43).

De werkzaamheden die door restaurator Peter Dik te Laren werden uitgevoerd bij "Granida en Daifilo" van Gerard van Honthorst, bestonden uit het doubleren van het schilderij, schoonmaken, retoucheren en vernissen (44).

Uit het eerste onderzoek met het blote oog was reeds bekend dat het schilderij gedoubleerd was (afb. 25). Dat betekent dat tegen het originele doek een nieuw doek is bevestigd. Een dergelijke doublering wordt als versteviging van het oorspronkelijke, zwak geworden doek aangebracht. Bovendien worden ook scheuren, etc. dicht gemaakt, de schollen etc. geëgaliseerd en gefixeerd en de (kapotte) randen van het doek vastgelegd. De eerder aangebracht doublering was een zogenaamde lijm/meeldoublering. Daarbij wordt het nieuwe doek aangebracht door middel van lijm en roggemeel. Deze lijm/meelverdoeking is verwijderd en vervangen door een was/harsdoublering. Door middel van een verwarmd was/harsmengsel is het nieuwe doek aangebracht. Bovendien dringt het mengsel door het oude doek heen en hecht de grondering en de verflaag.



30. Gerard van Honthorst, *Granida en Daifilo*, 1625. Detail van monogram en inventarisnummer op achterzijde originele doek
Utrecht, Centraal Museum

Vóór de restaurator begint aan het doubleren wordt de voorzijde van het schilderij beplakt met dun papier teneinde het verlies van elk stukje verf, hoe klein ook, te voorkomen. Bovendien wordt in dat stadium het doek van het oude spieraam afgenomen. Na het verdoeken wordt het papier aan de voorzijde weer verwijderd. Het doek wordt door middel van vernikkelde kopspijkertjes op een nieuw spieraam vastgezet.

Toen de oude lijm/meeldoublering werd verwijderd kwam op de achterzijde van het originele doek een nummer en merkteken (bekroond monogram H W) tevoorschijn (afb. 30). Naar alle waarschijnlijkheid zijn dat nummer en merk aangebracht toen het schilderij in Duits bezit was (45).

Fase twee bij de restauratie is het schoonmaken. In die fase worden de vernislaag (zie het schema van de opbouw van een schilderij) en vervolgens de overschilderingen en retouches die in de loop der tijd zijn aangebracht, weggehaald. Bij overschilderingen zijn de originele verflagen nog aanwezig; bij retouches is dat niet het geval. Aan de hand van de UV- en RX-opnamen was reeds duidelijk merkbaar dat het schilderij ten gevolge van de vele beschadigingen sterk was overschilderd en geretoucheerd. Deze retouches en overschilderingen waren ook met het blote oog zichtbaar, temeer omdat ze verkleurd waren.

Tijdens het schoonmaken werd, zoals reeds ter sprake kwam, het nummer teruggevonden, dat betrekking heeft op de inventaris van paleis Honselaarsdijk (afb. 22).

Na het schoonmaken volgt het stoppen en retoucheren. In dit stadium worden de lacunes in de verflaag en de kale plekken eerst opgevuld en vervolgens geretoucheerd. Bij het retoucheren zijn eerst de beschadigingen in de verflaag globaal op kleur gebracht met behulp van caseïne en tempera. De eind-retouche is aangebracht met olieverf waarvan zoveel mogelijk olie is onttrokken. Bij deze eind-retouches is tevens rekening gehouden met het verouderingsproces van de originele verf. Dat betekent dat bijvoorbeeld het craquelé, zoals dat in de originele lagen voorkomt, om esthetische redenen ook in de retouches zijn "geïmiteerd" met behulp van ragfijne penselen en zelfs met potlood of naald.

De laatste fase in het restauratieproces bestaat uit het aanbrengen van een vernislaag. Deze laag, op damar basis, beschermt het schilderij tegen vuil en atmosferische invloeden. Bovendien komen de kleuren door de vernislaag voller over en krijgt het schilderij glans.

Evenmin als over het onderzoek vóór de restauratie wordt hier over de restauratie zelf volledig en uitvoerig verslag gedaan. De summiere wijze waarop hier aandacht wordt besteed aan het restauratieproces staat zeer zeker niet in verhouding tot de gecompliceerde opgave waarvoor de restaurator zich zag geplaatst.

"Granida en Daifilo" van Gerard van Honthorst neemt in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw een belangrijke plaats in. Na de zeer vakkundig uitgevoerde restauratie is dat nóg duidelijker te zien dan voorheen het geval was.

NOTEN

1. A. van Buchell, *Notae Quotidianae van Arnout van Buchell*, (uitg. J.W.C. van Campen), Utrecht 1940, 1-2.
2. Zie voor de biografie: J.R. Judson, *Gerrit van Honthorst — A discussion of his position in Dutch art*, 's-Gravenhage 1959; H. Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*, Göttingen 1966 en M.J. Bok, "Gerard Hermansz. van Honthorst" in catalogus *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw*, Utrecht (Centraal Museum) en Brunswijk (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1986-1987, 276-279.
3. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (uitg. A. Marucchi), dl. 1, Rome 1956, 258.
4. In de 17de eeuw werd melancholie beschouwd als een kwaal die, ondanks alle ellende, "het Element van de fraeye Geesten, en de moeder der wijsheyt genoemt" werd. Melancholie werd niet als nadelig gezien voor "mensen, die in verstant, konsten, geleertheyt, ofte regeeringe uytgemunt hebben", aldus de gezaghebbende Dordrechtse arts Johannes van Beverwyck in het tweede deel van zijn *Schat der ongesontheydt*, Amsterdam 1672, 38.
5. Toen Gerard van Honthorst aan de Snippenvlucht woonde, werd zijn huis ook "de Snippenvlucht" genoemd. Voorheen heette het huis "de Meerbrassem". Zie Braun (noot 2), 36-37.
6. A.R. Peltzer, *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, München 1925, 275-277.
7. Ten onrechte wordt dit schilderij gewoonlijk betiteld als "De aanbidding door de herders".
8. Judson (noot 2), 152-153 nr. 20 suggereert dat dit schilderij mogelijk afkomstig zou kunnen zijn uit Paleis Noordeinde te 's-Gravenhage.

9. M. Vermeer in catalogus *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw*, Utrecht (Centraal Museum) en Brunswijk (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1986-1987, 300.
Van de acht schilderijen van Gerard van Honthorst op deze tentoonstelling is in feite slechts de helft typisch caravaggistisch te noemen: "De bevrijding van Petrus" (cat. nr. 60), "De soldaat en het meisje" (cat. nr. 62), "Vrolijk gezelschap" (cat. nr. 63) en "De koppelaarster" (cat. nr. 66).
10. Braun (noot 2), 30-31 met verdere literatuurverwijzing.
11. A. Blankert, *Amsterdams historisch museum: schilderijen daterend van voor 1800*, Amsterdam (Historisch Museum) 1975-1979, 145-147.
12. Peltzer (noot 6), 173.
13. Zie in dit verband: H. Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim-New York 1980.
14. S. van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678, 234.
15. A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, dl. 1, Amsterdam 1718, 149-150.
16. C.H. de Jonge, *Catalogus der schilderijen*, Utrecht (Centraal Museum) 1952, XXXIII.
17. In de catalogus *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw* (noot 9) nr. 67 wordt ten onrechte vermeld dat het schilderij twintig jaar na het "verschijnen" van Hoofts *Granida* ontstond.
18. Zie uitvoerig P.C. Hooft, *Granida* (uitg. A.A. Verdenius, A. Zijdeveld en C.A. Zaalberg), Zutphen 1975 en P.E.L. Verkuyl, *Battista Guarini's Il Pastor Fido in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen 1971.
19. W.A.P. Smit, "Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie", *Mededelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde*, Nieuwe Reeks, dl. 27, nr. 4, Amsterdam 1964, 191-194.
20. Verkuyl (noot 18), 450.

21. Gerard van Kuyl, een leerling van Gerard van Honthorst, schilderde omstreeks 1647 eveneens een "Granida en Daifilo" waar een scene uit de vijfde akt is weergegeven. Van Kuyls schilderij geeft echter een moment later weer dan dat van Van Honthorst. De verblijfplaats van dat schilderij is onbekend. Zie E.J. Sluijter, "Niet Gysbert van der Kuyl uit Gouda, maar Gerard van Kuijl uit Gorinchem (1604-1673)", *Oud-Holland* 1977, 176-177.
22. A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia*, Montclair 1983.
23. Opvallend is het foutje dat Van Honthorst maakte: hij schreef "fesit" (heeft gemaakt) in plaats van "fecit". Deze foutieve schrijfwijze komt ook op andere werken van Van Honthorst voor.
24. De Jonge (noot 16), cat. nr. 151.
25. W. Stechow, "Review of Illa Budde's book "Die Idylle im holländischen Barock", Cologne 1929", *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur* 1928-1929, 185 bijvoorbeeld brengt het schilderij in verband met andere stukken die in 1625 voor Berlijn zouden zijn vervaardigd.
26. H. Börsch-Supan, "Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der Oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preussischen Schlössern", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1967, 178 en 198 nr. 127.
27. Angelica en Medoro zijn figuren die voorkomen die Ariosto's *Orlando Furioso*.
28. D.F. Slothouwer, *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945, 80.
29. Idem, 78.
30. Overigens lijkt "N^o. 110" een ouder nummer (74?) te vervangen.
31. Börsch-Supan (noot 26), 143-198.
32. Tijdens de oorlogsjaren werden forse bedragen voor schilderijen betaald. Zie in dit verband A. Venema, *Kunsthandel in Nederland 1940-1945*, Amsterdam 1986.
33. J.G. Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten*, Berlijn 1849, XXV schrijft over de minachting die in Berlijn bestond voor Nederlandse schilderijen: "Die Bilder im alten Schlosse wurden nicht beachtet, sie stammten aus der Oranischen Erbschaft und hatte der König davon gesagt, der Holländer liessen nichts Gutes heraus". Deze opvatting, althans wat de laatste zinsnede betreft, geldt absoluut niet als normgevend.
34. Zie noot 22. De herontdekking van de pastorale literatuur gebeurde reeds in het begin van de 20ste eeuw in de periode van het "Symbolisme".

35. D.F. Slothouwer (noot 28), 80.
36. Idem.
37. Zie noot 33.
38. Bij Utrechtse 17de eeuwse schilderijen komt het veelvuldig voor dat de drager bestaat uit twee aaneen genaaide doeken. Naar de reden van deze ietwat vreemd aan-
doende werkwijze wordt meermaals gegist. Mijns inziens heeft het alles te maken
met lokale productie van het linnen. Vermoedelijk werd het linnen geproduceerd op
weefgetouwen van bescheiden omvang, zodat de breedte van het afgeleverde linnen
slechts in beperkte maten voorradig was.
Het schilderij is 145 cm hoog en 179 cm breed. Van de totale hoogte van 43 cm (in
het midden; links is dat 41 cm en rechts 42 cm).
39. Het Centraal Museum bezit een schilderij voorstellende "Harpspelende koning Da-
vid", door Gerard van Honthorst in 1622 vervaardigd. Dat doek is met behulp van
touwtjes opgespannen.
Over deze wijze van bespannen bereidt de auteur een artikel voor.
40. Zie in dit verband ook M.E. Houtzager e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilde-
rijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht (Centraal Museum) 1967, 242-
243. Daar wordt vastgesteld dat het linnen horizontaal bestaat uit twaalf draden per
vierkante centimeter en vertikaal uit veertien. Preparatie en onderschildering zijn
niet zichtbaar. Er is een matige tot goede detailherkenbaarheid. Craquelé is zicht-
baar evenals duidelijke beschadigingen. Ter hoogte van het voorhoofd van Granida
loopt een naad. Sporen van spatel.
41. IR-opnamen hebben speciaal tot doel de ondertekening te vinden, dat wil zeggen:
de schets die een kunstenaar op zijn doek of paneel aanbracht voor hij ging schilde-
ren.
Naar mijn stellige overtuiging heeft Gerard van Honthorst, in navolging van Cara-
vaggio, geen of vrijwel geen gebruik gemaakt van ondertekeningen.
Naar aanleiding van "De roeping van Mattheus" die Caravaggio in 1599-1600 voor
de San Luigi dei Francesi-kerk te Rome schilderde, noteerde Giulio Manzini dat
Caravaggio vooraf geen schetsen maakte, zoals dat toen algemeen gebruikelijk was,
maar direct "alla prima" begon te schilderen. Tijdens het schilderen bracht Caravag-
gio correcties aan, gewoonweg door datgene wat hij niet goed vond over te schilde-
ren. Ongetwijfeld heeft deze werkwijze van Caravaggio ook grote indruk gemaakt
op zijn navolgers. Er is nog onvoldoende onderzoek gedaan naar de werkwijze die
de Nederlandse navolgers van Caravaggio gebruikten, om ons daarvan een goed
beeld te kunnen vormen. Maar hun werkwijze zal zeer zeker niet veel verschillen
van die van Caravaggio.

42. Het rapport van M. de Keijzer en J.A. Mosk vermeldt: "Het genomen monster vertoonde in de dwarsdoorsnede de volgende opbouw: roodbruine grondering (oker), lichtgele onderschildering (loodwit met gele oker), zeer lichtblauwe laag (loodwit met bleke smalt), lichtblauwe laag (loodwit met wat blauwere smalt). De opbouw is normaal te noemen. Er zitten geen tussenlaagjes in of lagen die een overschildering zouden kunnen suggereren.

Het lelijke aanzicht van de partij komt omdat de craquelure ernstige vormen heeft aangenomen, zodanig dat de "goede" verf nog slechts in geïsoleerde nopjes en scholletjes voorkomt. De craquelure is van boven breed en flink diep. Ze is gevuld met transparant materiaal (vernis), gemengd met zwarte vuildeeltjes.

De verhouding in oppervlak tussen de vuile craquelures (donkergrijs) en de lichte originele verf is zodanig dat de partij zich enkele tinten donkerder voordoet dan de bedoeling was.

Met de verf zelf is dus niets aan de hand, het probleem zit in het ontbreken van veel verf. Het craquelurepatroon lijkt van de fijnheid van het weefsel te zijn, hetgeen suggereert dat althans deze partij te bros was om rekken en krimpen of misschien op- en afrollen te doorstaan. Ook verder op het schilderij lijkt zulke mechanische schade aan de orde, zij het met een minder ernstig gevolg voor de kleurnuances".

43. Braun (noot 2), nr. 62.
44. Peter Dik ben ik bijzonder veel dank verschuldigd voor zijn uitvoerige informatie tijdens het restuaratieproces.
45. Het is niet gelukt om vóór het gereed komen van deze publicatie het merkteken en inventarisnummer thuis te brengen. Voor informatie in dit verband ben ik dank verschuldigd aan dr. J. Kelch van de Gemäldegalerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz te Berlijn.

Colofon

uitgave : Centraal Museum Utrecht, 1988
tekst : Jos de Meyere
vormgeving : Daan Out
druk : Drukkerij Elinkwijk, Utrecht

© Centraal Museum Utrecht

