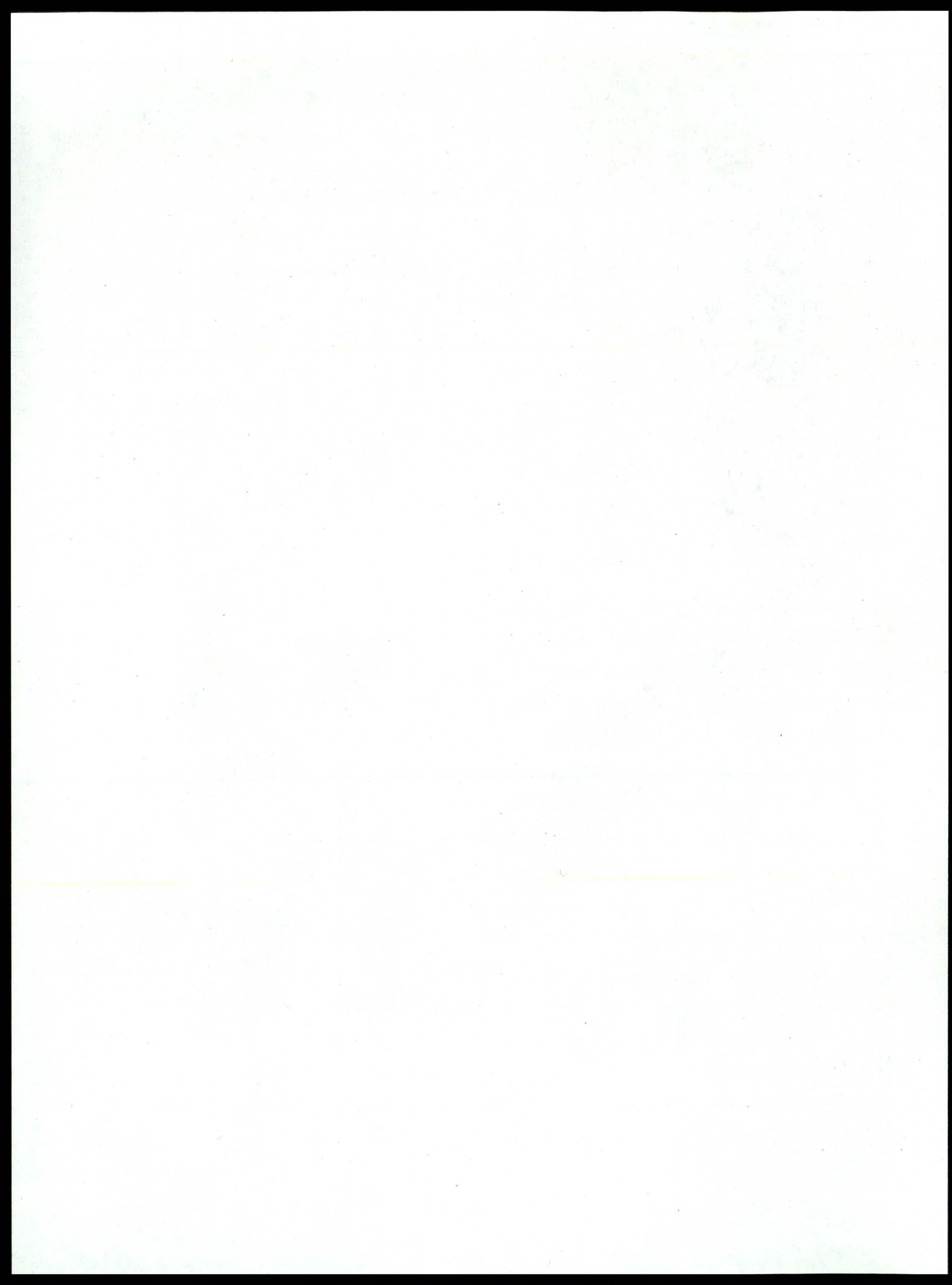


**Madonna met
wilde rozen *en
een selectie van
16de- en 17de-eeuwse
meesterwerken
uit Utrecht***

Liesbeth M. Helmus

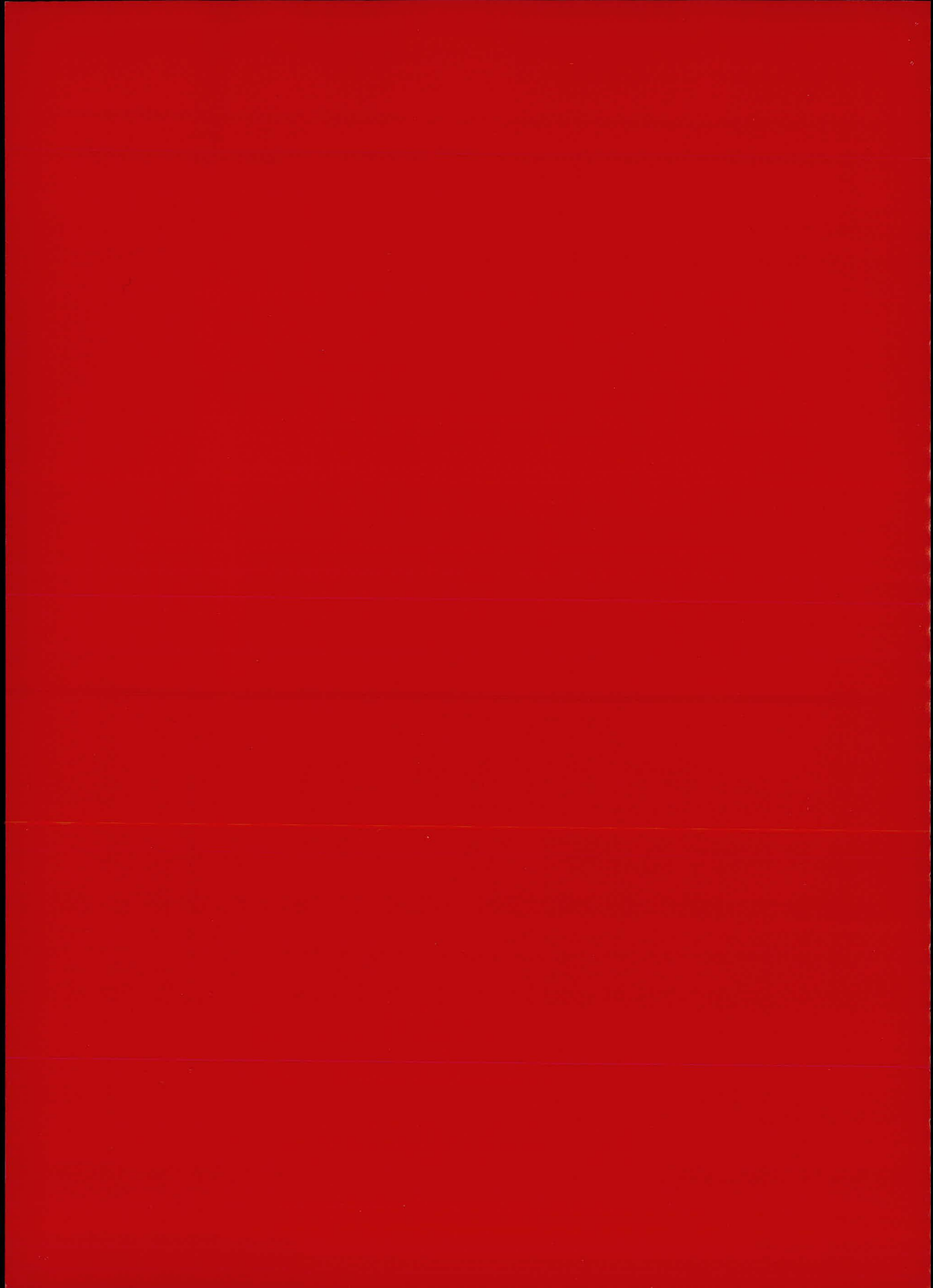
Liesbeth M. Helmus
Madonna met wilde rozen

C C
C C
centraal
museum



Madonna met wilde rozen

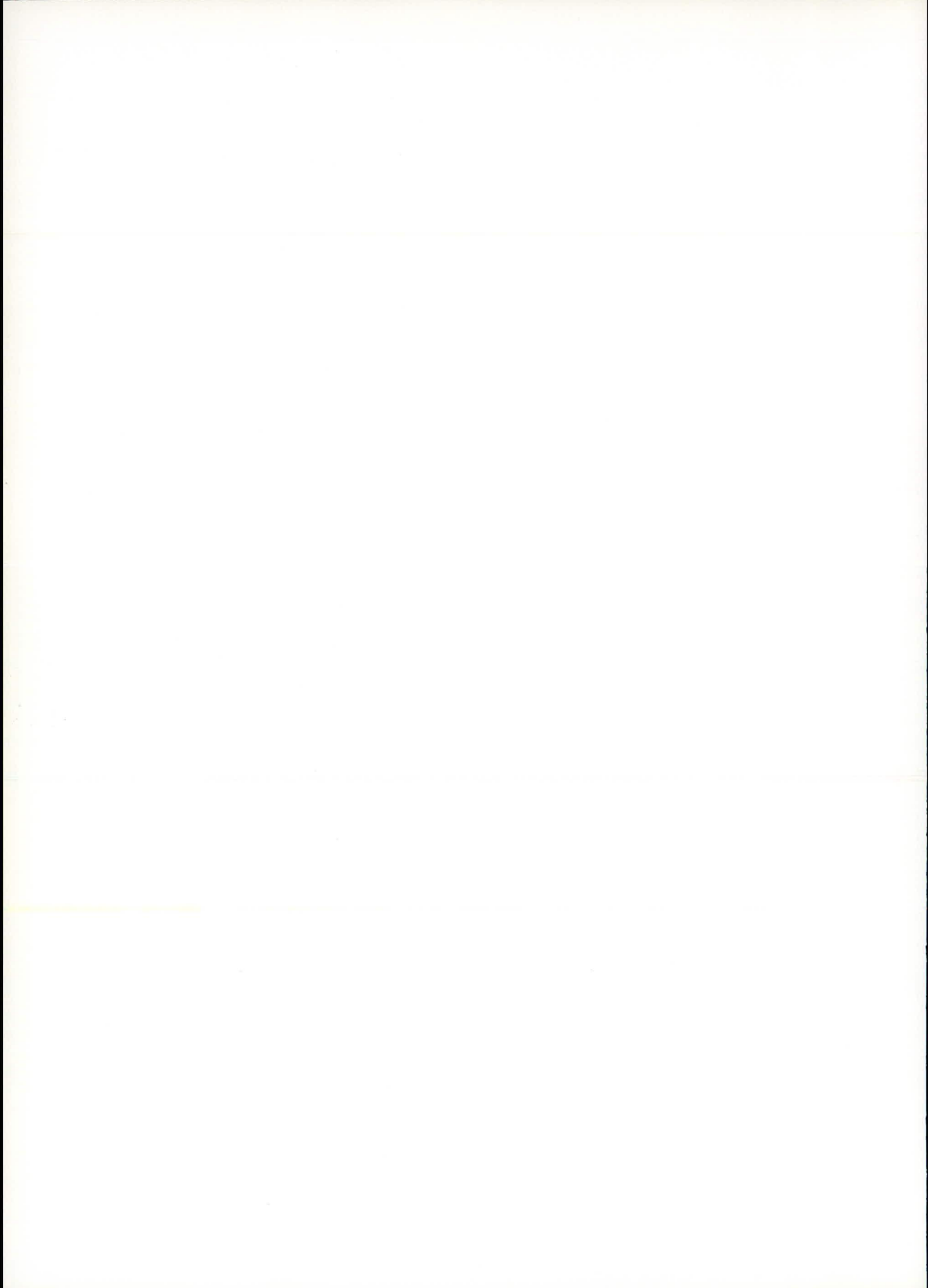
*en een selectie van
zestiende- en zeventiende-eeuwse
meesterwerken uit Utrecht*



Madonna met wilde rozen

*en een selectie van
zestiende- en zeventiende-eeuwse
meesterwerken uit Utrecht*

Liesbeth M. Helmus



Madonna met wilde rozen en een selectie van zestiende- en zeventiende-eeuwse meesterwerken uit Utrecht.¹

Inleiding

Het Centraal Museum Utrecht is gevestigd in de oude Utrechtse binnenstad. Het is een complex van aaneengeschakelde gebouwen waarvan de oudste kern wordt gevormd door de overblijfselen van het middeleeuwse Sint Agnietenklooster. Bij een grootscheepse verbouwing vóór de ingebruikname van het gebouw in 1920 werden de kapel en het dwarsgebouw van het klooster verbonden met een nieuwe vleugel. In 1987 zijn de voormalige Artilleriestallen er als tentoonstellingsruimte bijgekomen, en momenteel wordt gewerkt aan de realisering van een uitbreiding aan de overzijde van de straat.² Het resultaat is verwarrend, maar ook verrassend. De verzamelingen van het museum lijken op het eerste gezicht al even divers als het gebouw. De vijf collecties die het museum onder haar beheer heeft - de oude en moderne kunst, de toegepaste kunst, de kostuums en de afdeling stadsgeschiedenis - hebben echter vrijwel steeds één gezamenlijke noemer, en dat is Utrecht.

Geschiedenis van de collectie

De stadsgeschiedenis vormt de oudste kern van het museum. Op instigatie van burgemeester H.M.A.J. van Asch van Wijck werd in 1838 de collectie oudheden in een aantal vertrekken van het stadhuis opengesteld voor het publiek. Hiermee werd de basis gelegd voor het oudste stedelijk museum van Nederland. Uit de catalogus die bij de opening verscheen, blijkt waar de collectie op dat

moment uit bestond.³ Althans, de tentoongestelde collectie. Want omdat het museum werd opgevat als een Utrechtse oudheidkamer, werden alleen die stukken geëxposeerd die een duidelijk verband toonden met de geschiedenis van de stad. Onder de tentoongestelde voorwerpen bevonden zich slechts dertig schilderijen. De rest stond op zolder.

De eerste echte schilderijencatalogus verscheen in 1933.⁴ Hierin zijn 243 schilderijen van Utrechtse en 196 van niet-Utrechtse schilders opgenomen. De samenstelster ervan, jonkvrouw dr. C.H. de Jonge, die als kunsthistorica de collectie al jaren bewerkte, werd per 1 januari 1941 als directrice aangesteld.

In 1951, een jaar voor de verschijning van de jongste catalogus, legde zij haar post in het museum neer.⁵ Op dit moment wordt gewerkt aan een nieuwe bestandscatalogus. De afdeling oude schilderkunst omvat nu circa duizend schilderijen, alle vervaardigd door kunstenaars geboren vóór 1850.

Een belangrijke kern wordt gevormd door de 63 schilderijen die in 1918 werden aangekocht van het Utrechtse Genootschap Kunstliefde. Met name vanaf die tijd is de verzameling enorm uitgebreid. Met aankopen, langdurig bruiklenen, maar ook schenkingen en legaten zijn vele lacunes inmiddels opgevuld. Het legaat van J.C. Martens van Sevenhoven, dat in 1972 aan het museum werd toegekend, omvatte bijvoorbeeld naast een complete verzameling familieportretten, een serie van zeven portretten van Joachim Wtewael (1566-1638). Voor zover bekend zijn het de enige portretten die Wtewael naar het leven schilderde. In 1980 kreeg het Centraal Museum bijna vierhonderd schilderijen in bruikleen van de Stichting Van Baaren Museum. De collectie omvat voornamelijk schilderijen uit de negentiende en de vroege twintigste eeuw. Voor de afdeling oude kunst zijn onder meer de werken van Gustave Courbet, Charles-François Daubigny, Philippe Rousseau en de meesters van de Haagse school van groot belang.

Het museum heeft zich in de afgelopen 150 jaar ontwikkeld van klein historisch naar een van de tien grootste kunstmusea in Nederland. De schilderijencollectie kreeg steeds meer nadruk,

waardoor zij kon uitgroeien tot de belangrijkste verzameling Utrechtse meesters ter wereld.

Utrecht in de zestiende en zeventiende eeuw

De zeventiende eeuw wordt gezien als dé grote bloeiperiode in de Nederlandse kunstgeschiedenis. De Republiek der Zeven Verenigde Provinciën was een wereldmogendheid met een spectaculair groeiende handel en industrie die tot een welvarende economie en dus ook tot grote rijkdommen leidde. Wat deze Gouden Eeuw aan schilderkunst heeft voortgebracht behoort tot het mooiste dat in de Nederlandse kunstmusea wordt bewaard. Grote namen zijn verbonden met beroemde kunstwerken en de meesters, wier werken over de gehele wereld zijn verspreid, zullen altijd bepalend zijn voor het gezicht van de Noord-Nederlandse schilderkunst.

Minder bekend is het feit dat Utrecht al in de zestiende eeuw een belangrijke, zelfs leidinggevende rol speelde in de ontwikkeling van de schilderkunst. Tot aan de Reformatie was het de belangrijkste stad van Nederland. Politiek gezien degradeerde Utrecht in de zeventiende eeuw tot een provinciestad, maar wat de kunst betreft bleef het een metropool. Als bakermat, als centrum waar verschillende stijlen en thema's voor het eerst tot ontwikkeling kwamen, speelde de stad zelfs een voortrekkersrol.

De faam van Utrecht begon in de zestiende eeuw met Jan van Scorel (1495-1562) en het vroegste werk in deze catalogus is dan ook van zijn hand. *Madonna met wilde rozen* (p. 105) is een absoluut topwerk binnen zijn oeuvre. De belangrijkste schilders na zijn dood waren Joachim Wtewael (1566-1638), Paulus Moreelse (1571-1638) en Abraham Bloemaert (1566-1651). Zij begonnen hun loopbaan toen het maniërisme in de Nederlanden op zijn hoogtepunt was. Kenmerkend voor deze stijl zijn de zachte pasteltinten en de langgerekte, elegante figuren met extreem gedraaide lichamen. *De aanbidding van de herders* van Joachim Wtewael (p. 121) en *Jozef en zijn broers* van Abraham Bloemaert (p. 17) zijn beide illustratief voor deze stijl.

Wtewael is zijn leven lang een maniërist in hart en nieren gebleven. Bloemaert heeft alleen in de vroege periode van zijn loopbaan in deze stijl gewerkt. Hij beoefende in zijn lange productieve leven verschillende stijlen na elkaar. Hij ontwikkelde zich van een maniërist tot een caravaggist en werd tenslotte een echte classicist. Vanwege het grote aantal leerlingen wordt hij ook wel de 'Vader van de Utrechtse school' genoemd. Moreelse, de belangrijkste portretschilder in Utrecht, is onder meer vertegenwoordigd met het vroegst bekende pastorale portret uit de Nederlanden, *Pastoraal portret van twee meisjes* (p. 93).

De caravaggisten

Wtewael, Moreelse en Bloemaert werden opgevolgd door een van Bloemaerts vele leerlingen, de beroemde Gerard van Honthorst (1592-1656). Vanwege zijn virtuose behandeling van het chiaroscuro (licht-donker) werd hij door zijn tijdgenoten 'Gherardo delle Notti' genoemd. Hij was een echte caravaggist. Deze nieuwe stijl, die is ontstaan onder invloed van de Italiaanse kunstenaar Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), betekende een belangrijke impuls voor de ontwikkeling van de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Kenmerkend voor de stijl is de sterke, vaak dramatische belichting door middel van een verborgen lichtbron.

Het caravaggisme verspreidde zich vanuit Utrecht al snel naar de andere Noord-Nederlandse steden. Hoewel de bloeiperiode ervan tussen 1620 en 1630 lag, werd ook later, zoals we onder meer bij Rembrandt kunnen zien, nog in caravaggistische trant gewerkt. De Utrechtse schilderkunst is vooral vanwege het caravaggisme zo beroemd. In deze catalogus is veel werk opgenomen van de schilders die tot deze stroming gerekend kunnen worden. Dirck van Baburen (ca. 1595-1624), Johannes Jansz. van Bronchorst (1627-1656?), Paulus Bor (1601?-1669) en Jan van Bijlert (1597/98-1671) zijn allen met schilderijen vertegenwoordigd. Hendrick ter Brugghen (1588-1629), de grootste onder de caravaggisten, laat met zijn absolute topwerk *De roeping van Mattheus* het beste van zijn kunnen

zien (p. 53). Het schilderij is het symbool geworden van het Utrechts caravaggisme.

Ontwikkelingen na het caravaggisme

Op het caravaggisme volgde in Utrecht het classicisme, dat vooral na 1630 meer en meer terrein won. Heldere, koele kleuren, een gelijkmatige lijnvoering, scherpe contouren en een geïdealiseerde weergave van de figuren zijn kenmerkend voor deze stijl. Ook hierin speelde Gerard van Honthorst een hoofdrol, zoals we onder meer kunnen zien aan zijn *Granida en Daifilo* (p. 77).

Daarnaast werden er in Utrecht nog andere stijlen beoefend. Het werk van de Utrechtse italianisanten bestaat uit geïdealiseerde landschappen, die vrijwel altijd zijn gestoffeerd met Romeinse gebouwen en ruïnes. Het landschap, dat meestal in een helder, zuidelijk zonlicht baadt, fungeert als setting voor een religieuze, mythologische of eenvoudige genre-voorstelling. Cornelis van Poelenburch (1594/95-1667) is de belangrijkste vertegenwoordiger van de vroege italianisanten. Jan Both (ca. 1615-1652) behoort tot de tweede generatie. Hij neemt een plaats in aan het begin van de 'klassieke' fase van de Italiaanse landschapskunst. Jan Baptist Weenix (1621-1659) maakte deel uit van dezelfde generatie italianisanten als Jan Both. Hij was een van de meest vooraanstaande schilders van zijn tijd en produceerde naast landschappen vooral havenscènes. De vertegenwoordigers van de derde en laatste generatie van italianisanten, die schilderden in het laatste kwart van de 17de eeuw, werkten wel in Rome, maar borduurden niet voort op de bestaande traditie van hun voorgangers. Dit is bijvoorbeeld te zien aan het werk van Jacob de Heusch (1656-1701).

In de catalogus is ook werk opgenomen van twee beoefenaren van andere genres in de Utrechtse schilderkunst. De belangrijkste meester van het stilleven, Jan Davidsz. de Heem (1606-1683/84) en de vogelschilder Melchior d'Hondecoeter (1636-1695), zijn beiden met een schilderij vertegenwoordigd. Het schilderij van de Delftse architectuurschilder Hendrick Cornelisz. van Vliet (1611/12-1675) tenslotte, toont de

Utrechtse Domkerk op een essentieel moment in de geschiedenis (p. 109).

Nieuw onderzoek

Nieuw onderzoek en restauraties leiden vaak tot nieuwe inzichten. Vlak voordat de catalogus ter perse ging is de *Herderin met duiven* van Gerard van Honthorst (p. 85) gerestaureerd. Tijdens het schoonmaken kwam eindelijk de originele datering tevoorschijn. Verder bleek dat het schilderij in de negentiende eeuw was gekuist.

Onderzoek leidde tot een andere interpretatie van *De twaalfjarige Jezus in de tempel* van Paulus Bor (p. 41) en een nieuwe datering voor het *Interieur van de Dom* van Van Vliet (p. 109). Van het *Portret van de familie van Wijckersloot* zijn de toeschrijving, de datering en de identificatie van de voorgestelde familie veranderd (p. 117).

In de catalogus worden verschillende kunst-historische problemen behandeld, zonder dat de lezer wordt lastig gevallen met een algehele opsomming van hetgeen er over bepaalde schilderijen is geschreven. Dat heeft tot resultaat dat niet alle facetten van de schilderijen altijd aan bod komen.

Liesbeth M. Helmus

Conservator Oude Kunst

Baburen,
Dirck Jasperz. van

Wijk bij Duurstede? ca. 1595 - Utrecht 1624

*De Graflegging
van Christus*

1617-24

doek, 219,4 x 139,5 cm
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv. nr. 8233
schenking 1938





De Graflegging van Christus is een kopie van een altaarstuk dat Dirck van Baburen schilderde tijdens zijn verblijf in Rome. Het is goed mogelijk dat we met een eigenhandige herhaling te maken hebben, of met een versie die is uitgevoerd door medewerkers uit het atelier van Van Baburen.¹ Het schilderij heeft hetzelfde formaat, en is geschilderd in dezelfde kleuren als het origineel. Het linnen waarop de schildering is aangebracht is zeer grof en sterk genopt. Het wijkt met tien tot acht draden per vierkante centimeter ver af van het gemiddelde – een ongebruikelijke structuur voor het Noorden, maar wel veel voorkomend in Italië.² De lijst, waarschijnlijk van Spaanse of Italiaanse herkomst, is origineel.

Van Baburen schilderde de eerste versie van *De Graflegging* voor het altaar van de Pietà-kapel in de San Pietro in Montorio te Rome.³ Hij kreeg de prestigieuze opdracht op relatief jonge leeftijd; volgens Giulio Mancini was hij zo'n 22 of 23 jaar oud toen hij de decoratie van de kapel op zich nam.⁴ Over de kapel weten wij niet veel meer dan dat hij tussen 1615 en 1620 werd uitgevoerd, en dat hij werd besteld door Padro en Francisco de Cuside, vertegenwoordigers van de koning van Spanje in Rome. Een contract waarin de bepalingen van de opdracht zijn vastgelegd is niet bekend.

Dat Van Baburen inderdaad de schilder is geweest van de Romeinse *Graflegging* weten we pas zeker sinds er een vroeg zeventiende-eeuwse ets naar het schilderij is ontdekt, waarop het opschrift: 'Theod. Bab. Pinx/Sup. Licentia' staat geschreven. Sedertdien wordt het schilderij aan Van Baburen toegeschreven.⁵ In de negentiende eeuw heeft men op het originele doek het monogram 'T.R.' en de datering '1617' ontdekt. Noch het monogram (misschien te lezen als T.[heodoor] B.[aburen]?) noch de datering schijnen tegenwoordig nog te zien te zijn.⁶

Dat Van Baburen bij het schilderen van *De Graflegging* werd beïnvloed door het werk van Caravaggio blijkt niet alleen uit het sterke chiaroscuro, maar ook uit de monumentale compositie. De Italiaanse grootmeester schilderde

zijn versie in 1603 voor een kapel in de Santa Maria in Vallicella, de Chiesa Nuova in Rome.⁷ Het levenloze lichaam van Christus wordt door Van Baburen naar voren gekanteld in plaats van naar achteren, maar verder komt de compositie in grote trekken overeen. Nikodemus draagt de benen van Christus, en Jozef van Arimatea ondersteunt Christus' rug. De drie vrouwen weeklagen smartelijk om het verlies.

Maria, die door Dirck van Baburen op traditionele wijze wordt uitgebeeld als een jonge vrouw, wordt door Caravaggio geschilderd als een vrouw die de leeftijd heeft van een moeder met een zoon van in de dertig. Juist dit letterlijk realisme waar Caravaggio zo beroemd mee is geworden, liet Van Baburen achterwege.

Baburen,
Dirck Jaspersz. van

Wijk bij Duurstede? ca. 1595 - Utrecht 1624

De luitspeler

1622

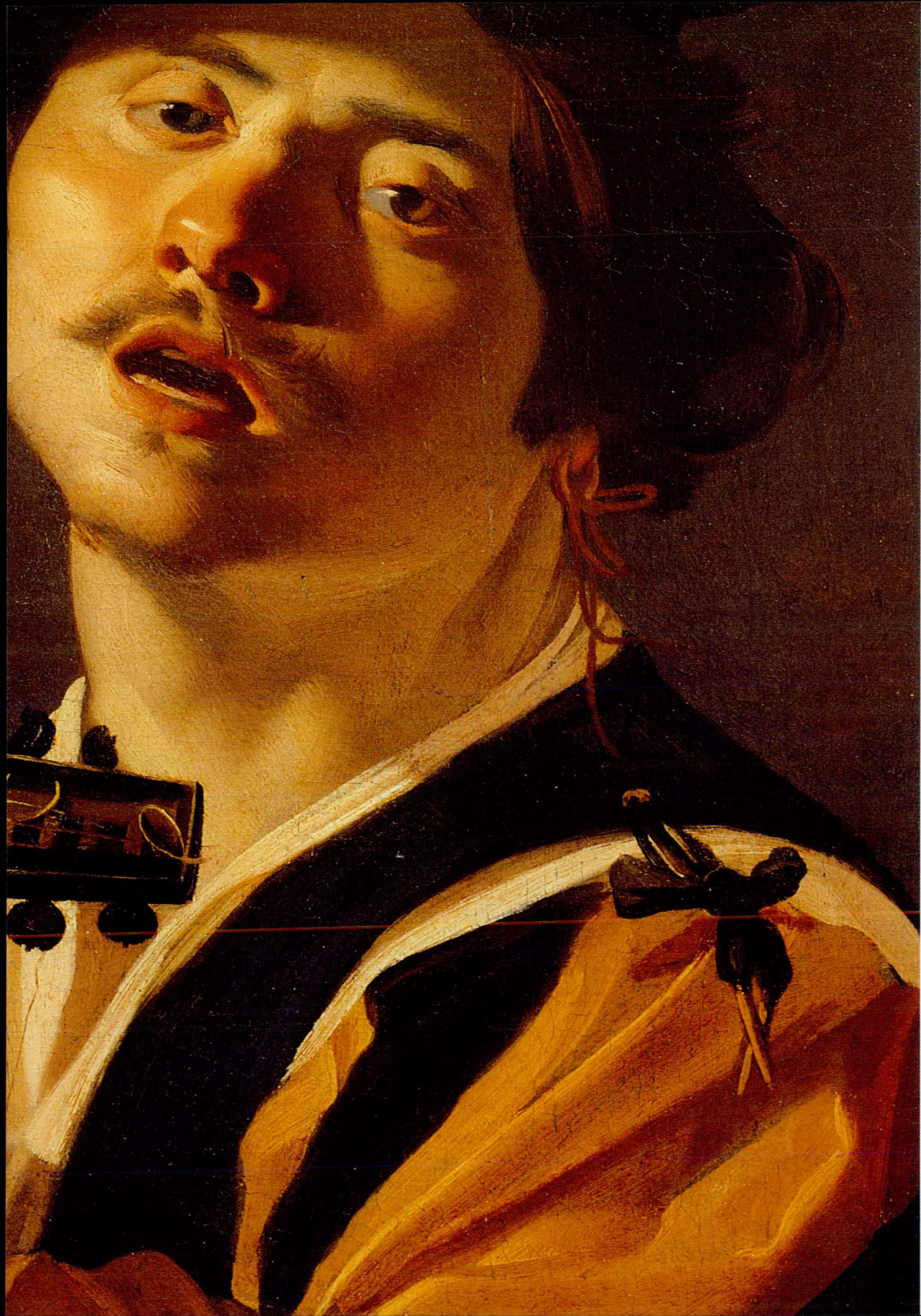
doek, 71,2 x 58,5 cm

recto l.b.: Teod Babu fecit // Anno 1622

inv. nr. 11481

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

1955





Dirck van Baburen wordt gezien als een van de belangrijkste vernieuwers in de Utrechtse kunst van na 1620. Van ongeveer 1615 tot omstreeks 1621 woonde en werkte hij in Italië. Het eerste werk dat wij van na zijn terugkeer in Utrecht kennen is de *Jongen met mondharp*.¹ Het schilderij is 1621 gedateerd en behoort, samen met *De fluitspeler* van Abraham Bloemaert (p. 25) en de twee fluitspelers die Hendrick ter Brugghen schilderde, tot de vroegst bekende Noord-Nederlandse voorbeelden van een muzikant die in halffiguur is weergegeven.²

Het idee een muzikant geïsoleerd en als halffiguur uit te beelden is afkomstig van Caravaggio en zijn navolgers. Aangezien Bloemaert nooit in Italië is geweest, moet hij het nieuwe thema in elk geval via via hebben opgepakt. De verdienste het genre in het noorden te hebben geïntroduceerd komt toe aan Van Baburen, of mogelijk ook aan zijn leerling Ter Brugghen.

Het thema werd niet alleen in Utrecht, maar ook in andere steden zoals Haarlem en Leiden zeer populair. Frans Hals bijvoorbeeld schilderde zijn beroemde *Luitspelende nar* omstreeks 1623.³

In Utrecht hebben Moreelse, Van Honthorst, Ter Brugghen en veel van de andere caravaggisten de muzikant als halffiguur diverse malen uitgebeeld. *De luitspeler* schilderde Van Baburen in 1622, een jaar na de *Jongen met mondharp*. Muzikant zou misschien een betere titel voor het schilderij zijn. De jongen is namelijk niet alleen op zijn luit aan het spelen, hij is ook aan het zingen.

Zoals veel van de in deze periode geschilderde muzikanten is de jongen voor die tijd ouderwets en ongewoon gekleed. Hij draagt een baret met een zwierige verentooi en een bourgondisch aandoend jak. Aan zijn oorbel heeft hij een touwtje geknoopt dat aan de onderkant is versierd met een gekleurde strik. Het is een archaïserend theater- of rederijderskostuum, dat een stadsmuzikant waarschijnlijk met goed fatsoen nog wel aankon, maar dat voor de gewone burger ondenkbare kledij was.

De luit heeft op het schilderij geen zes dubbele snaren, zoals in de zeventiende eeuw gebruikelijk was, maar vijf (vier dubbele en een enkele). Het

instrument telde in de vijftiende eeuw vijf snaren. Pas in de loop van de zestiende eeuw werd het vaste aantal zes. Mogelijk schilderde Van Baburen hier opzettelijk een ouderwetse luit. Ook de kleding van de jongen is immers aan de ouderwetse kant.⁴

Het schilderij is in 1955 samen met *De vrolijke drinker* van Hendrick ter Brugghen door het museum aangekocht.⁵ Men heeft lang gedacht dat de twee schilderijen pendanten waren. Volgens Nicolson zijn ze beide afkomstig uit dezelfde achttiende-eeuwse collectie. Op de twee spieramen bevinden zich etiketten met de nummers 4 (voor Ter Brugghen) en 5 (voor Van Baburen) erop geschreven, en ze zijn al vroeg in een identieke lijst gevat.⁶

Dat het schilderij een pendant heeft gehad is heel goed mogelijk. Het zou dan echter om een ander schilderij dan *De vrolijke drinker* moeten gaan. De twee hebben een afwijkend formaat en ze zijn bovendien verschillend gedateerd. Slatkes opperde de mogelijkheid dat *De zanger* in het Gleimhaus te Halberstadt het pendant zou kunnen zijn van *De luitspeler*. Dit schilderij is ook van de hand van Van Baburen. Het draagt dezelfde datering, heeft vrijwel dezelfde afmetingen, komt wat de inhoud betreft overeen en heeft bovendien een identieke lichtbron.⁷

Bloemaert, Abraham

Gorinchem 1566 - Utrecht 1651

Jozef en zijn broers

1595-1600

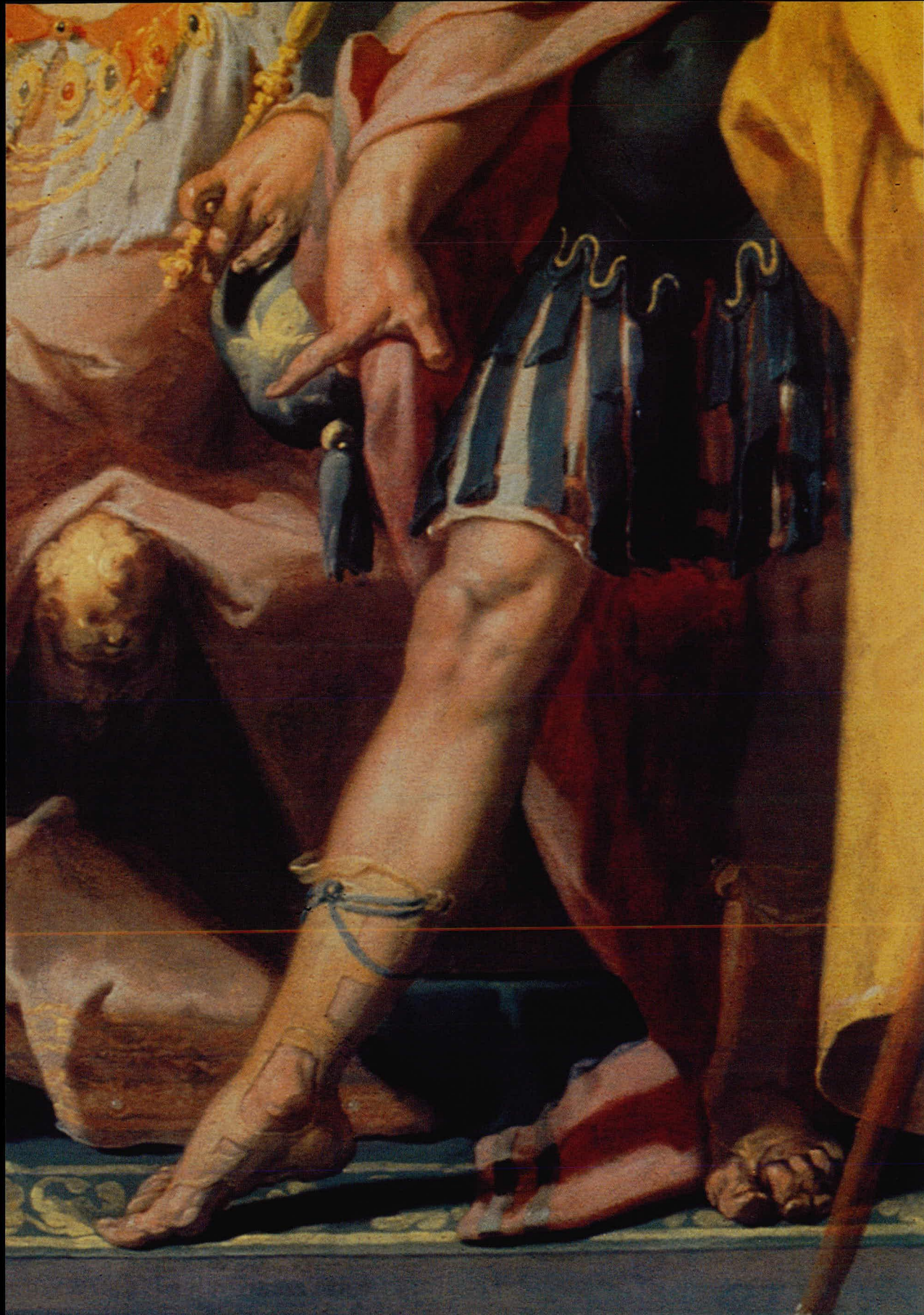
doek, 141,3 x 211 cm

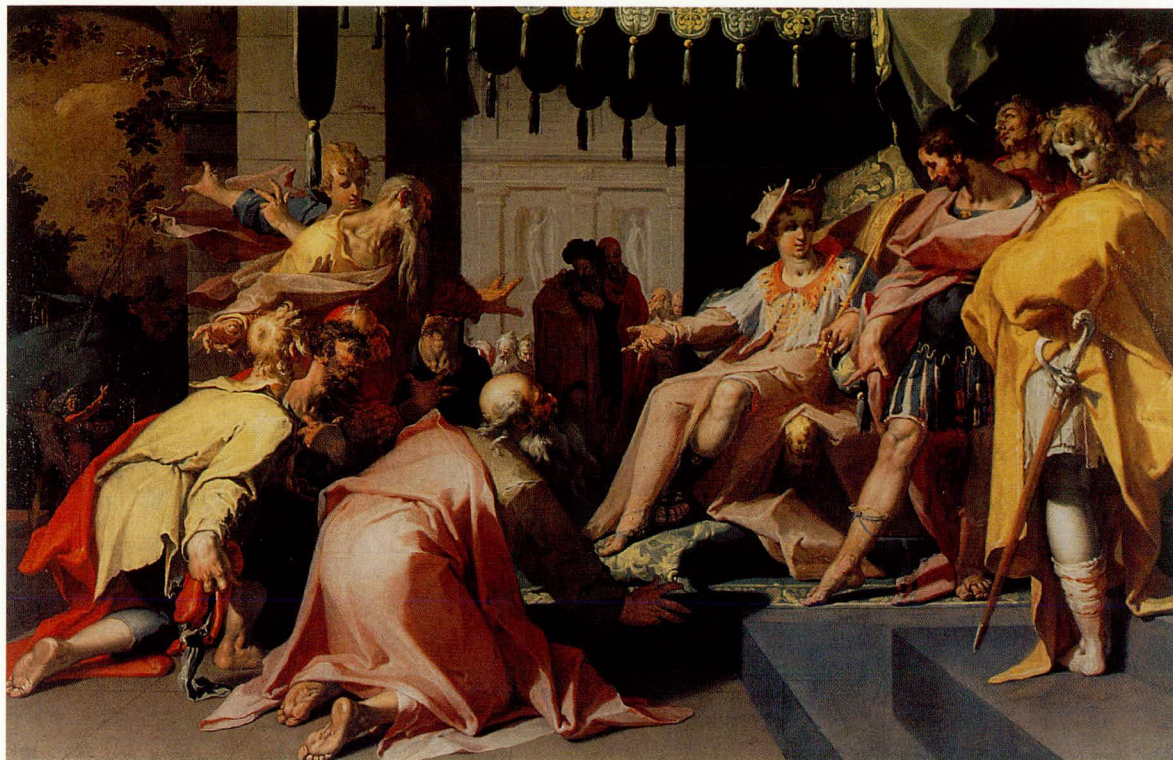
niet gesigneerd, niet gedateerd

inv. nr. 8289

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

1939





Jozef en zijn broers is een hoogtepunt in het Noord-Nederlands maniërisme. Het is een grotendeels in pastelkleuren uitgevoerde scène, met schakeringen van roze tot rood en citroenen warm gele naast helder groene kleurvlakken. Kenmerkend voor deze stijl zijn ook de elegant poserende figuren, langgerekt en met een onnatuurlijk gedraaide tors, waarvan de draaiing nog wordt benadrukt door bijvoorbeeld de hand in de zij en de houding van het hoofd. De verf is prachtig gevarieerd opgebracht. Het schilderij bevat naast glad geschilderde oppervlakken ook brede, schilderachtige verfstreken. Er zijn verschillende repentirs te zien, zoals bijvoorbeeld bij de linker voet en de slip van de mantel van de man die het beeld geheel rechts afsluit. In tegenstelling tot hetgeen weleens is geschreven, is het doek niet aan de onderzijde ingekort.¹

Het schilderij wordt nu gerekend tot een van de belangrijkste vroege werken in het oeuvre van Abraham Bloemaert. Dat is niet altijd zo geweest. In 1938 werd het schilderij ter veiling aangeboden als zijnde van de hand van G.B. Tiepolo (1696-1770).² C.M.A.A. Lindeman maakte een jaar later aannemelijk dat het niet om een Italiaans schilderij uit de achttiende eeuw ging, maar om een werk van de Utrechtse maniërist Joachim Wtewael.³ Het Centraal Museum kocht het in 1939 dan ook aan als een belangrijk hoogtepunt in het oeuvre van Wtewael.⁴ Reznicek was in 1961 de eerste die opmerkte dat het schilderij niet van Wtewael was, maar van Abraham Bloemaert moest zijn.⁵ De Wtewaelkenner A. Lowenthal schreef echter in haar in 1986 verschenen boek over deze schilder dat een aantal schilderijen, waaronder ook *Jozef en zijn broers*, noch bij Wtewael, noch bij Bloemaert onder te brengen was. Zij kwam tot de ongeloofwaardige conclusie dat een derde, vooralsnog anonieme meester hier aan het werk moest zijn geweest.⁶ C.J.A. Wansink tenslotte, die het boek recenseerde, kwam tot dezelfde conclusie als Reznicek. Zij beschouwde de losse toets, het koloriet en de gezichtstypes juist kenmerkend voor Bloemaert. Bovendien voerde zij een

Londense veilingcatalogus uit 1776 aan waarin het schilderij werd aangeboden als een werk van A. Bloemaert.⁷ Ook de Bloemaert-specialist M. Roethlisberger twijfelt niet langer aan de toeschrijving. Hij noemt een tekening van de hand van Bloemaert waarop Jozef identiek is aan de Jozef op het schilderij.⁸

Het Centraal Museum heeft nu dus geen hoogtepunt uit het oeuvre van Joachim Wtewael in huis, maar van Abraham Bloemaert.

Het schilderij stelt een episode voor uit de geschiedenis van Jozef zoals die wordt verhaald in Genesis 37-50.⁹ Jozef was de zoon van Jakob en Rachel. Hij had tien oudere halfbroers en één jongere broer. Jakob hield het meest van Jozef. Van alle twaalf was hij zijn favoriet. Zijn oudere broers haatten Jozef hierom en toen hun halfbroer hen een keer in Dothan kwam opzoeken, waar zij hun kudden weidden, namen zij wraak. Zij verkochten hem aan een voorbijtrekkende karavaan die op weg was naar Egypte.

Daar kwam Jozef terecht bij de hoveling Potifar, voor wie hij het gehele huishouden ging bestieren. Potifars vrouw had haar zinnen op Jozef gezet, maar omdat hij haar bleef afwijzen zon zij op wraak. Zij beschuldigde hem van een poging tot verkrachting. Jozef werd daarop in de gevangenis gegooid, waar hij als droomuitlegger een zekere faam verwierf. Zo kwam het dat hij ook de dromen van de farao mocht verklaren. Hij vertelde hem dat de zeven vette jaren van welvaart die in het land heerste zouden worden gevolgd door zeven magere van wereldwijde hongersnood. De farao benoemde Jozef vanwege zijn voorspelling tot onderkoning en gaf hem de opdracht zorg te dragen voor de gebeurtenissen die in het verschiet lagen. Toen het zover was en Egypte door de hongersnood werd getroffen, heerste er ook in Kanaän, het geboorteland van Jozef, grote hongersnood. Jakob stuurde zijn zonen, met uitzondering van Benjamin, naar Egypte om graan te kopen. Zonder het in de gaten te hebben verschenen zij voor hun dood gewaande halfbroer. Deze herkende hen echter wel en besloot hen op de proef te stellen. Hij beschuldigde hen van spionage en nam een van zijn broers in gijzeling (Genesis 42:14-17). Hij eiste dat men hem

in ruil voor de vrijlating van de gevangene Benjamin zou brengen.

Dit is het moment dat Bloemaert heeft uitgebeeld. Als heerser zit Jozef onder een groot baldakijn op zijn troon. Hij draagt een hermelijnen schoudermantel, gouden kettingen, en op zijn hoofd heeft hij een hoed met een kleine kroon. In zijn hand houdt hij zijn scepter. Kalm draait hij zich om naar een wachter die naar voren stapt. Drie andere hovelingen staan te kijken naar hetgeen er gebeurt. Jozef wijst naar de zeven smekelingen die er alles aan doen om hem te overtuigen van het onschuldige doel van hun reis. Volgens het verhaal zal Jozef zich uiteindelijk aan hen openbaren als hun broer, waarbij hij hen vergeeft voor de misdaden tegen hem begaan.

Bloemaert, Abraham

Gorinchem 1566 - Utrecht 1651

Landschap met de rust op de vlucht naar Egypte

1605-10

doek, 113,1 x 160,9 cm

niet gesigneerd, niet gedateerd

inv. nr. 5570

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

1943





Afgezien van een studiereis naar Parijs woonde en werkte Abraham Bloemaert vrijwel zijn gehele lange productieve leven in Utrecht. Terwijl zijn leerlingen vanaf de jaren twintig bijna zonder uitzondering inspiratie gingen opdoen in Italië, zocht hij zijn voorbeelden een stuk dichterbij huis. Met een schetsboek in de hand trok hij het platteland op om de boerderijen en andere bouwsels rondom Utrecht vast te leggen. Het was een geheel nieuwe manier van werken, die in dezelfde periode ook door collega's uit andere steden werd ontdekt. Claes Jansz. Visscher (1586/87-1652), Esaias van de Velde (1587-1630) en Jan van de Velde II (ca. 1593-1641) zijn bijvoorbeeld kunstenaars die de omgeving van Haarlem en Amsterdam verkenden en tekenden.¹ Bloemaert was er als een van de eersten bij. Al vóór 1604, het jaar van verschijnen van zijn biografie door Karel van Mander, had hij veel boerderijen uit de omgeving van Utrecht op papier en ook op doek vastgelegd.

Karel van Mander heeft ze gezien, de landschappen met boerderijen en beesten, de zonnige en donkere luchten die Bloemaert erboven schilderde en de verhalende gebeurtenissen die hij eraan toevoegde. Hij schrijft er het volgende over: 'By den Const-beminders zijn oock van hem seer aerdighe Landtschappen, met eenighe aerdighe en drollighe Boeren huysen, Boerigh ghereetschap, boomen, en gronden, dinghen die daer om Utrecht seer veel en verscheyden te sien, en van hem gheconterfeyt zijn: want hy seer veel nae t'leven doet [...] daer in te pas brenghende somtijts eenighe Sonneschijnen, duyster oft vierige lochten, nae den eysch des wercks. Hier in comen dan beesten, koeyen, honden, oft anders, seer natuerlijck nae t'leven ghedaen, met eenighe historikens'.²

Het *Landschap met de rust op de vlucht naar Egypte* kan Van Mander niet hebben gezien, want het is van later datum. Maar de beschrijving die hij geeft is er wel op van toepassing. Meer dan de helft van het beeldoppervlak wordt gevuld door boerenhuizen, die zijn gegroepeerd rondom een binnenplaats met bomen. In de verte zijn nog meer huizen te zien die deel uitmaken van het dorp.

Tussen de hoge bomen aan de linkerkant bevindt zich een grote duiventil en erachter, door de stammen van de bomen heen, is een schuur zichtbaar.

Dit dorp zal op deze wijze niet hebben bestaan in de omgeving van Utrecht. Bloemaert combineerde in het schilderij tal van bouwsels en bijwerk dat hij ter plekke tekende en later ook vastlegde in zijn prenten. De boerderij- en landschapserie bijvoorbeeld, bevat soortgelijke boerenhuizen en boerenbijwerk. Ook de duiventil komt vaker voor: in zeker zeven andere schilderijen, vier gravures en verschillende tekeningen van Bloemaert komt hij terug.³ De hoge bergen op de achtergrond zijn het enige echt on-Hollandse element in het schilderij. Mogelijk voegde Bloemaert ze toe vanwege de gebeurtenis die in het landschap plaatsvindt.

Het verhaal dat Bloemaert aan zijn landschap toevoegde is een moment uit de geschiedenis van de vlucht naar Egypte. Het is een verhaal dat hij vaak uitbeelde.⁴ Samen met hun pasgeboren zoon Jezus ontvluchtten Jozef en Maria Bethlehem, omdat Herodes het bevel had gegeven dat alle jongens onder de twee jaar moesten worden omgebracht (Mattheus 2:13-18). Over de vaak afgebeelde rustpauze onderweg wordt in de bijbel niet gesproken.

Maria en Jezus bevinden zich precies in een heldere strook zonlicht. Maria heeft het kind op schoot genomen. Op de grond voor haar voeten liggen rozen. Jozef staat naast hen en boven de familie zweven twee engelen.⁵ De grote duiventil en de hoge bomen waaronder het drietal schuilt krijgen een sterk tegenlicht van achteren waardoor aan de voorkant een zeer donkere schaduw ontstaat. De grijze lucht belooft een zware regenbui terwijl de zon door de wolken heen toch vrijwel het gehele dorp beschijnt. Het licht is hierdoor nogal onwerkelijk. Het effect is sprookjesachtig, alsof er iets bijzonders aan de hand is.

Het *Landschap met de rust op de vlucht naar Egypte* staat aan het begin van Bloemaerts ontwikkeling naar een werkelijk realistisch landschap en moet omstreeks 1605-1610 worden gedateerd.

Bloemaert, Abraham

Gorinchem 1566 - Utrecht 1651

De fluitspeler

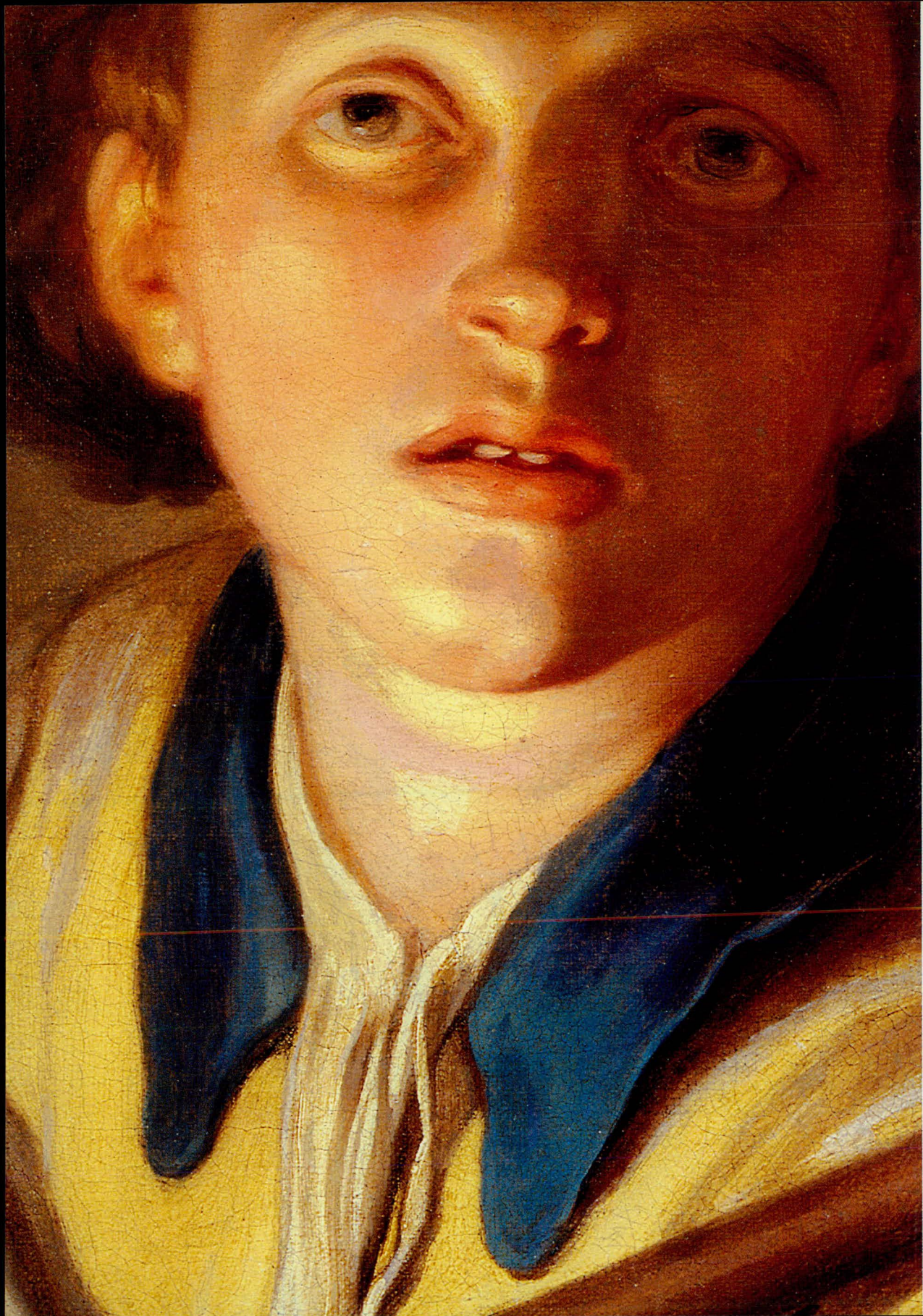
1621

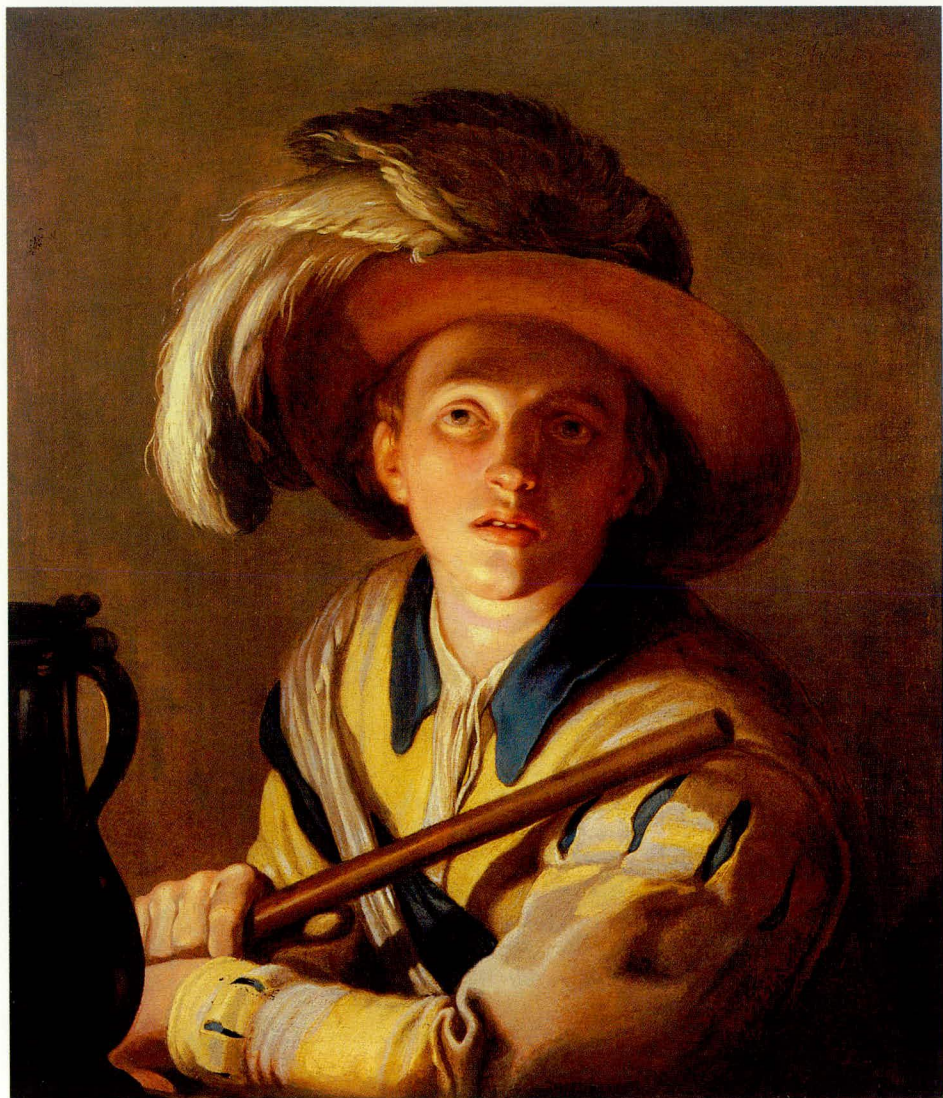
doek, 69 x 57,9 cm

recto r.b.: A. Bloemaert. fe: // 1621

inv. nr. 6083 b

aankoop 1928





Het hoofd van het licht af gekanteld en de mond iets geopend staart de onbekende fluitspeler ons aan. Zijn blik is open, zijn houding afwachtend. Hij zit zijdelings aan een tafel en draait zich naar ons toe terwijl hij zijn fluit tegen zijn schouder laat rusten. In de warme weerschijn van het kaarslicht gloeit hij ons tegemoet. Hij draagt een voor de tijd archaïserend kostuum dat een stadsmuzikant met goed fatsoen waarschijnlijk nog wel aan kon. Het komt veel voor in het Utrechts caravaggisme. Een geel wambuis met splitmouwen met blauwe accenten en een blauwe slappe kraag. Om zijn schouder heeft de muzikant een blauwe en een witte sjerp. Zijn flamboyante breedgerande bruine hoed met pluimen geeft hem een zwierig uiterlijk.

De fluitspeler wordt terecht gerekend tot een van Abraham Bloemaerts meest succesvolle schilderijen. Het is in zijn oeuvre het vroegste voorbeeld van een enkele halffiguur, die vrijwel geheel beeldvullend is. Bloemaert heeft het gezicht van de jongen net uit de middenas geplaatst, waardoor het verlichte oog precies is gecentreerd. De lijnen zijn zacht en vloeiend en de kleuren warm. Bijzonder geraffineerd is het samenspel van licht en kleur dat wordt veroorzaakt door het schijnsel van de kaars. Het geel van de wambuis weerschijnt op de rechter helft van het gezicht van de jongen, op zijn hals, op zijn handen en op de pluimen van zijn hoed. De donkere kan op de voorgrond dient als repoussoir en verbergt tevens de lichtbron, een helder brandende kaars.

Het type van de geïsoleerde, als halffiguur afgebeelde muzikant was zeer populair in het caravaggisme. Het is een type dat in het begin van de twintiger jaren in het Utrechtse opdook. Hoewel het schilderij van Bloemaert tot de vroegst bewaard gebleven voorbeelden behoort van dit nieuwe thema, was hij er zeker niet de inventor van. Hij werd in zijn keuze beïnvloed door zijn leerlingen en collega-schilders die naar Italië waren geweest. Zelf heeft Abraham Bloemaert nooit een reis naar dit land ondernomen.

Gerard van Honthorst kwam in juli 1620 terug en Dirck van Baburen een jaar daarna. Hendrick ter Brugghen was al eerder naar het zuiden afgereisd.

Bloemaert werd niet alleen indirect met het Italiaanse thema geconfronteerd. Het is bekend dat er vóór maart 1623 een vroeg zestiende-eeuws schilderij in Utrecht aanwezig was dat eerst werd toegeschreven aan Correggio, maar dat later op naam kwam te staan van Giorgione. Het was 'eene geschilderde troignie, wesende eenen pijper [een fluitspeler]'.¹

Vanaf 1621, toen Abraham Bloemaert en ook Hendrick ter Brugghen als eersten het thema oppakten, zien we een hele reeks fluitspelers in Utrecht ontstaan. Wat het onderwerp betreft staat het schilderij van Abraham Bloemaert aan het begin van een caravaggistische traditie, maar wat de uitvoering en de kleurstelling betreft moet het schilderij tot zijn laat-maniëristische stijl worden gerekend. Dat maakt *De fluitspeler* tot een zeer persoonlijk werk.

Bloemaert, Abraham

Gorinchem 1566 - Utrecht 1651

De aanbidding van de drie koningen

1624

doek, 168,8 x 193,7 cm
recto l.o.: A. Bloemaert. fe: // 1624
inv. nr. 2575
aankoop 1918





Afbeeldingen van gebeurtenissen die plaatsvonden rond de geboorte van het Christuskind waren zeer populair in de zeventiende eeuw. Ook de episode van de aanbidding van de drie koningen was zeer geliefd en is dan ook een thema dat veel is uitgebeeld in de schilderkunst. Het voorval wordt niet als zodanig in het evangelie beschreven. Men heeft er in later eeuwen een feitelijke gebeurtenis van gemaakt door een aantal wel vermelde wetenswaardigheden samen te voegen tot een sluitend verhaal. Als rechtgeaarde katholiek schilderde Abraham Bloemaert verschillende versies van het thema voor zijn opdrachtgevers. *De aanbidding van de drie koningen* uit de collectie van het Centraal Museum is er een van. Het behoort tot zijn belangrijkste classicistische meesterwerken.

Maria zit voor de stal op een verhoging, met het naakte kind op haar schoot. Achter haar, om de hoek van de stal kijkend, zien we Jozef. Het blonde kind strekt zijn handje uit naar de koning die in aanbidding voor hem neerknielt. Volgens de overlevering is dit Melchior, de oudste van de drie. Hij wordt voorgesteld als een grijsaard met lang haar en een baard. Melchior offert het kind een gouden kelk met gouden muntstukken. Goud is het symbool voor Christus' koningschap. Direct achter hem buigt ook Balthazar zich naar het jongetje toe. Hij is van middelbare leeftijd. De mirre die hij bij zich heeft verwijst naar de dood van de verlosser. Caspar is de jongste. Hij schenkt het kind wierook. Hiermee duidt hij diens goddelijkheid aan.

Naast de drie leeftijden symboliseren de koningen ook de drie rassen van de mensheid en tevens de drie toen bekende werelddelen. Melchior staat als blanke voor Europa, de bruine Balthazar voor Azië en Caspar, die wordt voorgesteld als een moor, staat voor Afrika. Uit de symboliek blijkt dat Christus zich openbaarde aan de gehele mensheid, zowel jong als oud, afkomstig uit welk land ter wereld dan ook.

Tussen de hoofden van Balthazar en Caspar is het gezicht te zien van een jonge man met een snor en een puntbaardje. Men heeft in het verleden weleens

aangenomen dat deze man Abraham Bloemaert zelf is. Uit een citaat van Buchelius blijkt dat Bloemaert inderdaad een keer zijn zelfportret in een aanbidding heeft geschilderd. Niet tussen de koningen in, maar tussen de herders die het kind kwamen aanbidden.¹ Op zich is de veronderstelling dus niet zo vreemd dat de schilder zichzelf ook hier een plaatsje heeft toebedeeld in de voorstelling. Toen Bloemaert *De aanbidding van de koningen* schilderde, was hij echter al 58 jaar oud, en het is onwaarschijnlijk dat hij zichzelf zoveel jonger dan hij in werkelijkheid was zou hebben uitgebeeld. Het is dan ook hoogstwaarschijnlijk niet het portret van de schilder, maar van de onbekende opdrachtgever.²

Zeer opvallend is de prachtige mantel van goudbrokaat die Melchior draagt. We komen een dergelijke mantel ook tegen in het werk van andere Utrechtse schilders. In *De harpspelende koning David, omgeven door engelen*, in 1628 geschilderd door Hendrick ter Brugghen, draagt de koning een vrijwel identieke mantel.³ Ter Brugghen schilderde drie jaar daarvoor hetzelfde patroon op een doek in zijn schilderij *De heilige Sebastiaan door vrouwen verzorgd*.⁴ Ook in het werk van Jan Gerritsz. van Bronchorst komen we de stof enkele keren tegen.⁵ Waarschijnlijk inspireerden de schilders zich bij het schilderen van het patroon van granaatappels en distels op de koorkap van de Utrechtse bisschop David van Bourgondië (1456-1496). Zijn koormantel bleef samen met de andere paramenten tijdens de reformatie gespaard en wordt nu bewaard in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht.⁶

De aanbidding van de drie koningen is geschilderd op twee banen linnen met een keperbinding. Bij zo'n binding ontstaat door het verspringen van de inslag een visgraatpatroon. Waarschijnlijk heeft de keuze voor dit linnen te maken met het grote formaat van het schilderij. Omdat er bij de keperbinding minder bindingspunten bestaan, zijn de weefsels soepeler en aangezien de draden dichter bijeen liggen, ontstaat ook een wat dichter weefsel dat zich bij een groter oppervlak beter houdt.⁷ Het doek is waarschijnlijk aan de rechter zijde ingekort. Op een atelier-repliek van het schilderij is

te zien dat het gevolg van de zwarte koning Caspar oorspronkelijk uit meerdere personen bestond.⁸

De kopie is geschilderd op hetzelfde linnen en moet direct na de voltooiing van het origineel in de werkplaats van Bloemaert zijn geproduceerd.

De reden om het schilderij in te korten kan het pasklaar maken zijn geweest voor de plek boven de schoorsteen in het huis Janskerkhof 16 te Utrecht.

Dat het hier heeft gehangen blijkt uit de catalogus van Museum Kunstliefde. Dit museum kocht het schilderij in 1861 op een veiling van schilderijen van Martens van Sevenhoven, de oorspronkelijke bewoner van het huis.⁹

Bloemaert, Abraham

Gorinchem 1566 - Utrecht 1651

Latona en de Lycische boeren

1646

doek, 69,8 x 100,4 cm

recto m.o.: A. Bloemaert. f. // 1646

inv. nr. 2573

aankoop 1918





Omdat Latona door Jupiter was verleid, joeg diens jaloerse echtgenote Juno de hoogzwangere Latona over de aarde om te voorkomen dat zij een plek zou vinden om haar kinderen ter wereld te brengen. Uiteindelijk vond Latona een rustplaats op het zwervende en onvruchtbare eiland Delos. Na negen dagen en nachten van weeën beviel ze van de goddelijke tweeling Apollo en Diana. Ook na de bevalling bleef Juno haar rivale zonder ophouden achtervolgen. Het was op haar instigatie dat de boeren van Lycië de uitgeputte moeder met haar twee kinderen wegjoegen, toen zij van het water uit een meertje wilde drinken. Jupiter kwam haar te hulp. Hij veranderde de boeren op de verzuchtingen van Latona in kikkers. Zo waren ze gedoemd altijd in het water verder te leven.

De lotgevallen van Latona staan beschreven in de *Metamorfosen* (boek 4:314-381) van Ovidius (43 v.Chr.-18 n.Chr.). De auteur heeft in dit hoofdwerk talloze, vooral Griekse legenden als een lopend verhaal aaneen geregen. Vrijwel altijd behelzen ze de gedaanteverwisseling van één of meer van de hoofdpersonen. Vooral kunstenaars uit de zestiende en zeventiende eeuw putten uit het brede arsenaal van mythologische motieven dat Ovidius met zijn vertellingen aanleverde. Het verhaal van Latona werd veelal gebruikt als stoffage in een landschap. Het is altijd de gedaanteverwisseling van de boeren van Lycië die dan wordt uitgebeeld.

Ook Bloemaert schilderde het moment waarop de gedaanteverwisseling plaatsvindt. Eén boer is al wel veranderd, terwijl de anderen er nog gewoon als boeren uitzien. We zien hoe Latona bij de poel knielt om zich aan het water te laven. Ze houdt haar twee baby's beschermend tegen zich aan, terwijl ze naar een boer kijkt die haar gevaarlijk dicht is genaderd. Vlak achter hem zit een grote kikker. Voor de boerderij staat een boerin te kijken naar hetgeen zich afspeelt en ook in het riet is een boer te zien die zich op afstand houdt. De boerenwoning met het rieten dak zou Bloemaert in de omgeving van Utrecht hebben kunnen zien. Hij lijkt op de boerderijen en bouwsels die voorkomen op zijn landschaps-

prenten. Bloemaert gebruikte vaker tekeningen, prenten en ook delen uit zijn vroegere schilderijen bij het samenstellen van zijn composities. Zo komt Latona als figuur ook voor in *De doop van Christus*, een schilderij dat omstreeks 1600-1605 wordt gedateerd.¹

De afgebeelde episode uit het leven van Latona was eerder onderwerp voor een schilderij van Bloemaert. De eerste versie, die omstreeks 1640 wordt gedateerd, is alleen bekend van een foto.² Latona maakt op dit schilderij een gejaagde indruk. De boeren staan dan ook vlakbij en een van hen heeft al een stok omhooggeheven om haar te slaan. Het schilderij is kleiner dan het Utrechtse, en het is op paneel geschilderd, terwijl het Utrechtse op doek is uitgevoerd. Bloemaert vergrootte het doek voordat hij ging schilderen, door er aan de linker kant een strook van circa vier centimeter aan te zetten.

Het Utrechtse schilderij wordt vanwege de setting en het koloriet beschouwd als een van zijn aantrekkelijkste landschappen. De variaties in groen en blauw zijn eindeloos en het rode kleed van Latona trekt de aandacht zonder dat het harmonische landelijke beeld wordt verstoord. Bloemaert was tachtig toen hij dit meesterwerk schilderde.

Bloemaert, Hendrick

Utrecht ca. 1601 - Utrecht 1672

Pomona

1635

doek, 108 x 118 cm

recto l.o.: Henr: Bloemaert fe.: // Ao 1635

inv. nr. 2571

aankoop 1918





De Romeinse bosnimf Pomona was misschien wel de bekwaamste tuinierster aller tijden. Haar grootste passie was het kweken van vruchtbomen en de boomgaard die zij met haar voortdurende zorg en aandacht omringde, was haar grote trots. Omdat de tuin al haar tijd en liefde opeiste, was er voor mannen in haar leven geen plaats. Vertumnus hield echter van Pomona als geen ander en hij was vastbesloten haar voor zich te winnen.

Pomona was moeilijk benaderbaar en Vertumnus moest verschillende gedaantes aannemen om toch bij haar te kunnen zijn en op korte afstand van haar schoonheid te kunnen genieten. Als maaier, herder, tuinman en tenslotte als een oude vrouw leunend op een stok wandelde hij de tuin in en bewonderde het fruit. Toen hij die keer als een oud vrouwtje op het gras gezeten naar de bomen staarde, bracht hij het gesprek op de olm naast hem die geheel begroeid was met wijnranken.

De olm diende een dubbel doel, zo vertelde Vertumnus Pomona. Niet alleen vanwege zijn bladeren had hij waarde, maar ook vanwege de steun die zijn takken verleenden aan de wijnranken. Zo was het ook met de liefde. De mooie Pomona zou zich eerst moeten openstellen voor mannen, om zelf tot volle bloei te kunnen komen. Het vrouwtje adviseerde Pomona vervolgens Vertumnus, de schoonste van allen, als levensgezel te kiezen. Hij zou haar met heel zijn hart liefhebben en hij deelde bovendien haar passie voor het kweken van vruchtbomen.

Vertumnus sloot zijn pleidooi af met de legende van Iphis. Omdat Anaxarete zijn liefde bleef afwijzen, pleegde Iphis zelfmoord. Toen zij de baar met daarop haar dode aanbieder voorbij zag komen, versteende zij letterlijk.

Nadat Vertumnus klaar was met spreken, veranderde hij zichzelf weer in de mooie jongeling die hij eigenlijk was. Toen bleek hij eindelijk de vruchten te kunnen plukken van zijn eindeloze geduld, want Pomona beantwoordde nu zijn liefde.

De fabel van Vertumnus en Pomona wordt beschreven in het hoofdwerk van Ovidius (43 v.Chr.-18 n.Chr.), de *Metamorfosen* (boek 14:623-771). Talloze, vooral Griekse legenden zijn door Ovidius in een doorlopend verhaal

aaneen geregen. Meestal behelzen ze een gedaanteverwisseling van een van de hoofdpersonen. Vooral kunstenaars uit de zestiende en zeventiende eeuw putten uit het brede arsenaal van mythologische motieven dat Ovidius met zijn vertellingen aanleverde. De geschiedenis van Vertumnus en Pomona was een van de thema's die grote populariteit genoot. Zij is door vrijwel alle historieschilders uitgebeeld. In Utrecht paste het thema van Pomona bij de in de jaren twintig en dertig heersende mode van de pastorale, het geïdealiseerde landleven.

Bijna altijd kozen schilders bij de uitbeelding van het thema voor het moment waarop Vertumnus als oude vrouw Pomona tracht te overtuigen van het aangaan van een verbintenis. Bloemaert koos voor het moment daaraan voorafgaand. Hij plaatst Pomona onder de boom met de takken waarin de wijnranken zijn verstrengeld. Ze draagt een rode jurk over een wit hemd en heeft rode strikken in haar haar. In de ene hand heeft zij haar vaste attriboot, de sikkel, en in de andere houdt zij een perzik. Naast haar en op de grond ligt nog allerlei fruit, een pompoen, meloenen en een tros druiven. In de verte komt Vertumnus als een oud vrouwtje aan wandelen.

De keuze voor dit moment van rust, en niet voor de dialoog tussen Vertumnus en Pomona, heeft direct te maken met de invloed die Abraham Bloemaert op zijn zoon en leerling uitoefende. Hij schilderde ongeveer twintig jaar eerder hetzelfde thema, met een vrijwel identieke compositie.¹ Ook op zijn schilderij, dat veel levendiger is dan de statische versie van Hendrick, neemt Pomona op de voorgrond de belangrijkste positie in. Vertumnus verschijnt in de verte als een oud wijf.

Hendricks *Pomona* is ontstaan onder invloed van het opkomend classicisme. De schilder koos voor een koel koloriet en een heldere geometrische opbouw van zijn compositie. Pomona zit frontaal naar de toeschouwer toegekeerd op een bankje, terwijl zij haar linker voet laat rusten op een steen. Alleen de naderende Vertumnus suggereert iets van beweging in het schilderij. Het resultaat ademt een sfeer uit van orde en rust.

Bor, Paulus

Amersfoort ca. 1601 - Amersfoort 1669

*De twaalfjarige Jezus
in de tempel*

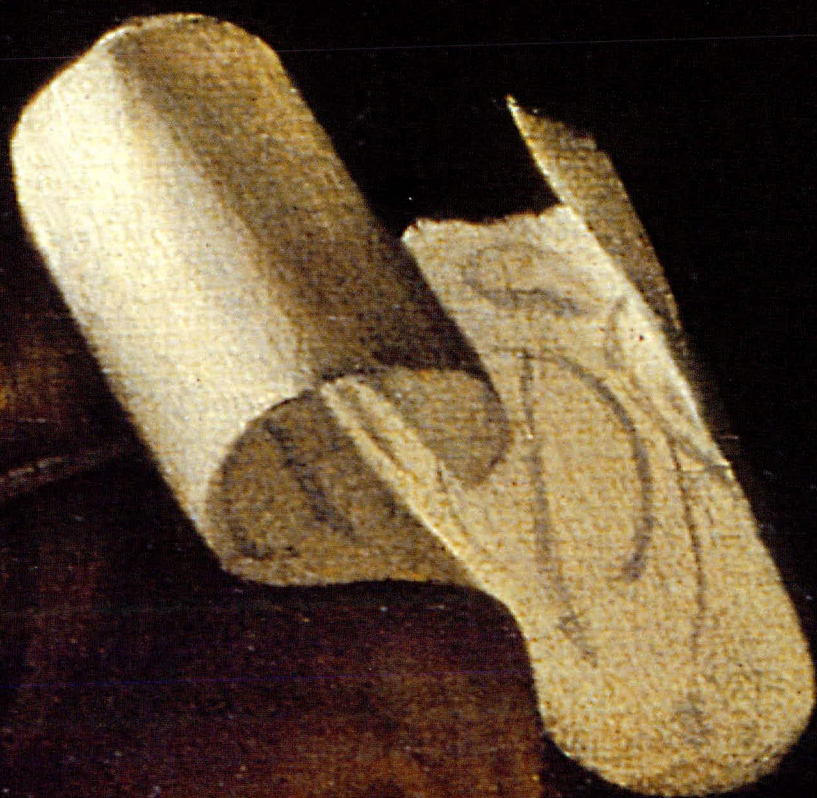
1630-35

doek, 115,2 x 97,3 cm

recto l.o.: P. Bor

inv. nr. 14286

aankoop 1964





De twaalfjarige Jezus in de tempel stond al voordat de signatuur bij de laatste restauratie tevoorschijn kwam op naam van Paulus Bor.¹ De slechte anatomie van de figuren, de grove, soms bijna misvormde koppen van de schriftgeleerden, de kleine fijne handen en voeten met de spitse vingers en tenen van Jezus en de met zorg uitgevoerde stofweergave waren al in 1916 reden voor Plietzsch om het schilderij op naam van Bor te plaatsen.² Ook de met geometrische strengheid doorgevoerde diagonaalcompositie is karakteristiek voor Bor. Het schilderij behoort tot het caravaggistische deel van zijn oeuvre. Het is waarschijnlijk ontstaan in het midden van de jaren dertig.

Afgebeeld is het populaire thema van de twaalfjarige Jezus in de tempel. Lucas verhaalt hoe Jezus na de viering van het paasfeest, zonder dat zijn ouders het wisten, alleen achterbleef in Jeruzalem. Toen zij hem na drie dagen vonden, stoorden ze hem in een geleerd debat dat hij voerde met de joodse schriftgeleerden (Lucas 2:42-52).

Van de tempel van Salomo, waar de gebeurtenis volgens de bijbel plaatsvond, is niets te zien. Het groepje bevindt zich in een donkere, niet nader te identificeren ruimte. Het licht dat hen beschijnt moet van achter de lessenaar komen, maar het is onduidelijk hoe het zich verspreidt. De sterke tegenstelling tussen licht en donker is typerend voor het caravaggisme.

Bor plaatst de jongen, klein en nietig als hij is, tegenover vijf lijvige mannen. Zijn heiligheid wordt benadrukt door het licht dat als een onopvallende aureool rond zijn hoofd is geschilderd. Jezus is aan het woord. Zijn gezicht staat ernstig. Met uitgestoken vinger bekrachtigt hij wat hij zo rustig aan het vertellen is. De vijf schriftgeleerden luisteren aandachtig, sommigen met open mond van verbazing.

In de recente literatuur worden de schriftgeleerden op het schilderij gekarakteriseerd als een stelletje senielen en debielen. Bor zou op deze wijze de tegenstelling hebben willen benadrukken tussen de wijsheid van Jezus en de domheid van de schriftgeleerden.³

Het toepassen van de leer van de fysiognomiek op

schilderijen is een hachelijke bezigheid. Als we al een poging in die richting zouden willen wagen dan moet worden gezegd dat de tweede man van links inderdaad niet zo'n intelligente indruk maakt. Het gaat echter wel wat ver om ook de andere vier op grond van hun uiterlijk als minderbegaafd te beschouwen. Dat hun hoofden misschien niet naar ieders smaak geleerd genoeg zijn zegt waarschijnlijk meer over de schilderkunstige capaciteiten van Bor, dan over zijn intenties.

Het beschreven stuk papier dat een van de schriftgeleerden met een riem om zijn hoofd heeft gebonden, heeft ook tot de nodige speculaties geleid. De arme man zou zich, doorredenerend in het bovenstaande, iets in het hoofd willen prenten terwijl zijn geestestoestand hem vanwege zijn seniliteit niet meer in staat stelt om nog iets in zich op te nemen.⁴

Plietzsch heeft een andere interpretatie. Volgens hem is het een gebedsriem.⁵ Tefillien of gebedsriemen zijn riemen met twee kleine leren doosjes eraan, waarin perkamenten blaadjes zitten met teksten over de vroegste geschiedenis van het joodse volk. Ze herinneren aan het gebod dat de woorden van de thora moeten zijn 'tot een teken op uw hand en een herinnering tussen uw ogen'. Ze werden en worden nog steeds door elke joodse man boven de dertien jaar gedragen. De riemen worden zo aangelegd dat het ene doosje geplaatst wordt op het voorhoofd en het andere op de linkerarm. Tegenwoordig worden ze alleen nog tijdens het morgengebed gedragen, maar oorspronkelijk droegen mannen ze de hele dag.⁶ Het papier op het hoofd van de schriftgeleerde op het schilderij zit niet in een doosje, maar is direct aan een riem op het hoofd bevestigd. Er is nog een ander schilderij waarop een schriftgeleerde een dergelijk stuk papier op het hoofd heeft gebonden. Albrecht Dürer heeft op zijn *Jezus temidden van de schriftgeleerden* uit 1506 een vijfregelige tekst op het kalotje van een van de schriftgeleerden bevestigd.⁷ Dürers versie is eindeloos vaak gekopieerd en nagevolgd. Het schilderij is met name zo beroemd vanwege de expressieve handen van de schriftgeleerden die in een kring rondom Jezus staan. Eén blik op de compositie van Bor maakt

duidelijk dat hij het schilderij van Dürer niet kende, of dat hij er in elk geval niet door werd beïnvloed. Waardoor of door wie heeft Bor zich wat het briefje betreft dan wel laten inspireren? En is het inderdaad een gebedsriem?

Het dragen van de tefillien wordt vermeld in *De joodse geschiedenis* (93-94) van Josephus Flavius (ca. 37-na 100). Het is de vroegste en belangrijkste bron voor de geschiedenis van het jodendom en de twintig boeken, oorspronkelijk geschreven in het Grieks, zijn al vroeg in het Latijn vertaald. Er zijn ook meerdere Nederlandse edities verschenen tussen 1553 en 1636.⁸ Josephus Flavius noemt de tefillien in verband met het dagelijkse dankgebed: 'Oock sal aen de deur-posten ende aen den armen gheschreven staen waer inne God principalijcken sijn macht ende goedertierentheydt bewesen heeft, daer mede sy beyde aen 't voorhoofd ende aen de handen een gedenck-teecken hebben, daer by sy haer altijt der gonste ende genade Gods conden indachtich maken'.⁹

Hoewel *De joodse geschiedenis* geen handboek is voor de joodse religie, werd de studie, omdat het de enige in haar soort was, veel geraadpleegd. Als ook Bor te rade is gegaan bij Josephus, hetgeen gezien het grote aantal Nederlandstalige edities niet onwaarschijnlijk is, kan het heel goed zijn dat Plietzsch gelijk heeft en dat Bor hier een gebedsriem heeft willen schilderen. Het geschreven gedenkteken dat de joodse mannen op het voorhoofd moesten dragen heeft hij opgevat als een stuk papier.

Landschap met rustende reizigers en een ossenwagen

ca. 1645¹

doek, 117 x 106,2 cm

niet gesigneerd, niet gedateerd

inv. nr. 6322

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

1929





Het Landschap met rustende reizigers en een ossenwagen is overgoten met goud. Het is een berglandschap dat is begroeid met geboomte en een rijke vegetatie. Op de weg die tussen de hoge bomen naar een lager gelegen dal voert rusten twee reizigers. Ze kijken naar de naderende ossenwagen. De weg leidt naar een groot stil meer in de verte, met aan de voet van de berg een stad. De late namiddagzon weerkaatst op de blaadjes van de bomen waardoor ze lijken te glanzen. Het schilderij ademt de sfeer die heerst aan het einde van een zeer warme dag. Het is er landelijk en idyllisch.

Een precieze datering is voor het landschap niet goed te geven. Both dateerde zijn schilderijen vrijwel nooit, waardoor een chronologie in zijn werk slechts met moeite aan te brengen is. Men is het er wel over eens dat hij het na zijn Italiaanse reis moet hebben geschilderd.² Hij keerde in 1641 terug naar Utrecht en zijn beste werk dateert van na die tijd. De schilderijen uit deze periode worden behalve door de gouden belichting gekenmerkt door heilige, nevelige vergezichten. Het lukt Both om in deze schilderijen, al is de tekening zelf onrustig, een grote harmonie te bereiken.

Er zijn twee voorstudies voor het schilderij van Both bekend, waarvan aan de authenticiteit van tenminste één momenteel wordt getwijfeld.³ Ze geven het landschap zonder de figuurtjes weer. Het schilderen van figuren was overigens niet Boths sterkste kant. Ook in dit schilderij zijn de reizigers op de weg, de voerman en de ossen nogal zwak. Hij liet de figuren regelmatig inschilderen door zijn broer Andries Both, die op het moment van ontstaan van dit schilderij echter al was overleden. Ook Nicolaus Knüpfer schijnt wel stoffage aan de landschappen van Both te hebben toegevoegd.

Uit de verschillende herhalingen die van het *Landschap met rustende reizigers* bestaan, blijkt dat Jan Both juist met deze compositie zeer veel succes oogstte. Het schilderij dat onlangs werd aangekocht door het Spencer Museum of Art in Kansas is het enige gesigneerde en wordt door het betreffende museum dan ook als het unieke authentieke werk van Both beschouwd. In het

desbetreffende artikel van Keyes wordt over het Utrechtse schilderij opgemerkt dat de definitie van het gebergte vaag is en de tekening van de bomen slap. Het schilderij ontbeert volgens Keyes de overtuiging die men van Both mag verwachten.⁴ Het is opmerkelijk dat Burke het Utrechtse schilderij in zijn dissertatie over Both uit 1976 toeschreef aan De Heusch, en het een kopie achtte naar een origineel van Both dat verloren was gegaan. Blijkbaar kende hij het gesigneerde exemplaar dat het museum in Kansas aankocht niet.⁵ Zijn twijfel aan de authenticiteit van het Utrechtse exemplaar werd op dat moment door andere kenners niet gedeeld. A. Blankert handhaafde de toeschrijving aan Both die hij bij de tentoonstelling *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapsschilders* in 1965 had gedaan in zijn gelijknamige boek van 1978.⁶ Op grond van een vergelijking van zwart-wit foto's van de schilderijen uit Utrecht en uit Kansas merkte Blankert onlangs op dat het kwaliteitsverschil tussen de twee zeer gering is.⁷ Nadere studie en op zijn best een confrontatie van de twee versies is noodzakelijk om meer helderheid te krijgen over de toeschrijvingen.

The National Gallery of South Australia te Adelaide bezit evenals het Centraal Museum een ongesigneerde versie en er moet er ook nog één in een Engelse particuliere collectie te vinden zijn.⁸ Sotheby's veilde in 1994 een kopie met een veel kleiner formaat. Het wordt in de veilingcatalogus toegeschreven aan Willem de Heusch.⁹ De ets die Jan Both naar zijn eigen compositie maakte heeft ongetwijfeld bijgedragen aan de grote populariteit ervan.¹⁰

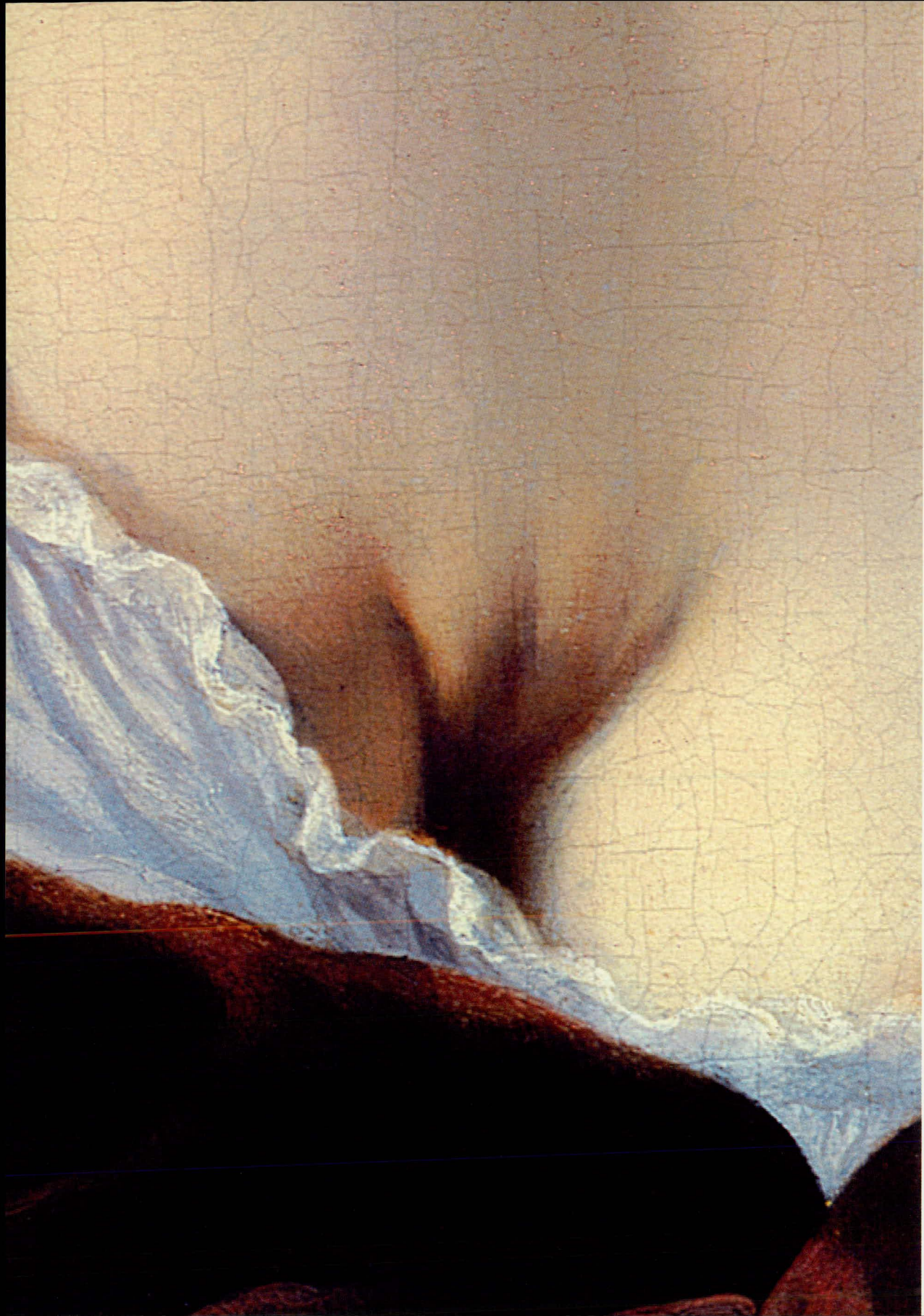
Bronchorst,
Johannes Jansz. van

Utrecht 1627 - Amsterdam 1656

Jonge vrouw

ca. 1654-56

doek, 81,9 x 66,9 cm
recto r. m.: IVBronchorst Fec
[IVB aaneen]
inv. nr. 15008
aankoop 1966





De donkere schoonheid van Johannes van Bronchorst. Wie is zij?

Vanwege de overeenkomst in de afmetingen wordt wel verondersteld dat het schilderij dat in 1805 in Amsterdam werd geveild en werd omschreven als 'Maria Magdalena in berouw; meesterlyk op Doek, door *Bronkhorst*', identiek is met de *Jonge vrouw*.¹ Maar is zij inderdaad Maria Magdalena, de berouwvolle zondares die Christus' voeten zalfde?²

In de vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst wordt Maria Magdalena geschilderd als een mooie, rijk geklede vrouw met lang, vaak opgestoken haar. Zij is herkenbaar aan haar attriboot, de zalfpot. We komen haar alleen tegen, als enkelvoudige figuur, of onder meer bij de kruisiging, waar zij een vaste plaats inneemt aan de voet van het kruis.

Voorstellingen van de boetedoende Magdalena dateren van na de Contrareformatie. Als reactie op het protestantisme kreeg de devotie van de sacramenten, met name die van de biecht, steeds meer nadruk. Juist die onderwerpen waarin de belijdenis van zonde werd voorgesteld waren vanaf die tijd zeer populair. Zo ook de boetedoende Magdalena, de vrouw die na haar bekering afstand deed van haar rijkdom en zich eenzaam en alleen terugtrok in de bergen. Als zij wordt afgebeeld terwijl zij boete doet, heeft zij haar haren los over haar schouders hangen en is zij naakt, of zeer eenvoudig gekleed. Haar traditionele attriboot, de zalfpot, ontbreekt veelal. Ervoor in de plaats komen de schedel, het boek, de crucifix en soms het zweepje. Typerend is haar houding. Treurend, smartelijk en wanhopig blik zij naar boven, of slaat zij haar ogen neer.

Van Bronchorst heeft de jonge vrouw geen van de gebruikelijke zeventiende-eeuwse attributen meegegeven. De identificatie met Maria Magdalena is dan ook alleen gebaseerd op haar houding en droevige uitstraling. Waarschijnlijk is de vrouw gewoon een type dat de schilder ontwikkelde naar zijn favoriete model. Ze zou heel goed een Italiaanse courtesane kunnen zijn die hij ontmoette tijdens zijn verblijf in Rome of Venetië.³ Hij schilderde haar nog een keer. In de rol van Batseba die de brief van David ontvangt, wendt zij met

dezelfde, in zichzelf gekeerde en melancholieke blik haar hoofd van de toeschouwer af.⁴

De *Jonge vrouw* is door het Centraal Museum aangekocht als een werk van Jan Gerritsz. van Bronchorst, de vader van Johannes.⁵ De naamovereenkomst tussen de twee heeft vaak tot verwarring geleid en veel werken van de zoon werden dan ook lange tijd aan de vader toegeschreven. Inmiddels is Johannes uit zijn vaders schaduw naar voren gekomen als een zeer talentvol meester. Zijn werk wordt getypeerd door een gladde en zorgvuldige manier van schilderen in een koloriet van donkere, rood-bruine tinten. Zijn vroege dood heeft helaas geleid tot een klein oeuvre.⁶ Hij was pas 29 jaar oud toen hij overleed.

Brugghen,
Hendrick Jansz. ter

Den Haag? 1588 - Utrecht 1629

De roeping van Mattheus

1621

doek, 102,3 x 136,9 cm
recto m.o.: HTBrugghen fecit.1621 [HTB aaneen]
inv. nr. 5088
aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt
1925





Net als de meeste van zijn collega's maakte ook Hendrick ter Brugghen een jarenlange studiereis naar Italië. Geïnspireerd en daardoor belangrijk beïnvloed door de indrukwekkende schoonheid van het werk van Caravaggio dat hij in Rome, maar waarschijnlijk ook in Napels had gezien, keerde hij als een van de eersten in 1614 terug naar Utrecht. In de jaren die volgden ontwikkelde hij zich tot de meest begaafde en oorspronkelijke van de Nederlandse caravaggisten. *De roeping van Mattheus* is een van zijn meesterwerken waarin het voorbeeld van Caravaggio onmiskenbaar is. In 1621, het jaar waarin hij het schilderij vervaardigde, bereikte hij een hoogtepunt in zijn artistieke ontwikkeling.¹

Ter Brugghen schilderde twee versies van *De roeping van Mattheus*. Het Utrechtse schilderij is een herziening van een eerdere compositie van het thema, die nu in het Musée des Beaux-Arts in Le Havre wordt bewaard.² Het directe voorbeeld voor beide versies was het schilderij dat Caravaggio rond 1600 schilderde voor de Contarelli-kapel in de San Luigi dei Francesi te Rome. Dit schilderij verwierf direct na voltooiing grote faam. Ter Brugghen toont zich zowel stilistisch als iconografisch een navolger van het beroemde voorbeeld, maar werkt het thema wel op geheel persoonlijke wijze uit. Hij nam zowel Caravaggio's keuze voor het meest dramatische moment uit het verhaal over, als diens rangschikking van de figuren rond een tafel. Ook de realistische uitbeelding van de gezichten wijst op diens invloed. Wat Ter Brugghen niet overnam van Caravaggio is de dramatische belichting van de scène. Caravaggio gebruikte het sterke contrast tussen licht en donker als een compositioneel en schilderkunstig middel. Het werd een van de belangrijkste kenmerken van zijn oeuvre.

Mattheus verhaalt in zijn eigen evangelie over de episode uit zijn leven die door Caravaggio en Ter Brugghen is uitgebeeld: 'En Jezus, van daar voortgaande, zag een mens in het toluhuis zitten, genaamd Mattheüs; en zeide tot hem: Volg Mij. En hij opstaande, volgde Hem.' (Mattheus 9:9).³

Caravaggio schilderde de tollenaar precies op het moment dat hij door Christus werd geroepen. Op dat moment een beslissing nemend over de rest van het leven van zijn nieuwe apostel, wijst Christus op Mattheus, die in een eerste reactie, verwonderd over het feit dat juist hij is uitgekozen, vragend op zichzelf wijst. Samen met drie jonge knapen en een oude collega met een knijpbrilletje zit hij aan een tafel. De oude man buigt zich met een van de jongens over het geld dat voor hen ligt. Op de tafel bevinden zich verder een stuk perkament, een pen en een open inktpot.

De eerste versie van Ter Brugghen in Le Havre lijkt nog het meeste op het Italiaanse voorbeeld, hoewel de compositie spiegelbeeldig is. Het schilderij bevat een aantal elementen die vrijwel letterlijk van Caravaggio zijn overgenomen. De jongen met de muts bijvoorbeeld, die zich naar Christus toe wendt, komen we in deze houding ook tegen bij Caravaggio. Christus staat voor de tafel waaraan Mattheus met enkele jongelingen en een oude man met een knijpbrilletje zit. Hij wijst zijn toekomstige apostel aan. Achter Christus bevinden zich twee figuren die hun rug naar het tafereel hebben gekeerd. Een van hen is gedeeltelijk door de beeldrand afgesneden.

In de tweede, Utrechtse versie is het Christus die half wordt afgesneden door de beeldrand aan de linker kant. Wij zien hem gedeeltelijk op de rug, terwijl Mattheus bijna frontaal is afgebeeld. De wijzende hand van Mattheus vormt letterlijk het centrum van het schilderij en in dat opzicht heeft Ter Brugghen voor een geheel andere compositionele oplossing gekozen dan Caravaggio.⁴ Belangrijk anders in deze tweede versie zijn ook de figuren die niet ten voeten uit, zoals bij Caravaggio en in de eerste versie het geval is, maar als levensgrote halffiguren zijn uitgebeeld. De voorgrond is verdwenen, waardoor de compositie veel compacter is geworden. Alle nadruk valt op het drama en op de verschillende wijzende handen in het midden. De zes bedrijvige handen vormen compositioneel en inhoudelijk het centrum van het drama. Ze doen denken aan de handen in het schilderij van Albrecht Dürer, waarin de twaalf-

jarige Jezus de schriftgeleerden probeert te overtuigen van zijn leer.⁵
Ter Brugghens kleurgebruik ten slotte, is totaal anders dan dat van Caravaggio. Waar Caravaggio voor warme bruine tinten kiest, plaatst Ter Brugghen blauwe naast violette, en roze naast roomwitte tonen. Het zachte atmosferische licht van Ter Brugghen zorgt niet voor Italiaans drama, maar voor een koele noordelijke harmonie. Het verleent aan het schilderij zijn beroemde zilverachtige gloed.

**Bijlert,
Jan Hermansz. van**

Utrecht 1597/98 - Utrecht 1671

Heraclitus en Democritus

1640-50

doek, 73 x 84,2 cm
recto l.b.: Jv bijlert.fe: [Jv ineen]
inv. nr. 2550
aankoop 1918





Hoewel Heraclitus en Democritus op het eerste gezicht niet zo'n aantrekkelijk onderwerp vormen voor een schilder, blijken ze enorm vaak te zijn uitgebeeld in de Noord-Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Vooral onder de Utrechtse caravaggen was het thema zeer geliefd. Jan van Bijlert was een van hen en ook hij waagde zich aan een versie.

De twee Griekse filosofen hebben in feite weinig met elkaar van doen. Ze waren geen tijdgenoten, en hun denken speelde zich in een totaal andere richting af. Heraclitus leefde van ca. 544 tot 483 in Ephese, en Democritus van Agdera bijna een eeuw later, van ca. 460 tot ca. 370. Heraclitus probeerde als natuurfilosoof het ontstaan en de aard van de kosmos te verklaren. Zijn uitgangspunt was het gegeven dat er altijd en overal sprake is van beweging, waardoor er nooit iets hetzelfde blijft. Democritus was een moraalfilosoof. Volgens zijn zeggen is het hoogst bereikbare voor de mens de blijde welgemoedheid. De weg ernaartoe ligt in een gematigd leven en een geringschatting van het zingenot.¹

Hoewel de twee dus feitelijk weinig of niets met elkaar te maken hebben, worden zij wat hun visie op de mensheid betreft als elkaars tegenpolen gezien. De wijze Heraclitus weende over het leven van de mensen, terwijl de geleerde Democritus er alleen maar om kon lachen. Deze zogenaamde 'lach- en weenlegende' is al in de Oudheid de wereld ingebracht. Cicero en Horatius noemden Democritus voor het eerst de 'lachende' filosoof en Seneca maakte van Heraclitus als huiler vervolgens zijn tegenhanger. In de iconografie van de beide filosofen verwierf de legende het absolute monopolie.²

De vroegste afbeelding dateert uit de tweede helft van de vijftiende eeuw. Het is een anonieme, verloren gegane schildering, waarvoor de humanist Marsilio Ficino (1433-1499) de opdracht had gegeven.³ Hij leverde het prototype van waaruit zich een vast compositieschema ontwikkelde. De twee worden vrijwel altijd ter weerszijden van een kaart of wereldbol afgebeeld, op één gezamenlijke drager. In de Noord-Nederlandse kunst ontstond het idee om Heraclitus en Democritus als

halffiguren en als pendants op twee afzonderlijke schilderijen uit te beelden.

Jan van Bijlert week als een van de weinigen van deze traditie af.⁴ Hij schilderde de twee geleerden wel als halffiguren, maar niet als pendants van elkaar. Heraclitus is de oude, kale man, die de tranen stil over het gezicht laat lopen. Zijn handen rusten op de wereldbol. Hij heeft ze in elkaar gevouwen, wat niet zozeer een gebaar van droefheid is, maar wel herinnert aan het wanhopig handenwringen. Democritus wijst. Het is het gebaar van de geamuseerde spotter. Het wijnglas en ook de wijnrank typeren hem als levensgenieter. Hoewel hij, evenals Heraclitus, als filosoof volgens de traditie een geleerd en oud uiterlijk behoort te hebben, wordt hij als jongeling uitgebeeld.⁵ Zijn jeugdige weergave komt voort uit het idee dat de kunst van het lachen en de jeugd onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.

Het is de vraag waarom Heraclitus en Democritus zo'n geliefd onderwerp vormden voor de zeventiende-eeuwse schilders in Utrecht en daarbuiten. De populariteit kan deels worden verklaard uit de grote invloed die het vanitas-idee op de iconografie van de Nederlandse kunst van deze periode heeft uitgeoefend. Het wenen en lachen van de twee moet worden verklaard uit het *vanitas mundi*-idee. Als Democritus en Heraclitus van attributen worden voorzien, dan zijn dat ook veelal vanitas-symbolen. Ook de wereldglobe moet worden gezien als een symbool van vanitas.

Een tweede verklaring voor de voorliefde voor het thema is de heersende behoefte tot het uitbeelden van verschillende gemoedstoestanden. In het handboek van Karel van Mander, dat de zeventiende-eeuwse schilder tot zijn beschikking had, zijn duidelijk aanwijzingen te vinden dat de schilders sterk werden beziggehouden door het op de juiste wijze uitbeelden van temperamenten en humeuren. Het lachen en wenen zijn beide een zeer uitgesproken uitdrukking van een gemoedsgesteldheid. Wat dit tweede aspect betreft is Van Bijlert in zijn oefening niet erg geslaagd, want echt overtuigend is de expressie van de twee filosofen niet.⁶

Goltzius, Hendrick

Mülbracht 1558 - Haarlem 1617

De rust van Christus

1607

doek, 120,1 x 86,3 cm

recto links op de vensterbank: HG // 16[0]7

[HG ineen]

inv. nr. 2510

aankoop 1918





Karel van Mander, onze vroegste en daarom misschien wel belangrijkste kunstenaarsbiograaf, wijdt in zijn *Schilder-boeck* maar liefst elf pagina's aan het leven van zijn stadgenoot.¹ Toen Van Manders boek in 1604 verscheen, was Goltzius 46 jaar oud en op het hoogtepunt van zijn roem. Hij was internationaal vermaard als graveur en vanaf het moment dat hij de penselen oppakte, een van Haarlems belangrijkste schilders. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zijn leven zo uitvoerig wordt behandeld.

Zijn succesvolle carrière was allesbehalve het resultaat van zijn persoonlijke levensomstandigheden. Goltzius heeft vrijwel altijd met zijn gezondheid gekwakkeld. Bovendien was hij door een ongeval al op jonge leeftijd gedeeltelijk gehandicapt. Van Mander verhaalt hoe hij als peuter van ongeveer één jaar voorover in de gloeiende kolen viel, waardoor zijn handen geheel verbrandden. Omdat de zenuwen van zijn rechterhand aan elkaar groeiden, heeft hij deze sindsdien nooit meer geheel kunnen openen.² Wat ons een zware handicap toeschijnt voor een tekenaar, graveur en schilder, is het voor Goltzius blijkbaar nooit geweest. Al vanaf zijn vroege jeugd was de behoefte om te tekenen zo groot, dat hij het gehele huis van zijn ouders van top tot teen voorzag van zijn verzinsels en tekenoefeningen.³

Goltzius ontwikkelde zich van de belangrijkste representant van het Noord-Nederlands maniërisme tot de spil van het Haarlems classicisme. In 1600 stopte hij met graveren en wijdde hij zich geheel aan de schilderkunst.⁴ Hij streefde naar de perfecte uitbeelding van de naakte menselijke figuur en de keuze van zijn thema's werd door deze doelstelling duidelijk beïnvloed. Voorstellingen van onder meer Danaë en van de naakte Christus behoorden tot zijn favorieten. Zijn fascinatie met de menselijke figuur was zo groot dat hij de terugweg van Napels naar Rome over zee maakte, om de naakte slaven in de pauselijke galeien te kunnen zien roeien.⁵

Via Venetië, Bologna en Florence kwam Goltzius in 1591 in Rome aan. Hij schetste naar composities

van Rafaël, Michelangelo en Polidoro da Caravaggio, maar ook naar de klassieke overblijfselen van de stad.⁶ De kennismaking met de wereld der klassieke oudheid en de renaissance was voor hem een openbaring. Op dit schilderij van Christus is de invloed van de klassieken onmiskenbaar. Christus' tors is als die van Hercules. Een grote, gespierde man, die het oppervlak volledig vult. In zijn ene hand houdt hij de gebroken rietstaf, in zijn andere de gesel.

Goltzius heeft geen speciaal moment van de passie uitgebeeld. Veeleer is er sprake van een combinatie van gebeurtenissen die zijn samengebald in dit indringende beeld van de lijdende Christus. Het schilderij is misschien nog het beste te benoemen als *De rust van Christus*. In het Duitse classificatiesysteem wordt deze voorstelling een *Herrgottsruhbild* (De Here God in rust) genoemd. Het is een compositie die zeer verwant is aan *Christus im Elend* (*Christ in Distress*).⁷ Het is een *Andachtsbild*, zoals ook de Man van Smarten dat is. Goltzius schilderde Christus' wanhoop – een man die zich in alle rust realiseert wat hij nog zal moeten doormaken. Het kapitale schilderij maakte tot 1870 deel uit van de verzameling van de Utrechtse schilder Bruno van Straaten. Van Straaten, die zelf verdienstelijke stadsgezichten maakte, was van 1822 tot 1849 directeur van het Utrechtse Genootschap Kunstliefde. Na zijn dood legateerde hij het schilderij aan het Genootschap.⁸

De Heem, Jan Davidsz.

Utrecht 1606 - Antwerpen 1683/84

Pronkstilleven

1665-70

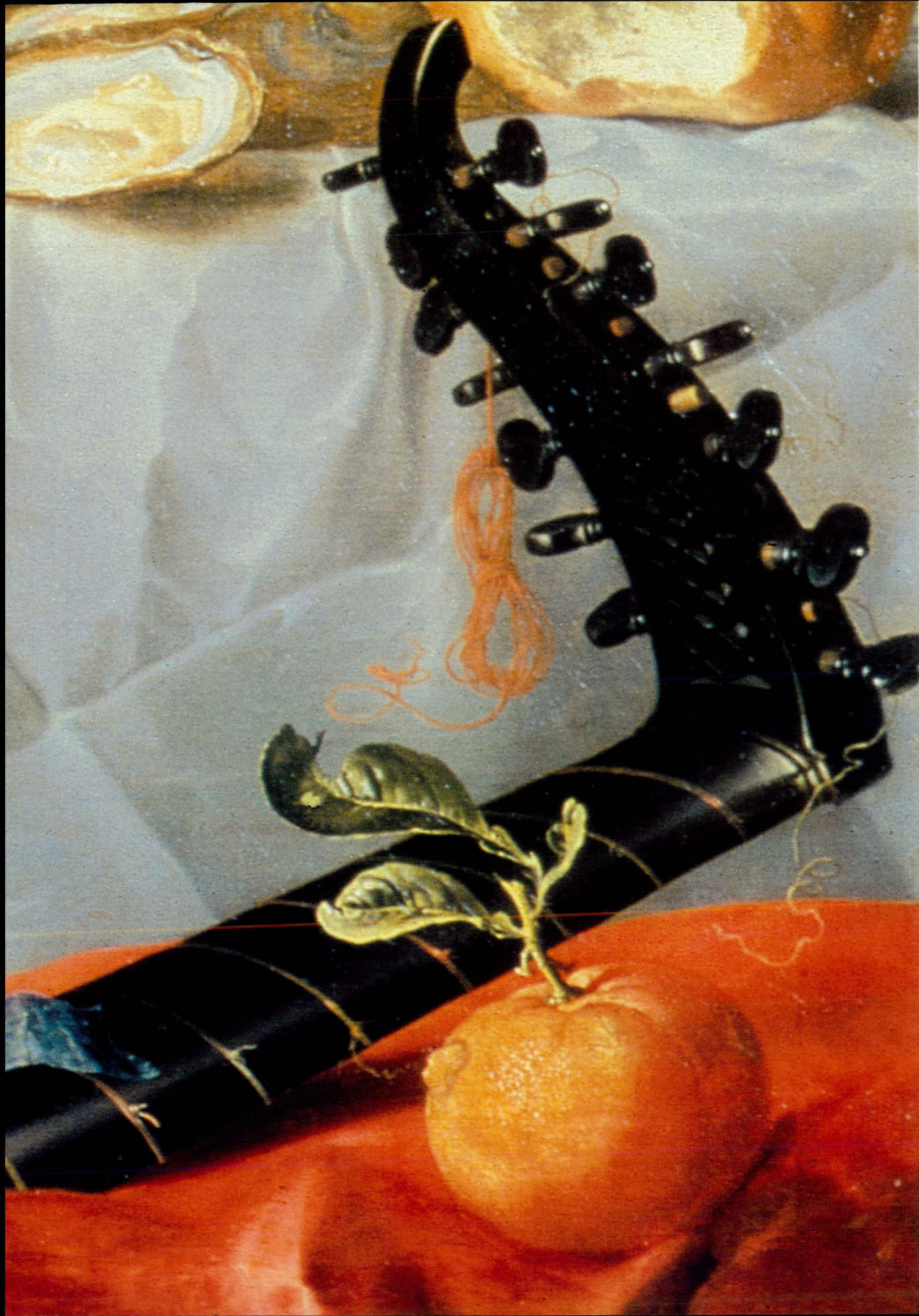
doek, 139,2 x 115,1 cm

recto m.o. op het muziekpapier: J.D. De Heem

inv. nr. 10231

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

1948





Een goed pronkstilleven van Jan Davidsz. de Heem behoort momenteel tot de duurste schilderijen uit de Gouden Eeuw. Ook toen hij nog leefde werd De Heems werk zeer hoog geschat. Een groot aantal leerlingen en navolgers, zowel in het noorden als in het zuiden, volgde zijn voorbeeld, waardoor zijn invloed op de ontwikkeling van het stilleven enorm is geweest. Hij wordt gezien als de centrale figuur in het genre.¹

Pronkstillevens worden tot het meest karakteristieke werk van Jan Davidsz. de Heem gerekend. Het zijn stillevens waarin een overdaad aan zeer kostbare objecten wordt getoond. Vooral de stofuitdrukking van de verschillende soorten voorwerpen kan verbazingwekkend knap zijn. De huid van de buik van de luit op het hier getoonde schilderij bijvoorbeeld, en het fluwelen kussen waarop het instrument is neergelegd, tonen slechts een fractie van De Heems fantastisch vakmanschap. Stillevens als deze zijn een ware oefening in waarneming en schildertechniek.

De grote gedreven zilveren schotel die op zijn kant tegen de tafel is geplaatst, behoort samen met de vergulde gebombeerde pronkbeker op de tafel en de vergulde bekerschroef waarop de berkemeier op de blauwe juwelenkist is geklemd, tot de duurste voorwerpen van het ensemble. De zilveren schotel is rond het midden versierd met naar buiten stekende tulpen en een dagschone.

Wat de muziekinstrumenten betreft heeft De Heem naast de al genoemde luit, een blokfluit en een kleine viool met een strijkstok op het schilderij afgebeeld. De open inktpot met de ganzenveer erin wekt de suggestie dat het muziekstuk, waar de signatuur van Jan Davidsz. zelf onder is geplaatst, zojuist is gecomponeerd.

Vele soorten vruchten, opengesneden maar ook gesloten, liggen over de tafel en op andere plaatsen verspreid. Verschillende soorten druiven, perziken, een citroen, een granaatappel, bramen, een meloen en een oranjeappel heeft De Heem in zijn stilleven verwerkt. Op een van de tinnen borden liggen garnalen, een rivierkreeft en een kastanje met wat peterselie. Erachter staat een zilveren peperbus en schuin op het bord ligt een mes met een geblokt heft van parelmoer en ebbenhout. Om de lijst van

voorgestelde voorwerpen min of meer compleet te maken moeten nog de walnoten, het hoge fluitglas, de turboschelp en het broodje worden genoemd. Het koolmeesje, het bosslakje en de vlinders zijn de enige levende dieren op het schilderij.

De tafel waarop het meeste ligt opgestapeld, staat op een terras. Op de tafel ligt een groen fluwelen kleed, afgezet met goudgalon en een franjerand van goud- en zilverdraad. Links achter de tafel wordt een gordijn opgehouden, waardoor er zicht is naar buiten. Rechts is een gebroken zuil te zien waarover wijnranken hangen.

Over de betekenis van al deze verschillende voorwerpen is al veel gezegd. Het lijkt niet zinvol ze hier nog eens apart te duiden. Algemeen kan worden opgemerkt dat het pronkstilleven een beeld geeft van vanitas, van ijdelheid en vergankelijkheid. Mogelijk moet de voorgestelde overdaad de toeschouwer in het dagelijks leven tot matigheid oproepen.

Het *Pronkstilleven* dateert uit De Heems Utrechtse periode. Vanaf het begin van de jaren zestig kwam hij regelmatig in Utrecht en wij weten dat hij zich rond 1665 voor een aantal jaren vestigde in zijn geboortestad. In 1672 keerde hij definitief terug naar Antwerpen. Het schilderij is ontstaan in de periode dat Abraham Mignon (1640-1679) enige jaren bij zijn leermeester De Heem schijnt te hebben ingewoond.² Het pronkstilleven vertoont, evenals andere werken van De Heem uit deze periode, duidelijk verwantschap met het werk van Mignon.³

Er is een tweede versie van het schilderij bekend. Dit schilderij, dat zich vroeger in de Kunsthalle te Bremen bevond, meet 130,5 x 110 centimeter en is gesigneerd 'David de Heem'. Mogelijk is het van de hand van een zoon of kleinzoon van Jan Davidsz. de Heem.⁴

Heusch, Jacob de

Utrecht 1656 - Amsterdam 1701

Landschap met waterval

1693

paneel, 83,4 x 199,7 cm
recto r.o. op het rotsblok: JDHeusch.f. // 1693.
[JDH ineen]
inv. nr. 10580
aankoop 1967





Jacob de Heusch behoort tot de laatste groep italianisanten. Met zijn Nederlandse collega's maakte hij deel uit van een internationale kring van schilders die aan het einde van de zeventiende eeuw actief was in Rome. Zij werkten wel in Italië, maar hun stijl borduurde niet voort op die van de voorgaande generaties italianiserende schilders. Ze zijn veeleer beïnvloed door de classicistische landschapsopvatting van Nicolas Poussin (1594-1665) en de barokke landschappen van Gaspar Dughet (1615-1675) en Salvator Rosa (1615-1673). Jacob de Heusch was een van de kundigste schilders uit deze groep van verwante meesters.¹

Het *Landschap met waterval* is zo'n voorbeeld waarin De Heusch tot een geslaagde synthese is gekomen van het meer statische classicisme en de dynamische barok.² Het is een geïdealiseerd landschap dat, niet alleen vanwege het onderwerp – een kabbelende waterval – maar ook doordat het vrijwel geheel in groene tinten is geschilderd, zeer sereen overkomt. Het heldere en koele koloriet doet classicistisch aan, terwijl de zware, grillige en ook donkere boompartijen het schilderij een zekere dramatiek verlenen, zonder dat er echter sprake is van disharmonie.

Het water dat zo kabbelend en rustig naar beneden stroomt is afkomstig uit een groot meer op het middenplan. Het komt terecht in een lager gelegen beek waar de stroming vrijwel direct ophoudt. Langs de waterval en op de oever bevinden zich vissers met ontbloot bovenlijf en opgerolde broekspijpen. Een van hen draagt een net, de anderen zijn met hengels in de weer. De man die het verst van ons is verwijderd kwam tijdens een restauratie in 1959 tevoorschijn. Hij was, waarschijnlijk om compositorische redenen, weggeschilderd.³ De kleren die de vissers hebben uitgedaan hangen over de boom die op de rechter oever ligt. Bij de gevelde boom bevinden zich drie mannen die in een gesprek zijn gewikkeld. Een van hen leunt met zijn elleboog op de stam. Het lijkt erop of ze, al pratend, staan te wachten tot de vangst is binnen gehaald. Ook het hondje met de halsband dat zijn dorst lest, hoort bij het gezelschap.

Aan de overkant van de beek loopt een herder met een kudde geiten.

In de verte bevinden zich gebouwen in classicistische stijl, die aan de voet van het gebergte bijeen zijn gegroepeerd. Er zijn kleine figuurtjes te zien, die zich voortbewegen in het enorme complex.

Jacob de Heusch heeft het schilderij in 1693 geschilderd. Het is het vroegst gedateerde werk dat wij van zijn hand kennen. Het laatste schilderij dateert uit 1699, dus zijn gedateerde oeuvre omvat slechts zes jaren. Al deze schilderijen zijn ontstaan na zijn verblijf in Italië. Wij weten dat hij in 1675 in Rome was en dat hij op de terugweg ook Venetië heeft bezocht. In de jaren negentig woonde en werkte hij, met een korte onderbreking in 1696 toen hij in Duitsland vertoefde, in Utrecht.

Het gegeven dat hij in 1693, toen hij het *Landschap met waterval* schilderde, in Utrecht woonde, maakt de keuze voor de drager van het schilderij des te opmerkelijker. De houtsoort waarop De Heusch zijn schildering heeft aangebracht is niet eikenhout, zoals gebruikelijk was in de zeventiende eeuw in het noorden, maar mahoniehout. Het is een Amerikaanse soort, de zogenaamde Cubamahonie, die in Europa al honderden jaren bekend is. De stammen van deze woudreuzen werden door Spaanse zeevaarders vanuit Cuba naar Europa vervoerd. Hier werden ze verwerkt tot luxe artikelen. Het is een vaste en taaie houtsoort met een roodachtig bruine kleur, een matig fijne nerf en een mooie tekening.⁴

Hondecoeter,
Melchior d'

Utrecht 1636 - Amsterdam 1695

*Gevogelte in
een landschap*

1670-80

doek, 100 x 118 cm

recto m.o. op de steen: M. D' Honde[...]

inv. nr. 11234

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

1954





Luid kakelend, blazend en met opgestoken staartveren verdedigt de haan zich tegen de eend die hem vanuit de lucht aanvalt. Hij neemt het op voor de hen, die getuige de losse veertjes op de grond, al strijd heeft moeten leveren. Ze steekt haar kop in haar veren. Ook de eend die zich achter haar bevindt is in de aanval. Hij blaast naar de haan. Een witte hen, die rustig op de grond zit, bekijkt het schouwspel van nabij.

Melchior d'Hondecoeter deed meer dan alleen levensecht gevogelte schilderen. Hij componeerde kleine verhaaltjes. Op zijn schilderijen komen veel vechtpartijen voor. Tussen hanen onderling, tussen kippen en kraaien, tussen pauwen en ander gevogelte, maar ook bijvoorbeeld tussen honden en vogels. Hij schilderde een haan die staand boven zijn dode hen zijn smart de lucht inkakelt en een pauw waarvan de prachtige staart geheel in de war is geraakt; zijn veren steken kris kras door elkaar in de lucht. Ook vogelconcerten zijn van zijn hand bekend, met een uil aan het hoofd van het koor als dirigent.

Het zijn deze schilderijen, waarop de vogels levend, levendig en ook levensecht zijn weergegeven, die Melchior d'Hondecoeter zijn roem hebben bezorgd.

Hij schilderde de vogels naar het leven. Als we Houbraken moeten geloven werkte D'Hondecoeter zelfs naar een vast model. Hij vertelt dat Melchior 'een Haan inzonderheit daar toe gewend had: Dat hy den zelve maar zette by zyn Ezel, en dan door zyn schilderstokje het hoofd opwaards, of neerwaards, het lyf lings of rechts gedraait, of met wapperende wicken, of als voortgaande schikte, die dan in zulken gedaante stokstil bleef staan, tot dat het opstaan van zyn meester te kennen gaf, dat hy voor dien tyd met dus te staan uitgediend had.'¹ De haan schijnt een intelligent dier te zijn, dat heel goed te dressereren is. Het verhaal kan dus wel degelijk een grond van waarheid bevatten. Bovendien bezat de schilder blijkens de boedel-inventaris die na zijn overlijden werd opgemaakt, behalve twee oude verfkastjes met nog enige verven erin en drie schildersezels, een 'galgh' om vogels op te zetten.² De galg bestond waarschijnlijk uit twee

loodrecht op elkaar geplaatste stokken, met eventueel een derde en/of vierde houtje als dwarsverbinding. Grotere vogels dan de bovengenoemde haan zal D'Hondecoeter echter zeker niet op zijn galgje hebben gehad. Waar vond hij zijn overige modellen?

D'Hondecoeter schilderde voornamelijk hoendervogels. Dit zijn veelal bodemvogels die worden gekenmerkt door krachtige poten, afgeronde vleugels en een korte, naar beneden gekromde snavel. Ze vormen een grote, duidelijk omschreven vogelorde van ongeveer 240 soorten. Niet alleen patrijzen en fazanten maken deel uit van deze groep, ook de pauwen worden ertoe gerekend. Hoendervogels waren in de zeventiende eeuw uiterst kostbaar. Alleen de aristocratie kon zich de luxe van een dergelijke kleine menagerie veroorloven.³ De beesten werden gehouden op aparte, daartoe gereserveerde stukken grond in de buurt van het kasteel of buitenverblijf. Jan Steen beeldde in 1660 een van de bestaande hoenderhoven uit bij Kasteel Oud-Teylingen.⁴ Ook uit het Haagse, waar D'Hondecoeter van 1659 tot 1663 woonde, en uit de omgeving van Amsterdam, waar hij daarna naartoe verhuisde, zijn fazanterieën en hoenderhoven bekend.

Het is dus niet zo vreemd dat op de achtergrond van veel schilderijen van D'Hondecoeter gefantaseerde buitenplaatsen te zien zijn. Hij schilderde de vogels in geometrisch aangelegde parken met standbeelden, fontein en grote beeldhouwde vazen. In de verte bevinden zich classicistisch aandoende villa's.

Achter de vogels op het schilderij uit het Centraal Museum heeft D'Hondecoeter geen aangelegd park, maar een heuvelachtig landschap afgebeeld. De schilderijen met een landschap vormen een aparte categorie binnen zijn oeuvre. Juist deze werken heeft hij regelmatig gedateerd. De jaartallen lopen uiteen van ca. 1665 tot 1685. Op grond hiervan, en vanwege de stilistische overeenkomsten, wordt het schilderij *Gevogelte in een landschap* in het midden van deze periode geplaatst.

Honthorst, Gerard van

Utrecht 1592 - Utrecht 1656

Granida en Daifilo

1625

doek, 144,7 x 179 cm

recto m.o. op de herdersstaf: GHonthorst . fesi

1625 [GH aaneen]

recto r.o.: N°. 110

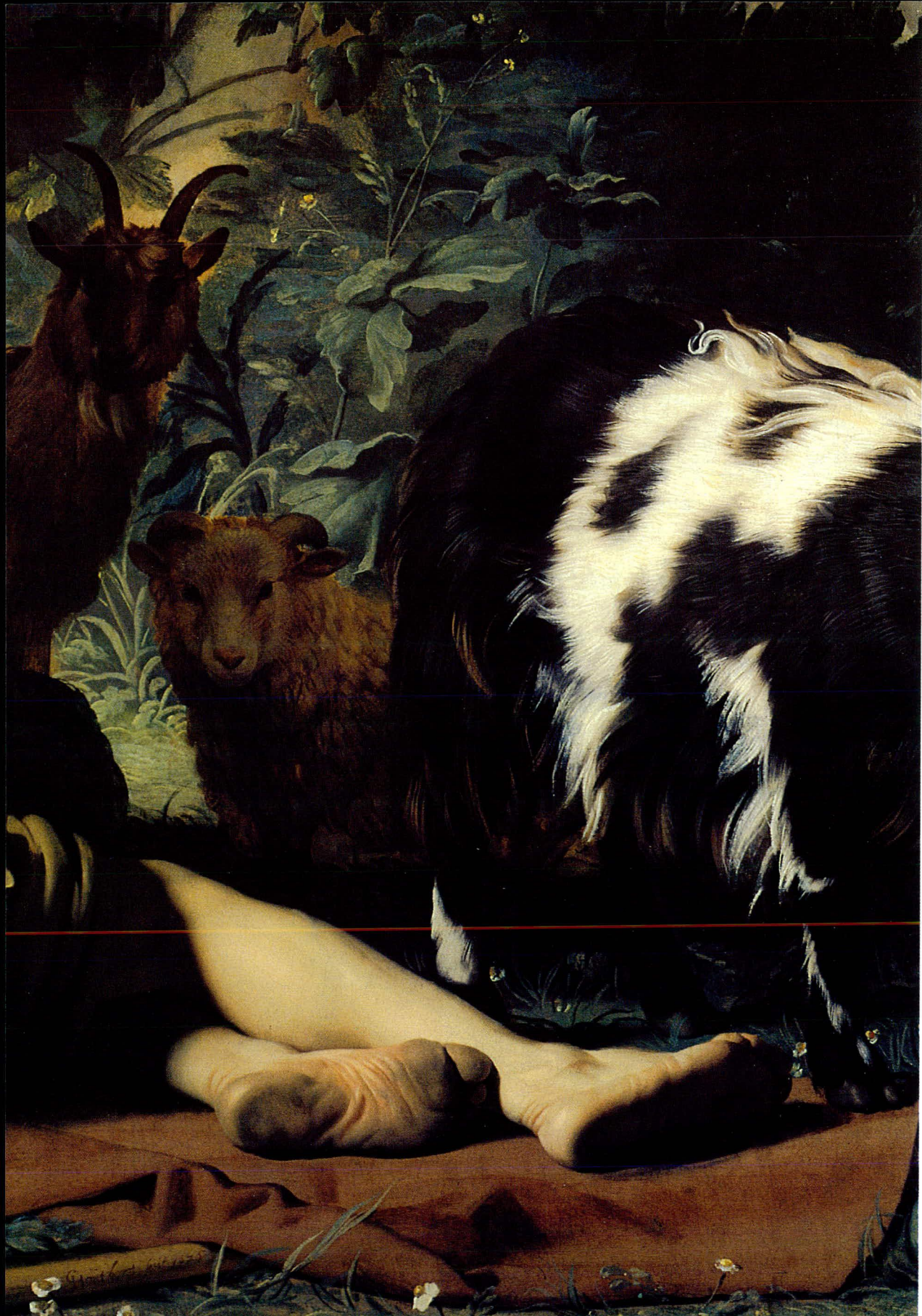
verso m. op het originele doek (vanwege de
verdoeking nu onzichtbaar): [het gekroonde

monogram van Willem III] // N°. 41.

inv. nr. 5571

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

1943





Gerard van Honthorst, beroemd vanwege zijn caravaggistische werk, toont zich met de *Granida en Daifilo* eveneens een volwaardig en belangrijk classicist. Dit keer geen licht-donker effecten, geen ondiepe, vlakke achtergronden en geen halffiguren, maar een gelijkmatig belichte evenwichtige compositie van twee grote figuren ten voeten uit tegen een landschappelijke achtergrond. De liefdesscène is een classicistisch werk ten top. Heldere, koele kleuren, een gelijkmatige lijnvoering, scherpe contouren, een verfijnde detaillering en een geïdealiseerde weergave van de figuren.

Alleen de naar ons toegekeerde vieze voetzolen van Daifilo wijzen nog op de invloed van Caravaggio. Herders die blootsvoets door het leven gaan hebben nu eenmaal zwarte voeten. Dat is het realisme van Honthorsts grote voorbeeld. Voor de priesters van de San Luigi dei Francesi te Rome was de blote, vuile voet die Mattheus naar de priester en de gelovigen uitstak een van de redenen om het altaarstuk dat zij in 1602 bij Caravaggio hadden besteld af te wijzen. De Italiaanse grootmeester schilderde een tweede exemplaar voor de Contarelli-kapel, waarop de evangelist wel volgens het decorum was afgebeeld.¹ Voor Van Honthorst speelde deze decorum-kwestie bij de uitbeelding van een herder natuurlijk nauwelijks of geen rol.

De scène die Van Honthorst uitbeeldde is afkomstig uit het herdersspel *Granida* van Pieter Cornelisz. Hooft. Dit toneelstuk, dat in 1605 in handschrift klaar was en in 1615 voor het eerst in druk verscheen, was een van de populairste pastorale in de Nederlandse literatuur. Het verhaalt de liefdesgeschiedenis tussen de beeldschone Perzische prinses Granida en de herder Daifilo. De twee ontmoeten elkaar bij toeval, als Granida tijdens een jachtpartij de weg kwijtraakt. Granida heeft een afschuw van het corrupte en onoprechte leven aan het hof en zij idealiseert het landelijke herdersbestaan als een leven waarin alleen echte gevoelens tellen. Daifilo is voor haar de verpersoonlijking van dit zuivere en hoogstaande ideaal. Zij valt direct voor hem. Bij hun ontmoeting geeft hij de dorstige Granida te

drinken uit een schelp, en zij neemt hem mee naar het paleis van haar vader, waar hij als dienaar in dienst treedt van Tisiphernes. Deze hoveling is een van de gegadigden voor een huwelijk met Granida. Maar omdat ook Ostrobas naar haar hand dingt, wordt er een duel georganiseerd dat uitsluitel moet geven over de netelige kwestie. Niet Tisiphernes blijkt de uiteindelijke overwinnaar van de tweestrijd, maar Daifilo, die niet herkend werd omdat hij zich had gestoken in het harnas van zijn meester. Samen met zijn geliefde Granida ontvlucht hij vervolgens het hof, om in Arcadië een eenvoudige, maar gelukkige herdersidylle te kunnen leven. Onderweg worden ze echter overvallen door Artabanus, die het leven van zijn vriend Ostrobas wil wreken.

Dit is het moment dat Van Honthorst heeft uitgebeeld. Op het schilderij zijn de soldaten het paar al op korte afstand genaderd, maar de twee geliefden merken nog niets. Ze gaan geheel in elkaar op. We zijn dan aangekomen in de vierde scène van het vijfde bedrijf. Daifilo roept uit: 'Mijn Son die boven d'ander claer,, is, Ick houd' u in mijn arm, en twijfel oft het waer,, is. Mijn siel is soo beroert [ontroerd], (ayme!) dat ijck daer van De grondelose vreuchd niet vol genieten can. Ick en gelove nauw [nauwelijks] mijn staet dus hooch geresen, En denck vast [aldoor] of jck wel Daifilo niet sou wesen'.²

Het verhaal kent een gelukkig einde. Tisiphernes verschijnt ten tonele en biedt Daifilo in het gevecht de helpende hand. Onder de indruk van hun liefde worden zij uiteindelijk ook door de koning als paar geaccepteerd.

Met de vlucht van Granida en Daifilo naar Arcadië heeft Van Honthorst een van de weinige pastorale scènes gekozen die in het toneelstuk voorkomen. Het grootste deel van het verhaal speelt zich immers af in en rond het paleis van de koning. Van Honthorsts keuze is uitzonderlijk, want de meeste schilders kozen voor een uitbeelding van de eerste ontmoeting tussen Granida en Daifilo, als hij haar te drinken geeft.³

Honthorst, Gerard van

Utrecht 1592 - 1656 Utrecht

Portret van Amalia van Solms (1602-1675)

1632

doek, 75,5 x 62,5 cm

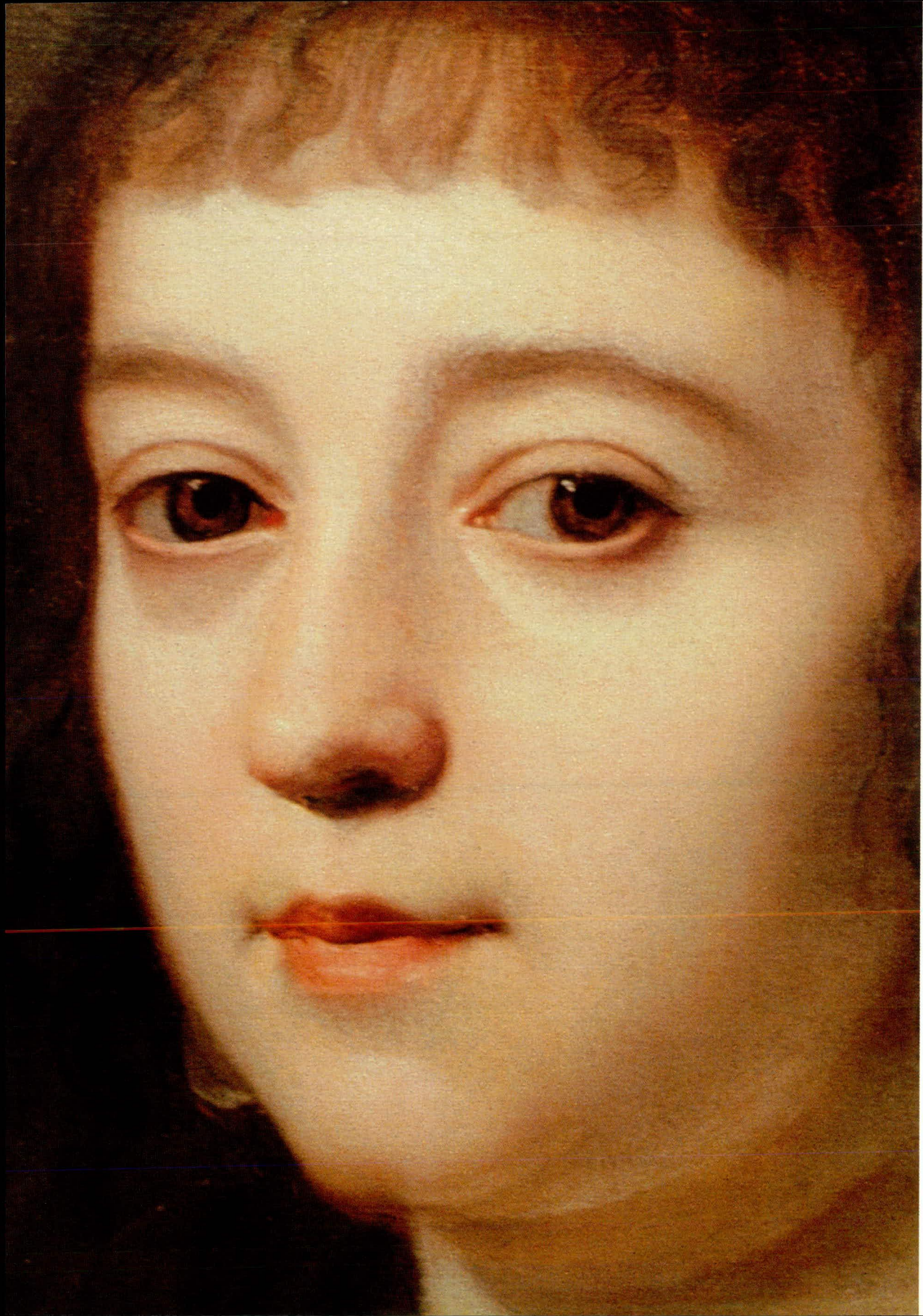
recto l.b.: GHonthorst . fe 1632 (GH aaneen)

inv. nr. 21659

aankoop 1979

De herkomstgeschiedenis van het schilderij is tot in de achttiende eeuw grotendeels bekend. Het schilderij is tot 1702 in het bezit geweest van koning-stadhouder Willem III, eigenaar van paleis Honselaarsdijk.⁴ In 1707 wordt het genoemd in een inventaris van het paleis. Nr. 110: 'Schoorsteenstuck van Honthorst synde de Fabel uyt Ariosto van Angelica en Medor'. Het bevond zich op dat moment in 'Syne Majestyts antichambre aan de parterre'.⁵ Het inventarisnummer staat rechts onder in de hoek van het schilderij. Men was het spoor van de oorspronkelijke betekenis op dat moment kennelijk bijster.⁶ Pas in 1929 werd het schilderij door Stechow geïdentificeerd als een voorstelling van een scène uit Hoofts *Granida*.⁷

De parterre, waar het schilderij in 1707 hing, bestond uit een middenzaal waaraan in het ontstaansjaar van het schilderij de vertrekken van Prins Frederik Hendrik en Amalia van Solms, zijn echtgenote, grensden. Of het schilderij al in 1625 in het paleis heeft gehangen weten we niet. De kans is echter wel vrij groot en de hypothese dat het schilderij is geschilderd naar aanleiding van het huwelijk tussen Frederik Hendrik en Amalia van Solms in 1625 is zeer aantrekkelijk. Als huwelijkscadeau was een schilderij met een idyllische liefde als onderwerp uitermate geschikt. Als het schilderij ook vóór 1707 in de vertrekken van de koning-stadhouder hing, en daarvoor in die van Frederik Hendrik heeft gehangen, dan zal het geen cadeau van de prins aan zijn bruid zijn geweest. Het moet een geschenk zijn geweest van iemand uit de adellijke kringen, die op de hoogte was van de pastorale mode die op dat moment hoogtij vierde.⁸









De lachende herderin met de grote strooien hoed op haar hoofd en een nest met duiven op haar linker hand lijkt sprekend op de vele goedlachse meisjes die Van Honthorst in de jaren twintig van de zeventiende eeuw schilderde. Ze genoot evenals haar mannelijke tegenhanger als geïsoleerde figuur een enorme populariteit onder de Utrechtse caravaggisten. Van Honthorst schilderde naar het schijnt in 1652, decennia later dus, deze versie. Het is een uitdagend type geworden, dat frivool door het leven gaat.

Omdat het schilderij wat het thema betreft zo goed past in de jaren twintig, heeft de datering op het doek al voor veel verwarring gezorgd. Het was lange tijd onduidelijk of het derde cijfer als een 5, een 3 of een 2 moest worden gelezen. De datering en ook de signatuur waren opgehaald, waardoor een moeilijk leesbaar beeld was ontstaan. Menig onderzoeker heeft zich vanaf het moment dat het schilderij in 1933 het Centraal Museum als bruikleen binnenkwam over de kwestie uitgesproken.¹ Inmiddels is het schilderij schoongemaakt en het cijfer dat tevoorschijn is gekomen kan, hoewel het wat de chronologie in Van Honthorsts werk betreft absoluut niet voor de hand ligt, toch niet anders worden gelezen dan als een 5.²

In het oeuvre dat Van Honthorst ons uit de jaren vijftig heeft nagelaten, ontbreken meisjes die iets te maken hebben met het type dat te zien is op de *Herderin met duiven*. Zoals gezegd past het schilderij, zeker nu het zijn heldere en koele kleuren weer terugheeft, het beste tussen zijn schilderijen uit de jaren twintig.³ Met de *Herderin met duiven* grijpt hij, zowel wat thematiek als stijl betreft terug op een oud principe. Misschien moeten we rekening houden met de mogelijkheid dat het een herhaling is van een vroeger werk.⁴

Het meisje dat de bovenstaande discussie over haar ontstaansdatum nu al meer dan een halve eeuw heeft doen opwaaien wekt door haar ondeugende blik en schalkse lach de indruk uit te zijn op een flirt. Bovendien bleek haar decolleté na de restauratie zo laag, dat haar zacht-roze tepels er net bovenuit steken. Ze waren decent weggeschilderd. Ze toont ons een nest met twee jonge duiven,

waarvan er één onder haar hand dreigt weg te vliegen. In de zeventiende eeuw was de duif, of een koppel van twee duiven, het vaste attribuut van Venus. Duiven staan voor de liefde en de lust.⁵ Omdat zij een van de duiven min of meer expres laat ontsnappen, wordt het schilderij ook wel verklaard aan de hand van de *Sinne- en minne-beelden* van Jacob Cats.⁶ Cats embleem stelt een meisje voor, dat uit een doosje dat voor haar op tafel staat een vink laat ontsnappen. In het begeleidende vers roept de min de jonge maagd toe: 'Kint houdt dit doosjen toe, hier is de maeghdom in'. Zodra de min echter is verdwenen, ontsnapt het vogeltje en verliest het meisje haar maagdelijkheid.

Hoewel het bij het schilderij van Gerard van Honthorst niet om een vink, en ook niet om een doos handelt, lijkt de vergelijking toch toepasbaar op de herderin. Zij geeft een van de duiven immers opzettelijk de ruimte onder haar hand uit te glippen. Gecombineerd met haar blik en uitdagende kledij lijkt zij de toeschouwer bijna uit te nodigen om haar van haar maagdelijkheid te beroven.

Huchtenburg, Johan van

Haarlem 1647 - 1733 Amsterdam

Landschap bij Florence

ca. 1675

doek, 69,5 x 90,5 cm

recto r.o.: JHugtenbürgh. (JH aaneen)

inv. nr. 18328

aankoop 1973





Waarom het schilderij van Johan van Huchtenburg *Landschap bij Florence* is getiteld, weet niemand.¹ Een medewerker van de firma Weinmüller in München heeft het onder deze titel opgenomen in de catalogus van december 1942 en sindsdien staat het als zodanig geboekt. Van een topografisch herkenbare situatie is echter geen sprake. Een enorme renaissancistische villa op de achtergrond en twee sculpturen duiden de plaats van handeling als Italiaans, maar daarmee is dan ook alles gezegd. De plek is een verzinsel, een samenraapsel van gefantaseerde onderdelen en schetsfragmenten die Van Huchtenburg in Italië maakte.

Johan van Huchtenburg reisde in 1667 naar Rome om daar zijn broer Jacob op te zoeken, die landschapschilder was. Nadat deze was overleden, trok hij naar Parijs, waar hij ontwerpen maakte voor de gobelins die onder leiding van Charles Le Brun werden gefabriceerd in de Manufacture des Gobelins. Grote strijtaferelen waren zijn specialiteit. Hij was in 1670 weer terug in zijn geboorteland. Vanaf die tijd tot 1682 werkte hij afwisselend in Haarlem en Amsterdam. Hij schilderde allerhande krijgsvoorstellingen, waaronder ook veel kleine kopieën van de ontwerpen die hij in Parijs had gemaakt. Een ander genre dat hij in deze jaren veelvuldig beoefende was het landschap. Naast zijn werkzaamheden als schilder, was hij ook kunsthandelaar.² Het *Landschap bij Florence* dateert waarschijnlijk uit deze periode van zijn leven.

Op het schilderij is een binnenplaats te zien, die wordt begrensd door hoge muren en cipressen. Op de cour staan twee beelden op sokkels. Het ene is een Apollo-figuur en het andere stelt een man voor die een paard in toom houdt. Rond de twee sculpturen bevindt zich veel volk. Vlakbij de beelden spelen zich twee scènes af. Van Huchtenburg heeft ze geschilderd om het totale beeld van de binnenplaats te verlevendigen. Het eerste voorval vindt plaats op de achtergrond, waar een aantal ruiters bezig is hun paarden te drenken in een stenen waterbak. Het lijkt erop of een van de mannen wordt weggejaagd door een ruiter die van zijn paard is afgestegen, en die met zijn hoed naar de vluchtende man zwaait.

Het paard dat naast hem staat stapt geschrokken opzij. Op de voorgrond speelt zich een andere gebeurtenis af. Een kleine groep bestaande uit twee vrouwen, drie mannen en twee kinderen heeft zich verzameld aan de voet van het standbeeld van de staande jongeling. Hun aandacht wordt getrokken door een grote roofvogel die een klein vogeltje heeft gedood. Een van de mannen kijkt, gebukt achter de sokkel van het standbeeld, toe naar wat er gebeurt. Het jongetje schept, onderwijl opziend naar de blonde vrouw, met een schoteltje een tweede lijkje op. Het meisje, dat heel goed zijn zusje kan zijn, wijst hun moeder op wat hij doet. De blonde vrouw schermt met haar rechterhand haar ogen af tegen het helle zonlicht.

Uit dezelfde tijd als dit schilderij dateren ook de twee miniaturen die Van Huchtenburg schilderde voor het poppenhuis van Petronella de la Court, de echtgenote van de Amsterdamse bierbrouwer Adam Oortmans. Zij liet tussen 1670 en 1690 een groot huis in miniatuur maken, dat ze geheel inrichtte als een bestaand rijk woonhuis. Dus niet alleen meubeltjes, kleine klokken, zilverwerk, serviesgoed en al het andere dat ook in een bestaand huis te vinden was maken deel uit van de inventaris, maar ook beschilderde behangsels en schilderijtjes zijn in het huis te vinden. De schilderijtjes die Van Huchtenburg voor Petronella maakte, stellen een landschap bij Rome en een gezicht op het Forum Romanum voor. Ze zijn ongeveer 13 x 16 centimeter groot en beide voluit gesigneerd. Wat moet het een overgang zijn geweest, van die enorme gobelin-ontwerpen die hij in Parijs maakte, naar die heuse kleine schilderijtjes voor het poppenhuis.³

Moreelse, Paulus Jansz.

Utrecht 1571 - 1638 Utrecht

Pastoraal portret van twee meisjes

1622

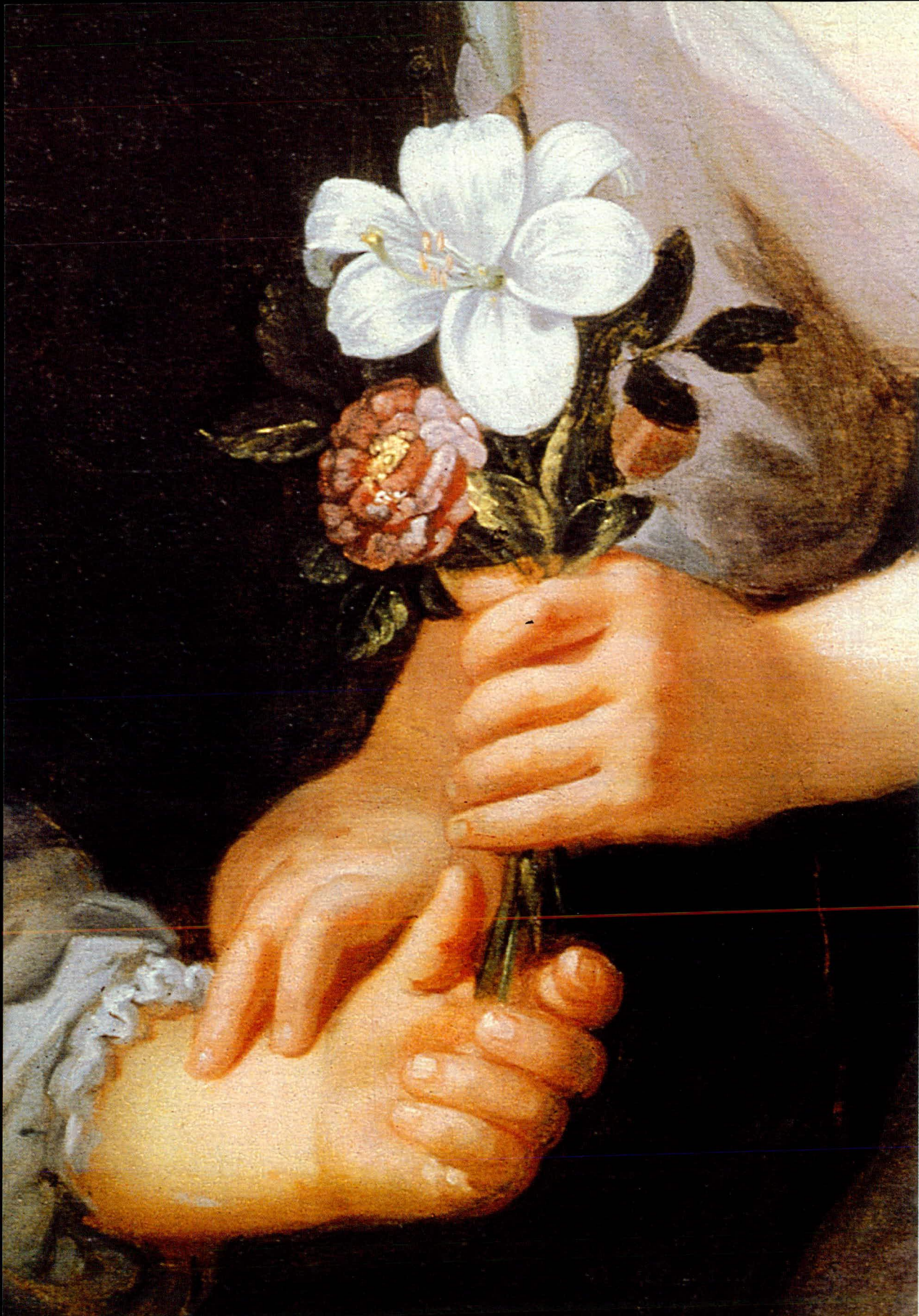
doek, 120,5 x 95,5 cm

recto l.o.: PMoreelse fe // 1622 [PM ineen]

inv. nr. 10240

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

1948





Met het dubbelportret van de twee anonieme kinderen initieert Moreelse een geheel nieuw genre in de Noord-Nederlandse portretschilderkunst. Voortbordurend op de op dat moment zo populaire afbeeldingen van herders en herderinnen, portretteert hij als eerste ook zijn model in herderskledij. Niet als halffiguur, zoals bij het pastorale type gebruikelijk was, maar ten voeten uit. Het is het oudste meisje dat hij heeft verkleed als herderinnetje. Van het jongste kind, dat eenvoudigweg nog te klein is voor een verkleedpartij, heeft hij, zo lijkt het wel, een kleine Flora gemaakt. Dat ook zij een meisje is, blijkt uit het tipmutsje op haar achterovergekamde haar. Moreelse heeft de kleding van de twee kinderen bij elkaar gefantaseerd. De oudste draagt een wijnrode jurk met een lila mouwshort eroverheen, dat rond haar middel met een groene band omhoog is gegord. Aan haar voeten heeft zij sandalen en op haar hoofd draagt ze een strooien hoed. Voor haar op de grond ligt een herdersstaf, waarmee zij haar denkbeeldige kudde bijeen moet zien te houden. Het kleintje naast haar heeft een eenvoudig wit hemdje met een kantje aan. Onder de grote gele doek op haar schoot is nog net haar blote voetje te zien.

De meisjes hebben zo te zien bloemen geplukt. Het bloemenkransje op het hoofd van de kleinste bevat dezelfde bloemen als die uit het mandje steken dat naast haar op de grond staat.¹ Het is gevuld met onder meer grote bloeiende roze rozen. Ook ernaast, op de grond, ligt een takje met een roos. Het oudste meisje duwt het kleintje, dat in haar rechter hand een takje met witte rozen houdt, nog een rode roos en een witte lelie in haar andere hand.² Zelf heeft zij tussen de opgestoken rand van haar hoed korenaren, een klaproos, dagschone en een tak met groen blad gestoken. Er zijn zoveel verschillende soorten aanwezig dat het bijna onzinnig lijkt ze apart te duiden. Toch is het opmerkelijk dat zowel de witte roos die het kleine meisje op haar schoot heeft, als de lelie die zij in haar handje krijgt, symbolen zijn van de zuiverheid en de reinheid. Bloemen van allerlei soort zijn het attribuut van de gepersonifieerde Lente, het seizoen dat gelijk is aan de jeugd.

De Lente heeft soms ook een bloemenkrans in haar haar.

Tussen de struiken door is een geitenbok te zien. Hij vreet aan de bladeren van een wijnrank. Of we het beest, dat als symbool wordt gezien van de wellust, ook in dit geval als zodanig moeten interpreteren is nog maar de vraag.³ De geit is immers prima op zijn plek in de landelijke omgeving waarin de kinderen zijn geplaatst. Net als de sandalen en de herdersstaf van het herderinnetje fungeert hij misschien wel als een extra pastoraal motief.

De twee meisjes stonden lange tijd bekend als de gravinnetjes van Culemborch, maar inmiddels is door Ter Kuile aangetoond dat deze identificatie onjuist is.⁴ Ze was gebaseerd op de beschrijving van het schilderij in een veilingcatalogus van C.S. Roos te Amsterdam uit 1819: 'De twee Dochters van de Gravin van Kuilenburg, levensgroot, verbeeld als kinderen met bloemen spelende, in een Landschap; bevallig en voortreffelijk, op D.[oek], h. 46, br. 37 d.[uim], door P. Moreelse'.⁵ In het jaar waarin het dubbelportret werd geschilderd was Floris van Pallandt (1577-1639), de graaf van Culemborch, getrouwd met Catharina, gravin van den Bergh (1578-1649). Hun huwelijk is kinderloos gebleven. Zijn opvolger, Philip Theodoor, graaf van Waldeck Pyrmont Eisenberg (1614-1645) trouwde pas in 1639 met Maria Magdalena van Nassau (1622-1661) en kan dus ook niet de vader van de kinderen zijn. Dat Moreelse wel in opdracht van de graaf en gravin van Culemborg schilderde weten we van Karel van Mander. In de biografie van Moreelse noemt hij een groot portret, ten voeten uit.⁶

Moreelse, Paulus Jansz.

Utrecht 1571 - 1638 Utrecht

Venus met duif

1628

doek, 81,2 x 66,5 cm

recto l.b.: PMoreelse 1628 [PM ineen]

inv. nr. 11288

aankoop 1954





Paulus Moreelse staat bekend als de belangrijkste Utrechtse portretschilder van zijn tijd. De meest vooraanstaande notabelen van de stad lieten zich dan ook door hem portretteren. Moreelse schilderde ze met groot vakmanschap. Portretten ten halven lijve, ten voeten uit, of ook alleen het gezicht. Alle typen zijn van zijn hand bekend. Zijn roem verspreidde zich snel. Zijn biograaf Houbraken verhaalt dat toen Moreelse naar Rome was gereisd om zich te bekwamen in het schilderen van historiestukken de vraag naar portretten van zijn hand zo groot was, dat hij aan het oorspronkelijke doel van zijn reis nauwelijks toekwam.¹

De vraag van zijn clientèle beperkte zich niet alleen tot portretten. De schilderijen die hij maakte in het pastorale genre waren zeker zo populair. Zo gaven de Staten van Utrecht in 1627 twee schilderijen van Moreelse ten geschenke aan prinses Amalia van Solms, echtgenote van stadhouder Frederik Hendrik.² Het was een pastoraal duo. Twee pendanten met een herder en een herderin. De *Venus met duif* uit 1628 past in deze traditie.

Hoewel de blonde verleidster wat de compositie betreft aan de herderinnen van Moreelse doet denken, presenteert zij zich als Venus. Zij gaat vergezeld van de attributen die Venus al sinds de Oudheid worden toegedacht. De rode rozen in haar haar, de duif en de pijl duiden haar onmiskenbaar als de godin van de liefde.³

De roos wordt al sinds mensenheugenis met Venus vergeleken. Vanwege de heerlijke geur en de schoonheid is zij aan de liefdesgodin gewijd en de rode variant dankt bovendien aan haar zijn kleur. Oorspronkelijk was de roos een witte bloem, maar het bloed van Venus kleurde haar rood. De godin kreeg een doorn in haar voet toen zij zich in het bos naar de stervende Adonis haastte. Het bloed dat uit haar voet drupte viel op de witte blaadjes en kleurde ze rood.

De duif op haar linkerhand symboliseert liefde en bestendigheid. De pijl in haar rechter is samen met de boog het attribuut van Amor, en daarom ook van Venus. Venus is de moeder van deze kleine liefdesgod, die zijn gouden, maar ook zijn loden

pijlen in het heelal rondslingerde. De gouden wekten de liefde op, de loden verdreven haar.

Misschien tegen de verwachting van velen in, is de Venus van Moreelse niet naakt. Haar borsten zijn weliswaar ontbloot, maar verder is haar lichaam bedekt. Zij is zelfs tamelijk rijk gekleed. Over een met kant afgezet wit hemd draagt zij een groen satijnen kleed met mouwen, dat aan de voorzijde met een broche aan het witte hemd is vastgezet. Rond haar schouders, over het groene kleed heen, is een geel-gouden doek gedrapeerd, die eveneens van satijn is. Om haar hals draagt zij een dubbele halsketting van parels.

Met haar kleding en vooral haar parelketting lijkt zij op de Aardse Venus. De Aardse Venus of Liefde is de tegenhanger van de Hemelse. Als tweeling staan ze elk voor een ander soort liefde. De Hemelse symboliseert de liefde die wordt opgewekt door contemplatie van het eeuwige en het goddelijke, terwijl de Aardse of Gewone Venus de schoonheid vertegenwoordigt die wordt aangetroffen in de materiële wereld. In de kunst kan men beiden eenvoudig onderscheiden. De Hemelse Venus is naakt. De Aardse is rijk gekleed en draagt juwelen, symbolen van wereldse ijdelheden. De parelketting is haar typische sieraad.⁴

Poelenburch,
Cornelis van

Utrecht 1594/95 - 1667

*Landschap met de vlucht
naar Egypte*

1625

doek, 48,2 x 71,1 cm
recto l. van het m.: C.P. // 1625
inv. nr. 8391
aankoop 1940





Cornelis van Poelenburch reisde in 1617 naar Rome. Tijdens zijn verblijf legde hij zich toe op het schilderen van de Italiaanse *campagna*. Hij vereeuwigde het idyllische, weidse landschap rondom Rome in dat prachtige, warme zonlicht dat zo kenmerkend is voor de mediterrane gebieden. Als eerste kunstenaar uit het noorden lukte het hem om de zuidelijke atmosfeer op overtuigende wijze met zijn penselen vast te leggen.

Toen hij na ongeveer acht jaar weer terugkeerde naar zijn geboortestad Utrecht, bleef hij in dezelfde trant doorwerken. Zijn stijl onderging nauwelijks enige verandering en hij varieerde eindeloos op een beperkt aantal thema's. Men vond zijn weergave van het Italiaanse licht hier werkelijk revolutionair en zijn werk vond dan ook gretig aftrek. Hij werd een van de populairste schilders aan het Haagse hof. Er worden meer schilderijen van hem dan van enig ander schilder genoemd in de inventarissen van de stadhouderlijke paleizen. Hieruit blijkt al dat zijn populariteit zeer groot was. We kunnen ons nu niet meer voorstellen dat Van Poelenburch in zijn eigen tijd minstens zo beroemd was als de grote Rubens. Rubens, die zelf verschillende schilderijen van Van Poelenburch in zijn collectie had, bracht in 1627 een bezoek aan het atelier van zijn gevierde collega.¹

Het *Landschap met de vlucht naar Egypte* is typisch zo'n schilderij waarmee Van Poelenburch veel lof oogste na zijn thuiskomst. Of hij het schilderij in Rome schilderde of nadat hij zich weer in Utrecht had gevestigd weten we niet. Hij keerde namelijk rond 1625, het jaar van de datering, of iets later in Nederland terug.² Rome ligt als ontstaansplaats voor de hand omdat Van Poelenburch vrijwel alle landschappen die hij van een datum voorzag schilderde tijdens zijn verblijf in Italië.³ Aan de andere kant is het het eerste dat door hem op doek werd geschilderd, wat weer kan duiden op een schilderij van Nederlandse bodem. Vóór dit schilderij gebruikte hij koper of paneel als drager.⁴

Het schilderij stelt de vlucht naar Egypte voor. Jozef en Maria vluchtten met hun pasgeborene uit Bethlehem, omdat Herodes het bevel had gegeven

dat alle jongens onder de twee jaar moesten worden omgebracht (Mattheus 2:13-18). Van Poelenburch schilderde Maria schrijlings gezeten op een ezel met Jezus in haar armen. Ze kijkt recht voor zich uit terwijl Jozef, die naast haar loopt, zijn blik richt op een herder die ze zojuist zijn gepasseerd. Ze verdwijnen nog net niet achter de rots. Zoals zo vaak bij Van Poelenburch het geval is, is de bijbelse gebeurtenis zo klein weergegeven, dat ze bijna fungeert als stoffage in het landschap. De Italiaanse *campagna* is het hoofdthema. Doordat het groepje zo prachtig in de avondzon is geschilderd, trekt het evenwel direct onze aandacht. Een dergelijke lichtinval paste de schilder hier voor het eerst toe. Het geraffineerde effect wordt nog vergroot doordat de helling van de heuvel, waarop Maria en Jozef zich bevinden, in de schaduw ligt. Als een donker repoussoir deelt de heuvel het schilderij diagonaal in tweeën. In de donkere driehoek die door de deling is ontstaan schilderde Cornelis van Poelenburch allerlei soorten grassen en grote bladplanten. De rechterzijde van de compositie wordt afgesloten door een immense begroeide ruïne.

Cornelis van Poelenburch behoorde tot de eerste generatie italianisanten. De schilders die tot deze groep worden gerekend waren tussen circa 1620 en 1630 werkzaam in Rome. Hun werk kenmerkt zich door een warme belichting, opvallende kleurcontrasten, een uiterst zorgvuldige schilderwijze en een levendige stoffering. Van Poelenburch was de belangrijkste en meest invloedrijke schilder van deze generatie.⁵

Scorel, Jan van

Schoorl 1495 - 1562 Utrecht

*Madonna met
wilde rozen*

1527-1530

paneel, 52 x 44 cm
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv. nr. 12432 a
aankoop 1958





Madonna met wilde rozen is een van Van Scorels aantrekkelijkste schilderijen.¹ Het is een liefelijke voorstelling van Maria, rustend voor een oude, knoestige boom, met het Christuskind op haar schoot. Met zijn blonde krullenkop en zijn wipneus is hij echt een kind van zijn moeder. Hij heeft zijn armpjes om haar heen geslagen en drukt zich liefkozend tegen haar aan. Maria kijkt naar hem, terwijl ze de rozen voor hem ophoudt. Ze heeft haar lange blonde haar in strengen rond haar hoofd gebonden. De blauwe mantel die ze over haar rode, hooggesloten kleed draagt, is tot haar middel afgegleden en de witte sluier, die tevens haar hoofd heeft bedekt, ligt nu alleen nog rond haar schouders. Het knaapje op haar schoot is, op een dun doorzichtig sluiertje na, naakt.

Het schilderij dankt zijn titel aan het bosje zachtroze rozen dat Maria in haar linkerhand houdt. Het werd waarschijnlijk zo genoemd in de periode dat de achtergrond geheel neutraal was overschilderd. Toen het paneel in het midden van de jaren twintig werd schoongemaakt kwam de boom achter Maria tevoorschijn en verscheen er op de achtergrond een eenvoudig landschap met een man die zijn ezel drenkt. Deze nieuwe elementen maakten het schilderij van een Madonna met kind tot een voorstelling van de rust op de vlucht naar Egypte.²

Niet alleen de achtergrond was totaal overschilderd. Ook de schaamdelen van het kind heeft men in het verleden aan het oog onttrokken. Toen het blad dat men ervoor had geschilderd werd verwijderd, bleek dat de oorspronkelijke verf was weggekrast, waardoor het nodig was dit gedeelte opnieuw in te schilderen. Het paneel was oorspronkelijk boogvormig. Men heeft de bovenzijde ingekort, en aan de linker- en rechterkant, waar de boogopgang nog zichtbaar bleef, zwikvormige stukjes hout aangebracht.

Van Scorel schilderde zijn *Madonna met wilde rozen* in de jaren 1527-1530 toen hij zijn werkplaats in Haarlem vestigde en met knechten en leerlingen productie begon te maken. Ook Maerten van Heemskerck leerde in deze periode bij Van Scorel.

Het is de tijd waarin de eerste replieken ontstaan. De Madonna blijkt een populair stuk, want er zijn meerdere contemporaine kopieën en vrije varianten bekend, die evenwel niet alle tot de werkplaats kunnen worden teruggevoerd. De compositie van de schilderijen is identiek, maar de rozen zijn vervangen door andere bloemen. De schilderijen waarbij Maria een bosje narcissen en een bosje veldbloemen in haar hand houdt zijn het bekendst.³

Vliet, Hendrick
Cornelisz. van (der)

Delft 1611/12 - 1675 Delft

*Interieur van de Dom
in 1672*

1674

doek, 107,3 x 128,8 cm
recto op basement van de voorste pijler links: Int
jaer 1672 // is den dom dus [?]/ [r]oem[s]ch
geweest // C. van Vliet // A° 1674
inv. nr. 7330
aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt
1935





Toen het leger van Lodewijk XIV op 13 juni 1672 Utrecht binnentrok, gaf de stad zich zonder strijd over. De Fransen hadden dan ook geen enkele reden om zich als onderdrukkers te gedragen, maar dat betekende niet dat alles bij het oude bleef. De gehele burgerij ging in de maanden die volgden gebukt onder een aaneenschakeling van zorgen en extra lasten, die door de bezetter werden opgelegd. Wat de uitoefening van het geloof betrof verbeterde de situatie voor het katholieke deel van de bevolking. Zij heroverden met steun van de Fransen de kerk die eeuwenlang de kathedraal van het bisdom Utrecht was geweest, de Dom. Al na zeventien dagen werd de Domkerk opnieuw gewijd, en vanaf die dag, de 30ste juni, tot het vertrek van de Fransen op 23 november 1673, werden er, tot grote ergernis van de protestanten die het veld hadden moeten ruimen, weer katholieke erediensten gehouden.¹

Nadat de kerk op die gedenkwaardige dag in juni door de kardinaal was gewijd, werd hij door begijnen schoongemaakt en gewit. Voordat het echter zover was, werd het gebouw met groot vertoon gezuiverd. Men had onder meer de preekstoel naar beneden gehaald en in het openbaar geselsd. De stoelen waren verwijderd en het gebouw was dan ook vrijwel leeg toen men opnieuw ging inrichten.²

Hendrick van Vliet geeft ons een blik in de Domkerk zoals zij er na de herinrichting moet hebben uitgezien. Hij attendeert ons op de bijzondere toestand waarin de kerk verkeert via de tekst op het basement van de voorste pijler links: 'Int jaer 1672 // is den dom dus [?]/[r]oem[s]ch geweest'.³

De geschilderde wandtapijten op de pilaren, de wapenborden en de koperen kaarsenkronen dateren van vóór de herinrichting. Ook het grote orgel dat zich in de noordzijde van het dwarsschip bevindt was al aanwezig. Pieter Saenredam (1597-1665) tekende het interieur van de kerk een viertal decennia daarvoor, en het orgel hangt in zijn tekening op dezelfde plaats.

Uit een vergelijking van het schilderij van Van Vliet met deze en twee andere tekeningen die Saenredam

in september 1636 van de Domkerk maakte, blijken ook de belangrijkste veranderingen.⁴

De preekstoel stond bijvoorbeeld vooraan links in het priesterkoor. We zien hem nu aan de linker pilaar van de viering. Nieuw was de plaatsing van de zeven altaren. Zes ervan zijn op het schilderij te zien. Het hoogaltaar staat weer op zijn oude plaats in het koor. Op het altaar staat een groot crucifix.⁵ Aan weerszijden van de balustrade die het koor afsluit zijn nog twee altaren geplaatst. Op het linker is een schilderij met de Bewening geplaatst en op het rechter staat een altaarstuk waarop de Geseling van Christus is afgebeeld. De overige drie altaren bevinden zich in de eerste kapel van de kooromgang en in het dwarsschip. Het altaar dat in het zuidelijke dwarsschip staat is voorzien van een Kruisiging.

Van Vliet heeft de kerk gestoffeerd met verschillende figuurtjes. Zo komt links de priester uit de sacristie die op weg is naar het linker zijaltaar om voor de gelovigen de mis te gaan lezen. Hij wordt voorafgegaan door een knaapje met een wierookvat.

Het schilderij is 1674 gedateerd.⁶ In dat jaar waren de katholieken alweer uit de Domkerk verdwenen. Van Vliet moet dus naar een tekening hebben gewerkt die hij twee jaar daarvoor had gemaakt. Het is hetzelfde jaar waarin het schip van de Domkerk door een cycloon werd weggevaagd. De totale vernietiging van het schip kan de aanleiding zijn geweest voor het uitwerken van de tekening tot een schilderij van de Domkerk.

Het *Interieur van de Dom in 1672* is het laatste schilderij dat van Hendrick van Vliet bekend is. Hij stierf in 1675.⁷

Weenix, Jan Baptist

Amsterdam 1621 - 1659¹ Huis ter Mey (Vleuten)

Italiaans havengezicht

1649

doek, 106,2 x 158,1 cm

recto r. van de zuil: Gio. Batta // Weenix // a 1649

inv. nr. 10248

bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag

1948





Terwijl de meeste schilders uit de zeventiende eeuw zich specialiseerden, beoefende Jan Baptist Weenix verschillende genres naast elkaar. Hij schilderde prachtige (groeps)portretten, stillevens, dierstukken, interieurs maar ook italianiserende landschappen en havengezichten. Hoewel hij altijd, wat hij ook schilderde, een hoog niveau bereikte, oogstte hij met zijn geïtalianiseerde schilderijen de meeste lof. Door kenners wordt hij zowel inventief als veelzijdig genoemd, en bovendien de meest begiftigde kolorist van alle italianisanten.²

Het *Italiaans havengezicht* uit 1649 is zo'n schilderij dat in de literatuur altijd als een van de hoogtepunten uit het oeuvre van Weenix wordt beschouwd. Het dateert van na zijn verblijf in Italië. Vanaf het moment dat hij terugkeerde in 1647 signeerde hij zijn werk met 'Gio[vanni] Batt[ist]a Weenix' en zo tekende hij ook dit schilderij. Het staat aan het begin van een periode waarin hij streefde naar een meer monumentale compositie met figuren op grote schaal.

Dit type havengezicht, dat is opgebouwd uit een voorgrond met figuren, met daarachter aan de ene kant het water met de schepen en aan de andere kant monumentale gebouwen, heeft Weenix veelvuldig geschilderd. Hij was er echter niet de inventor van. Dit soort compositie is eerder te vinden in het werk van de Antwerpse schilder Paulus Bril (1554-1626).

Weenix bereikte het monumentale effect in dit schilderij onder meer door het blokvormige gebouw met de grote colonnade erachter, de grote toegangstrap tot de haven en de obelisk ernaast. De prachtige lucht erboven vervolmaakt de grootsheid van het havengezicht. Alom is bedrijvigheid te zien. Op de brede strook land die de oever vormt langs de haven wordt vracht geladen en gelost. Volgepakte ezels, ruiters en allerlei mensen te voet zoeken hun weg door de drukte. Verder verwijderd van het water verdrijven wachtende militairen de tijd met kaarten. In de haven zelf liggen talrijke grote en kleine zeilschepen.

Het schilderij is rijk gestoffeerd zonder dat de harmonie van het beeld verstoord raakt. De herinneringen aan Italië waren blijkbaar nog levend

genoeg, want het licht is warm, stralend en lumineus, zoals het een italianiserend havengezicht betaamt.

Niet alleen het licht is echter zuidelijk en Italiaans. De beeldengroepen in het schilderij herinneren aan Rome. Weenix heeft ze waarschijnlijk geschilderd naar eigenhandige schetsen of prenten van anderen, die op grote schaal in omloop waren. Zowel aan het einde als aan het begin van de toegangstrap naar de haven staan beelden opgesteld. De twee figuren die onderaan de trap staan zijn onherkenbaar. Aan de bovenzijde staan de twee Dioskuren die bovenaan de Coronatrap in Rome staan. De trap leidt naar het Campidoglio en verbindt het Capitool met de stad Rome. De Dioskuren (letterlijk 'Zonen van Zeus') zijn de tweelingbroers Castor en Pollux. Ze stonden bekend als twee jonge krijgshaftige ruiters, die in het bijzonder de beschermers van de zeelieden waren. Als zodanig past hun beeltenis uitstekend aan het hoofd van een toegangstrap naar de haven.

Weenix, Jan Baptist
(navolger)

Amsterdam 1621 - Huis ter Mey (Vleuten) 1659¹

*Portret van de familie
van Wijckersloot*

1650-60

doek, 97,8 x 136,3 cm

recto l.o. op de bierton: resten van signatuur?

inv. nr. 21649

aankoop 1979





Op een etiket op de achterzijde van het schilderij staat in het Engels geschreven dat het op de voorzijde afgebeelde groepje het gezin is van Arnout van Wijckersloot (1632-1698). Hij zou zich samen met zijn echtgenote Christine Wessels (1643-1702) en hun drie kinderen, Angelica (data onbekend), Petronella (1668-1698) en Jan Arnout (1669-1744) hebben laten vereeuwigen. Behalve de gezinsleden zijn ook de twee dienstboden geportretteerd. Jan Baptist Weenix is, nog steeds volgens hetzelfde etiket, de schilder van het groepsportret. De man achter de balustrade met het palet en de schilderstok in de hand is hij waarschijnlijk zelf. Aan de identiteit van de familie is tot op heden niet getwijfeld. De sleutel tot de identificatie was het familiewapen op de zijkant van de wagen die door het hondje wordt getrokken: drie blauwe lelies met de steel naar binnen op een zilvergrijs veld, met in het midden een rode ring.

De samenstelling van het gezin was wel onderwerp van discussie. In een catalogus-entry zette J.A.L. de Meyere uiteen dat er geen drie, maar vier kinderen zijn uitgebeeld en dat de laatstgeborene Christina (1674-1739) heette.² Arnout of Arnold was een afstammeling van een Utrechtse patriciërsfamilie. Hij was een koopman die eerst in Nantes, de geboorteplaats van zijn vrouw en zijn vier kinderen en later in Amsterdam zijn zaken deed. Op grond van de geboortedatum van het meisje dateerde De Meyere het schilderij circa 1675. Het auteurschap van Jan Baptist Weenix was door de nieuwe datering onhoudbaar geworden. Het schilderij werd vanaf dat moment dan ook toegeschreven aan Jan Weenix (1642-1719), de zoon van Jan Baptist.³

De vragen die dit intrigerende groepsportret oproept zijn met de uitbreiding van het gezin nog lang niet beantwoord. Integendeel. Uit het volgende zal blijken dat zowel de identificatie als de toeschrijving en de datering onjuist zijn.⁴ De samenstelling van het gezin dat is afgebeeld komt, ook al zijn er nu vier kinderen bekend, nog steeds niet overeen met dat van Arnout van Wijckersloot. Hij heeft drie dochters en een zoon.

De zoon is zijn derde kind en de jongste is een meisje. Het kindje waarmee de min op het muurtje aan het spelen is, is aan zijn baret met de grote pluim erop te zien, een jongen. Het vreemde is, dat er een oude foto van het groepsportret bestaat waarop de muts met de pluim van het kleinste kind was weggeschilderd. Misschien is dit gebeurd ter aanpassing aan de op dat moment geaccepteerde identificatie?⁵ De twee middelste kinderen die op de rode kussens in de wagen zitten zijn meisjes. Bovendien pleit de kleding van de afgebeelde personen tegen een datering van circa 1675. Veeleer moet aan de jaren rond 1650 worden gedacht.⁶ Dat brengt ook de toeschrijving aan Jan Weenix in gevaar, die toen nog een kind was.

Het wapen dat op de wagen is afgebeeld, is inderdaad van het geslacht Van Wijckersloot. Dit geslacht was zeer breed vertakt. Er zijn tal van gezinnen die in theorie in aanmerking zouden kunnen komen als zijnde afgebeeld op het groepsportret. Van Wijckersloot is bovendien niet het enige geslacht dat het wapen voert. Een aanverwante familie zoals (Van) Schaik heeft hetzelfde wapen. Het lijkt kortom bijna ondoenlijk om achter de juiste namen van de geportretteerden te komen.

Naast het familiewapen is er echter nog een aanwijzing in het schilderij dat uitsluitel kan geven over de identiteit van het afgebeelde gezin. Ter weerszijden van de trap waarop de echtelieden staan is een aantal tonnen te zien, waar op de deksels een lelie is geschilderd. Het zijn biertonnen die zijn afgesloten met een stop van een stuk grijs papier, die vervolgens is afgesmeerd met verse potaarde. De tonnen zijn gereed voor de verkoop. Rechts op de voorgrond ligt een schep die werd gebruikt bij de bereiding van het bier.⁷ We kunnen eruit afleiden dat de voorgestelde man een brouwer moet zijn. Het geslacht Van Wijckersloot staat bekend om zijn vele brouwers en wijnhandelaren, dus in eerste instantie komen we daar niet veel verder mee.⁸ De meeste brouwerijen bevonden zich in Utrecht aan de Oude Gracht. Dat was ook niet zo vreemd, want er was helder stromend water nodig om te kunnen brouwen. A.J. van den Elst heeft uitvoerig

onderzoek gedaan naar de Utrechtse bierbrouwers en stuitte daarbij onder meer op een brouwerij die 'De Witte Lelie' heette. Uit die brouwerij moeten de biertonnen op het schilderij afkomstig zijn. Het blijkt dat deze brouwerij op 19 juni 1651, na een transport door Antonis van Wijckersloot, geheel in handen kwam van Cornelis van Wijckersloot, zijn neef.⁹ Zeven jaar later, op 6 januari 1658 werd het huis aan de Oude Gracht, 'De Lelie' genaamd, door Cornelis en zijn vrouw Maria Dibbout getransporteerd aan Ernst van Wijckerslooth, de vader van Cornelis, die zelf wijnhandelaar was.¹⁰ Op 27 juli 1660 werd het huis door Ernst getransporteerd aan Berent van Haeften.¹¹

Dat betekent dat de brouwerij van 1651 tot 1658 werd bewoond door Cornelis van Wijckersloot en Maria Dibbout, met wie hij op 21 november 1646 was gehuwd, en dat zij de afgebeelde personen op het schilderij moeten zijn.¹²

De overdracht aan zijn vader in 1658 moet te maken hebben gehad met financiële problemen. Er zijn vier schuldbekentenissen van Cornelis bekend uit 1657, waarvan drie aan zijn vader. Zijn totale schuld aan zijn vader bedroeg f 7000,-.¹³

Het huwelijk tussen Cornelis en Maria Dibbout duurde in elk geval tot 1666. In dat jaar kwamen zij voor inzake de erfenis van de familie van Maria.¹⁴ Hoe het gezin was samengesteld weten we niet precies. Op 25 oktober 1647 wordt er een kind van ene Cornelis van Wijckersloot, brouwer van beroep, begraven in de Catharijnekerk. Maar of dit ook hun kind is of niet is onbekend.¹⁵ Cornelis heeft in elk geval een dochter gehad die Elisabeth heette en een zoon die Johan werd genoemd.¹⁶ Verder onderzoek zal uitsluitsel moeten geven over hun leeftijd en de identiteit van de anderen.

De toeschrijving van het schilderij aan Jan Weenix komt met deze nieuwe gegevens te vervallen. Het groepsportret zal, net als voordien het geval was, als een werk van een navolger van Jan Baptist Weenix geboekt staan. De overeenkomsten met deze meester zijn groot, maar de kwaliteit is duidelijk minder. De schilder heeft zichzelf op het schilderij geportretteerd, dus het ligt voor de hand dat hij een relatie heeft met de familie.¹⁷ Wie hij is blijft vooralsnog onbekend.

Wtewael, Joachim Anthonisz.

Utrecht 1566 - 1638 Utrecht

De aanbidding van de herders

1598

doek, 86,5 x 106,5 cm

recto m.o.: Ioachim Wte Wael fecit 1598

inv. nr. 7390

aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

1935





Na eerst thuis bij zijn vader en daarna gedurende twee jaar bij Joost de Beer geleerd te hebben, vertrok Wtewael voor een buitenlandse studiereis van vier jaar naar Italië en Frankrijk. Hij keerde in 1592 terug en vestigde zich definitief in Utrecht. De directe confrontatie met de antieke en Italiaanse kunst blijkt beslissend te zijn geweest voor zijn stijl. Hij werd een van de belangrijkste schilders van het maniërisme en introduceerde tal van motieven in het noorden die tot dan toe alleen in de Italiaanse schilderkunst voorkwamen. Wtewael bleef tot zijn dood in deze virtuoze en bewogen stijl schilderen. *De aanbidding van de herders* is een indrukwekkend voorbeeld van zijn grote vakmanschap.

De voorstelling is opgebouwd uit zachte tinten roze en blauw, die worden afgewisseld met fel en warm rood, donkerblauw en hel geel. Gedempte bruine aardkleuren omgeven het kleurige middelste deel van de compositie. De figuren zijn langgerekt en ze zijn in de voor de stijl kenmerkende overdreven geposeerde houdingen neergezet. De tekening is lineair en hoekig en de compositie getuigt van *horror vacui*, angst voor leegte.

De voorgestelde episode staat beschreven in Lucas 2:15-18. Na de aankondiging van Christus' geboorte door de engelen haastten de herders zich naar Bethlehem waar zij Maria en Jozef vonden met het kind, liggende in een kribbe. Wtewael heeft de voorstelling gesitueerd tussen klassieke ruïnes. Het complex is opgebouwd uit ruwe baksteen, en heeft zo te zien ook onderaardse ruimtes. Op de voorgrond ligt een verdwaald korintisch kapiteel. Maria is volgens de traditie gekleed in een blauwe jurk, met een rood kleed erover en een witte sluier over haar hoofd. Haar gezicht is met een uitzonderlijke gevoeligheid geschilderd. Liefdevol kijkt ze naar haar pasgeboren zoon. Niet alleen door haar warme uitstraling, maar ook door wat zij en Jozef aan het doen zijn worden we persoonlijk bij de scène betrokken. Met haar rechter hand roert Maria in een pappot, terwijl Jozef een grote rode doek voor het vuur warmt om het naakte kind lekker warm te kunnen inpakken. Vier herders hebben zich dicht rond het kind geschaard. Over de schouder van Maria heen steekt een

os zijn enorme kop naar voren. Het beest is het symbool voor het Christendom en is waarschijnlijk daarom zo dicht bij Christus afgebeeld. De ezel daarentegen, die voor het jodendom staat, knabbelt op de achtergrond aan takken die tegen de muur groeien.¹

Rechts van het groepje staat een herder met een lam op zijn schouders. Het beeld dat hij onherroepelijk oproept is Christus die als goede herder over zijn kudde waakt. Hij is de eerste herder *all'antica* die in een geboortescène voorkomt.²

Behalve dit type herder introduceerde Wtewael nog meer belangrijke arcadische thema's en motieven in de noordelijke schilderkunst. Er is meer dan eens op gewezen dat de boerentypes en verschillende details doen denken aan Jacopo Bassano, maar dat er geen specifieke ontleningen te herkennen zijn.³ Duidelijk herkenbare ontleningen van andere schilders zijn er wel. A. Lowenthal noemt een *Aanbidding van de herders* van Maerten de Vos, in 1581 in prent uitgebracht door Jan Sadeler, als bron voor de architecturale omlijsting, het korintische kapiteel op de voorgrond en de ezel op de achtergrond. Ook de houding van de knielende herder zou aan deze gravure zijn ontleend. De slappe hoeden en sommige van de gebaren van de herders gaan waarschijnlijk terug op de gravure van Cornelis Cort naar Taddeo Zuccaro's *Aanbidding van de herders* uit 1567. De hond links onder ten slotte, zou gebaseerd zijn op Dürers gravure van de heilige Eustachius.⁴

Wtewaels werk vond al tijdens zijn leven gretig aftrek. Hij verkocht zijn schilderijen voor ongewoon hoge prijzen en zijn composities waren zo succesvol, dat hij meerdere herhalingen van hetzelfde onderwerp produceerde. Zijn werk werd bovendien veelvuldig gekopieerd. A. Lowenthal noemt maar liefst negen verschillende versies van *De aanbidding van de herders*. Slechts van twee ervan is de authenticiteit onbetwist. Naast het Utrechtse exemplaar bestaat er nog een schilderij met *De aanbidding* dat circa 1600-1605 wordt gedateerd. Het meet 110 x 140 centimeter en is dus iets groter dan de Utrechtse versie. De overeenkomsten zijn zeer groot. Het schilderij

is afkomstig uit de verzameling van Benedict Nicolson, en het is onlangs door Richard Feigen onder de hamer gebracht bij Sotheby's New York. Het werd terecht gepresenteerd als het belangrijkste en mooiste schilderij van deze meester dat sinds lange tijd op de kunstmarkt verscheen.⁵

Joachim Wtewael was een vooraanstaand en zeer welvarend burger, die ook politiek actief was. Hij dankte zijn rijkdom aan de vlashandel en dat betekende dat hij financieel niet afhankelijk was van hetgeen hij met zijn penselen produceerde. Karel van Mander sprak in 1604, toen Wtewael 38 jaar oud was, zijn bezorgdheid uit over deze combinatie van handel en kunst. Hij was van mening dat Wtewael gerekend moest worden tot de beste Nederlandse schilders en het wekte dan ook zijn verbazing dat *Pictura*, die Wtewael zo goed gezind was geweest, bij hem op de tweede plaats kwam. Wtewael schilderde immers alleen als zijn koopmanschap het toeliet.⁶

Wtewael, Joachim Anthonisz.

Utrecht 1566 - 1638 Utrecht

De groentevrouw

ca. 1618

doek, 118,8 x 161,3 cm
niet gesigneerd, niet gedateerd
inv. nr. 2262
aankoop 1918





De marktverkoopster heeft haar waren in manden en schaaltes verdeeld over verschillende tafels. Ze verkoopt appels, druiven, verschillende soorten wortelen, uien, artisjokken, kolen en augurken, knoflook, noten en allerhande vruchten. Haar geldbuidel heeft ze, samen met haar sleutels, om haar middel gegord. Ze is een van de kooplui die hun handelswaar aanbieden op de groentemarkt. Op de achtergrond bevinden zich verschillende collega's, zowel mannen als vrouwen, die hun groenten, net als de koopvrouw, op tafels of op de grond te kijk hebben uitgesteld.

De verkoopster is met klanten bezig. De dame en het meisje met wie zij onderhandelt zijn gekleed volgens de eigentijdse mode. De vrouw draagt een lange mantel met een kap, een zogenaamde huik, en het meisje heeft een boogjesmuts op haar hoofd. Ze voeren niet zomaar overleg met de groentevrouw. Er is duidelijk iets aan de hand. Het kind toont demonstratief een rotte appel, waarop haar moeder de verkoopster vragend aankijkt. Deze heft in een berustend gebaar haar beide handen op.

Het schilderij verbeeldt het oude Nederlandse spreekwoord 'Een rotte appel in de mand, maakt al het gawe fruit te schand'. De betekenis is duidelijk. Het kwaad is aanstekelijk en slecht gezelschap bederft de goede zeden.¹ Jacob Cats is de eerste die het spreekwoord op schrift vermeldt. Hij publiceerde een omvangrijke verzameling van spreekwoorden, die afkomstig zijn uit velerlei bronnen onder de titel *Spiegel van den ouden en nieuwen tijdt*. Het spreekwoord over de rotte appel bracht hij onder bij de 'Opvoedinge van kinderen'.² Op de bijbehorende gravure van Adriaen van de Venne toont niet de klant, maar het 'appelwif' de rotte vrucht. Ze vergelijkt de rotte appel met het slechte gezelschap, dat de jeugd, ontvankelijk als zij op deze jonge leeftijd nog is voor kwade invloeden, gemakkelijk bederft. Daarom is het van het grootste belang kinderen te beschermen tegen verkeerde invloeden van buitenaf. Men spreekt niet voor niets van de tere kinderziel.

Of de groentevrouw op het schilderij van Wtewael via het spreekwoord de moeder wijst op de kwetsbare jeugd van het kind is nog maar de vraag.³ Cats publiceerde zijn *Spiegel* pas in 1632, terwijl het schilderij ruim tien jaar vroeger moet worden gedateerd. Bovendien zijn de verschillen tussen Cats' embleem en het schilderij opmerkelijk. Bij Cats toont de appelverkoopster de rotte appel aan een jonge maagd die als klant voorbijkomt, terwijl het bij Wtewael het kind is dat de appel aan de verkoopster laat zien.

De groentevrouw van Wtewael past in de traditie van de markt- en keukenstukken, waarvan de Amsterdamse schilder Pieter Aertsen (1508/09-1575) en zijn neef Joachim de Bueckelaer (ca. 1530-1573) de belangrijkste exponenten zijn. Zij combineerden het genre veelvuldig met religieuze achtergrondscènes. Ook Wtewael heeft dit een enkele keer gedaan. Zijn oeuvre als geheel overziend komt het markt- en keukenstuk als genre echter weinig voor.

Het schilderij is lange tijd in bezit van de familie van de schilder gebleven. Tot 1660 bevond het zich bij Peter Wtewael, de zoon van de schilder, en daarna kwam het terecht bij de kleindochter van Joachim, Aletta Pater. Door haar huwelijk is het schilderij in het bezit gekomen van de familie Martens. Aletta, die al op zeer jonge leeftijd een wees was met een groot eigen fortuin, liet al vóór haar huwelijk een huis bouwen aan het Janskerkhof in Utrecht. Hier heeft het schilderij jaren dienst gedaan als schoorsteenstuk van de schouw in de grote zaal.⁴ Pas in de negentiende eeuw is het via een schenking van J.L.A. Martens van Sevenhoven bij het Genootschap Kunstliefde in Utrecht terechtgekomen. Het Centraal Museum heeft het in 1918 van Kunstliefde aangekocht.

Biografieën

Dirck Jaspersz. van Baburen

Dirck (na zijn verblijf in Italië ook wel Teodoro genoemd) van Baburen werd omstreeks 1595 in Wijk bij Duurstede geboren. In de registers van het Utrechtse Sint Lucasgilde staat dat hij in 1611 een leerling was van de portretschilder Paulus Moreelse. Het is niet precies bekend wanneer hij naar Italië reisde, maar het moet in elk geval na zijn leertijd zijn geweest. In of vlak voor 1615 was hij in Parma en in 1617 was hij in Rome. Volgens Joachim von Sandrart, die een leerling was van Gerard van Honthorst en dus op de hoogte was van het Utrechtse schildersmilieu, reisde hij samen met de Rotterdamse schilder David de Haen naar Italië. Ze woonden in 1619 en 1620 in een huis behorend bij de parochie van de San Andrea della Fratte in Rome en werkten nauw samen. De decoratie van de Pietà-kapel in de San Pietro in Montorio is een gezamenlijk project geweest. Het was een opdracht van Padro en Francisco de Cuside, officiële vertegenwoordigers van de Spaanse koning in Rome, en moet ongeveer tussen 1615 en 1620 zijn uitgevoerd.

De waardering die in Italië heerste voor het werk van Van Baburen blijkt niet alleen uit deze opdracht. Zijn schilderijen werden verzameld door beroemde kunstverzamelaars zoals markies Vincenzo Giustiniani en kardinaal Scipione Borghese. In hun collecties bevond zich ook werk van de door Van Baburen zeer bewonderde en nagevolgde Caravaggio.

Rond 1621 keerde Van Baburen terug naar Utrecht. Hij bleef ongehuwd en woonde de laatste jaren van zijn leven bij zijn moeder op het Jansdam. Hij stierf in 1624 en werd begraven in de Buurkerk te Utrecht. Zijn werk bestaat uit levensgrote religieuze en historische taferelen, maar ook uit muzikanten die als halffiguur zijn weergegeven en bordeelscènes. Constantijn Huygens, de secretaris van stadhouder Frederik Hendrik, noemde hem een van de meest getalenteerde historieschilders van zijn tijd. Samen met Gerard van Honthorst en Hendrick ter Brugghen wordt hij momenteel gerekend tot de belangrijkste

navolgers van Caravaggio in de noordelijke Nederlanden. Hij was bovendien een van de belangrijkste vernieuwers in de Utrechtse kunst van na 1620.

Abraham Bloemaert

Abraham Bloemaert werd in 1566 in Gorinchem geboren. Hij was de zoon van de beeldhouwer en Amsterdamse stadsarchitect Cornelis Bloemaert. Zijn leerperiode was rommelig en onbevredigend. Gedurende korte tijd werkte hij bij verschillende meesters, onder wie Gerrit Splinter en Joost de Beer. In de jaren tachtig maakte Bloemaert een studiereis naar Parijs waar hij achtereenvolgens bij Jehan Bassot, Maistre Herry en Hieronymus Francken werkzaam was. In 1591 woonde hij in Amsterdam en in 1593 vestigde hij zich definitief in Utrecht. Hij was in 1611 betrokken bij de afscheiding van de schilders uit het Utrechtse Zadelaarsgilde en in 1618 was hij deken van het Sint Lucasgilde waarin de schilders waren ondergebracht. Hij stierf na een lang en productief leven op 84-jarige leeftijd in 1651 in Utrecht en werd begraven in de Catharijnekerk, naast zijn tweede vrouw.

De invloed van Abraham Bloemaert op de Utrechtse schilderkunst is zeer groot geweest. Dit komt onder andere doordat hij een belangrijk leermeester is geweest. Er zijn 33 namen van leerlingen bekend, maar men schat dat wel honderd schilders hun opleiding bij hem genoten. De belangrijkste Utrechtse meesters van de zeventiende eeuw begonnen hun loopbaan in zijn atelier. Onder hen bevonden zich onder meer zijn eigen zonen, de caravaggisten Hendrick ter Brugghen, Jan van Bijlert en Gerard van Honthorst, de italianisanten Jan Both, Cornelis van Poelenburch en Jan Baptist Weenix, maar ook een buitenlander als Nicolaus Knüpfer. Zijn leerlingen werkten in verschillende stijlen en werden niet door hun meester in eenzelfde keurslijf geperst.

Niet alleen het grote aantal leerlingen echter, maar ook de vele in prent uitgebrachte ontwerpen en schilderijen hebben bijgedragen aan de enorme verspreiding van zijn werk. Hij schilderde zowel belangrijke mythologische als religieuze werken.

Ook zijn er genrestukken van zijn hand bekend. Als overtuigd katholiek kreeg hij de opdracht tot het schilderen van grote altaarstukken voor schuilkerken en voor katholiek gebleven kerken in de zuidelijke Nederlanden. Hij werkte bovendien voor het stadhouderlijk hof in Den Haag en voor Elisabeth van Bohemen, de winterkoningin. Bloemaert was een schilder die zowel wat de ontwikkeling van bepaalde thema's betreft, zoals het landschap, als in technisch opzicht een vernieuwer is geweest. In zijn werk ontwikkelde hij zich van een maniërist naar een caravaggist en tenslotte naar een classicist.

Hendrick Bloemaert

De schilder en dichter Hendrick Bloemaert was de oudste zoon uit het tweede huwelijk van Abraham Bloemaert. Hij werd in 1601 of 1602 in Utrecht geboren. Hendrick was een van de vele leerlingen van zijn vader, die evenals veel van zijn collega's een studiereis naar Italië maakte. In 1627 was hij in Rome. Na zijn terugkeer vestigde Hendrick zich, voor zover bekend, blijvend in Utrecht. Tussen 1630 en 1632 werd hij lid van het Utrechtse Sint Lucasgilde. Vanaf 1643 wordt hij verschillende keren als deken of overman van het gilde genoemd, en later ook van het Schilderscollege dat in 1644 in de plaats van het Lucasgilde werd opgericht. Hij stierf in Utrecht in 1672 en werd begraven in de Jacobikerk. Hoewel zijn vroege werk duidelijk stilistische verwantschap vertoont met de schilderijen van zijn vader, veranderde dit halverwege de jaren dertig. Vanaf die tijd ging hij meer in classicistische trant werken. Bloemaert schilderde historiestukken, genretaferelen en portretten. Evenals zijn vader vervaardigde hij altaarstukken voor katholieke schuilkerken. Hij was minder talentvol dan zijn vader. Toch kennen we een aantal meesterwerken van zijn hand.

Paulus Bor

Paulus Bor werd rond 1601 in Amersfoort geboren. Over zijn leertijd is niets bekend. In 1623 was hij in

Rome, waar hij samen met drie andere Nederlandse schilders in de parochie van de San Andrea della Fratte woonde. In 1625 richtte hij samen met anderen het genootschap voor Nederlandse kunstenaars, de Romeinse schildersbent op. In 1626 was hij weer terug in zijn geboorteplaats. Hij werd er lid van het Amersfoortse schildersgilde. In 1631 schonk hij een schilderij aan het Utrechtse Sint Jobsgasthuis en in 1656 was hij regent van het Amersfoortse gasthuis Armen de Poth. Hij schonk deze instelling twee schilderijen van zijn hand. Ze doen nog altijd dienst als schoorsteenstuk. Door zijn stadgenoot Jacob van Campen werd Bor in 1638 aangetrokken voor de decoratie van Paleis Honselaarsdijk, een van de paleizen van stadhouder Frederik Hendrik. Daar werkte hij samen met onder anderen de Haarlemse schilder Pieter de Grebber. Bor overleed als een welgesteld man in 1669 te Amersfoort.

Vanwege zijn contacten met de Haarlemse schilders wordt hij wel beschouwd als de schakel tussen het Utrechtse caravaggisme en het Haarlemse classicisme. Hij liet een klein oeuvre na dat in hoofdzaak bestaat uit historiestukken. Er zijn zo'n 25 schilderijen van zijn hand bekend.

Jan Both

Jan Both werd waarschijnlijk omstreeks 1615 in Utrecht geboren. Volgens Joachim von Sandrart leerde hij eerst bij zijn vader, de glasschilder Dirck Both. Von Sandrart verhaalt verder dat hij samen met zijn broer Andries leerde bij Abraham Bloemaert en dat de twee broers samen via Frankrijk naar Italië reisden. Andries wordt al in 1635 in Rome genoemd. Gedocumenteerd is het Italiaanse verblijf van Jan Both in elk geval in de jaren 1638 tot 1641.

Andries verdronk in 1643 in Venetië en niet lang daarna arriveerde Jan alleen in zijn geboorteplaats. Hij werd in 1649 overman van het Utrechtse schilderscollege. Hij stierf in 1652 en werd begraven in de Buurkerk in Utrecht.

Jan Both moet al tijdens zijn verblijf in Italië als een zeer talentvol schilder zijn opgemerkt, want tegen het einde van de jaren dertig kreeg hij, samen met gerenommeerde Franse landschapsschilders als Claude Lorrain en Nicolas Poussin, de opdracht van

Philips IV van Spanje om het zomerpaleis Buen Retiro bij Madrid te decoreren.

Both was een van de belangrijkste italianisanten. Zijn invloed op de ontwikkeling van het italianiserende landschap is van groot belang geweest. Soms stoffeerde hij zijn landschappen met een religieuze of mythologische voorstelling. Het gebeurde wel eens dat hij andere meesters, zoals Cornelis van Poelenburch of Nicolaus Knüpfer, de figuren in zijn landschappen liet schilderen. Hij had veel leerlingen en navolgers en zijn reputatie was ook in de achttiende en het begin van de negentiende eeuw zeer groot. Zijn werk werd in die tijd even hoog gewaardeerd als dat van Claude Lorrain.

Johannes Jansz. van Bronchorst

Johannes van Bronchorst was de oudste zoon van de schilder Jan Gerritsz. van Bronchorst. Hij werd in 1627 in Utrecht geboren. Vanwege de stilistische overeenkomsten met het werk van zijn vader wordt wel aangenomen dat Johannes bij hem in de leer is geweest. Enige zekerheid over zijn opleiding hebben we echter niet. We weten wel dat Johannes samen met zijn tien jaar jongere broer Gerrit naar Rome reisde. Hij was er in 1648 en twee jaar later woonde hij er nog. Voor het einde van 1650 vertrok hij naar Venetië. Hoe lang hij daar is gebleven is niet bekend. Samen met Gerrit reisde hij waarschijnlijk al voor 1654 terug naar Amsterdam waar de familie inmiddels haar domicilie had gezocht.

Thuisgekomen werkte Johannes soms met zijn vader samen aan grote projecten zoals de plafondschilderingen van het nieuwe Amsterdamse stadhuis. Vanwege de stilistische gelijkenis en ook vanwege de overeenkomst van hun namen stonden veel schilderijen van Johannes tot voor kort op naam van zijn vader. Vader en zoon konden dan misschien goed samenwerken, ze schijnen in onmin te hebben geleefd. Jan Gerritsz. bepaalde in zijn testament dat Johannes werd uitgesloten van alle rechten die hem als oudste zoon hadden moeten toekomen. Bovendien werd vastgelegd dat de tekeningen uit de nalatenschap niet naar Johannes zouden gaan, maar naar zijn jongere broer Gerrit. Johannes was pas 29 jaar oud toen hij stierf. Hij werd in 1656 in de

Westerkerk te Amsterdam begraven. Het oeuvre dat hij heeft nagelaten is klein. De zeventien schilderijen die momenteel op zijn naam staan zijn historiestukken, enkele musicerende gezelschappen en portretten. De vroegst bekende werken schilderde hij in de, op dat moment al enigszins ouderwetse, stijl van het caravaggisme. Later ging hij, net als zijn vader, over op een classicistische schildertrant.

Hendrick Jansz. ter Brugghen

Hendrick ter Brugghen was de begaafde schilder onder de Utrechtse caravaggisten. Hij werd waarschijnlijk in Den Haag in 1588 geboren. Zijn vader was eerste deurwaarder van de Staten van Holland. Het gezin stamde uit een aanzienlijke Utrechts-Overijsselse familie.

Ter Brugghen was een van de vele leerlingen van Abraham Bloemaert. Na zijn opleiding trok hij naar Italië, waar hij naar eigen zeggen enige jaren is gebleven. Hoewel er geen documenten zijn die dat bevestigen, nemen we aan dat hij in Rome en Napels moet zijn geweest. In 1614 was hij in elk geval in Milaan en rond 1 oktober 1614 was hij weer terug in Utrecht. In 1616 werd hij lid van het Utrechtse Sint Lucasgilde.

Of Ter Brugghen tussen 1619 en 1621 een tweede reis naar Italië heeft ondernomen is onbekend. Er is op dit moment geen enkel document bekend dat deze veronderstelling kan bevestigen. Ter Brugghen stierf op 42-jarige leeftijd tijdens een pestepidemie. Hij werd in 1629 in de Buurkerk bijgezet in het familiegraf.

Uit Ter Brugghens Italiaanse periode is geen enkel schilderij bekend. Het vroegst gedateerde werk dat wij kennen is van 1619. Hij was toen 31 jaar oud. Ook over zijn werkplaats en het aantal leerlingen weten we vrijwel niets. Vanwege de overeenkomsten met het werk van Dirck van Baburen wordt wel aangenomen dat de twee meesters gezamenlijk een atelier voerden. Hendrick ter Brugghen is beroemd geworden met zijn religieuze schilderijen en musicerende of drinkende halffiguren. Zijn kleurgebruik is zeer geraffineerd en het licht dat hij schildert geeft zijn schilderijen de zilverachtige glans die door Johannes Vermeer werd nagevolgd.

Jan Hermansz. van Bijlert

Jan van Bijlert was de zoon van de glasschilder Herman Beerntsz. van Bijlert. Hij werd in 1597 of 1598 geboren in Utrecht. Mogelijk is hij eerst bij zijn vader in de leer geweest, maar zeker weten we dat niet. Wel weten we dat hij bij Abraham Bloemaert leerde, maar wanneer precies is niet bekend.

Na zijn leertijd reisde Van Bijlert via Frankrijk naar Italië. In 1621 woonde hij in Rome. In 1625 was hij in elk geval weer terug in Utrecht. Hij werd in 1626 lid van het Utrechtse Sint Lucasgilde en van 1633 tot 1637 was hij deken. Meerdere malen in zijn leven zou hij functies binnen het gilde uitoefenen. Vanaf 1634 tot zijn dood was hij regent van het Utrechtse Sint Jobsgasthuis, waaraan hij in 1628 een schilderij schonk. Hij stierf in 1671 en werd in de Sint Nicolaaskerk begraven.

Hoewel het werk van Jan van Bijlert zeer wisselend van kwaliteit is, was zijn carrière zeer succesvol. Zijn oeuvre omvat voor zover bekend ongeveer tweehonderd schilderijen. Uit zijn Italiaanse jaren zijn geen werken bekend. Uit de periode daarna kennen we historiestukken, genretaferelen en portretten van hoofdzakelijk Utrechtse notabelen. Daarnaast schilderde Van Bijlert ook genrestukken op klein formaat met talrijke figuurtjes. Ze passen in de traditie van de Hollandse genrekunst zoals die werd beoefend door onder anderen Dirck Hals in Haarlem en de Utrechter Jacob Duck. In het begin van zijn loopbaan werd Van Bijlert met name beïnvloed door Dirck van Baburen en Gerard van Honthorst. In de jaren dertig ging hij over op een meer classicistische stijl.

Jan van Bijlert was een welgesteld man. Dat kwam niet alleen door zijn grote productiviteit en de voorspoedige verkoop van zijn schilderijen, maar ook doordat hij financieel een zeer gunstig huwelijk had gesloten.

Hendrick Goltzius

Hendrick Goltzius werd in 1558 geboren te Mühlbracht, het huidige Bracht, een klein plaatsje bij Venlo. Hij was de oudste zoon van een glasschilder. In 1562 verhuisde de familie naar

Duisburg, waar Goltzius van zijn vader de beginselen van de glasschilderkunst leerde. Het graveren leerde hij in het nabijgelegen Xanten van de bekende humanist en graveur Dirck Volckertsz. Coornhert. In 1576/77 verhuisde Goltzius, Coornhert volgende, naar Haarlem. Via zijn vroegere leermeester kreeg hij er vele opdrachten van de Antwerpse uitgever Philips Galle. Vanaf 1582 ging hij zelf zijn prenten uitgeven.

Toen de schilder-biograaf Karel van Mander zich in 1583 in Haarlem vestigde, kwam Goltzius al spoedig met hem in contact. Van Mander toonde hem een aantal tekeningen van de Praagse hofkunstenaar Bartholomeus Spranger en wekte op deze wijze Goltzius' belangstelling voor de stijl van het internationaal maniërisme. Doordat Goltzius de stijl van Spranger in zijn prenten overnam, speelde hij een belangrijke rol bij de verspreiding van deze laat-maniëristische stijl in de noordelijke Nederlanden.

In Utrecht zouden Abraham Bloemaert en Joachim Wtewael deze variant van het maniërisme beoefenen, Bloemaert alleen in het begin van zijn loopbaan en Wtewael gedurende zijn hele leven. Goltzius had vanaf 1585 vele leerlingen en assistenten, van wie een aantal zich ontwikkelde tot bekende graveurs. In 1590 liet Goltzius alles achter zich en vertrok hij naar Italië om in Rome de antieke overblijfselen en de schilderijen van de grote zestiende-eeuwse meesters te kunnen bestuderen. Het werk dat hij na zijn terugkeer in 1591 vervaardigde is veel minder maniëristisch van stijl. Dit rustiger en meer klassieke werk maakte Goltzius tot de spil van het Haarlemse classicisme.

Het jaar 1600 was het grote omslagpunt in het leven van Goltzius. Hoewel hij een fantastisch en succesvol graveur was, stopte hij definitief met graveren om alleen nog maar te gaan schilderen. Dit bleef hij doen tot zijn dood in 1617.

Op dit moment zijn er ongeveer vijftig schilderijen van zijn hand bekend. Net als zijn prenten van na 1590 zijn ook zijn schilderijen classicistisch van stijl. Hij schilderde levensgrote figuren in zowel religieuze als mythologische en allegorische werken. Het uitbeelden van het menselijk naakt was zijn grootste uitdaging.

Jan Davidsz. de Heem

Jan Davidsz. de Heem is de belangrijkste exponent van het Nederlandse zeventiende-eeuwse stilleven. Hij werd in Utrecht geboren in 1606. Zijn grootvader kwam uit Antwerpen en behoorde waarschijnlijk tot een van de vele Vlaamse immigranten die aan het einde van de zestiende eeuw om geloofsredenen naar het noorden waren gevlucht. Het is onbekend bij wie Jan Davidsz. zijn opleiding heeft gekregen. Zijn vroege werk vertoont de invloeden van de in Utrecht woonachtige stillevenschilders Balthasar van der Ast en Ambrosius Bosschaert de Jonge, maar of zij ook zijn leermeesters zijn geweest is onbewezen. In 1625 verhuisde hij met het ouderlijk gezin mee naar Leiden, waar hij een jaar later trouwde met een Utrechts meisje. Zijn wens om een reis naar Italië te maken ging niet door. Hij kreeg niet de beschikking over het erfdeel van zijn inmiddels overleden vader om de reis te bekostigen. Tussen 1631 en 1636 verhuisde hij naar Antwerpen, waar hij in het gildejaar 1635-36 het vrijmeesterschap van het Sint Lucasgilde verwierf. In 1637 staat hij genoteerd als officieel inwoner van de stad (poorter).

In Antwerpen had De Heem veel succes. Zijn werk bracht hoge prijzen op, en hij had verschillende leerlingen. Bij zijn tweede huwelijk met een dochter van de vermaarde klavecimbelbouwer Andries Rucker was de beroemde schilder Jacob Jordaens getuige. Gedurende zijn verblijf in Antwerpen onderhield hij regelmatig contact met Utrecht. Hij kwam er geregeld, en verbleef er soms gedurende een langere periode. Er zijn ook stilistische overeenkomsten tussen zijn werk uit deze periode en dat van de stillevenschilders die in Utrecht werkten. De Duitse schilder Jacob Marrell kopieerde in Utrecht enkele van zijn werken.

In 1667 keerde De Heem voor een periode van vijf jaar terug naar Utrecht. In 1669 staat hij in het Utrechtse schildersgilde geregistreerd. Evenals in Antwerpen, had hij ook hier een groot atelier met verscheidene leerlingen. Van 1672 tot aan zijn dood in 1683 of 1684 verbleef hij weer in Antwerpen.

Jan Davidsz. de Heem schilderde de prachtigste bloemstukken en pronkstillevens. Eerder in zijn carrière nam hij ook boerenschuren en boekenstillevens als onderwerp voor zijn schilderijen. Hij had vele leerlingen, onder wie zijn twee zoons, Cornelis en

Jan de Heem. Ook zijn kleinzoon David Cornelisz. de Heem werd een stillevenschilder, die in de traditie van zijn grootvader werkte.

Jacob de Heusch

Jacob de Heusch werd geboren in 1656 in Utrecht. Volgens de kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken werd hij tot het schildersvak aangezet door zijn oom, de Utrechtse schilder Willem de Heusch, die een navolger was van de italianisant Jan Both. Waarschijnlijk was Jacob de Heusch van omstreeks 1674 tot 1692 te Rome, waar hij lid was van de Bentvueghels. Op de terugweg naar Utrecht deed hij ook Venetië aan. Teruggekeerd in zijn geboorteplaats deed hij een vergeefse poging om in dienst te komen van het Hof te Berlijn. Hij overleed in 1701 tijdens een plezierreisje naar Amsterdam en werd in de Utrechtse Catharijnekerk begraven. De Heusch behoort tot de generatie italianisanten die vanaf het derde kwart van de zeventiende eeuw in Rome werkten. Hoewel zij, evenals hun voorgangers, wel in Italië woonden en er ook schilderden, borduurden zij niet voort op de bestaande traditie van Jan Both en de zijnen: de italianiserende schilders van de generatie van De Heusch werden niet door de Nederlandse, maar door de Franse en Italiaanse landschapsschilders beïnvloed. Met name Nicolas Poussin, Gaspar Dughet en Salvator Rosa oefenden op De Heusch grote invloed uit. De nog bekende schilderijen van De Heusch zijn alle tussen 1693 en 1699 vervaardigd.

Melchior d'Hondecoeter

Melchior d'Hondecoeter schilderde niet alleen stillevens met dode vogels, maar ook met levende. Hij deed dit met zo'n oog voor detail dat ze er werkelijk levensecht uitzien. Wat dat betreft moet hij worden gezien als een vernieuwer in de schilderkunst. Hij oogstte met zijn vogelstukken internationale roem. D'Hondecoeter werd in 1636 in Utrecht geboren als de zoon van de landschap- en dierenschilder Gijsbert Gillis d'Hondecoeter. Zijn grootvader was een van de vele Vlaamse immigranten die aan het einde van de

zestiende eeuw hun toevlucht hadden gezocht in de noordelijke Nederlanden. Melchior leerde waarschijnlijk bij zijn vader en na diens dood bij zijn oom, de Utrechtse schilder Jan Baptist Weenix. De laatste schilderde naast italianiserende landschappen en portretten ook jachtstillevens en het is heel goed mogelijk dat Melchior onder zijn invloed stillevens met dode dieren is gaan schilderen. Van Utrecht verhuisde Melchior naar Den Haag, waar hij in 1659 lid werd van het schildersgilde en in 1662 tot hoofdmans van het gilde werd gekozen. Waarschijnlijk vestigde hij zich in 1664 in Amsterdam. Hier bleef hij tot aan zijn dood in 1695 wonen. Hij werd begraven in de Westerkerk. Melchior d'Hondecoeter had in zijn tijd veel succes met zijn vaak anekdotische dierstukken. Zijn decoratieve vogelstukken en jachtstillevens op groot formaat kwamen tegemoet aan de vraag van de rijke burgerij. Tot in de achttiende eeuw bleef de vraag naar werk van zijn hand groot.

Gerard van Honthorst

Gerard van Honthorst werd geboren in 1592. Hij behoorde tot een katholieke familie. Zijn vader en grootvader waren kleerschrijvers (schilders op doek en tapijt) en zijn broer Willem schijnt eveneens schilder te zijn geweest. Een andere broer, Herman, werd aanvankelijk opgeleid tot beeldhouwer, maar koos uiteindelijk voor het priesterschap. Van Honthorst ging vermoedelijk rond 1607/08 in de leer bij Abraham Bloemaert. Na zijn leertijd reisde hij naar Italië. Hier raakte hij niet alleen beïnvloed door het werk van Caravaggio, maar ook door de schilderijen van meer classicistisch georiënteerde schilders als Guido Reni en Domenichino. Hij specialiseerde zich in het schilderen van nachtstukken met geraffineerde kunstlichteffecten, hetgeen hem de bijnaam Gherardo della Notte (Gerard van de nacht) bezorgde. Zijn schilderijen vonden gretig aftrek. Een belangrijke opdrachtgever was markies Vincenzo Giustiniani, die in zijn collectie niet alleen vijftien schilderijen van Caravaggio, maar ook werk van Dirck van Baburen had. Van Honthorst woonde gedurende lange tijd bij de markies in. Een van zijn andere belangrijke beschermheren was Scipione Borghese.

In 1620 keerde Van Honthorst terug naar Utrecht. Hij werd in 1622 lid van het Utrechtse Sint Lucasgilde, waarvan hij in de daaropvolgende jaren verschillende keren deken was. In Utrecht voerde hij een groot atelier. Rond 1627 had hij ongeveer 25 leerlingen. De sterke belichting door een al dan niet verborgen lichtbron bleef ook na zijn terugkeer uit Italië het opvallendste kenmerk van zijn werk. Hij heeft echter niet alleen als caravaggist naam gemaakt, maar ook als classicist.

In Utrecht werkte hij onder meer in opdracht voor de verschillende hoven, zoals bijvoorbeeld het hof van stadhouder Frederik Hendrik en Amalia van Solms. Zijn roem was internationaal. Ook het Engelse hof van koning Karel I en het Deense hof bestelden bij hem schilderijen.

Om dichterbij zijn potentiële opdrachtgevers te zijn vestigde Van Honthorst zich in de loop van de jaren dertig in Den Haag. In 1637 schreef hij zich in bij het Haagse Sint Lucasgilde, en in 1640 werd hij deken van het gilde. Gedurende de laatste jaren van zijn leven woonde hij echter weer in Utrecht. Hij overleed in 1656 als een gevierd en beroemd schilder. Hij werd begraven in de Catharijnekerk.

Johan van Huchtenburg

Johan van Huchtenburg was een echte paarden-schilder. In zijn vele veldslagen, ruitergevechten, roofovervallen en jachtvoorstellingen spelen paarden altijd een belangrijke rol.

Van Huchtenburg werd in 1647 in Haarlem geboren. Volgens Arnold Houbraken was hij een leerling van zijn stadgenoot Thomas Wijck, die zowel in de italianiserende stijl als in de typische Haarlemse trant werkte. Vóór het jaar 1667 reisde Van Huchtenburg naar Rome, waar hij zijn broer Jacob opzocht. Volgens eigen zeggen was hij in 1667 in Parijs, waar hij in de gobelinfabriek van Charles le Brun werkte aan grote ontwerptekeningen voor tapijten. In 1670 was hij weer terug in Haarlem. Vanaf die tijd tot 1682 woonde Van Huchtenburg afwisselend in Haarlem en Amsterdam. Hij combineerde het schildersvak met de kunsthandel. In 1708/09 trad hij in dienst van de kunstliefhebber en veldheer prins Eugenius van Savoye, die zijn overwinningen in de strijd door Van Huchtenburg liet

vastleggen. De prins gaf hem persoonlijk aanwijzingen voor een grote serie overzichtstekeningen van bijna alle veldslagen waaraan hij had deelgenomen. Deze tekeningen werden in prent uitgebracht en in twee delen gebundeld. Van Huchtenburg was ook in dienst van de keurvorst Johann Wilhelm van de Palts. Deze schonk hem in 1711 als blijk van waardering een gouden medaille.

In 1719 werd Van Huchtenburg lid van het Haagse schildersgilde. Hij stierf uiteindelijk in Amsterdam in 1733.

Paulus Jansz. Moreelse

Paulus Moreelse werd in 1571 in Utrecht geboren. Volgens Karel van Mander leerde hij gedurende een periode van twee jaar bij de Delftse portretschilder Michiel van Miereveld. Daarna reisde hij in verband met studiewerkzaamheden naar Italië. In Rome kreeg hij echter zoveel portretopdrachten, dat er van studie niet veel terecht kwam. Moreelse keerde in 1596 terug naar Utrecht. In hetzelfde jaar werd hij lid van het Utrechtse Zadelaarsgilde, waaronder ook de schilders ressorteerden. Toen de schilders zich in 1611 als groep afscheidden van de rest, was Moreelse betrokken bij de oprichting van het nieuwe Sint Lucasgilde. Hij was de eerste schilder die de functie van deken bekleedde in het nieuwe gilde. Moreelse stierf na een productief en welvarend leven in Utrecht in 1638 en werd begraven in de Buurkerk.

Hij was een van de belangrijkste portretschilders van zijn tijd. Hij portretteerde veel notabelen, zowel binnen als buiten Utrecht. Daarnaast schilderde hij herders en herderinnen en een aantal historiestukken. Moreelse speelde een cruciale rol bij de introductie van het pastorale portret in de noordelijke Nederlanden. In Utrecht voerde de schilder een groot atelier. Hij heeft zeker 28 leerlingen gehad, waaronder Dirck van Baburen en zijn eigen zonen Johannes en Benjamin. Moreelse was niet alleen schilder, maar ook architect en planoloog. Hij ontwierp de Catharijnepoort in Utrecht, die in de negentiende eeuw werd gesloopt. Evenals zijn tijdgenoot Joachim Wtewael was hij actief in de politiek. Hij was vele malen lid van de vroedschap en bekleedde bovendien nog tal van andere functies.

Cornelis van Poelenburch

Cornelis van Poelenburch was een telg uit een aanzienlijke, waarschijnlijk roomse familie. Hij werd in 1594 of 1595 geboren in Utrecht. Volgens Joachim von Sandrart leerde hij bij Abraham Bloemaert en ging hij vervolgens op studiereis naar Rome en Florence. Hij was in elk geval in 1617 en in de jaren 1619 tot 1623 in Rome, waar hij opdrachten uitvoerde voor belangrijke Romeinse families. Tijdens zijn Romeinse verblijf onderhield hij nauwe contacten met Paulus Bril, wiens werk van grote invloed op hem was. Vanaf 1627 blijkt hij weer te zijn teruggekeerd in Utrecht. De Staten van Utrecht onderhandelden in dat jaar met hem over een schilderij dat zij ten geschenke wilden aanbieden aan Amalia van Solms, de echtgenote van stadhouder Frederik Hendrik. In 1631 reisde Van Poelenburch naar Parijs en hij verbleef met enkele onderbrekingen tussen 1637 en 1641 in Londen. Hier werkte hij voor koning Karel I. Vanaf 1641 tot aan zijn dood woonde hij onafgebroken in Utrecht. Hij was er verschillende keren overman en deken van het schildersgilde. Hij werd in 1667 begraven in de Magdalenakerk in Utrecht. Hoewel Van Poelenburch ook portretten en religieuze voorstellingen schilderde, is hij vooral bekend vanwege zijn italianiserende landschappen, die hij vaak stoffeerde met een religieuze of mythologische voorstelling. Hij was een meester in de weergave van dat typisch zuidelijke licht en wist als eerste schilder uit het noorden de zo geliefde Italiaanse atmosfeer overtuigend vast te leggen. Zijn werk is voor de ontwikkeling van het italianiserende landschap van beslissende betekenis geweest.

Jan van Scorel

Jan van Scorel was de zoon van een dorpspastoor. Hij werd geboren in 1495 in het Noord-Hollandse plaatsje Schoorl. Al op jonge leeftijd werd hij wees. Omdat invloedrijke mensen hem onder hun hoede namen, genoot hij toch een goede opleiding. Misschien was het de familie Van Egmond die zich over hem ontfermde, maar zeker weten doen we dat niet. Het is eveneens onduidelijk van wie Van Scorel het schildersvak leerde. Zowel de Alkmaarse schilder

Cornelis Buys als Cornelis Willemsz. uit Haarlem worden als leermeester in de schriftelijke bronnen genoemd. Vanaf 1512 werkte hij, waarschijnlijk als assistent, enkele jaren in het grote atelier van Jacob Cornelisz. van Oostanen in Amsterdam.

Karel van Mander noemt ook nog een korte leertijd bij Jan Gossaert, die in dienst was van de bisschop van Utrecht. Gossaert was de eerste Nederlandse schilder die naar Italië reisde om de kunst van de Antieken te bestuderen.

Ook Van Scorel ging naar Italië. Hij sloot zijn leerperiode rond 1518/19 af met een lange reis, die hem via Duitsland en Oostenrijk naar het geliefde Italië bracht. Vanuit Venetië reisde hij als Jeruzalemvaarder naar het Heilige Land. Teruggekomen in Italië, werkte hij eerst nog enige tijd in Venetië, voordat hij uiteindelijk naar Rome vertrok. Dat moet rond 1522 zijn geweest, toen Adrianus VI, die Utrechter van geboorte was, tot paus werd benoemd. Van Scorel werd op zijn verzoek beheerder van de verzameling antieke beelden in het Vaticaan. In deze functie volgde hij Rafaël op, die in 1520 was overleden. Hij woonde in het Vaticaanse paleis en was in de gelegenheid een uitvoerige studie te maken van de schilderijen van Michelangelo, Rafaël en hun assistenten.

Toen de paus in 1523 overleed, keerde Van Scorel terug naar Utrecht. Hier introduceerde hij niet alleen de nieuwe renaissancestijl die hij in Italië had gezien, maar ook nieuwe ideeën omtrent het kunstenaarschap. In navolging van zijn Italiaanse collega's zag Scorel zichzelf niet als een ambachtsman, maar als een geleerde, voor wie het idee en het ontwerp belangrijker waren dan de uitvoering. Hij was niet alleen schilder, maar ook dichter en uitvinder en belichaamde zo het ideaal van de homo universalis, de geleerde kunstenaar die van alle markten thuis is.

In Utrecht voerde Van Scorel tot zijn dood in 1562 een omvangrijke werkplaats en de productie van de aldaar afgeleverde schilderijen was voor die tijd bijzonder groot. Omdat hij ook kanunnik was, behoefde hij zich niet te onderwerpen aan de regels van het ambachtsgilde, die wat de bedrijfsvoering betrof nogal knellend konden zijn.

Van Scorel was zowel nationaal als internationaal zeer bekend. Hij schilderde portretten, devotiestukken en grote altaarstukken. Een deel van zijn werk is verloren gegaan tijdens de beeldenstorm.

Hendrick Cornelisz. van (der) Vliet

De Delftse architectuurschilder Hendrick Cornelisz. van Vliet werd in 1611 of 1612 geboren. Hij was achtereenvolgens een leerling van zijn oom Willem van Vliet, die portret- en historieschilder was, en van Michiel van Miereveld, die eveneens portretschilder was. In 1632 werd Van Vliet ingeschreven in het Delftse Sint Lucasgilde. Hij stierf in 1675 en werd in de Oude Kerk te Delft begraven.

Zijn vroegst bekende schilderijen zijn conventionele portretten. Vanaf het begin van de jaren vijftig wijdde hij zich vrijwel uitsluitend aan het schilderen van kerkinterieurs. In zijn interieurs paste hij de nieuwe stijl toe die zijn stadgenoot Gerard Houckgeest rond 1650 had geïntroduceerd, en die bestond uit het aanbrengen van sterk illusionistische effecten. Samen met Houckgeest en Emanuel de Witte, die eveneens kort na 1650 kerkinterieurs ging schilderen, wordt Hendrick van Vliet gerekend tot de grote Delftse architectuurschilders. Toen Houckgeest en De Witte in 1653 uit Delft vertrokken, was Van Vliet de enige resterende schilder die dit genre in Delft nog op niveau beoefende. Het oeuvre dat hij heeft nagelaten is zeer wisselend van kwaliteit.

Jan Baptist Weenix

Volgens Arnold Houbraken werd Jan Baptist Weenix in 1621 in Amsterdam geboren. Hij leerde achtereenvolgens bij Jan Micker, Abraham Bloemaert en Nicolaas Moeyaert. In 1642 reisde hij naar Italië, waar hij vier jaar bleef. Hij trad er in dienst van kardinaal Pamphili, mogelijk Giovanni Battista Pamphili die in 1644 tot Paus Innocentius X werd gekozen. In 1647 was hij weer terug in Amsterdam. Hij woonde in 1649 in Utrecht, waar hij tot overman van het Utrechtse schilderscollege werd gekozen. Weenix huwde een tante van de vogelschilder Melchior d'Hondecoeter, die bij hem in de leer is geweest. Ook zijn zoon Jan Weenix en Nicolaas Berchem zouden bij hem hebben geleerd. In 1657 verhuisde Weenix naar Huis ter Mey nabij Utrecht, waar hij in 1659 stierf. Hij liet een failliete boedel achter. Zijn schilderijen werden onder zijn schuldeisers verkocht (zie p. 113, noot 1).

Hoewel Jan Baptist Weenix naast italianiserende landschappen en havengezichten ook jachtstilleven en portretten schilderde, oogstte hij als italianisant de meeste roem. Samen met onder anderen Jan Both behoorde hij tot de tweede generatie. Hun werk wordt gekenmerkt door monumentaliteit, door het prachtige coloriet, en door de verfijnde en naturalistische detailweergave.

Joachim Anthonisz. Wtewael

De Utrechter Joachim Wtewael werd geboren in 1566. Zijn vader, die glasschilder was, was tevens zijn eerste leermeester. Hij leerde daarna nog gedurende twee jaar bij de Utrechtse schilder Joost de Beer. Na zijn leertijd verbleef Wtewael twee jaar in Italië, en vervolgens twee jaar in Frankrijk. Toen hij van zijn buitenlandse reizen terugkeerde, vestigde hij zich definitief in Utrecht.

Wtewael staat bekend als een zeer rijk en vooraanstaand burger, die ook in de politiek actief was. Hij dankte zijn rijkdom aan de vlashandel. Dat betekende dat hij financieel niet afhankelijk was van hetgeen hij met zijn penselen produceerde. Hij schilderde vooral mythologische en religieuze onderwerpen, enkele genrestukken en een reeks portretten van zijn naaste familieleden. Deze laatste waren niet voor de verkoop bestemd. Ze bleven dan ook gedurende lange tijd in familiebezit.

Tot aan zijn dood in 1638 bleef Wtewael schilderen in de bewogen en virtuoze stijl van het maniërisme. Zijn portretten behoren tot de mooiste die in deze periode in Utrecht zijn geschilderd.

Noten

pagina 5-7

- 1 Graag wil ik Rudi Ekkart, directeur van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te Den Haag hartelijk bedanken voor het lezen van de dertig catalogusnummers. Zijn warme belangstelling voor de voortgang van de catalogus was zeer bemoedigend.
- 2 De kantoren en de bibliotheek zijn gevestigd in de belendende villa 'De Hoge Stoep', terwijl een extern depot sinds 1996 plaats biedt aan alle onderdelen van de collectie.
- 3 *Verzameling van oud beeldhouwwerk en andere oudheden, teekeningen en schilderijen, meestal tot de stad Utrecht betrekking hebbende, behorende tot het archief derzelve stad*, Utrecht 1838.
- 4 C.H. de Jonge, *Centraal Museum Utrecht. Catalogus der schilderijen* (inleiding van W.C. Schuylenburg), Utrecht 1933.
- 5 C.H. de Jonge, *Centraal Museum Utrecht. Catalogus der schilderijen*, Utrecht 1952.

pagina 12

- 1 Er zijn achttien versies naar het origineel bekend. Volgens Slatkes zijn het alle kopieën. L.J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch painter in Utrecht and Rome*, Utrecht 1965, pp. 105-108.
- 2 M.E. Houtzager e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967, p. 61 en pp. 144-145, afb. 31.
- 3 Het origineel meet 222 x 142 cm. Het bevindt zich nog altijd op zijn oorspronkelijke plaats in de Pietà-kapel in de kerk van San Pietro in Montorio in Rome.
- 4 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, Rome 1956 (uitgave van Adriana Marucchi), deel 1, pp. 259-260.
- 5 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts*, Amsterdam 1949, deel 1, p. 50; Slatkes 1965 (noot 1), pp. 104-105.
- 6 In de reisgids van T. Gsell Fels, *Rom und Mittel-Italien*, Hildburghausen 1872, p. 824, worden het monogram 'T.R.' en de datering van 1617 genoemd. Zie ook Slatkes 1965 (noot 1), cat. nr. A3, pp. 102-104.
- 7 Caravaggio, *De Graflegging van Christus*. Città del Vaticano, Pinacoteca, doek 300 x 203 cm.

pagina 16

- 1 Dirck Jaspersz. van Baburen, *Jongen met mondharp*. Utrecht, Centraal Museum Utrecht, inv. nr. 11188. Het schilderij was voorheen *Jongen met mondtrommel* of *Jongen met mondtrom* getiteld. Het woord mondtrommel is een germanisme en mondtrom is de Vlaamse term voor mondharp. Zie J. Ypey, 'Mondharpen', *Antiek* 11 (1976), p. 215.
- 2 Hendrick ter Brugghen, *Fluitspeler* (naar links) en *Fluitspeler* (naar rechts), 1621. Doek, 70 x 55 cm (2 keer). Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. nr. G.K. Nr. 180 en 179.
- 3 Frans Hals, *Luitspelende nar*, ca. 1623. Musée du Louvre, Parijs, inv. nr. R.F. 1984-32.
- 4 Het idee dat Van Baburen mogelijk opzettelijk een ouderwetse luit heeft geschilderd is afkomstig van E. Buysen. Zie zijn tekst in de cat. *Music & painting in the Golden Age*, Den Haag (Hoogsteder & Hoogsteder en Antwerpen (Hessenhuis Museum), 1994, cat. nr. 1, pp. 128-131. De Meyere suggereerde dat de luit mogelijk van vijf snaren was voorzien om het spelen erop te vergemakkelijken. De afgebeelde luitspeler zou in dat geval een amateur zijn. Zie De Meyere in de tent. cat. *La pintura holandesa del siglo de oro. La escuela de Utrecht*, Madrid

(Banco Bilbao Vizcaya), Bilbao (Banco Bilbao Vizcaya) en Barcelona (Banco Bilbao Vizcaya), 1992-93, cat. nr. 5, p. 72.

- 5 Utrecht, Centraal Museum Utrecht, inv. nr. 11480. Het schilderij wordt in de oudere literatuur *Man met drinkkan en gedroogde vis* genoemd.
- 6 B. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, Londen 1958, p. 104, en L.J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch painter in Utrecht and Rome*, Utrecht 1965, cat. nr. A 13, p. 118.
- 7 Zie Slatkes 1965 (noot 6), cat. nr. A 14, p. 118-119 en L.J. Slatkes in de tent. cat. *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Utrecht (Centraal Museum), Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museum), 1987, cat. nr. 36, p. 186. Zie ook C. Moiso-Diekamp, *Das Pendant in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (diss.), Frankfurt am Main/Bern/New York 1987, pp. 169-171 en cat. nr. B2, pp. 295-296.

pagina 20

- 1 Dat het doek zou zijn ingekort wordt beweerd in de tent. cat. *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620*, Amsterdam (Rijksmuseum), 1993-94, cat. nr. 35, p. 378. Dat het zijn oorspronkelijke formaat heeft is onder meer te zien aan de spanguirlandes die duidelijk zichtbaar zijn op de röntgenfoto's.
- 2 *The important collection of pictures by old masters removed from Rufford Abbey, Nottinghamshire*. Christie, Manson & Woods, 1938, cat. nr. 136, p. 31.
- 3 C.M.A.A. Lindeman, 'Een belangrijk schilderij van Joachim Anthoniszoon Wtewael', *Historia* 5 (1939), pp. 57-60.
- 4 Het werd aangekocht van D.A. Hoogendijk & Co, Amsterdam. Zie C.H. de Jonge, 'Joachim Wtewael (1566-1638). "Joseph en zijn broeders"', *Vereeniging Rembrandt tot behoud en vermeerdering van kunstschaten in Nederland. Verslag over de jaren 1939 en 1940* (1941), pp. 25-26.
- 5 E.K.J. Reznicek, *Hendrick Goltzius als Zeichner*, Utrecht 1961 (diss.). Bijbehorende stelling 4: 'Het schilderij voorstellende *Josef en zijn broeders* in het Centraal Museum te Utrecht werd niet door Joachim Wtewael omstreeks 1605, maar omstreeks 1595 door Abraham Bloemaert geschilderd.'
- 6 A.W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Doornspijk 1986, cat. nr. C-71, p. 171.
- 7 C.J.A. Wansink, 'Anne W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Doornspijk 1986 [...]', *Oud Holland* 103 (1989), p. 177. In de Londense catalogus van 1776 wordt het schilderij omschreven als 'The humble address of Joseph's brethren to buy corn. The whole is painted with freedom and spirit; the groups are well disposed, the mass of light and shade, with the colouring, are harmonious; and we may justly pronounce this picture one of his best performances'.
- 8 Zie M.C. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints*, 2 delen, Doornspijk 1993, cat. nr. 54, pp. 99-101. De tekening bevindt zich in de Akademie der bildenden Künste te Wenen, inv. nr. 3548. Zie Roethlisberger, cat. nr. D5, p. 421, afb. 98.
- 9 Zie onder meer de tent. cat. *Het Oude Testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, Amsterdam (Joods Historisch Museum), Jeruzalem (Israel Museum), 1991, cat. nr. 15, p. 227.

pagina 24

- 1 Zie W. Kloek, 'Northern Netherlandish Art 1580-1620. A survey', in de tent. cat. *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620*, Amsterdam (Rijksmuseum), 1993-94, pp. 101-105.
- 2 K. van Mander, *Het Schilder-boeck. Het leven der doortuchtighe*

Nederlandsche, en hooghduytsche schilders, Haarlem 1604, folio 298.

- 3 M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings en prints*, 2 delen, Doornspijk 1993, deel 1, cat. nr. 101, pp. 144-145. De boerderij- en landschapserie bestaat uit twintig prenten die in 1613/14 zijn gegraveerd en gepubliceerd door Boetius Adams Bolswert. Als datering voor de tekeningen stelt Roethlisberger 1605-1614 voor. Zie deel 1, cat. nrs. 230-249, pp. 195-200.
- 4 J. Bolten, 'De herkomst van enkele vroege getekende inventies van Abraham Bloemaert van het thema *Rust op de vlucht naar Egypte*', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), pp. 26-39.
- 5 De figuur van Jozef komt terug in de prenten. Hij is vrijwel identiek aan een van de mannen die in de serie kleine figuren voorkomt. Zie Roethlisberger 1993 (noot 3), deel 1, cat. nr. 330, p. 240 en deel 2, afb. 475. De prent maakt deel uit van een serie van dertig, die is gegraveerd door Frederik Bloemaert, en die voor een deel rond 1600-1610, en voor een ander deel rond 1620-1625 wordt gedateerd.

pagina 28

- 1 Mogelijk kan het schilderij worden geïdentificeerd met de fluitspeler in Hampton Court die nu wordt toegeschreven aan Titiaan, maar die in de zeventiende eeuw op naam van Giorgione stond. Zie Marten Jan Bok, 'On the origins of the flute player in Utrecht Caravaggesque painting', in: R. Klessmann, *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland*, (symposium gehouden in het Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig), Braunschweig 1988, pp. 135-141.

pagina 32

- 1 Het citaat van Buchelius gaat over een zelfportret van Abraham Bloemaert op een schilderij met de aanbidding van de herders. 'Het stuck van Huter (?), dat ik anno 1621 bij hem hebbe gesien, van Bloemaert gemaect, is redelicken groot, wesende een carsnacht, waerin sijn tronie compt tusschen de twee harderen, na het leven'. G.J. Hoogewerff en J.Q. van Regteren Altena, *Arnoldus Buchelius 'Res Pictoriae'*, Den Haag 1928, p. 51.
- 2 Volgens Bolten is het portret hoogstwaarschijnlijk het portret van de opdrachtgever. Zie J. Bolten, 'The portraits of Abraham Bloemaert', *Delineavit et Sculpsit. Tijdschrift voor Nederlandse prent- en tekenkunst tot omstreeks 1850* 10 (1993), p. 28, noot 11, en in een eerdere publicatie: G. Delbanco, *Der Maler Abraham Bloemaert (1564-1651)*, Straatsburg 1928, cat. nr. 28, p. 76.
- 3 Hendrick ter Brugghen, *De harpspelende koning David, omgeven door engelen*, 1628. Warschau, Museum Narodwe.
- 4 Hendrick ter Brugghen, *De heilige Sebastiaan door vrouwen verzorgd*, 1625. Oberlin, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, R.T. Miller Jr. Fund, inv. nr. 53.256.
- 5 T. Döring, *Studien zur künstlerfamilie Van Bronchorst. Jan Gerritsz. (ca. 1603-1661) Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca. 1636-1673) in Utrecht und Amsterdam*, Alfert 1993, cat. nr. A 6, p. 202 en cat. nr. A 32, p. 211.
- 6 Zie onder meer de tent. cat. *God en de Goden*, Washington (National Gallery of Art), Detroit (The Detroit Institute of Arts) en Amsterdam (Rijksmuseum), 1981, cat. nr. 6, p. 90.
- 7 M.E. Houtzager e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967, p. 34, afb. 20.
- 8 De New Yorkse kunsthandel Spencer A. Samuels & Company adverteerde in 1988 met de kopie in *Apollo* (1988), p. 22. Er is geen enkele reden om aan te nemen dat het Utrechtse doek aan alle kanten is afgesneden, zoals op grond van de gravure van Girolamo Frezza wordt aangenomen in de tent. cat. *God en de Goden* (noot 6), cat. nr. 6, p. 90.

De gravure komt weliswaar voor een groot deel overeen met het Utrechtse schilderij, maar heeft een stand formaat. Terecht merkt Roethlisberger op dat het absoluut onwaarschijnlijk is dat zowel het origineel als de kopie van *De aanbidding van de koningen* op exact dezelfde wijze zouden zijn afgesneden. Er is bovendien geen enkele technische aanwijzing die duidt op een inkorting van de boven-, onder- en linker kant van het Utrechtse schilderij. M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints*, 2 delen, Doornspijk 1993, cat. nr. 387, pp. 255-257.

- 9 A.D. de Vries en A. Bredius, *Catalogus der schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht*, Utrecht 1885, cat. nr. 16, pp. 27-28.

pagina 36

- 1 Ham House, Surrey. Zie de tent. cat. *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620*, Amsterdam (Rijksmuseum), 1993-94, cat. nr. 225, p. 554.
- 2 M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints*, 2 delen, Doornspijk 1993, deel 1, cat. nr. 553, pp. 345-346, deel 2, afb. 742.

pagina 40

- 1 Abraham Bloemaert, *Pomona en Vertumnus*, 1612-15. Doek, 63 x 86,5 cm. Particuliere collectie. Zie M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints*, 2 delen, Doornspijk 1993, deel 1, cat. nr. 107, p. 149.

pagina 44

- 1 De restauratie is in 1985 uitgevoerd door de heer P. Dik, restaurator gevestigd te Laren. De restauratierapporten van 1 december 1985 en 1 januari 1986 bevinden zich in de documentatie van het Centraal Museum Utrecht.
- 2 E. Plietzsch, 'Paulus Bor', *Jarhbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 37 (1916), cat. nr. 6, p. 114 en p. 108.
- 3 J.A.L. de Meyere, 'Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten (II)', *Antiek* 21 (1987), p. 508. Zie ook de tent. cat. *Christian IV and Europe*, Kopenhagen (o.a. Nationalmuseet en Statens Museum for Kunst), 1988, cat. nr. 1007, p. 310. Zie verder de tent. cat. *La pintura holandesa del siglo de oro. La escuela de Utrecht*, Madrid (Banco Bilbao Vizcaya), Bilbao (Banco Bilbao Vizcaya), Barcelona (Banco Bilbao Vizcaya), 1992-93, cat. nr. 18, pp. 112-113, en de tent. cat. *Masters of Utrecht. 17-19th century paintings from the collection of Centraal Museum Utrecht*, Nagasaki (Paleis Huis ten Bosch), 1994-95, cat. nr. 10, p. 64.
- 4 De Meyere 1992-93 (noot 3) en De Meyere 1994-95 (noot 3).
- 5 Plietzsch 1916 (noot 2), p. 108.
- 6 Voor de tefillien zie 'Phylacteries' in *The Jewish encyclopedia*, 12 delen, New York/Londen 1905, deel 10, pp. 21-28.
- 7 Albrecht Dürer, *Jezus temidden van de schriftgeleerden*, 1506. Paneel, 64,3 x 80,3 cm. Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum. Het briefje op het hoofd van de *Waarzegger* van Jan Lievens, ca. 1631, nu in de Bildergalerie, Staatliche Museen zu Berlin, past in een andere traditie.
- 8 Tot circa 1635 verschenen er in elk geval in de volgende jaren Nederlandse edities van Josephus Flavius: 1553, 1564, 1580, 1594, 1602, 1607, 1611, 1626 en in 1636.
- 9 Josephus Flavius, *Flavii Josephi hoogheberoemde Joodsche historien ende boecken noch Egesippus van de Ellendighe verstoringe der Stadt Ierusalem*, Amsterdam 1636, hoofdstuk 8, folio 36 verso. Engelse vertaling van H.St.J. Thackeray in *Jewish Antiquities*, Londen/Cambridge 1957,

p. 578. : '[...] and all that can show forth the power of God and His goodwill towards them, let them bear a record thereof written on the head and on the arm, so that men may see on every side the loving care with which God surrounds them'.

pagina 45 en 48

- 1 Het schilderij stond tot nu toe bekend als *Italiaans landschap*. Deze titel is zo algemeen dat hier is gekozen voor de meer beschrijvende titel van Blankert. zie A. Blankert, *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders*, Soest 1978, cat. nr. 52, pp. 122-123.
- 2 Keyes gaat ervan uit dat het gesigneerde schilderij dat in Kansas wordt bewaard kort na 1641 is geschilderd. Zie G. Keyes, 'Jan Both's *Italian Landscape with Travelers Resting*', *The register of the Spencer Museum of Art* 6 (1987), p. 34.
- 3 Collectie Centraal Museum Utrecht, inv. nr. 11249. Een tweede tekening bevindt zich in het British Museum te Londen. Zie A.M. Hind, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, deel 3, Londen 1926, p. 48 en verder. Aan de authenticiteit van de Utrechtse tekening wordt blijkbaar getwijfeld door J. Nieuwstraten. Zie Keyes 1987 (noot 2), pp. 42-43, noot 37.
- 4 Jan Both, *Italiaans landschap met rustende reizigers*. Doek, 109,2 x 102,9 cm. Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence, Kansas, inv. nr. 86.35. Over de authenticiteit van het schilderij en de herhalingen zie Keyes 1987 (noot 2), p. 37.
- 5 J.D. Burke, *Jan Both: paintings, drawings and prints*, New York/Londen 1972, p. xxii, nr. 250 en pp. 292-293.
- 6 Blankert 1978 (noot 1), cat. nr. 52, pp. 122-123.
- 7 Mondelinge mededeling op 21 november 1996.
- 8 The National Gallery of South Australia, Adelaide, inv. nr. 0.1711. De schilderijen in Adelaide en in de particuliere collectie worden genoemd door Burke 1972 (noot 5), pp. 292-293.
- 9 Veilingcatalogus Sotheby's Londen, *Old master paintings*, 6 juli 1994, cat. nr. 248. Het schilderij meet 64 x 54,5 cm.
- 10 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, deel 3, Amsterdam z.j., pp. 158-159 en O. Naumann, *The illustrated Bartsch*, deel 7, New York 1978, nr. 2, p. 8.

pagina 52

- 1 Veilingcat. C.S. de Roos e.a., Amsterdam 10 juli 1805, *Catalogus van een fraaie verzameling schilderijen...*, cat. nr. 28: 'Maria Magdalena in berouw; meesterlyk op Doek, door Bronchorst, hoog 32, breed 25 duim' (= 82,2 x 64,2 cm). Het schilderij dat Hofstede de Groot in 1929 moest beoordelen voor kunsthandel Bukowski te Stockholm en dat hij omschreef als een 'Dame met halfontbloot bovenlijf in de houding eener Maria Magdalena' is veel groter dan de *Jonge vrouw*. Aangezien er geen enkele reden is om te veronderstellen dat het doek oorspronkelijk groter is geweest, moet het om een ander schilderij gaan. Zie de fiches van C. Hofstede de Groot op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag en T. Döring, *Studien zur Künstlerfamilie Van Bronchorst. Jan Gerritsz. (ca. 1603-1661) Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca. 1636-1673) in Utrecht und Amsterdam*, Alfter 1993, p. 232.
- 2 Zij is elk geval niet, zoals J. de Meyere suggereert, Flora of de Hemelse of Aardse Liefde. Zie De Meyere in de tent. cat. *La pintura holandesa del siglo de oro. La escuela de Utrecht*, Madrid (Banco Bilbao Vizcaya), Bilbao (Banco Bilbao Vizcaya), Barcelona (Banco Bilbao Vizcaya), 1992-93, cat. nr. 23, p. 130, en in de tent. cat. *Masters of*

Utrecht. 17-19th century paintings from the collection of Centraal Museum Utrecht, Nagasaki (Paleis Huis ten Bosch), 1994-95, cat. nr. 14, p. 72. Flora is de godin van de bloemen en op afbeeldingen heeft zij dan ook altijd één of meer bloemen bij zich. In het humanisme wordt een onderscheid gemaakt tussen de goddelijke en de aardse liefde. Beide vormen kunnen worden voorgesteld als een tweeling-Venus of een tweeling-Amor. De Hemelse Venus is naakt. Soms houdt zij een vaas vast waarin het heilige vuur van de goddelijke liefde brandt. De Aardse Liefde is rijk gekleed. Zie J. Hall, *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 1993, pp. 15, 108, 349-350.

- 3 Zie ook Döring 1993 (noot 1), pp. 149-150.
- 4 Johannes Jansz. van Bronchorst, *Batseba met de brief van David*. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini. Zie T. Döring, 'Between Caravaggism and Classicism: Bathsheba by Jan Gerritsz. and Johannes van Bronchorst', *Hoogsteder-Naumann Mercury* 7 (1988), p. 59 en afb. 6 en 7.
- 5 Zie het *Verslag gemeente Utrecht 1966*. Bijlage 21 Centraal Museum, Utrecht 1967, p. 12. De *Jonge vrouw* werd voor het eerst op naam van Johannes Jansz. van Bronchorst geplaatst door Guido Jansen in de tent. cat. *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Utrecht (Centraal Museum) en Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1986-87, cat. nr. 51, pp. 242-244.
- 6 Döring noemt in totaal zeventien schilderijen. Döring 1993 (noot 1), pp. 228-234.

pagina 56

- 1 Ook de twee prachtige fluitspelers uit Kassel dateren uit 1621. Kassel, Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie, inv. nrs. GK 179 en GK 180.
- 2 Le Havre, Musée des Beaux-Arts André Malraux, inv. nr. 77-7. Hendrick ter Brugghen, *De roeping van Mattheus*. Doek, 152 x 195 cm.
- 3 De episode wordt ook verhaald in Lucas 5:27-28: 'En na dezen ging Hij uit, en zag een tollenaar, met name Levi, zitten in het tolhuis, en zeide tot hem: Volg Mij. En hij, alles verlatende, stond op en volgde Hem'. Levi is de joodse naam van Mattheus.
- 4 Verder onderzoek zal moeten uitwijzen of het doek aan de linkerkant is afgesneden of niet. Op de röntgenfoto's zijn aan drie zijden de spanguirlandes te zien. Alleen aan de linkerkant ontbreken ze. Als het doek inderdaad is afgesneden, is het mogelijk dat Ter Brugghen dit zelf heeft gedaan. Hij zou dan eerst Christus' wijzende hand centraal hebben gesteld. De figuur van Christus was dan ook niet zo half afgesneden als nu het geval is. Zie het bijvakverslag uit 1990, waarin de resultaten van het onderzoek zijn neergelegd dat Christine Reigersman verrichtte onder leiding van prof. dr. J.R.J. van Asperen de Boer.
- 5 Albrecht Dürer, *De twaalfjarige Jezus in de tempel*, 1506. Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum, inv. nr. 134. Zie ook H. Kauffmann, 'Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600', in *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650*, Berlin 1954, p. 57, noot 57. Niet alleen Caravaggio en Dürer zijn van invloed geweest op Ter Brugghen. Ook de geldwisselaars en tollenaars van Marinus van Reymerswaele en de kaartspelers van Lucas van Leyden zijn voor hem een bron van inspiratie geweest.

pagina 60

- 1 Zie voor Heraclitus en Democritus L. Möller in de *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1954, deel 3, kolom 1244-1251 en E.M. Moormann en W. Uitterhoeve, *Van Alexandros tot Zenobia*.

Thema's uit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater, Nijmegen 1989, pp. 105-106.

- 2 Zie noot 1.
- 3 Voor de iconografie van Heraclitus en Democritus, het ontstaan en de ontwikkeling van het thema zie A. Blankert, 'Heraclitus en Democritus in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18 (1967), pp. 31-124.
- 4 Zie voor de interpretatie en uitvoering van Bijlerts *Heraclitus en Democritus* Blankert 1967 (noot 3), cat. nr. 29, p. 96.
- 5 Hoogewerff heeft geopperd dat deze figuur een zelfportret van de schilder zou kunnen zijn. G.J. Hoogewerff, 'Jan van Bijlert, schilder van Utrecht (1598-1671)', *Oud Holland* 80 (1965), p. 8. Uit een vergelijking met het onbetwiste portret van de schilder blijkt echter dat deze suggestie onjuist is. P. Huys Janssen, *Jan van Bijlert (1597/98-1671). Schilder in Utrecht* (diss. Rijksuniversiteit Utrecht), Utrecht 1994, cat. nr. 51, pp. 124-125.
- 6 Blankert 1967 (noot 3), pp. 63-65.

pagina 64

- 1 K. van Mander, *Het Schilder-boeck. Het leven der doorluchtighe Nederlandsche, en hooghduytse schilders*, Haarlem 1604, folio 281 verso - 287 recto.
- 2 Van Mander 1604 (noot 1), folio 282 recto.
- 3 Van Mander 1604 (noot 1), folio 282 recto.
- 4 Zie voor Goltzius als schilder L.W. Nichols, 'Onsterfelijkheid in smetteloos naakt', *Kunstschrift Openbaar Kunstbezit* 29 (1985), pp. 154-161.
- 5 Van Mander 1604 (noot 1), folio 283 verso.
- 6 Van Mander 1604 (noot 1), folio 283 recto.
- 7 Volgens Nichols beeldt het schilderij *Christus im Elend* (*Christ in Distress*) uit. Zie L.W. Nichols, 'Job in distress, a newly-discovered painting by Hendrick Goltzius', *Simiolus* 13 (1983), p. 185, noot 19, en L.W. Nichols, *The paintings of Hendrick Goltzius (1558-1617)* (diss. Columbia University), 1990, cat. nr. A-13, p. 193. Christus is echter niet alleen in zijn lendendoek uitgebeeld, maar draagt eveneens zijn koningsmantel. Zie voor een nadere precisering van het thema G. von der Osten, 'Christus im Elend (Christus in der Rast) und Herrgottsrühbild', in O. Schmitt, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, deel 3, Stuttgart 1954, kolom 644-657. Het schilderij was tevens bekend onder de titel *Ecce Homo*. *Ecce Homo* ('Ziet de Mens') waren de woorden die Pontius Pilatus, de Romeinse gouverneur van Judea sprak toen hij Christus na de geseling en bespottung aan de joden toonde (Johannes 19:5). Het thema komt niet alleen verhalend, maar ook als devotievoorstelling voor. Christus wordt hier echter afgebeeld voor de geselaar en toont niet zozeer deernis met de vijandigheid van de figuren die hem omringen, maar eerder de menselijke wanhoop veroorzaakt door de situatie waarin hij zich bevindt. Het is ook geen voorstelling van de Man van Smarten. In dat geval toont Christus zijn wonden die veroorzaakt zijn door de kruisiging.
- 8 Het leetaat werd volgens de notulen van de Algemeene Vergadering dankbaar aanvaard. Jammer vond men het echter dat de erfgenamen over geen enkel schilderij van de hand van hun eigen vader beschikten, dat zijn goede naam kon doen voortbestaan voor het nageslacht. Van Straaten zelf is dan ook goeddeels in de vergetelheid geraakt. Utrecht, Gemeentearchief, Archief van het Genootschap Kunstliefde, inv. nr. 36: Jaarverslagen en concept-jaarverslagen. Verslag van het Schilder- en Teekenkundig Genootschap Kunstliefde uitgebracht in de Algemeene Vergadering van den 16 mei 1871, p. 6.

pagina 68

- 1 Zie voor een overzicht van het leven en werk van Jan Davidsz. de Heem de tent. cat. *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*, Utrecht (Centraal Museum) en Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), 1991, pp. 15-68.
- 2 A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 delen, Amsterdam 1718-1721, deel 1, p. 212.
- 3 F. Meyer (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag) dateert het werk rond 1665-70 op grond van de verwantschap met het werk van Abraham Mignon uit deze periode (mondelinge mededeling, 11 september 1996). Zie ook O. ter Kuile, *Seventeenth-century North Netherlandish still lifes*, Den Haag/Amsterdam 1985, cat. nr. VI-27, p. 116 en noot 8. De datering wijkt af van die van S. Segal, die het schilderij evenals M.E. Wieseman in de jaren 1640-50 plaatst. Zie de tent. cat. 1991 (noot 1), cat. nr. 8, pp. 139-141; S. Segal, *A prosperous past. The sumptuous still life in the Netherlands 1600-1700*, Den Haag 1988, pp. 148-149 en M.E. Wieseman in de tent. cat. *The age of Rubens*, Boston (Museum of Fine Arts), 1993, cat. nr. 112, pp. 541-543.
- 4 Ter Kuile 1985 (noot 3), cat. nr. VI-27, pp. 116-117.

pagina 72

- 1 Zie voor Jacob de Heusch en zijn positie in de laatste generatie italianisanten A. Blankert, *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders*, Soest 1978, pp. 238-239 en A. Zwollo, 'Jacob de Heusch (1656-1701)' in *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome 1675-1725*, Assen 1973, pp. 57-76.
- 2 Het schilderij is ook bekend onder de titel *Italiaans landschap of Landschap met waterval en vissers*.
- 3 Dit is te zien op oude foto's. De restauratie is in 1959 uitgevoerd door de heer H. Dik te Amsterdam.
- 4 M.E. Houtzager e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967, pp. 238-239.

pagina 76

- 1 A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 delen, Amsterdam 1721, deel 3, p. 72.
- 2 A. Bredius, *Künstler-Inventare*, 7 delen, Den Haag 1917, deel 4, p. 1211: Inventaris van de goederen opgemaakt op 16 april 1695, naar aanleiding van het overlijden van Melchior d'Hondecoeter.
- 3 J.B. Bedaux, *The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800*, Den Haag/Maarssen 1990, p. 146.
- 4 Mauritshuis, Den Haag. Jan Steen, *De hoenderhof*, 1660. Doek, 107,4 x 81,4 cm. Anna van den Bongaerd en Johan van Raesfelt lieten hun aangenomen dochtertje Bernardina portretteren tussen hun hoendervogels. Op de achtergrond is Kasteel Oud-Teylingen te zien waar zij van 1657 tot 1663 woonden.

pagina 80

- 1 Zie H. Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, pp. 138-148, vooral p. 144.
- 2 P.C. Hooft, *Granida*, Amsterdam 1615, vijfde bedrijf, vierde scène, regels 1569-1574.
- 3 Voor zover bekend is het enige andere schilderij met dezelfde voorstelling van de hand van Gerard van der Kuyl, een leerling van Gerard van Honthorst. Zie E.J. Sluijter, 'Niet Gysbert van der Kuyl uit Gouda, maar Gerard van der Kuyl uit Gorinchem (1604-1673)', *Oud Holland* 91 (1977), cat. nr. A5, pp. 176-177.
- 4 Dit blijkt uit het monogram dat tijdens de restauratie op de achterzijde

van het originele doek tevoorschijn kwam. Zie J.A.L. de Meyere, 'Een monogram op het schilderij "Granida en Daifilo" van Gerard van Honthorst geïdentificeerd', *Maandblad Oud-Utrecht* 62 (1989), pp. 93-96.

- 5 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* 30 (1967), cat. nr. 127, p. 198.
- 6 Angelica en Medoro zijn twee romanfiguren uit Lodovico Ariosto's *Orlando furioso* dat in 1516 werd gepubliceerd. Later heette het schilderij eenvoudigweg 'herdersidylle'. Zie de tent. cat. *Katalog der Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst enz.*, Berlijn (Königlichen Akademie), 1890, cat. nr. 114.
- 7 W. Stechow, 'Illa Budde, Die Idylle im holländischen Barock, Köln 1929', *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur* (1928-29), p. 185.
- 8 De hypothese dat het schilderij een huwelijksgegeschenk zou kunnen zijn is afkomstig van Jos de Meyere. Als mogelijke schenkers noemt hij Frederik V van de Palts en diens echtgenote Elisabeth, bij wie Amalia van Solms hofdame was vóór ze in het huwelijk trad. J.A.L. de Meyere, 'Granida en Daifilo' (1625) van Gerard van Honthorst, Utrecht 1988, p. 96.

pagina 84

- 1 Zie bijvoorbeeld het *Portret van Amalia van Solms* en profiel uit de verzameling van Huis ten Bosch, Den Haag.
- 2 Voor de geschiedenis van Huis ten Bosch en de decoratie van de Oranjezaal zie Marten Loonstra, *Het Koninklijk Paleis Huis ten Bosch historisch gezien*, Zutphen 1985.
- 3 Voor het leven van Amalia van Solms zie Loonstra 1985 (noot 2), pp. 11-15.
- 4 Loonstra 1985 (noot 2), pp. 23-24.
- 5 *An important collection of historical and family portraits, sporting pictures and other paintings. The property of the late Cornelia, Countess of Craven*, Veilingcatalogus Sotheby's Londen 1968, cat. nr. 50, p. 22.

pagina 88

- 1 Meerdere onderzoekers hebben zich uitgesproken over de datering. C.H. de Jonge ging ervan uit dat de 5 in de plaats was gekomen van een 2 of een 3. C.H. de Jonge, *Centraal Museum Utrecht. Catalogus der schilderijen*, z.p. 1933, cat. nr. 108, p. 46. In latere publicaties houdt De Jonge het op een 2, terwijl anderen meer in de 3 blijven geloven. C.H. de Jonge, *Centraal Museum Utrecht. Catalogus van schilderijen der Utrechtsche school*, z.p. 1941, cat. nr. 108, pp. 29-30. Von Schneider houdt 1632 aan als datering. A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer*, Marburg/Lahn 1933, p. 135. Ook Braun gelooft dat de datering 1633 moet zijn. H. Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*, Göttingen 1966, p. 245. De meeste onderzoekers houden echter 1622 aan als juiste datering. J.R. Judson, *Gerrit van Honthorst. A discussion of his position in Dutch art*, Den Haag 1959, p. 98, noot 3; B. Nicolson, 'Gerrit van Honthorst', *The Burlington Magazine* 102 (1960), p. 81, noot 4; A. McNeil Kettering, *The Batavian Arcadia. Pastoral themes in seventeenth century art*, Ann Arbor 1974, p. 372, noot 30 en P. van den Brink in de tent. cat. Utrecht/Frankfurt am Main/Luxemburg 1993-94, *Het Gedroomde Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Utrecht (Centraal Museum Utrecht), Frankfurt am Main (Schirn Kunsthalle), Luxemburg (Musée National d'Histoire et d'Art), cat. nr. 26, p. 168. Zie ook noten 3 en 4.
- 2 Het schilderij is in november 1996 schoongemaakt door P. Dik, restaurator te Laren. Het schilderij heeft sterke, maar ook zwakke

partijen. De verf waarmee Van Honthorst de stof van het lijfje op de linker schouder heeft geschilderd, is met brede, bijna slordige streken opgebracht. Over het geheel genomen is de verflaag zeer dun. Dit in tegenstelling tot Van Honthorst's *Granida en Daifilo*.

- 3 J. Bruyn opperde enkele jaren geleden nog dat de 2 en de 5 misschien omgedraaid moesten worden. Wat de datering betreft past 1625 prachtig in het oeuvre, maar het lijkt toch niet erg waarschijnlijk dat Van Honthorst een dergelijke fout zou maken. J. Bruyn, 'Peter van den Brink, met bijdragen van Hans Luijten, Jos de Meyere, Eric Jan Sluiter en Mieke B. Smits-Veldt, *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*. [tentoonstellingscatalogus], Zwolle-Utrecht 1993', *Oud Holland* 109 (1994), p. 146. De Meyere is de enige geweest die een datering van 1652 niet heeft willen uitsluiten. Hij meende dat de stijl en de schilderwijze te ver afstaan van wat Van Honthorst in de jaren twintig presteerde om het als een werk uit 1622 te beschouwen. Zie J.A.L. de Meyere in de tent. cat. Madrid/Bilbao/Barcelona 1992-93, *La Pintura Holandesa del Siglo de Oro. La escuela de Utrecht*, Madrid (Banco Bilbao Vizcaya), Bilbao (Banco Bilbao Vizcaya), Barcelona (Banco Bilbao Vizcaya), cat. nr. 38, p. 176.
- 4 Op 21 november 1996 ben ik met J.R. Judson afgereisd naar de restaurator P. Dik in Laren om het schoongemaakte schilderij samen te bekijken. Judson beschouwt het schilderij ondanks de datering als een werk dat rond 1620 geschilderd moet zijn. Omdat er volgens de restaurator geen sprake is van een recent opgebrachte datering gaat Judson ervan uit dat het jaar er later in de 17de eeuw, bijvoorbeeld in 1652, op is geplaatst.
- 5 Judson interpreteerde de duiven als symbool van de onschuld. In zijn bespreking van het boek verklaarde Nicolson dat hij het niet eens was met deze interpretatie, en dat het schilderij eerder semi-pornografisch moest worden verklaard. Sindsdien worden de duiven op dit schilderij in de context van de lust geplaatst. B. Nicolson, 'Gerrit van Honthorst', *The Burlington Magazine* 102 (1960), p. 81, noot 4.
- 6 Jacob Cats, *Alle de werken van den Heere Jacob Cats...*, Amsterdam 1722, p. 42: 'reperire, perire est' embleem nr. xxi. Zie H. Braun, *Gerrit und Willem van Honthorst*, Göttingen 1966, p. 246. Voor de betekenis van de vogel die uit de kooi is weggevlogen zie ook E. de Jongh, 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen', *Simiolus* 3 (1968-69), pp. 48-52.

pagina 92

- 1 De naam van de schilder wordt op verschillende manieren gespeld. Jan of Johan van Huchtenburgh, van Hughtenburgh en van Huchtenburg. Hier is de spelling van het Rijksmuseum aangehouden. Zie de cat. P.J.J. van Thiel e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam/Maarssen 1976, p. 292.
- 2 Voor een korte biografie van de schilder zie de tent. cat. *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Keulen (Wallraf-Richartz Museum), Utrecht (Centraal Museum), 1991-92, p. 184.
- 3 Het poppenhuis behoort tot de collectie van het Centraal Museum Utrecht. De twee miniatuur-schilderijtjes van Jan van Huchtenburg zijn beide gesigneerd. Ze dateren uit circa 1675. *Landschap bij Rome* (12,9 x 16,5 cm) en *Gezicht op het Forum te Rome* (13 x 16,3 cm).

pagina 96

- 1 Kinderen worden vaker met een bloemenkrans op het hoofd of in de hand afgebeeld. Zie bijvoorbeeld het *Portret van Henrietta Francisca Prinses van Hohenzollern* door Gerard van Honthorst in het Gemeentemuseum het Markiezenhof te Bergen op Zoom; het schilderij dat wordt toegeschreven aan Abraham van den Tempel, *Familieportret*

in een parklandschap, in de veilingcat. Galerie Fischer Auktionen AG, *Bedeutende Gemälde und Skulpturen, Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik...*, 26 november 1996, cat. nr. 2024, p. 50; en het familieportret van Caspar Netscher uit 1667 dat wordt vermeld in de verkoopcatalogus *Richard Green. Fine old master paintings*, Londen 1994, cat. nr. 12.

- 2 Dezelfde witte en roze rozen spelen ook een grote rol in een familieportret van Caspar Netscher uit 1667. Zie de catalogus van R. Green 1994 (noot 1), cat. nr. 12.
- 3 Zie bijvoorbeeld O. ter Kuile, 'Het schilderij van een herderinnetje en een ander klein meisje uit 1622 door Paulus Moreelse in het Centraal Museum te Utrecht', *Antiek* 18 (1984), p. 284.
- 4 Ter Kuile 1984 (zie noot 3), pp. 281-286.
- 5 Het verband tussen het schilderij en de veilingcatalogus werd in 1938 gelegd door mevrouw C.H. de Jonge. Zij noemde ook nog een tekening uit een schetsboek van het Teylers Museum in Haarlem met een gezicht van een kind, waarbij op de achterzijde staat geschreven: 'De Gravin van Cuilenburg door P. Moreelse 1622'. De tekening toont een klein kind waarvan de trekken enigszins lijken op het kleinste kind in het dubbelportret. De tekening is echter geen voorstudie voor het dubbelportret, maar voor het portret van de schilder Pieter II de Jode, zijn vrouw en zijn zoonnetje door Thomas Willeboirts Bosschaert. C.H. de Jonge, *Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht*, Assen 1938, p. 25 en p. 87, nr. 66 en Ter Kuile 1984 (noot 3), pp. 284-285.
- 6 K. van Mander, *Het Schilder-boeck. Het leven der doorluchtighe Nederlandsche, en hooghduytsche schilders*, Haarlem 1604, folio 299 verso - 300 recto.

pagina 100

- 1 A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 delen, Amsterdam 1718-1721, deel 1, p. 49.
- 2 Tent. cat. *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Utrecht (Centraal Museum), Frankfurt (Schirn Kunsthalle) en Luxemburg (Musée National d'Histoire et d'Art), 1993-94, cat. nr. 42, pp. 225-227.
- 3 Zie J. Hall, *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 1993, pp. 439-351, en E.M. Moormann en W. Uitterhoeven, *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1987, pp. 39-42.
- 4 Neo-platoonse auteurs zoals Ficino grijpen terug op het al door Plato gemaakte onderscheid tussen Venus Coelestis, die tot de immateriële sfeer behoort, en de Venus Vulgaris, de Zinnelijke Liefde, verwezenlijking van de opperste schoonheid in de stoffelijke wereld. Zie Hall 1993 (noot 3), pp. 349-350.

pagina 104

- 1 Voor een korte biografie van de schilder zie onder meer A. Chong in de tent. cat. *Masters of 17th-century Dutch landscape painting*, Amsterdam (Rijksmuseum), Boston (Museum of Fine Arts) en Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), 1987-88, pp. 402-403 en L. Pijl in de tent. cat. *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Utrecht (Centraal Museum), Frankfurt (Schirn Kunsthalle) en Luxemburg (Musée National d'Histoire et d'Art), 1993-94, p. 303.
- 2 Hoewel ook 1625 in de literatuur voorkomt, menen sommige auteurs dat het schilderij 1626 is gedateerd. Het laatste cijfer is evenwel zonder twijfel een 5.

- 3 Zie de catalogus van werken in N.C. Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593-1667)*, (diss. Rijksuniversiteit Leiden 1984), Enschede 1984, pp. 223-247.
- 4 Sluijter-Seijffert 1984 (noot 3), p. 85.
- 5 Voor de eerste generatie italianisanten zie A. Blankert, *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders*, Soest 1978, pp. 16-18.

pagina 108

- 1 Onderzoek naar de schilderijen van Van Scorel en zijn assistenten heeft uitgewezen dat er sprake moet zijn geweest van een taakverdeling in de werkplaats. Men denkt nu dat *Madonna met wilde rozen* werd ondertekend door een helper, maar dat het schilderij tenslotte door Van Scorel zelf werd voltooid. Zie J.R.J. van Asperen de Boer e.a., 'Schildertechniek en atelierpraktijk in de zestiende-eeuwse Noordnederlandse kunst', in de tent. cat. *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam (Rijksmuseum), 1986, p. 100 en noot 133.
- 2 G.J. Hoogewerff, 'Scorel-parallellen', *Oud Holland* 46 (1929), pp. 205-206.
- 3 Op het schilderij uit de collectie van Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum, houdt zij een bosje narcissen in de hand en op het schilderij uit Berlijn, Staatliche Museen, een bosje veldbloemen. Zie G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, 5 delen, deel 4, 1941-42, pp. 126-131, en J.A.L. de Meyere, *Jan van Scorel 1495-1562. Schilder voor prins en prelaten*, Utrecht 1981, p. 29.

pagina 112

- 1 Zie voor de gebeurtenissen die in Utrecht plaatsvonden in de jaren 1672 en 1673 S.C.J. Jesserun-ten Dam Ham, *Utrecht in 1672 en 1673*, Utrecht 1934, en A. Graafhuis, 'Utrecht in de branding, 2', *Spiegel Historiae* 7 (1972), pp. 401-409. Voor de herovering van de Domkerk zie [A.J.] v[an] d[er] V[en], 'De Domkerk te Utrecht in 1672', *Maandblad van Oud-Utrecht* 41 (1968), pp. 45-47.
- 2 Zie V[an] d[er] V[en] 1968 (noot 1).
- 3 Tot op heden werd in de literatuur het opschrift als volgt vermeld: 'In 'jaer 1672...den Dom...Utrecht...Roomsch geweest...C. van Vliet. Ao. 1672'. Zie bijvoorbeeld naar aanleiding van de aankoop van het schilderij door het Centraal Museum Utrecht in 1935 C.H. de Jonge, in *Vereeniging Rembrandt. Jaarverslag over 1935*, p. 16.
- 4 De tekeningen worden bewaard in het Gemeentearchief te Utrecht.
- 5 De voorstelling van het altaarstuk dat op het hoogaltaar is geplaatst is niet te zien. De Jonge 1935 (noot 3) interpreteert het crucifix dat op het altaar is geplaatst als het altaarstuk zelf, waardoor zij abusievelijk vermeldt dat er een Kruisiging op is afgebeeld. Dit gegeven is overgenomen in de *Catalogus der schilderijen Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 1952, cat. nr. 1348, p. 459.
- 6 Ten onrechte is tot op heden door alle auteurs die over het schilderij hebben geschreven aangenomen dat het 1672 is gedateerd.
- 7 Liedtke noemt het schilderij als het laatste dat van Van Vliet bekend is. Ook met de juiste datering, 1674 in plaats van 1672, blijft het schilderij uiteraard het laatste dat wij kennen. Liedtke bekritiseert het schilderij, waarbij hij echter de fout maakt het als een afbeelding van de Mariakerk te beschouwen in plaats van de Domkerk. Hij vindt het geen Romaanse kerk en dat klopt, want dat is het ook niet. W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*, Doornspijk 1982, p. 68 en noot 34: 'Like a final punctuation in the prosaic development of Van Vliet's late work, however, his last dated picture of 1672 applies the old-fashioned central projection [...]. The exaggerated height, length

and narrowness of the view hardly convey the character of this great, lost Romanesque church [...]. Zie ook cat. nr. 146, p. 111: 'Mariakerk in Utrecht'.

pagina 113 en 116

- 1 Het precieze jaar van overlijden van Jan Baptist Weenix was tot op heden onbekend. Marten Jan Bok was zo vriendelijk mij mede te delen dat Weenix in 1659 stierf en dat hij daarbij een failliete boedel achterliet. Zijn schilderijen werden verkocht aan zijn schuldeisers. Rijksarchief Utrecht, Hof van Utrecht inv. nr. 187-3. Minuten van civiele sententiën 3 oktober 1659. Eis van preventie en concurrentie tussen de crediteuren van 'Johan Baptista Wijnnicks', in leven kunstschilder.
- 2 A. Blankert, *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapsschilders*, Soest 1978, p. 27.

pagina 117 en 120

- 1 Het precieze jaar van overlijden van Jan Baptist Weenix was tot op heden onbekend. Marten Jan Bok was zo vriendelijk mij mede te delen dat Weenix in 1659 stierf en dat hij daarbij een failliete boedel achterliet. Zijn schilderijen werden verkocht aan zijn schuldeisers. Rijksarchief Utrecht, Hof van Utrecht inv. nr. 187-3. Minuten van civiele sententiën 3 oktober 1659. Eis van preventie en concurrentie tussen de crediteuren van 'Johan Baptista Wijnnicks', in leven kunstschilder.
- 2 Zie J.A.L. de Meyere in de tent. cat. *Masters of Utrecht. 17-19th century paintings from the collection of Centraal Museum Utrecht*, Nagasaki (Paleis Huis ten Bosch), 1994-95, cat. nr. 27, p. 100.
- 3 In een artikel van Schloss uit 1983 wordt vermeld dat het schilderij op dat moment al door het museum werd beschouwd als een werk van Jan Weenix. C. Schloss, 'The early italianate genre paintings by Jan Weenix (ca. 1642-1719)', *Oud Holland* 97 (1983), p. 94, noot 7. De eerste publicatie waarin het op zijn naam stond verscheen echter pas in 1994. Zie de tent. cat. 1994-95 (noot 2), cat. nr. 27, p. 100.
- 4 M.J. Bok (Rijksuniversiteit Utrecht), R.E.O. Ekkart (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag) en K.E. Schaffers-Bodenhausen (Iconografisch Bureau, Den Haag) hebben mij in een gezamenlijke onderneming geholpen met de oplossing van de vraagstukken die het groepsportret bij nader onderzoek oproep. Het voorstel tot de identificatie van het gezin is uiteindelijk gedaan door M.J. Bok.
- 5 De foto wordt bewaard op het Iconografisch Bureau in Den Haag. K.E. Schaffers-Bodenhausen attendeerde mij op het bestaan ervan. Zie ook noot 4.
- 6 Mondelinge mededeling van H. Adriaans en S. Kuus.
- 7 A.J. van den Elst, 'Brouwen en brouwerijen in Utrecht', *Gens Humana. Mededelingenblad van de HCC/Genealogie-gebruikersgroep*, 10 (1990), p. 138.
- 8 Zie E.B.F.F. Wittert van Hoogland, 'Aanteekeningen betreffende Utrechtsche geslachten. III. Van Wyckersloot en Van Wyckerslooth', *Genealogische en heraldische bladen. Maandblad voor geslacht-, wapen- en zegelkunde* 3 (1908), p. 149.
- 9 Wittert van Hoogland 1908 (noot 8), p. 213 en E.B.F.F. Wittert van Hoogland, 'Aanteekeningen betreffende Utrechtsche geslachten. (Vervolg)' *Genealogische en heraldische bladen. Maandblad voor geslacht-, wapen- en zegelkunde* 5 (1910), p. 232.
- 10 Wittert van Hoogland 1910 (noot 9), p. 229.
- 11 Op 27 juli 1660 dateert een transportakte van Ernst van Wijckersloot, gehuwd met Johanna van Someren van twee naast elkaar liggende huizen aan de Oude Gracht aan Berent van Haeften, wijnhandelaar.

Een van de twee huizen is 'De Lelie'. Zie Wittert van Hoogland 1908 (noot 8), p. 215.

- 12 Wittert van Hoogland 1908 (noot 8), p. 165.
- 13 Wittert van Hoogland 1908 (noot 8), pp. 214-215.
- 14 Wittert van Hoogland 1908 (noot 8), p. 248.
- 15 Op 25 oktober 1647 werd er in de Catharijnekerk 'Een kynt van Cornelis van Wyckersloot, brouwer, nalatende echte vader en moeder' begraven. Uit het onderzoek van Wittert van Hoogland blijkt dat er nog andere brouwers in Utrecht waren die Cornelis van Wijckersloot heetten. Zo is er bijvoorbeeld een Cornelis die werd geboren op 13 september 1613 en die op 3 december 1647 werd begraven in de Geertkerk. Hij was gehuwd met Elisabeth Schuyt en hij was van beroep brouwer. Zie Wittert van Hoogland 1908 (noot 8), p. 172 en 248.
- 16 Wittert van Hoogland 1908 (noot 8), p. 221. Uit een testament opgemaakt voor notaris P. Stael blijkt dat er een zoon was die Johan heette en een dochter die Elisabeth werd genoemd. Gemeentearchief Utrecht, Notarieel archief, inv. nr. U1111006, notaris P. Stael, akte 4: 28 april 1699. Hierin worden genoemd: Johan van Wyckersloot, zoon van Cornelis van Wyckersloot, gehuwd met Maria Dibbout en Elisabeth van Wyckersloot. Mondelinge mededeling van M.J. Bok (zie ook noot 4).
- 17 Het schilderij is als Jan Baptist Weenix geveild in 1963 en het is als zodanig aangekocht door het Centraal Museum. Veilingcatalogus Sotheby & Co, Londen, *Catalogue of highly important old master paintings*, Londen 1963, cat. nr. 16, p. 19. *La Chronique des Arts*, supplement bij de *Gazette des Beaux Arts* 122 (1980): Principales acquisitions des musées en 1979, p. 63. R.J. Ginnings, *The art of Jan Baptist Weenix and Jan Weenix*, (diss.) Delaware 1970, cat. nr. 93, p. 210, neemt het familieportret op als een schilderij dat dicht bij het werk van Jan Baptist Weenix staat, maar dat niet van zijn hand is. Ook A. Blankert (Rijksuniversiteit Utrecht) schrijft het schilderij toe aan een navolger van Jan Baptist Weenix (schriftelijke mededeling 10 oktober 1996).

pagina 124

- 1 A.W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Doornspijk 1986, pp. 84-85.
- 2 A. McNeil Kettering, *The Dutch arcadia. Pastoral art and its audience in the Golden Age*, Montclair 1983, p. 40.
- 3 Omdat de gehele voorstelling pastoraal van karakter is maakte het schilderij onderdeel uit van de tentoonstelling *Het Gedroomde Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, die in 1993-94 werd gehouden in Utrecht (Centraal Museum), Frankfurt am Main (Schirn Kunsthalle) en Luxemburg (Musée National d'Histoire et d'Art). Zie de gelijknamige catalogus, cat. nr. 56, pp. 274-277.
- 4 Lowenthal 1986 (noot 1), pp. 84-85.
- 5 Veilingcatalogus Sotheby's New York *Important old master paintings*, 11 januari 1996, cat. nr. 100. Het schilderij werd voor de veiling door de eigenaar teruggetrokken.
- 6 K. van Mander, *Het Schilder-boeck. Het leven der doorluchtighe Nederlandsche, en hooghduytische schilders*, Haarlem 1604, folio 297.

pagina 128

- 1 F.A. Stoett, *Nederlandsche Spreekwoorden, Spreekwijzen, Uitdrukkingen en Gezegden naar hun oorsprong en betekenis verklaard*, Zutphen 1943, deel 1, p. 40.
- 2 J. Cats, *Spiegel van den ouden en nieuwen tijd*, Amsterdam 1655, pp. 2-3. Eerste editie Amsterdam 1632, pp. 486-487.
- 3 In de tent. cat. *Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* (E. de Jongh e.a.),

Amsterdam (Rijksmuseum), 1976, cat. nr. 77, pp. 290-291 wordt het schilderij in verband gebracht met het spreekwoord en met Cats. De auteur gelooft wel in een impliciete waarschuwing aan de moeder: 'Hoewel de groentevrouw op het schilderij van Wtewael, in tegenstelling tot bij Cats, de appel niet zelf vasthoudt, maakt zij door blik en gebaar duidelijk dat ook zij de kwetsbare jeugd het spreekwoord in kwestie onder ogen brengt.'

- 4 E.G.L.O. van Kretschmar, 'De portretverzameling Martens van Sevenhoven. Een beeldkroniek van een Utrechtse familie', *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* (1978), pp. 170-171 en 183.

Colofon

Deze uitgave is een Nederlandse bewerking van de catalogus *Törnsrosmadonnan och andre mästerverke från Utrecht*, uitgegeven ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in het Nationalmuseum, Stockholm (6 februari tot 11 mei 1997) en het Synebrychoff Museum, Helsinki (5 juni tot 17 augustus 1997)

auteur: Liesbeth M. Helmus

met dank aan: Paul van Kooij

fotografie: Centraal Museum Utrecht/Ernst Moritz

productie: Hans Schopping

druk: Snoeck Ducaju & Zoon, Gent

ontwerp: Gonnissen en Widdershoven, Amsterdam

uitgever: Centraal Museum Utrecht, postbus 2106, 3500 GC Utrecht,
tel: 030-236 23 62, fax: 030-233 20 06

ISBN: 90-73285-43-7

Copyright 1997: Centraal Museum Utrecht

De Agnieten Reeks wordt uitgegeven door het Centraal Museum.

titel 1: *Van Aalmoes tot AOW, zes eeuwen ouderenzorg in een Nederlandse stad*, Renger de Bruin, Mieke Heurneman, Frank van der Veeke, 1996

titel 2: *Madonna met wilde rozen en een selectie van zestiende- en zeventiende-eeuwse meesterwerken uit Utrecht*, Liesbeth M. Helmus, 1997

titel 3: *Het Beste van Wim T. Schippers*, Harry Ruhé, 1997

Alle eerste duizend exemplaren zijn genummerd.

dit exemplaar is nr S/R

0107

Alle rechten voorbehouden

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm, of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op welke manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved

Nothing in this publication can be copied, stored in an automated database, or published in any manner or form, be it electronic, mechanical, by photocopying, recordings or in any other way, without prior written permission from the publisher.



