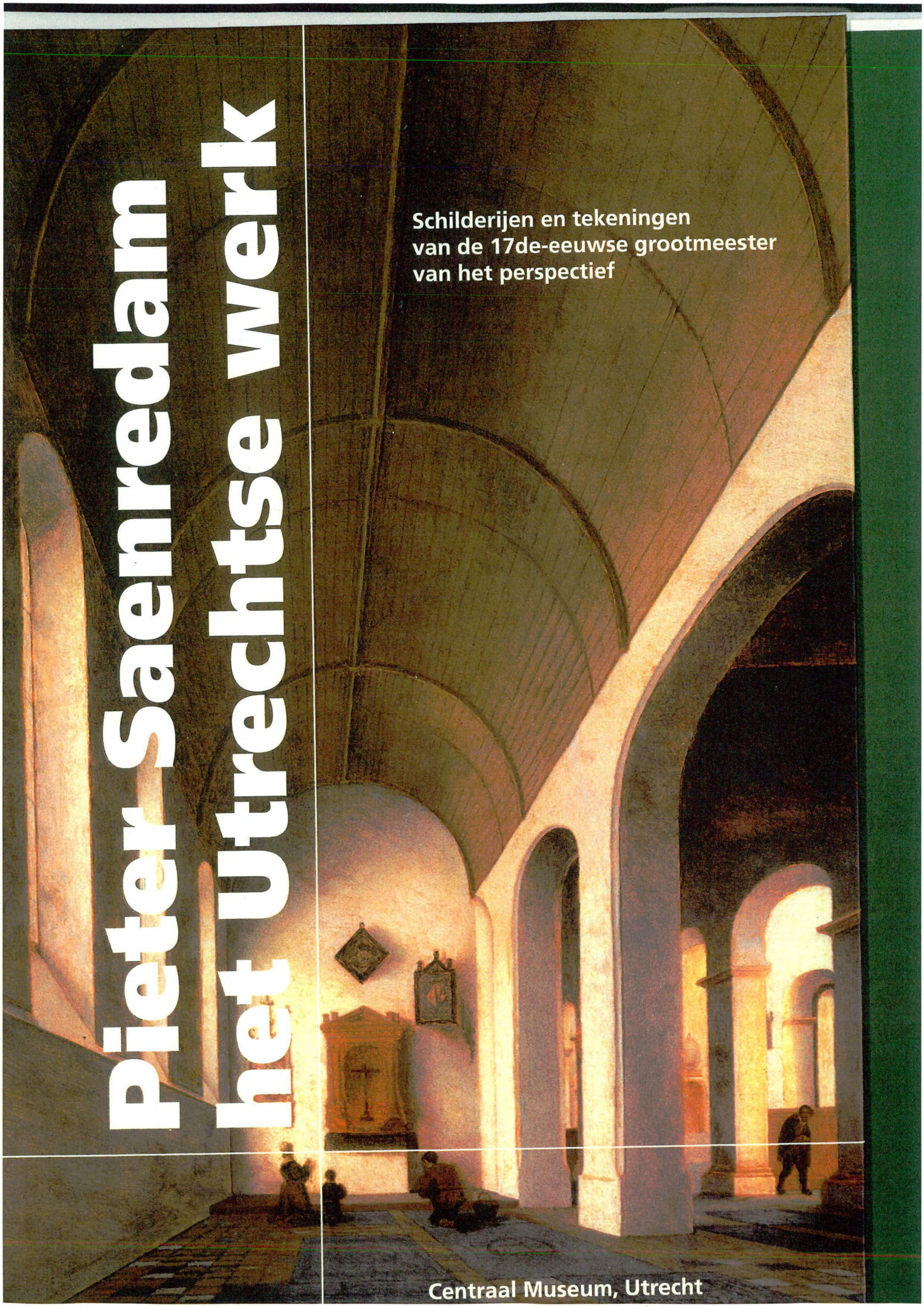
# Pieter Saenredam het Utrechtse werk

Schilderijen en tekeningen
van de 17de-eeuwse grootmeester
van het perspectief



Centraal Museum, Utrecht

# Pieter Saenredam het Utrechtse werk

Schilderijen van de 17d van het pe

Centraal M

**Pieter Saenredam, het Utrechtse werk**

Pieter Saenredam, het Utrechtse werk

# Pieter Saenredam, het Utrechtse werk

*Schilderijen en tekeningen van de 17de-eeuwse grootmeester van het perspectief*

Redactie Liesbeth M. Helmus

Auteurs
*Arie de Groot*
*Geraldine van Heemstra*
*Liesbeth M. Helmus*
*Michiel C. Plomp*

Deze publicatie verschijnt gelijktijdig met de tentoonstelling *Pieter Saenredam, het Utrechtse werk. Schilderijen en tekeningen van de 17de-eeuwse grootmeester van het perspectief*, gehouden in het Centraal Museum, Utrecht van 4 november 2000 tot en met 4 februari 2001.

# Inhoud


6 **Voorwoord**
*Sjarel Ex*

9 **Inleiding**
*Liesbeth M. Helmus*

17 **De Utrechtse kerkgezichten van Pieter Saenredam en het probleem van hun betrouwbaarheid**
*Arie de Groot*

51 **Pieter Saenredam als tekenaar**
*Michiel C. Plomp*

73 **Ruimte, licht en stilte. Een beschrijving van Saenredams schildertechniek**
*Geraldine van Heemstra*

91 **Catalogus**
*Arie de Groot, Liesbeth M. Helmus en Michiel C. Plomp*

| | |
|---|---|
| Portret van Pieter Saenredam | 1 |
| De Sint-Mariakerk: exterieur | 2-7 |
| De Sint-Mariakerk: interieur | 8-32 |
| De Buurkerk | 33-40 |
| De Sint-Jacobskerk | 41-44 |
| De Sint-Pieterskerk | 45-49 |
| De Domkerk: interieur | 50-52 |
| De Domkerk: Pandhof | 53 |
| De Domkerk: Domtoren | 54-57 |
| De Sint-Janskerk | 58-62 |
| De Sint-Catharinakerk | 63-66 |
| Portret van Jan Jansz. van Ermelo | 67 |

285 **Literatuur**

297 **Bijlage**
Watermerken in het papier van Pieter Saenredams tekeningen

301 **Register**

303 **Fotoverantwoording**

304 **Colofon**

# Voorwoord

Toen in 1961 de eerste Saenredam-tentoonstelling in het Centraal Museum plaatsvond, schreef directrice dr. M.E. Houtzager met gepaste bescheidenheid in de oeuvrecatalogus: 'Het leek ons nuttig het werk van een der grootste zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders bijeen te brengen'. Het Centraal Museum is er na lange voorbereiding in geslaagd voor de tweede keer een nuttige Saenredam-tentoonstelling tot stand te brengen. In deze expositie zijn 59 werken van de meester te zien, 15 van de 21 schilderijen over de Utrechtse middeleeuwse kerken die bewaard zijn gebleven en alle 44 tekeningen die uit zijn Utrechtse periode bekend zijn. De omvang van de expositie van 1961 wordt daarmee niet geëvenaard, maar desondanks is het al veertig jaar niet meer voorgekomen dat van Saenredam een expositie van een dergelijke omvang bijeen is gebracht.

De schilderijen van Pieter Jansz. Saenredam (Assendelft 1597-1665 Haarlem) zijn altijd zeer gewild, uiterst kostbaar en, zeker na 1900, alom geliefd geweest. De fascinatie voor zijn schilderijen is om uiteenlopende redenen groot. Na een uitvoerige studie van de mathematica introduceerde Saenredam in zijn werk vanaf 1628 gelijktijdig enkele vormen van perspectief in combinatie met de consequente toepassing van het gezichts- en verdwijnpunt. Zijn gevoel voor de architectonische ruimte, zijn oog voor een mooi standpunt en het gebruik van tempera-achtige, vale kleuren, maken de werken zo bijzonder. In zijn schilderijen bindt Saenredam het blikveld aan de regels van het perspectief. Met subtiele wijzigingen, kleine ruimtelijke reorganisaties en door details ondergeschikt te maken aan het totaal, zoals blijkt uit de vergelijking van zijn tekeningen en schilderijen, schotelt hij de kijker een illusie van diepte en een ideaalbeeld voor. De kijker neemt de ruimte niet panoramisch waar, zoals in de werkelijkheid, maar kijkt bij wijze van spreken als éénoog de geordende diepte in. Alsof er sprake is van een vernauwing van de blik in de architectonische oneindigheid. Aldus introduceerde Saenredam in de kunst een manier van kijken die tegelijk structurerend, verhelderend en soms overweldigend is. Voor verzamelaars, voor liefhebbers en voor vele generaties kunstenaars na hem.

In de goede traditie van het Centraal Museum ging aan de expositie een kunsthistorisch en natuurwetenschappelijk onderzoek vooraf. Arie de Groot volgt het voetspoor van Saenredam nauwkeurig, hij gaat in op de geschiedenis van de middeleeuwse kerken en signaleert op verhelderende wijze welke problemen Saenredam bij het toepassen van zijn nieuwe perspectivische inzichten tegenkwam. Geraldine van Heemstra, die recentelijk nauw betrokken was bij de restauratie van een van Saenredams panelen, gaat in op de conservatorische problemen die daarbij spelen. Op basis van natuurwetenschappelijke methoden analyseert zij minutieus Saenredams werkwijze, worden de verdwijnpunten en ondertekeningen onthuld en achtergebleven sporen van zijn methode in kaart gebracht, zoals de gaatjes van de spelden waaraan hij touwtjes spande die naar het verdwijnpunt leidden. Door een vergelijking van de tekeningen en schilderijen is het mogelijk te zien hoe Saenredam het perspectief vergrootte en gestalte gaf. Michiel Plomp wijst in zijn bijdrage

aan deze catalogus vooral op de grote zelfstandige kwaliteit van de tekeningen van de Utrechtse middeleeuwse kerken, die door hem tot in detail werden onderzocht. Ten slotte wordt door de conservator van het Centraal Museum en samenstelster van de tentoonstelling Liesbeth M. Helmus Saenredams volledige Utrechtse werk op paneel, waarvan sommige schilderijen 9 tot 18 jaar na diens verblijf in Utrecht zijn ontstaan, gedocumenteerd en toegelicht. Ik dank de auteurs zeer voor hun bijdrage.

Een bijzondere ervaring was de conspiratieve bijeenkomst die plaatsvond in 1998 in de Utrechtse Fundatie van Renswoude. Bij de bruikleenvoorbereiding bleek dat vrijwel alle eigenaren van panelen van Saenredam met dezelfde moeilijkheden kampten of te maken hadden gehad. Veel van de voor onze tentoonstelling geambieerde panelen vertoonden bladderende en loszittende verf. Deze conserveringsproblemen zijn terug te voeren op de door Saenredam gebruikte grondering. Deze begon, na ruim drieëneenhalve eeuw, tekenen van achterstallig onderhoud te vertonen. In een tweedaagse internationale ontmoeting, waaraan vijftig restauratoren, kunsthistorici en andere specialisten deelnamen, werd kennis gedeeld en restauratie-ervaring uitgewisseld. Aldus profiteerden de beheerders van verzamelingen die de restauratie van hun Saenredam voor de boeg hadden, van de inzichten van collega's die de restauratie al hadden voltooid. Een en ander gebeurde met name aan de hand van de resultaten van de door het Centraal Museum geëntameerde restauratie van het grote paneel van de Catharijnekerk, eigendom van The National Trust (Londen), dat wegens zijn slechte conditie in de tentoonstelling van 1961 ontbrak. Mogelijk zullen de panelen die om conserveringstechnische redenen al veertig jaar niet meer van hun plaats zijn geweest, door deze goede restauratieresultaten in de komende jaren weer in een perfecte conditie worden gebracht. De congres-proceedings verschenen onder de titel *The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665). Conservation and Technique* in de Agnietenreeks van het Centraal Museum. Wij zijn trots in het kader van de Saenredam-tentoonstelling deze investering in wetenschap en kennis over de conservering van Saenredams panelen te hebben kunnen doen.

Dat deze unieke expositie tot stand kon komen, is te danken aan een groot aantal personen en instanties. Nadat wij ons in verband met de bruiklenen vergewist hadden van de steun van het Rijksmuseum, Museum Boijmans Van Beuningen, Het Mauritshuis, het Frans Halsmuseum/Instituut Collectie Nederland, het Teylers Museum, het Koninklijk Huisarchief en last but not least Het Utrechts Archief, bleken ook de vele buitenlandse bruikleengevers, te weten The National Trust (Banbury), The National Gallery of Scotland in Edinburgh, het British Museum en The National Gallery in Londen, het Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid, het Institut Néerlandais en de Bibliothèque Nationale de France in Parijs, het Kupferstichkabinett van de Hamburger Kunsthalle, het Museum der bildenden Künste in Leipzig en het Kupferstichkabinett van de Staatliche Museen te Berlijn alsmede enkele particulieren in binnen- en buitenland bereid om hun kostbare stukken uit te lenen. Een bijzonder woord van dank gaat uit naar de particuliere ondersteuners van de tentoonstelling, met name de hoofdsponsors Stichting VSB Fonds en Greenfield Capital Partners & Gold-Zack A.G., alsmede het K.F. Hein Fonds en de SNS Reaal Groep. Wij danken tevens de Nederlandse Staat voor het verlenen van State Indemnity.

Het was zeer bijzonder om zo lang en intensief aan een tentoonstelling als deze te werken. De persoon Pieter Janszoon Saenredam kwam 364 jaar na dato soms tastbaar dichtbij. Vermoedelijk is zelfs zijn logeeradres gevonden, want een van de auteurs stelde vast dat Saenredam in de zomer van 1636 vanuit het bovenraam van een huis aan Mariaplaats 10 tekende. Wij zijn bijzonder blij om het werk dat zo nabij ontstond, van 4 november 2000 tot 4 februari 2001 onder onze hoede te hebben.

Sjarel Ex
*Directeur Centraal Museum*

Tentoonstelling
Pieter Jansz. Saenredam
15 sept. - 19 nov.
OGELPOEL & N
MSTERDAM
KEEP DRY
WITH CARE
NL
UE
51-80
TH
22-39

Afb. pagina 8
Van 15 september tot 19 november 1961 werd in het Centraal Museum de grote overzichtstentoonstelling *Pieter Jansz. Saenredam* gehouden. Foto 't Sticht, Utrecht uit het fotoarchief Centraal Museum.

# Inleiding

Liesbeth M. Helmus
*Conservator Oude Kunst*
*Centraal Museum, Utrecht*

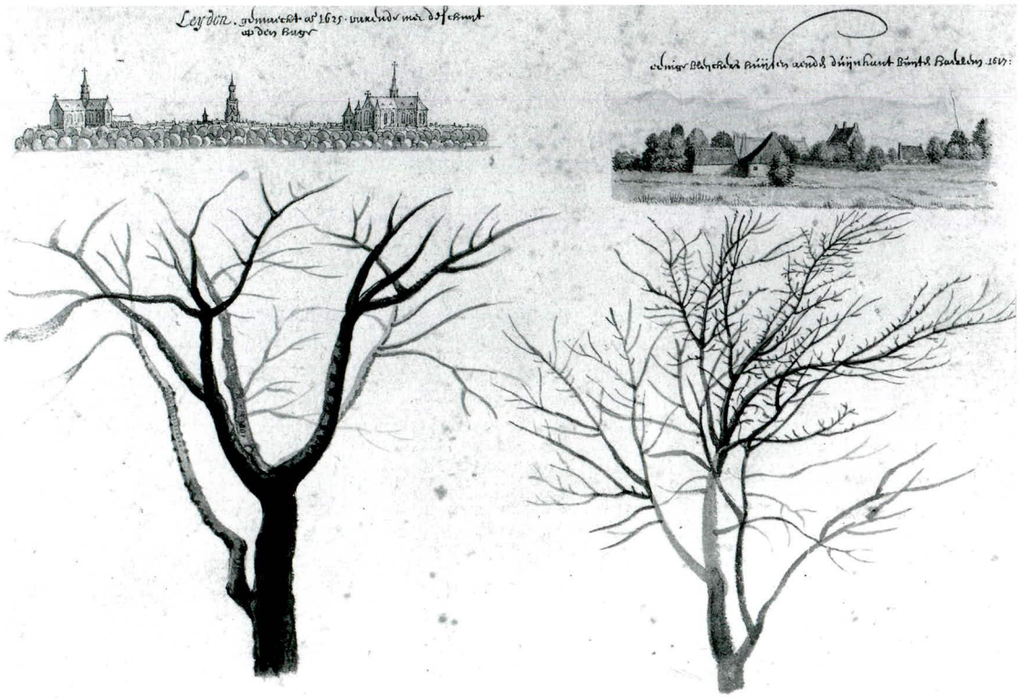
*Vleugels van verf! Alsof dit edele ambacht*
*meer kan zijn dan vakmanschap en schone schijn*
*de wereld ligt onwrikbaar stil, laat zich niet*
*dwingen door een schilderswil. Integendeel*
*mijn hand volgt wat mijn ogen zien (niets*
*dat ik schilderde heb ik niet eerst zelf aanschouwd)*
*en toch werd ik slapend overvallen...*

J. Bernlef, *Verzwegen visioen. Tombe voor Pieter Janszoon Saenredam*, 1988 (fragment)
uit: *Geestgronden*, Querido

Pieter Jansz. Saenredam, zoon van de graveur Jan Pietersz. Saenredam (1565-1607), werd op 9 juni 1597 geboren in het Hollandse dorp Assendelft. Zijn vader overleed drie dagen voor zijn tiende verjaardag en een jaar later, in 1608, besloot zijn moeder Anna Pauwels zich met haar enige zoon te vestigen in het nabijgelegen Haarlem. Deze stad zou gedurende Saenredams verdere leven zijn thuishaven blijven. Hij kwam in 1612 in de leer bij de historie- en portretschilder Frans Pietersz. de Grebber (1573-1649), in wiens werkplaats hij tot 1622 is gebleven. Medeleerling was de beroemde architect/schilder Jacob van Campen (1595-1657), met wie Saenredam zijn leven lang bevriend bleef en met wie hij meerdere keren heeft samengewerkt. In 1623 werd hij als meester-schilder ingeschreven bij het Sint Lucasgilde.[1] Saenredams vroegste overgeleverde studiebladen, meest tekeningen van bloemen, vruchten, groenten en zo verder, met een enkel eenvoudig stadsgezicht, dateren uit de jaren twintig (afb. 1 en 2). Van 1627 tot 1630 bestond zijn werk voornamelijk uit het vervaardigen van ontwerptekeningen voor de Haarlemse stadsdrukker Adriaen Roman (1590-na 1642), die ze liet graveren en uitgaf als pamfletten, losse bladen of in boekvorm. Saenredam werkte eveneens in Romans opdracht mee aan de derde, geïllustreerde uitgave van de *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland* van Samuel Ampzing (1590-1632), die in 1628 het licht zag. Van twee composities die hij voor de gravures van Ampzing tekende, maakte hij in die jaren ook schilderijen, *Het schip van de Sint-Bavokerk te Haarlem, van west naar oost* en *Het stadhuis van Haarlem*, beide ongesigneerd en ongedateerd.[2]

Volgens zijn tijdgenoot en biograaf Cornelis de Bie besloot Saenredam in het jaar dat Ampzings uitgave verscheen, zijn verdere leven te wijden aan het schilderen van 'perspectiven', of, zoals Arnold Houbraken een halve eeuw later schrijft: 'Toen zette hy zig tot het schilderen van Perspectiven, Kerken, Zalen, Galeryen, en Gebouwen, zoo van binnen als van buiten te zien [...].'[3] En inderdaad, met uitsluiting van alle andere genres legde Saenredam zich vanaf dat moment vol overgave toe op de architectuurschilderkunst. Zijn studiegenoot Jacob van Campen tekende in dit beslissende jaar 1628 Saenredams portret, waarop een man met lang golvend haar, een smalle, gebogen neus, een kleine snor en korte

1
Zie voor de jeugd en de opleiding van Pieter Saenredam Schwartz en Bok 1989, pp. 15-35.
2
Pieter Saenrdam, *Het schip van de Sint-Bavokerk, van west naar oost, met flanerende burgers*, 1628(?). Paneel, 82,9 x 110,5 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art (John G. Johnson Collection). Het schilderij is niet gesigneerd. Pieter Saenredam, *Het stadhuis van Haarlem, op de voorgrond de aankomst van Prins Maurits die het stadsbestuur komt vervangen, 1618*. Niet gesigneerd, niet gedateerd. Paneel, 38,5 x 49,5 cm. Particuliere verzameling. Hendrik Spilman (1721-1784) maakte in 1749 een tekening naar het schilderij en vermeldt dat het paneel in 1630 door Saenredam werd geschilderd. Gemeentearchief, Haarlem.
3
De Bie 1661, p. 246; Houbraken, 1718-1721, deel 3 (1718), pp. 174-175.



Afb. 1
Pieter Saenredam, Studieblad met vier tekeningen: linksboven *Gezicht op Leiden*, 1625; rechtsboven *Blekershuizen buiten Haarlem*, 1617; onder *Boomstudies*. Pen, gewassen en aquarel; boomstudies ook penseel, 13,2 x 18,1 cm. Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

baard, de mondhoeken naar beneden gericht, met schrandere, kritische blik de toeschouwer monstert (cat.nr. 1). Het romantische beeld van de kunstenaar als gebochelde, die zich vanwege zijn handicap graag in eenzaamheid afzonderde en verlaten kerkruimtes tot zijn werkterrein maakte, zoals P.T.A. Swillens en anderen met hem op grond van het portret hebben gemeend, is inmiddels bijgesteld (zie tekst cat.nr. 1).
Het is bekend dat Saenredam zijn interesse en aanleg voor de architectuur en het perspectief ontwikkelde via de al genoemde Van Campen, Salomon de Bray (1597-1664) en Pieter Post (1608-1669), die alle drie als schilder en als architect werkzaam waren, en de landmeter Pieter Wils (?-ca. 1647). Met de laatste werkte hij onder meer samen aan de uitgave van Ampzings boek. Wils was aangesteld om de Haarlemse Sint-Bavokerk op te meten. De resultaten werden gepubliceerd in een bijvoegsel van de *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem*.[4] Saenredams vroegste gesigneerde en gedateerde schilderij is *Het dwarsschip en een deel van het koor van de Sint Bavokerk te Haarlem, van noord naar zuid* uit 1628 (afb. 3 en 4).[5]

Toen Saenredam besloot zich te specialiseren in de architectuurschilderkunst, was het genre reeds op niveau ontwikkeld. De grondleggers kwamen uit de Zuidelijke Nederlanden. Hans Vredeman de Vries (1527-ca. 1606), zijn zoon Paulus (1567–na 1630) en ook hun navolgers, onder wie Hendrick van Steenwijck de Oude (ca. 1550-1603) en de Jonge (ca. 1580-1649), schilderden gefantaseerde architectuur.[6] In de Noordelijke Nederlanden was het specialisme ontwikkeld door Bartholomeus van Bassen (ca. 1590-1652) en Dirck van Delen (1604/05-1671). Pieter Saenredam was de eerste die koos voor de weergave van bestaande architectuur. Niet door een gebouw op het oog zo gelijkend mogelijk weer te geven, maar door op basis van gedegen opmetingen en perspectiefconstructies een correcte weergave te creëren. Daarin onderscheidde hij zich van zijn voorgangers en tijdgenoten.
Saenredam maakte zijn schetsen en opmetingen ter plaatse. In deze 'naar het leven' gemaakte tekeningen legde hij het gebouw vast zoals het was. Hij ging daarbij zeer planmatig te werk. Zo begon hij in de Utrechtse Mariakerk met een tekening vanuit het

4
Zie over Saenredam en het perspectief Ruurs 1987 en Schwartz en Bok 1989, pp. 79-82.
5
Pieter Saenredam, *Het dwarsschip en een deel van het koor van de Sint-Bavokerk, van noord naar zuid*, 1628. Paneel, 37 x 46 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
6
Hendrick van Steenwijck de Oude, *Gezicht in de Dom van Aken*, 1573. Paneel, 52,2 x 79 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, is het vroegst gedateerde schilderij waarop een werkelijk bestaande kerk is uitgebeeld. Zie Rotterdam 1991, cat.nr. 4, p. 67.

Afb. 2
Pieter Saenredam, *Studieblad met rabarberplant*, 1630. Pen en aquarel, 13,9 x 16,6 cm. Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

transept door het schip naar het westen (cat.nr. 8). Daarna tekende hij een doorkijk van zuid naar noord ter hoogte van het orgel (cat.nr. 11). Hierna richtte hij zich van week tot week steeds op een ander aspect van de kerk, op het het schip, eerst vanuit de ene, dan weer vanuit de andere zijbeuk gezien, op het transept en op de zijbeuken (cat.nrs. 15, 17, 19, 21, 23, 25 en 27). Ook in de andere Utrechtse kerken maakte Saenredam bijna steeds eerst een grote overzichtstekening, en daarna verschillende doorzichten in de kerk. Tussendoor verrichtte hij metingen, en vervaardigde hij plattegronden en detailtekeningen (cat.nr. 13a-e).

Vanzelfsprekend is er een groot aantal schetsen van Saenredam uit Haarlem bekend. De tekeningen van de Sint-Bavokerk, de Nieuwe Kerk en de Grote Markt dateren uit de periodes 1627-1629, 1634-1636 en 1650. Vanuit zijn woonplaats reisde Saenredam echter ook naar verschillende dorpen en andere steden om interieurs en exterieurs van gebouwen, meest kerken, te tekenen en op te meten. 's-Hertogenbosch was de eerste plaats die hij bezocht. In de zomermaanden van 1632 tekende hij het panorama van de stad, het stadhuis en het interieur van de Sint-Janskerk. Zijn volgende reis betrof zijn geboortedorp Assendelft. Van het interieur van de Sint-Odulphuskerk zijn verschillende tekeningen bekend uit juli en augustus 1633. Er zijn twee bladen van het oude Amsterdamse stadhuis bewaard gebleven (1641), en een serie tekeningen van de Sint-Cunerakerk en het Koningshuis in Rhenen uit de zomer van 1644. Schetsen van de Sint-Laurenskerk en de Kapelkerk in Alkmaar dateren uit 1661. Saenredams tekencampagne in Utrecht vond plaats in de zomer en het najaar van 1636. Hij bracht twintig aaneengesloten weken door in de Domstad. Het is de meest intensieve en productieve periode uit zijn loopbaan geweest. Omdat hij zijn tekenbladen nauwkeurig van data voorzag, kunnen we hem binnen een straal van tien minuten lopen op de voet volgen. Het eerste blad dateert van 18 juni 1636 en het laatste van 23 oktober. Hij bracht zes weken door in de Mariakerk. Over de tekeningen in de Buurkerk en de Jacobikerk deed hij tot 16 augustus. Toen hij daar klaar was werkte hij afwisselend in de Dom, de Catharijnekerk, de Pieterskerk en de Janskerk. Toen Saenredam Utrecht in het najaar verliet, had hij materiaal

Afb. 3
Pieter Saenredam, *Het dwarsschip en een deel van het koor van de Sint-Bavokerk te Haarlem, van noord naar zuid*, 1628.
Paneel, 37 x 46 cm. Los Angeles,
The J. Paul Getty Museum (voor de restauratie van 1952). Fotoarchief Centraal Museum.

Afb. 4
Detail van afb. 3. Veel van Saenredams kerkinterieurs zijn in de 18de en 19de eeuw gestoffeerd met figuren. Bij het schoonmaken van dit paneel in 1952 werden alle voorgrondfiguren verwijderd (foto tijdens restauratie). Fotoarchief Centraal Museum.

voor schilderijen van de vier kapittelkerken van de stad, de Johannieterskerk en twee van de vier parochiekerken.

Vaak pas vele jaren later vervaardigde Saenredam op basis van zijn schetsen 1:1 constructietekeningen, die hij calqueerde op het paneel. De composities van de exterieurs van de Mariakerk bracht hij over met gebruikmaking van een kwadraatnet (cat.nrs. 3, 5 en 7). Een enkele keer maakte hij een kleinere constructietekening dan het formaat dat hij wilde schilderen, en bracht deze eveneens met een kwadratuur over op de drager (cat.nr. 22).
Ten behoeve van zijn geschilderde weergave corrigeerde Saenredam de proporties van het gebouw en liet hij details, zoals overal de trekstangen, en soms ook belangrijker en meer in het oog lopende zaken achterwege (zie cat.nrs. 26 en 48). Zijn wijzigingen hebben steevast een monumentalere compositie tot gevolg. De eenvoud en helderheid van de geschilderde ruimte, en dat geldt zowel de interieurs als de exterieurs, is bijna altijd buitengewoon.
Het schilderij van de Utrechtse Domkerk is verloren gegaan. Het paneel wordt vermeld in de veilingcatalogus van de boedel van Constantijn Huygens' dochter Susanna uit 1725.[7] Het mat 206 x 161 cm en is het grootste paneel dat Saenredam ooit heeft geschilderd. Van de overige kerken zijn in totaal 21 panelen bewaard gebleven. Elf hebben de Mariakerk tot onderwerp, twee de Pieterskerk, twee de Janskerk, vier de Buurkerk, een de Jacobikerk en een de Catharijnekerk. Er zijn 26 interieur- en 5 exterieurtekeningen uit 1636 en diverse plattegronden en constructietekeningen van de Utrechtse kerken bekend, waarvan het grootste deel wordt bewaard in Het Utrechts Archief.

'Waarom Utrecht?', zo vragen Gary Schwartz en Marten Jan Bok zich af in *Pieter Saenredam. De schilder in zijn tijd*. 'Het is alsof de kunstenaar zijn pen neerlegde, een paar maanden naar Utrecht ging en hem daarna weer oppakte en verderging waar hij was gebleven.'[8] We kennen de data van zijn verblijf en de duur ervan, maar met welk doel hij kwam en waarom hij zo lang is gebleven, is onbekend. Op grond van een chronologische en kwantitatieve analyse komen Schwartz en Bok tot de conclusie dat Saenredams doel de Mariakerk was.[9] De groep Utrechtse tekeningen valt wat onderwerp betreft uiteen in twee ongelijke delen. Saenredam begon met het tekenen van het interieur van de Mariakerk. De negen gedateerde interieurs (cat.nrs. 8, 11, 15, 17, 19, 21, 23, 25 en 27) en vermoedelijk ook de andere tekeningen van de kerk, met inbegrip van de opmetingen, profielen en doorsneden van de verschillende bouwelementen, zijn alle gemaakt tussen 18 juni en 25 juli. Deze intensieve periode van zes weken werd gevolgd door dertien weken waarin hij nu eens in de ene en dan weer in de andere kerk werkte. In de twee jaren die volgden nadat Saenredam naar Haarlem was teruggekeerd, maakte hij in elk geval vier schilderijen van de Mariakerk (cat.nrs. 10, 14, 16 en 26).[10] De schilderijen van de interieurs van de andere Utrechtse kerken dateren allemaal van daarna.
Uitgaande van de bewaard gebleven tekeningen en schilderijen lijkt het er inderdaad op dat Saenredams eerste interesse in Utrecht de Mariakerk betrof en dat hij daarom ook de schetsen die hij van die kerk had gemaakt, direct na zijn terugkeer in Haarlem uitwerkte. Maar als Saenredam inderdaad naar Utrecht kwam voor de Mariakerk, waarom ging hij dan niet naar huis nadat hij zijn werk had voltooid, waarom bleef hij nog weken in de Domstad rondhangen? Het antwoord op deze vraag heeft volgens Schwartz en Bok te maken met het verloop van de pestepidemie, die zowel in Haarlem als in Utrecht rondwaarde. Het is niet onmogelijk, aldus Schwartz en Bok, dat Saenredams besluit om in Utrecht te blijven werd ingegeven door gezondheidsoverwegingen. Tegen de tijd dat hij zijn tekeningen van de interieurs van de Mariakerk had voltooid, was het dodental al sterk opgelopen. De epidemie bereikte in Utrecht haar hoogtepunt in de tweede helft van augustus, toen ongeveer 250 slachtoffers per week stierven, waarna het aantal terugliep en tegen half oktober de helft bedroeg. In Haarlem bleef het sterftecijfer in augustus, september en oktober constant hoog, waarna het eind oktober plotseling tot de helft afnam. Kort na 23 oktober besloot

7
Veiling Den Haag 06.11.1725 (vrouwe van Ste. Annaland), cat.nr. 97: 'Den Dom Kerk van Uitrecht door P: Saenredam. Ses voet seven duim hoog, vyf voet een duim en een half breedt'.
8
Schwartz en Bok 1989, p. 131.
9
Schwartz en Bok 1989, pp. 134-136.
10
Een vijfde dateert uit 1641 (cat.nr. 22). Verder is er een ongedateerd paneel van het interieur van de Mariakerk, dat in de periode 1640-1650 moet zijn geschilderd (cat.nr. 32), een schilderij uit 1647 dat verloren is gegaan (zie het opschrift op cat.nr. 24) en een uit 1651 (cat.nr. 31).

Afb. 5
Emanuel de Witte, *Het interieur van de Sint-Janskerk te Utrecht*, 1654. Koper, 22,5 x 26 cm. Parijs, Fondation Custodia (Collectie Frits Lugt), Institut Néerlandais.

Saenredam naar huis terug te keren. Hij is volgens deze hypothese in de tweede periode van zijn Utrechtse verblijf vrij ongericht van kerk naar kerk gedwaald, om tekeningen te maken voor schilderijen die hij pas heel veel later, na een periode van 6 tot 18 jaar, zou vervaardigen.[11] Toch lijkt het erop dat hij ook in deze dagen vrij planmatig te werk is gegaan (zie pp. 23-24).

De hypothese wordt evenmin ondersteund door de naam van een opdrachtgever, op wiens verzoek Saenredam de Utrechtse Mariakerk tekende en schilderde. *Het middenschip en het koor van de Mariakerk* (cat.nr. 22) komt voor in de genoemde veilingcatalogus uit 1725 waaruit het schilderij van de Domkerk bekend is, en bevond zich dus eveneens in de boedel van de dochter van Constantijn Huygens. Hoewel de herkomst van het schilderij niet verder teruggaat dan de 18de eeuw, kunnen we voorzichtig aannemen, dat Huygens (1596-1687), een bekende van Saenredam, de eerste eigenaar is geweest van het schilderij. Huygens schreef bovendien een commentaar op het Latijnse gedicht dat op het schilderij onder het zogenaamde stierenreliëf staat geschreven. In zijn vierregelige variatie op het vers voegt hij een christelijke morele boodschap aan het thema toe.[12] Van Huygens wordt dan ook verondersteld dat hij invloed heeft gehad op de iconografie van het schilderij.[13]
Voor zover bekend heeft Saenredam net zomin wat de andere schilderijen betreft op bestelling gewerkt.[14] Hij kon zich deze autonome positie veroorloven, omdat hij financieel onafhankelijk was. Een erfenis met een aanzienlijk aandeel in de Verenigde Oostindische Compagnie voorzag hem zijn leven lang van een modaal basisinkomen. Daarnaast bezat hij obligaties ten laste van de stad Haarlem. De schilder heeft nooit geldzorgen gekend en was

11
Zie Schwartz en Bok 1989, pp. 154-156. Zie voor de duur van Saenredams verblijf ook het essay van Arie de Groot, p. 19.
12
Zie Schwartz en Bok 1989, p. 151 en tekst bij cat.nr. 22.
13
Dat cat.nr. 16 zou zijn aangekocht uit de collectie Schönborn, zoals Schwartz en Bok 1989, p. 149, beweren, is niet bewezen. Hetzelfde geldt voor cat.nr. 26. Ook van dit schilderij is niet aangetoond dat het in bezit zou zijn geweest van Huygens' nakomelingen. Zie de teksten bij cat.nrs. 16 en 26.
14
Alleen van *Het oude stadhuis van Amsterdam* uit 1657 is de eerste eigenaar met zekerheid bekend. Het paneel werd direct na voltooiing aangekocht door de burgemeesters van Amsterdam en kwam te hangen in het nieuwe stadhuis. Pieter Saenredam, *Het oude stadhuis van Amsterdam*, 1657. Paneel, 64,5 x 83 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

er bovendien de man niet naar om meer uit te geven dan hij bezat.[15] In 1638 trouwde hij met Aefje Gerritsdr. (1597-1646); hun enige dochter Annetje werd gedoopt op 27 februari 1639. Saenredam overleed eind mei 1665 en werd begraven in de zuidbeuk van de Sint-Bavokerk te Haarlem, op een plek die hij zelf meerdere malen had afgebeeld.

Tot de 19de eeuw werd Emanuel de Witte (1618-1692) beschouwd als de belangrijkste schilder van het kerkinterieur. Hij werd gewaardeerd vanwege zijn sfeervolle schilderijen, met veel clair-obscur en een brede toets (afb. 5). Zijn plaats werd rond 1900 ingenomen door Pieter Saenredam. Saenredams werk bevond zich reeds in de 18de eeuw in belangrijke particuliere collecties. Aanzet tot de herontdekking voor het grotere publiek vormde de verzorgde uitgave met reproducties van tekeningen en een schilderij door Cornelis Hofstede de Groot in 1899. De publicatie leidde tot een controverse rond de essentie van Saenredams werk, die enerzijds door stadsarchivaris Samuel Muller en anderzijds door de hoogleraar kunstgeschiedenis Jan Six werd gevoerd. Terecht wordt de tekenaar Saenredam door Hofstede de Groot en Muller geroemd vanwege de historische betrouwbaarheid van zijn ter plaatse vervaardigde schetsen. De grote colorist die zo door Six wordt gewaardeerd, is Saenredam in zijn schilderijen.[16]
Swillens' monografie uit 1935 gaf voor het eerst een volledig overzicht van alle tekeningen en schilderijen die op dat moment bekend waren. Het boek bevat een biografisch deel en een chronologisch geordende catalogus.[17] Naar aanleiding van de schenking van twee schilderijen van Saenredam aan Museum Boymans in 1930 en 1936 (respectievelijk cat.nr. 59 en *Interieur van de Sint-Laurenskerk te Alkmaar*), organiseerde het Rotterdamse museum rond de jaarwisseling van 1937-1938 de eerste overzichtstentoonstelling.[18] D. Hannema, toenmalig directeur, noemt de kunstenaar in zijn voorwoord van de catalogus een hoogtepunt in de ontwikkeling van het Nederlandse architectuurstuk. Op de expositie werden 22 schilderijen en 60 tekeningen in chronologische volgorde getoond. Kort daarop werd in Museum Fodor in Amsterdam nagenoeg dezelfde keuze getoond.[19] In 1953 organiseerde het Centraal Museum de tentoonstelling *Nederlandse architectuurschilders 1600-1900*.[20] Aanvankelijk was het plan om uitsluitend werken van Saenredam bijeen te brengen, omdat hij veel van de Utrechtse architectuur heeft afgebeeld. Om praktische redenen werd van dit idee afgezien.[21] Er waren zes schilderijen en dertien tekeningen van Saenredam op de tentoonstelling aanwezig.
Acht jaar later gelukte het directrice M.E. Houtzager alsnog haar ambitieuze plan van 1953 te realiseren. Op de grote overzichtstentoonstelling die in 1961 in het Centraal Museum werd gehouden, waren veertig van de toen vijftig bekende schilderijen te zien en 127 tekeningen. Het was een project zonder weerga. Bij de tentoonstelling verscheen de catalogue raisonné, die nog altijd het uitgangspunt vormt van al het Saenredam-onderzoek.[22] In 1991 werd in het Museum Boijmans Van Beuningen de tentoonstelling *Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw* georganiseerd. Doel was een overzicht te bieden van de architectuurschilderkunst, waarin Saenredam als vanzelf een hoofdrol kreeg toebedeeld. De publicaties van Ruurs en Schwartz en Bok kunnen in dit korte overzicht niet onvermeld blijven. Zoals al uit de titel blijkt behandelt Rob Ruurs in *Saenredam. The art of perspective* de werkmethode van de schilder.[23] Gary Schwartz en Marten Jan Bok relateren leven en werk van Saenredam aan de hiërarchie van waarden die in zijn wereld golden. Doel van hun onderzoek was het verkrijgen van inzicht in de historische persoon die Saenredam is geweest. Naast een overzicht van de documenten die betrekking hebben op de schilder of zijn directe familieleden, maakt ook een volledige catalogus deel uit van *Pieter Saenredam. De schilder en zijn tijd*.[24]

*Pieter Saenredam, het Utrechtse werk* is een heel ander boek. Zowel in de gelijknamige tentoonstelling als in de publicatie gaat de aandacht, net als in 1961, geheel uit naar de tekeningen en de schilderijen. De reikwijdte is kleiner, maar de aandacht voor specifieke, meer specialistische onderwerpen kan daardoor ook groter zijn. Het is opmerkelijk hoeveel

15
Schwartz en Bok 1989, pp. 175-179 en 239.
16
Hofstede de Groot 1899, p. 1, Muller 1910 en Six 1910. Zie over deze discussie ook Schwartz en Bok 1989, pp. 248-250 en het artikel van Arie de Groot in deze catalogus, pp. 33-34.
17
Swillens 1935.
18.
Rotterdam 1937-1938.
19.
Amsterdam 1938.
20.
Utrecht 1953.
21.
Zie het bericht in *Het Vaderland*, 25 juni 1953 in de persdocumentatie van het Centraal Museum.
22.
Swillens, [De Smedt] en Van Regteren Altena 1961(a) en (b).
23.
Ruurs 1987.
24.
Schwartz en Bok 1989.

onderzoek een schilder die al zoveel in de belangstelling heeft gestaan nog behoeft. Tijdens het in 1998 in het Centraal Museum gehouden symposium *The paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665). Conservation and Technique* bleek dat de studie naar zijn schildertechniek nog in de kinderschoenen staat.[25] De tekeningen konden op zijn zachtst gezegd nog wel wat aandacht gebruiken en ook over de schilderijen was nog veel nieuws te melden. *Pieter Saenredam, het Utrechtse werk* is een tussenstand, bedoeld als een stimulans voor een ieder die zich hierna nog met de tekeningen en schilderijen van deze opmerkelijke kunstenaar zal bezighouden.



25
De lezingen werden gepubliceerd in Van Asperen de Boer en Helmus 2000.

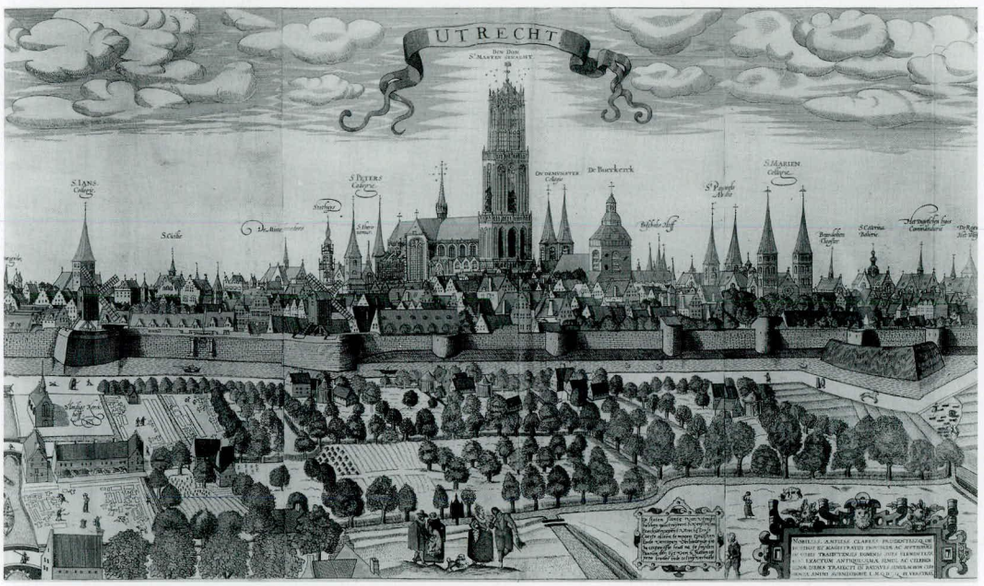
# De Utrechtse kerkgezichten van Pieter Saenredam en het probleem van hun betrouwbaarheid

Arie de Groot
*Freelance architectuurhistoricus*

In juni 1636 kwam Pieter Saenredam naar Utrecht om er kerken te tekenen. Uiteindelijk verbleef hij er meer dan vier maanden: de eerste gedateerde Utrechtse tekening is van 18 juni, de laatste van 23 oktober. Deze data zijn te verstaan als 'Hollandse' data, die overeenkomen met de huidige tijdrekening.[1] Zijn langdurige verblijf in Utrecht en de kerken die hij er voor zijn tekeningen selecteerde, staan in het eerste deel van dit artikel centraal. Daarna komt de vraag aan de orde hoe waarheidsgetrouw Saenredams kerkgezichten, in het bijzonder de Utrechtse, nu eigenlijk zijn.

**De Utrechtse kerken in 1636**

Vóór de Reformatie (1580) was Utrecht als bisschopsstad de grootste en belangrijkste stad van de Noordelijke Nederlanden. En hoewel dat al lang niet meer zo was ten tijde van Saenredams bezoek, ruim een halve eeuw later, moet het verleden van oude kerkelijke hoofdstad er nog overal zichtbaar en voelbaar zijn geweest. In 1636 stonden er behalve talrijke kleinere, nog tien grote middeleeuwse kerken (afb. 1). Geen andere stad in de Republiek had er zoveel. Naast de vier oude parochiekerken – de Buurkerk, Jacobikerk, Nicolaikerk en Geertekerk, in 1636 alle bij de 'gereformeerden' in gebruik – waren er de oude Sint-Maartenskathedraal of Dom, sinds 1581 ook voor de gereformeerde dienst bestemd en in




Afb. 1
Petrus Kaerius naar Pieter Bast, *Stadsprofiel van Utrecht vanuit het westen*, detail met van links naar rechts o.a. de Janskerk, het stadhuis, de Pieterskerk, de Dom, de Buurkerk, de Mariakerk en de Catharijnekerk (situatie ca. 1575/1585), gravure in vijf delen, ca. 35 x 200 cm, uitgegeven door Hendrick Verstralen, ca. 1603. Utrecht, HUA.

1
In 1636 liep in Utrecht de kalender nog tien dagen achter, zodat men daar in plaats van 18 juni 8 juni schreef. Maar Saenredam moet zijn eigen Hollandse kalender hebben aangehouden, anders had hij bij zijn data wel 'oude stijl' genoteerd. Bovendien, als we de data op zijn Utrechtse tekeningen in Utrechtse tijdrekening opvatten, zou hij een aantal keren op zondag hebben gewerkt, en dat deed hij vrijwel nooit. De uitzondering daarop betreft een spoedeisende tekening voor Salomon de Bray, waaraan hij tegen zijn zin op zondag 15 augustus 1632 werkte. Zie Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 177, pp. 238-239, afb. 178.

1586 tot hoofdkerk van gereformeerd Utrecht gemaakt, en nog drie van de oorspronkelijk vier kapittelkerken: de Pieterskerk, de Janskerk en de Mariakerk. De oudste kapittelkerk, Sint-Salvator of Oudmunster geheten en gelegen naast de Dom, was in 1587 afgebroken; het daardoor dakloos geworden kapittel van Oudmunster had de beschikking gekregen over de leegstaande kerk van de Paulusabdij, een gebouw vergelijkbaar met de Pieterskerk.
Een andere grote kloosterkerk was de Catharijnekerk, in 1635-1636 ingericht voor de gereformeerde dienst. De grote bedelordekerken van Franciscanen en Dominicanen waren al kort na de Reformatie gesloopt.
Behalve door hun aantal verschilden de Utrechtse kerken ook door hun ouderdom en bijzondere positie van die in de Hollandse steden. De drie overgebleven kapittelkerken, alle gesticht in de 11de eeuw en grotendeels nog romaans, lagen gegroepeerd rond de Dom, als stichting de oudste en als gebouw daterend uit de 13de tot 16de eeuw. Hoewel gesitueerd in het hart van de stad, vormden zij oorden van betrekkelijke rust en stilte. Tot 1580 hadden ze uitsluitend gefunctioneerd als kerken voor de kapittels: colleges van kanunniken, wereldlijke geestelijken, meestal van aanzienlijke afkomst. Het Domkapittel en de vier andere kapittels waren in de late middeleeuwen zelfstandige religieuze instituties, groot en met veel kerkelijke én politieke macht, maar zonder pastorale taken voor de vier stadsparochies.
In die tijd vormden de Dom en de kapittelkerken met hun kerkhoven en de daaromheen gelegen 'claustrale' erven en huizen van de kanunniken, afgezonderde gebieden, de 'immuniteiten', omgeven door sloten en muren en slechts toegankelijk door enkele poorten. Er gold niet het wereldlijk maar het kerkelijk recht. Al waren ze geen verboden terrein, gewone Utrechtse burgers hadden er behalve op hoogtijdagen weinig te zoeken; voor missen en zielzorg waren zij aangewezen op de vier parochiekerken en de daaraan verbonden pastoors.
Nadat in 1580 de uitoefening van de rooms-katholieke godsdienst in Utrecht was verboden, werden de immuniteiten geleidelijk opgeheven en opengelegd. Maar het karakter van afzondering was daarmee niet zomaar verdwenen, ook nog niet in 1636. Bovendien bleven de kapittels na 1580 voortbestaan. Hun religieuze taken waren vervallen, maar hun bezittingen en hun bestuurlijke en economische taken hadden zij voor een groot deel weten te behouden, waaronder het beheer van hun kerkgebouwen. Wel moesten in de 17de eeuw nieuwe kanunniken gereformeerd zijn, maar in 1636 bevonden zich in de kapittels nog heel wat (crypto-)katholieken, met name in het kapittel van Sint-Marie (de Mariakerk).
Nog in een ander en niet onbelangrijk opzicht, namelijk bouwkundig, verschilden de Utrechtse kerken van de Hollandse. Romaanse basilieken, een kathedraal in klassiek gotische stijl en met een reusachtige toren, alsook geheel in steen overwelfde hallenkerken – een dergelijk architectonisch bestand trof men in Haarlem of andere Hollandse steden niet aan.

**Saenredams verblijf in Utrecht**

Het behoeft geen betoog, dat Utrecht voor een architectuurliefhebber als Saenredam een Mekka moet zijn geweest. Toch staat niet vast wat in 1636 voor hem de aanleiding is geweest naar Utrecht af te reizen. Alleen zoveel is zeker, dat de Mariakerk er een rol bij moet hebben gespeeld, want de eerste zes weken van zijn verblijf heeft Saenredam geheel aan het tekenen van die kerk besteed, en ook de eerste schilderijen die hij naar zijn Utrechtse tekeningen vervaardigde, waren van de Mariakerk. Schwartz en Bok hebben gesuggereerd dat een opdracht van Constantijn Huygens de reden zou zijn geweest, want één schilderij van de Mariakerk bevond zich later in diens bezit. Maar aan deze hypothese kleven allerlei bezwaren.[2]
Overigens was de Mariakerk vanwege haar architectuur ook voor andere kunstenaars een geliefd object. 'Het is werkelijk een zeer schoon gebouw, dat niet de barbaarse [= gotische], maar de oude Romeinse bouwwijze laat zien,' oordeelde Aernout van Buchell (Arnoldus Buchelius, 1565-1641).[3] De Mariakerk kon dan ook moeiteloos in italianiserende

2
Schwartz en Bok 1989, pp. 149-154. Saenredam kan deze schilderijen even goed op eigen initiatief hebben gemaakt en vervolgens aan Huygens hebben aangeboden, vergelijk Schwartz en Bok 1989, p. 208. Huygens zou ook Saenredams schetsen kunnen hebben gezien en op basis daarvan een schilderij besteld hebben. Een opdracht als directe aanleiding voor de Utrechtse reis roept de vraag op waarom Saenredam zijn opdrachtgever dan nogal lang heeft laten wachten door na zijn terugkeer in Haarlem eerst een Bavo-interieur uit te werken (Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nrs. 43-45). Zie inleiding Liesbeth M. Helmus, p. 14 en noot 13, p. 14.
3
A. Buchelius in zijn postume Beka-editie, Utrecht 1643, p. 44, noot f.

landschappen figureren. Het inwendige herinnerde eveneens aan antieke architectuur.
Wanneer we uitgaan van Saenredams interesses, dan komt nog een andere mogelijke beweegreden in aanmerking. In zijn vroegste Utrechtse tekeningen – die van juni – neemt het orgel van de Mariakerk namelijk een opvallende plaats in. Dat orgel was nogal bijzonder, omdat het uit twee helften bestond, opgesteld op de westgalerij aan weerszijden van een groot roosvenster. Saenredams meer dan gewone belangstelling voor orgels is bekend.[4]
In 1634 en 1635 tekende hij in de Haarlemse Sint-Bavokerk meermalen en van verschillende kanten het daar aanwezige grote orgel, dat toen juist een grondige restauratie en uitbreiding had ondergaan. Salomon de Bray was bij die renovatie betrokken geweest en Saenredam moet de werkzaamheden van de orgelmakers Galtus en Germer Galtusz. van Hagerbeer van nabij hebben kunnen volgen. Nu wil het geval dat dezelfde orgelmakers ook Utrechtse orgels in vast onderhoud hadden, waaronder dat van de Mariakerk. En juist in 1635 voerden zij daar een restauratie uit waarbij het instrument weer goed bespeelbaar werd gemaakt en ook de kast en de luiken werden hersteld en opnieuw geschilderd en verguld.
Heeft Saenredam misschien van de Van Hagerbeers de hint gekregen eens naar Utrecht te gaan om er de Mariakerk te zien en het door hen gerestaureerde orgel te horen? In elk geval was dit orgel een van de eerste dingen waaraan hij in Utrecht aandacht heeft geschonken. In de twee tekeningen van juni beeldde hij dit bijzondere instrument af in rechtaanzicht en overhoeks, en in die van 3 juli in langszicht (cat.nrs. 8, 11, 17). En de schilderijen die hij in 1638 naar de twee tekeningen van juni maakte (cat.nrs. 10, 14), waren weliswaar niet zijn allereerste van de Mariakerk, maar wel de eerste op groot formaat.[5] Het orgel, in 1636 in gesloten toestand getekend, is in beide panelen op zijn voordeligst weergegeven: met geopende luiken.

Waarom bleef Saenredam zo lang in Utrecht? Verondersteld is dat dit verband hield met de pestepidemie die zowel in Haarlem als in Utrecht heerste. In Utrecht bereikte deze epidemie rond het midden van augustus haar hoogtepunt; in de maanden daarna nam ze geleidelijk af. In Haarlem daalde het aantal slachtoffers pas vrij abrupt in oktober. Dit zou voor Saenredam het moment zijn geweest om naar Haarlem terug te keren.[6]
Het uitzonderlijke belang van Utrecht als stad van middeleeuwse kerken zal echter ook een rol hebben gespeeld voor de lange duur van het verblijf. Naast de Mariakerk – het kennelijke hoofddoel van zijn reis – zag Saenredam er andere kerken van typen en soorten die hij in Holland niet kende. Hij heeft ze van augustus tot eind oktober getekend, wat resulteerde in een veelzijdige en representatieve reeks Utrechtse kerkgezichten.
Daar komt nog bij dat Saenredam in de meeste van deze kerken ongestoord heeft kunnen tekenen. Hij werd niet gehinderd door begravingen van pestslachtoffers, want anders dan meestal wordt aangenomen,[7] kwamen die in vijf van de zeven door hem bezochte kerken niet of bijna niet voor.
Het tijdstip van zijn terugkeer naar Haarlem, eind oktober of begin november, laat zich met nog een ander motief dan de afname van de pestepidemie verklaren: het was simpelweg te koud geworden om langdurig buiten of in kerken te tekenen. Saenredams tekencampagnes vonden altijd uitsluitend plaats gedurende het zomerseizoen, van april/mei tot oktober/november. In de winter bleef hij in zijn atelier en werkte daar aan constructietekeningen en schilderijen. Zo ook in 1636: terug in Haarlem voltooide hij op 21 november een constructietekening naar een interieurschets die hij op 29 mei, vlak voor zijn Utrechtse reis, in de Haarlemse Sint-Bavo had gemaakt; het schilderij volgde begin mei 1637.[8]

Waar Saenredam in Utrecht heeft gelogeerd, is onbekend. Er is vaak gezegd dat hij gastvrijheid zou hebben genoten bij Abraham Bloemaert (1566-1651), die het derde claustrale huis ten zuiden van de Mariakerk bewoonde, omdat zijn vader, Jan Saenredam, destijds prenten naar Bloemaerts werk had gemaakt. Maar als dat een redelijk argument is, zijn er ook andere en misschien wel betere kandidaten: bijvoorbeeld de schilder-architect

4
Zie hierover o.a. Keyl 1986; Schwartz en Bok 1989, pp. 124-129.
5
Het schilderij naar de tekening van 30 juni was toen een van Saenredams grootste stukken. De bewaard gebleven constructietekening ervoor (cat.nr. 12) is al begin 1637 vervaardigd.
6
Schwartz en Bok 1989, pp. 154-156.
7
Schwartz en Bok 1989, p. 156.
8
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nrs. 43-45.

Afb. 2
Pieter Saenredam, *De Mariaplaats en de Sint-Mariakerk te Utrecht, vanuit het westen*, 18 september 1636 (cat.nr. 6)

Afb. 3
De Mariaplaats te Utrecht vanuit het westen, gezien vanaf hetzelfde standpunt als op Saenredams tekening. Foto Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, april 2000.

Paulus Moreelse (1571-1638), die een huis aan de Springweg bezat (en door zijn echtgenote in 1637 mede-erfgenaam zou worden van het zestiende claustrale huis achter het koor van de Mariakerk), van wie Jan Saenredam eveneens werk in prent had uitgebracht; of Jacques de Gheyn III (1596-1641), met wiens vader Jan Saenredam had samengewerkt, en die zelf in 1634 een kanunnikschap in de Mariakerk had verkregen. Maar over dit alles kan men slechts speculeren. Het is trouwens de vraag of Saenredam gedurende deze maanden wel steeds op hetzelfde adres heeft gewoond.
Misschien geeft het gezicht op het koor van de Mariakerk, van 12 juli 1636 (cat.nr. 2) een aanwijzing over een mogelijke verblijfplaats. Die tekening moet namelijk gemaakt zijn vanuit de bovenverdieping van het huis Mariaplaats 10. Dit huis, dat op een andere tekening (cat.nr. 6) gedeeltelijk te zien is, was een van de 'cameren' of huurwoningen die ooit hadden behoord bij het huis van Evert Zoudenbalch in de Donkerstraat. In 1636 was het, met de twee aangrenzende percelen in de Mariastraat, eigendom van de (Amersfoortse?) familie Van Vaneveld. Helaas weten we niet wie toen de huurder was. Heeft Saenredam hier voor enige tijd een kamer kunnen betrekken en was dit zijn dagelijkse uitzicht, of is hij alleen maar binnen geweest om zijn tekening te maken? Nu zijn meer van Saenredams exterieurtekeningen vanuit de bovenverdieping van een huis gemaakt, maar in dit geval is de eerste mogelijkheid wel erg aantrekkelijk. Zij zou een verklaring kunnen bieden waarom Saenredam al in juli een exterieur van de Mariakerk heeft getekend en niet pas veel later, zoals de beide andere exterieurgezichten. Een daarvan (cat.nr. 4) is eveneens vanuit een huis gemaakt, het negende claustrale huis tegenover de westgevel; maar toen moet Saenredam al zo'n bekende figuur in deze omgeving zijn geweest, dat daaraan geen verdere conclusies kunnen worden verbonden.

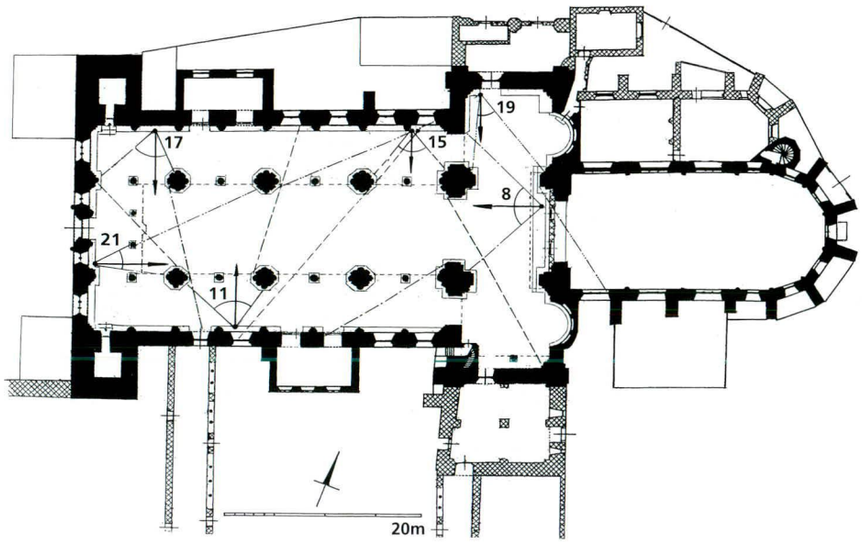
**De Mariakerk**

De Mariakerk, die in de 19de eeuw is afgebroken, was de jongste van de Utrechtse kapittelkerken en het sluitstuk van wat later het 'kerkenkruis' werd genoemd. Gesticht door bisschop Koenraad († 1099) op instigatie van keizer Hendrik IV, was het gebouw tussen ca. 1085 en 1150 tot stand gekomen. Tijdens de bouw was het oorspronkelijke ontwerp nogal gewijzigd, met als gevolg een opvallend verschil tussen het robuuste transept, dat met het koor (begin 15de eeuw vervangen door een gotisch koor) en absidiolen aan weerszijden op Duitse voorbeelden terugging, en het elegante schip, dat op Noord-Italiaanse kerkarchitectuur was geïnspireerd; kenmerkend voor het laatste waren de galerijen boven de zijbeuken, de pseudotransepten en de grote kruisgewelven met brede bandribben die neerkwamen op overhoeks geplaatste pilasters. Ook de westgevel zag er zeer Italiaans uit.
Vanwege deze kenmerken staat de Mariakerk bij architectuurhistorici nog altijd in hoog aanzien. Of Saenredam het bijzondere van juist deze onderdelen inzag, is de vraag. Wél was hij bekend met de Italiaanse inspiratie, want die stond vermeld op de westelijke kruisingspijlers in een Latijns historiegedicht over de stichting van de kerk, samen met de in de 17de eeuw beroemde legende over 'de Friese bouwmeester', die zich het geheim van het bouwen op stierenhuiden door bisschop Koenraad liet ontstelen en deze daarom vermoordde; teksten die Saenredam in zijn tekening van 18 juni vluchtig aanduidde en in zijn schilderij van 1638 integraal opnam (cat.nrs. 8, 10).
Overigens was de Mariakerk in 1636 een gehavend en vrijwel leeggeruimd gebouw, zonder religieuze functie. Eind 1576 had de kerk zeer geleden tijdens het beleg van Vredenburg, waarbij de noordwestelijke toren in puin was geschoten. In 1580 en volgende jaren waren de meeste beelden en altaren verwijderd en dreigde het gebouw zelfs te worden gesloopt. Vanaf 1585 vonden er gereformeerde preekdiensten plaats, maar begin jaren '90 waren die weer afgelopen. De Mariakerk werd hierna tot eind jaren '20 van de 17de eeuw meermalen benut als onderdak voor militairen, die veel schade aanrichtten. Het koor, dat door het

Afb. 4
Utrecht, Mariakerk, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten voor zijn tekeningen van 18 juni t/m 9 juli 1636. De nummers verwijzen naar de catalogusnummers. Tekening auteur.

kapittel nog lang voor katholieke rituelen gebruikt schijnt te zijn, werd in 1619 ontruimd om als verkooplokaal van het schrijnwerkersgilde te worden ingericht.
Als gevolg van dit alles stond er nog maar heel weinig kerkmeubilair. Ook was er vrijwel geen oud gebrandschilderd glas meer aanwezig. In 1630 en volgende jaren, toen na het vertrek van de soldaten een rustiger periode aanbrak, was in de meeste vensters nieuw, ongekleurd glas aangebracht, met alleen een kroontje (het kapittelwapen) als versiering. Van de oude inrichting resteerde in 1636 nog het door Jan van Scorel ontworpen koordoksaal uit 1543-1544, met dichtgespijkerde deuren en met de van zijn kruisigingsgroep beroofde triomfbalk erboven. Aan de westkant stond het orgel uit 1482, dat in 1635 grondig was gerestaureerd en regelmatig werd bespeeld. Ook waren er nog vele grafzerken, muurschilderingen, ingemetselde epitafen en andere gedenktekens of opschriften. Omdat er in 1636 zo weinig in de kerk gebeurde en er ondanks de pestepidemie maar sporadisch een begraving plaatsvond (in heel 1636 niet meer dan twee), moet de Mariakerk een ideale plek zijn geweest om ongestoord te kunnen tekenen.

Saenredam is bij dat tekenen zeer planmatig te werk gegaan (afb. 4). De vroegst gedateerde tekening, van woensdag 18 juni (cat.nr. 8), is een gezicht vanuit het transept door het schip naar het westen, met aan het eind het roosvenster en aan weerszijden daarvan het orgel, met gesloten luiken. Het is een representatief gezicht op groot formaat; tegelijk echter biedt het slechts Saenredams eerste indruk van de ruimte, waarvan de proporties nog weinig nauwkeurig zijn weergegeven.
In het eerste hierna volgende interieur (cat.nr. 11), een doorkijk van zuid naar noord door het schip bij het orgel, zijn de proporties veel zuiverder getroffen. Deze tekening is 30 juni gedateerd, een maandag. In de voorafgaande week moet Saenredam met opmetingen bezig zijn geweest. Ook zal hij een plattegrond hebben getekend. Van de diverse kladschetsjes die hij in dit stadium maakte, is er één toevallig bewaard gebleven (cat.nr. 13a). Hierop staan de hoogtematen van de zuil, halfzuil en pilaster midden en rechts op de voorgrond (en hun pendanten op de achtergrond) van de tekening van 30 juni gedetailleerd aangegeven.
Deze betrekkelijk lage onderdelen – niet meer dan 4 à 4,5 meter boven de kerkvloer – zal Saenredam met behulp van een ladder gemakkelijk zelf hebben kunnen opmeten. Dankzij de galerijen waren ook sommige hoger gelegen punten goed bereikbaar. Voor de hoogste onderdelen echter, zoals de kapitelen van de grote schippijlers, waarvan hij de hoogte tot op

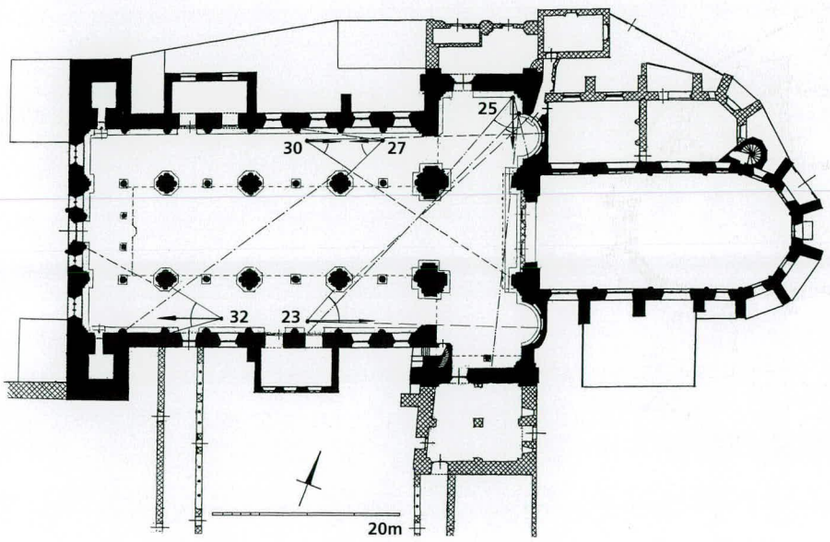


Afb. 5
Utrecht, Mariakerk, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten voor zijn tekeningen in de weken van 14 en 21 juli 1636 (en cat.nr. 32). Tekening auteur.

de duim nauwkeurig heeft genoteerd, moet hij hulp hebben gehad. Wellicht heeft de witter of de glazenmaker hem die verleend. Zij verrichtten regelmatig onderhoudswerk in de kerk en hadden daartoe niet alleen ladders, maar ook een 'werkstoel' of 'kist' ter beschikking, waarmee zij zich tot aan het hoge schipgewelf konden optakelen.
Vanaf maandag 30 juni richtte Saenredam zich week voor week op een bepaald aspect van de kerk. Allereerst op het schip – steeds vanuit de ene naar de andere zijbeuk gezien – met het orgel (cat.nrs. 11, 15, 17); in de week van 7 juli op de hoofdruimten van het transept en het schip, dit laatste nu gezien naar het koor (cat.nrs. 19, 21). Aansluitend volgde op zaterdag 12 juli het exterieurgezicht op het koor en het noordtransept (cat.nr. 2). In de twee weken hierna kwamen de zijbeuken aan de beurt (cat.nrs. 23, 27), en nogmaals het transept (cat.nr 25). Wanneer er, wat wel waarschijnlijk is, schetstekeningen hebben bestaan van de twee gezichten in de zijbeuken die we thans alleen als schilderij kennen (cat.nrs. 30, 32), dan zullen die ook in deze twee weken gemaakt zijn (afb. 5). Overigens heeft Saenredam ook voor deze tekeningen opmetingen verricht, in elk geval voor die van 16 juli (cat.nr. 23), want de hoogtematen van kolommen en bogen die hij later in de constructietekening (cat.nr. 24) noteerde, wijken af van wat hij in juni aan de westzijde had gemeten.
Het exterieur van de Mariakerk vormde niet Saenredams eerste interesse. In zekere zin waren de exterieurtekeningen een 'toegift'. Het gezicht *op* het koor van zaterdag 12 juli (cat.nr. 2), dat volgt na het gezicht vanuit het schip *in* het koor van 9 juli (cat.nr. 21), zou daarom behalve op een mogelijk logeeradres tegenover de kerk, ook op een cesuur kunnen wijzen. Het lijkt haast alsof Saenredam de bedoeling heeft gehad zijn tekencampagne in de Mariakerk met dit exterieurgezicht te besluiten. De twee gezichten vanuit het westen (cat.nrs. 4, 6) zijn van veel later, toen Saenredam allang met andere kerken bezig was. De laatste, van 18 september, is tevens een gezicht op de Domtoren, waarvan Saenredam in die maand ook andere tekeningen maakte.

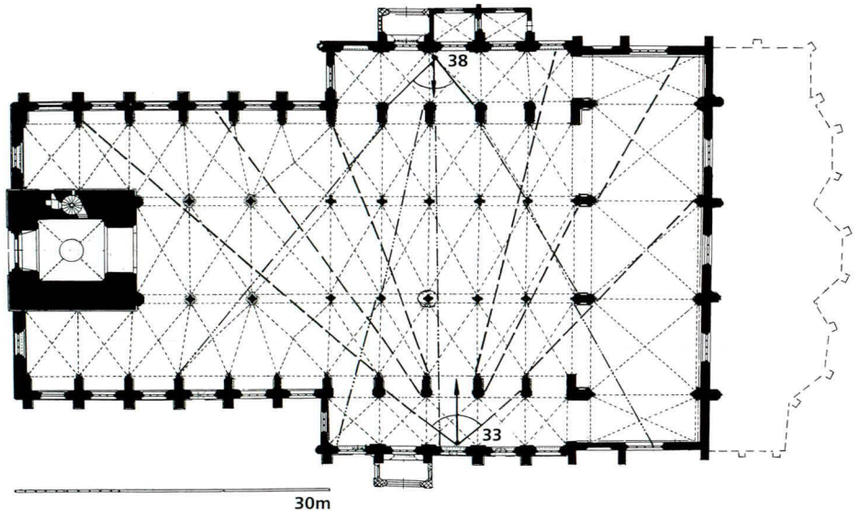
**De Buurkerk en de Jacobikerk**

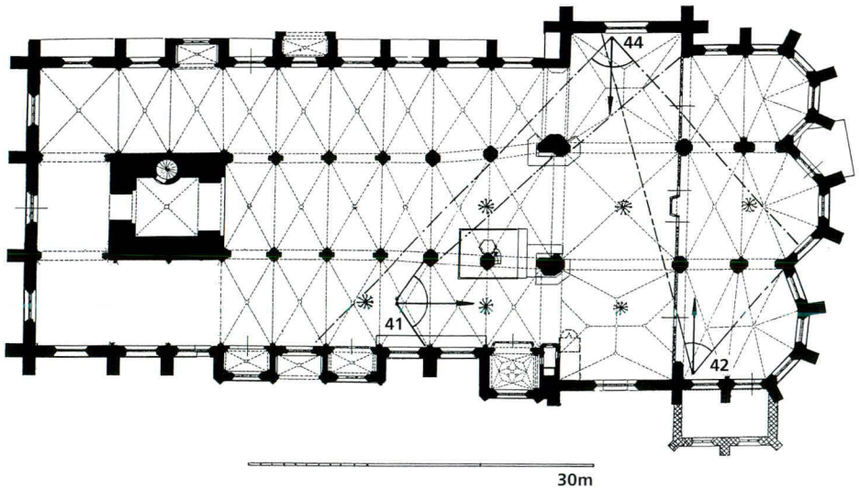
In de laatste week van juli 1636 was Saenredam voorlopig gereed met de Mariakerk en begon hij andere Utrechtse kerken te tekenen. Hoewel soms gesuggereerd wordt dat hij daarbij nogal willekeurig – nu eens hier, dan weer daar – te werk ging, getuigt ook deze voortgezette tekencampagne van grote planmatigheid. Hij liet het nu bij drie interieurs per kerk, afgezien



van plattegronden en van detailschetsjes die hij van bepaalde onderdelen moet hebben gemaakt. Alleen aan de Dom besteedde hij meer aandacht: hij tekende ook de Domtoren en de Pandhof.
Drie interieurs per kerk is een vast stramien. Van de Buurkerk zijn slechts twee schetsen bekend (cat.nrs. 33, 38), maar het is zeer waarschijnlijk dat er ook een groot interieurgezicht naar oost of west heeft bestaan. De twee overgeleverde schetsen zijn van 2 en 16 augustus, beide een zaterdag. De ontbrekende grote tekening en de plattegrond moeten dan de week vóór 2 augustus in beslag hebben genomen. De dagen tussen 2 en 16 augustus besteedde Saenredam in de Jacobikerk (afb. 6 en 7).

Na zes weken Mariakerk bevond Saenredam zich drie weken in een geheel andere omgeving. De Buur- en de Jacobikerk stonden van oudsher als de twee voornaamste oude Utrechtse parochiekerken midden in het leven van de burgers, ook nadat ze beide kort voor 1580 in gebruik waren genomen door de 'gereformeerden'. Saenredam moet hier vele begravingen van pestslachtoffers hebben gezien. Van de ca. 3000 Utrechters die ten tijde van zijn verblijf in deze stad overleden, werd het merendeel in of bij de vier parochiekerken begraven.




Afb. 6
Utrecht, Buurkerk, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten. De nummers verwijzen naar de catalogusnummers. Tekening auteur.

Afb. 7
Utrecht, Jacobikerk, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten. De nummers verwijzen naar de catalogusnummers. Tekening auteur.

Afb. 8
Utrecht, Jacobikerk, interieur zuidbeuk naar het oosten vanaf het standpunt van cat.nr. 41. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, september 2000.

De Buurkerk had daarin nog het kleinste aandeel; toen Saenredam er werkte, vonden er gemiddeld tien begravingen per week plaats, tegen zo'n veertig in de Jacobikerk.[9] Deze aantallen zouden in de weken daarna overigens meer dan verdubbelen.
Dat Saenredam niettemin ook de Jacobikerk heeft getekend, en wel in afwisseling met de Buurkerk, getuigt van zijn architectuurhistorische visie. De twee kerken zijn namelijk bouwkundig nauw aan elkaar verwant: het zijn allebei in steen overwelfde gotische hallenkerken, ontstaan door gestage verbouwing en uitbreiding van oudere kerken en daardoor ook vol onregelmatigheden. De oudste en grootste, de Buurkerk, was in 1586 geschonden door de afbraak van de gehele koorpartij. De kleinere Jacobikerk was in 1636 – en is nog steeds – veel gaver bewaard. De tekeningen van beide kerken moeten als aanvulling op elkaar worden gezien. In de Buurkerk was Saenredam gefascineerd door de enorme breedte van het vijfbeukige schip, het woud van pijlers en de perspectivische effecten daarvan; wat de Buurkerk was kwijtgeraakt, de ondiepe maar brede en lichte koorpartij, zag en tekende hij in de Jacobikerk (afb. 8).[10]
Beide kerken waren ten tijde van de Reformatie ontdaan van altaren en beelden, maar in de Jacobikerk was veel meer van de oude meubilering bewaard gebleven en de opstelling ervan was niet wezenlijk veranderd. Er waren slechts nieuwe banken bijgekomen, en de oude preekstoel werd nu omgeven door een laag doophek. In de Buurkerk daarentegen was in 1609 het hele liturgisch centrum door de gereformeerden verplaatst naar de oostmuur van het transept, die was opgetrokken na de sloop van de koorpartij in 1586. Voor de leegte van het schipgedeelte zijn de twee Buurkerkschetsen echter niet maatgevend. Zo zijn banken die rond de transeptpijlers stonden, door Saenredam genegeerd. Er valt niet meer te zien dan het restant van een pijlerbank in het schip, enkele borden en wapenglazen en een paar lichtkronen. De ontbrekende 'grote tekening' heeft wellicht meer van de inrichting getoond.

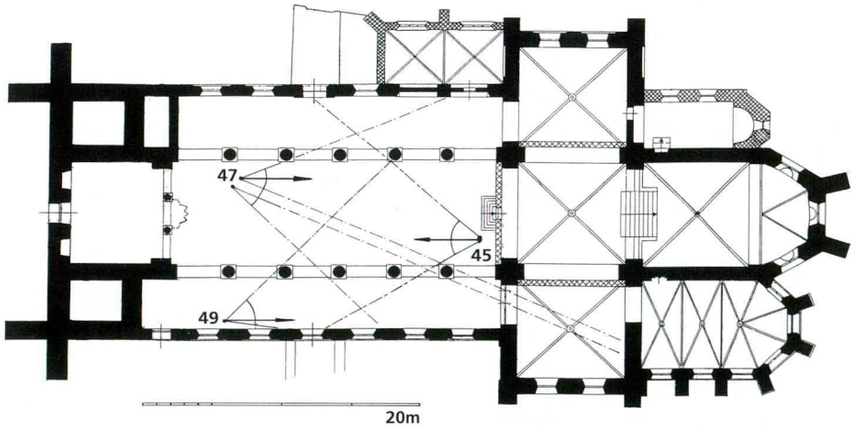
9
HUA, DTB-registers gemeente Utrecht, inv.nr. 122, Register van overledenen, aangebracht bij de Momboirkamer, 1634-1645, de weken van (maandag) 25 juli, 1 augustus en 8 augustus 1636 (oude stijl). Dat Saenredams Hollandse kalender tien dagen vooruitliep op deze Utrechtse data wordt gecompenseerd door het feit dat de meeste aangiftes pas een of twee weken na de begraving plaatsvonden.
10
Weliswaar kunnen ook de vele begravingen in de Jacobikerk Saenredam genoodzaakt hebben zich tot de oostelijke delen te beperken; niettemin vormen de tekeningen van de Buur- en de Jacobikerk tezamen een reeks die net zo'n systematiek vertoont als die van de Mariakerk.

Afb. 9
Utrecht, Pieterskerk, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten. De nummers verwijzen naar de catalogusnummers. Tekening auteur.

Afb. 10
Utrecht, Pieterskerk, interieur naar het oosten, ongeveer vanaf het standpunt van cat.nr. 47. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, september 2000.

**De Pieterskerk**

Na de Buur- en de Jacobikerk maakte Saenredam de Pieterskerk tot studieobject (afb. 9). Op vrijdag 22 augustus voltooide hij er zijn eerste grote tekening (cat.nr. 45) en in de week daarop twee kleinere schetsen, respectievelijk op woensdag 27 en donderdag 28 augustus (cat.nrs. 47, 49). Hierna volgde nog een exterieur van de Mariakerk op zaterdag 30 augustus (cat.nr. 4).
Saenredam bevond zich nu dus weer in en bij de kapittelkerken en dat zou de verdere weken met de Dom en de Janskerk zo blijven. Aan de overige parochiekerken – de Nicolai- en de Geertekerk – is hij niet meer begonnen. De reden hiervoor ligt ongetwijfeld in het toenemen van de pestepidemie. In deze tijd vonden in en bij de vier parochiekerken bij elkaar per week



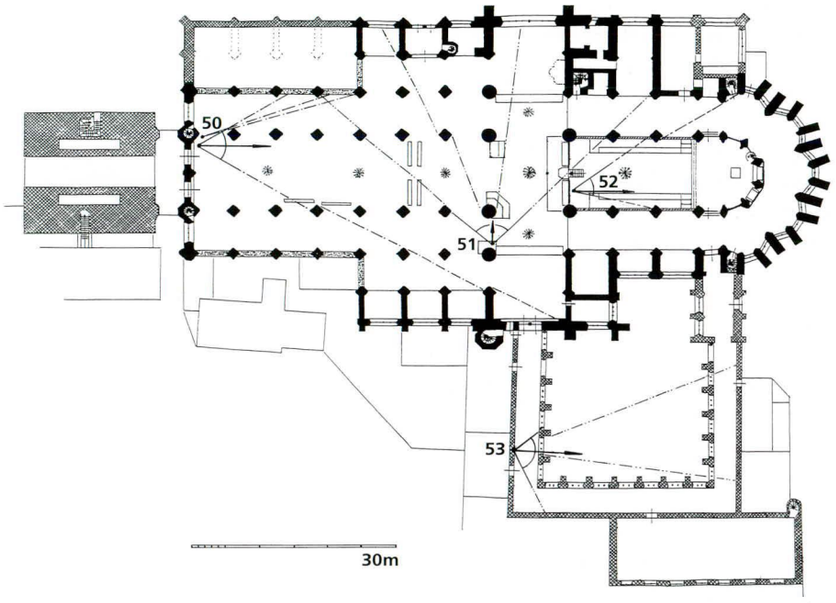
meer dan 150 begravingen plaats. Daarentegen waren er in de vier kapittelkerken samen gedurende de hele periode dat Saenredam in Utrecht verbleef, in totaal nog geen tien begravingen; en van dat minieme aantal heeft hij er tijdens zijn tekensessies zelfs niet één gezien. Met andere woorden: Saenredam trok zich in de kapittelkerken terug als in oases van rust en gezonde lucht.

De Pieterskerk werd gebouwd onder bisschop Bernold (of Bernulphus, † 1054) en werd in 1048 gewijd als eerste van de drie jongere kapittelkerken, na de Sint-Salvatorkerk. Het is een vroegromaanse kruisbasiliek, strakker en eenvoudiger dan de veel later gebouwde Mariakerk, met name in het schip: geen samengestelde pijlers, maar alleen zuilen, geen galerijen en ook geen stenen gewelven, maar oorspronkelijk een vlakke zoldering (of een open dakstoel), later vervangen door een houten tongewelf. Dwarsschip en koor werden in de 13de en 14de eeuw in steen overwelfd, en de koorabsis kreeg grotere, gotische vensters. Omstreeks 1300 werd tevens de romaanse zuidelijke koorkapel vervangen door de tweemaal zo grote Dekenkapel, ook in gotische stijl (afb. 10).
Anders dan in de Mariakerk (en ook de Janskerk), was in de Pieterskerk het kruisingsvak nog steeds afgesloten van het schip, in de late middeleeuwen door een doksaal, na de Reformatie door een stenen muur met een deur in het midden. Het kruisingsvak hoorde vanouds als 'laagkoor' bij de koorruimte en lag een aantal treden hoger dan het schip, maar minder hoog dan het boven de crypte gelegen 'hoogkoor'. Op het laagkoor, in het hart van de kerk, was de stichter Bernold begraven; bij de verlaging van de vloer in 1656 ten behoeve van de nieuwe inrichting voor de Waalse gemeente werd zijn sarcofaag teruggevonden.
Toen Saenredam de kerk bezocht, stond het koor ongebruikt. Sinds de Reformatie was het voor wisselende doeleinden benut, onder andere als anatomische snijzaal (1622-1625) en voor graanopslag (1630-1635). In het schip daarentegen vonden al sinds het eind van de 16de eeuw Engelstalige diensten plaats voor de Engelse en Schotse militairen en later ook burgers die zich in Utrecht hadden gevestigd. Vanwege de inbouw van de snijzaal waren deze diensten in 1622 verplaatst naar de Catharijnekerk, maar in 1625 keerde de Engelse gemeente terug naar de Pieterskerk. De preekstoel en alle banken verhuisden mee. Op de tekeningen van de Pieterskerk is daar niets van te zien. Toch moet er meubilair hebben gestaan; bij twee van de tekeningen (cat.nrs. 45, 47) is het gezichtspunt pas goed verklaarbaar als we aannemen dat ze vanuit een kerkbank zijn gemaakt.
Saenredam heeft in de eerste tekening – het schip naar het westen (cat.nr. 45) – zijn aandacht speciaal gericht op het orgel, dat tussen 1471 en 1475 werd gebouwd door Peter Gerritsz., de bouwer van het Haarlemse Bavo-orgel en van het Utrechtse Nicolai-orgel, en dat in de 16de eeuw enkele malen werd gewijzigd. Saenredam heeft het afgebeeld met de luiken geopend en de volledige binnenbeschildering daarvan weergegeven. Ook oude muurschilderingen, epitafen en memorietafels zijn zorgvuldig getekend, alsook meer recente zaken die verband hielden met de geschiedenis van de kapittelkerk. Het nieuwe gebruik door de Engelse gemeente is echter volkomen genegeerd, dit in tegenstelling tot de tekening van de Janskerk van 15 september (cat.nr. 58), waar de inrichting voor de Waalse gemeente wél te zien is. In dit opzicht vormen de tekeningen van deze beide kerken evenzeer een aanvulling op elkaar als die van de Buur- en de Jacobikerk.

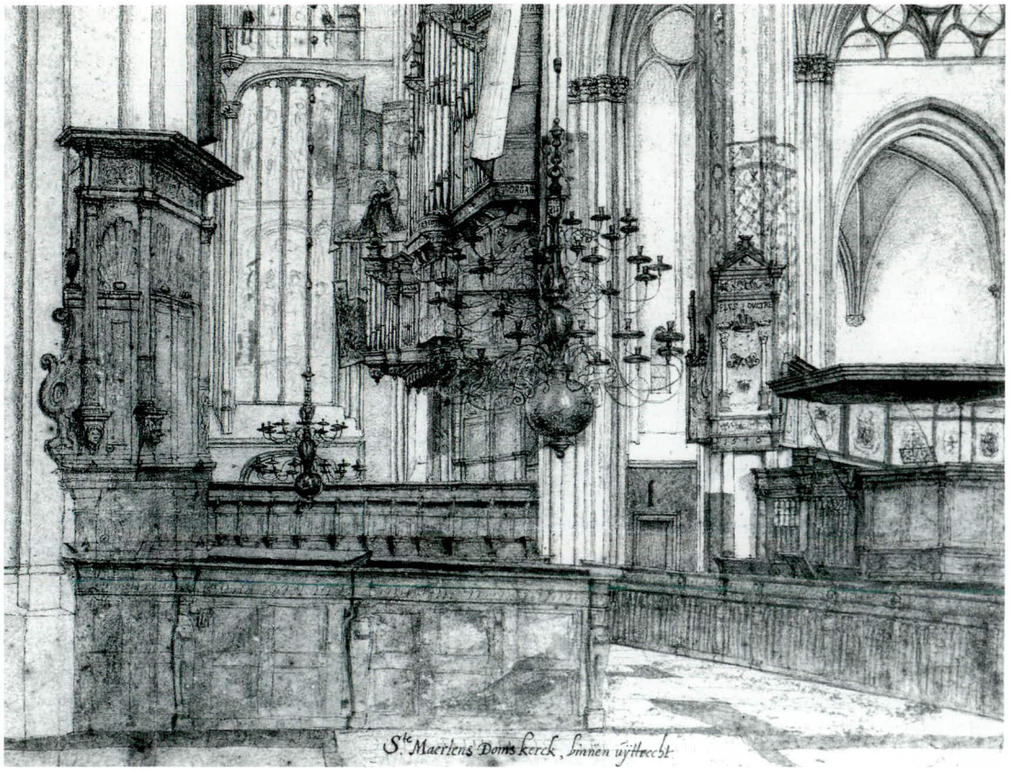
**De Domkerk en de Domtoren**

De maand september heeft Saenredam grotendeels besteed aan de Dom. Ongetwijfeld zal hij wel eerder in de Dom, Utrechts belangrijkste kerk, zijn geweest, bij een orgelbespeling in de vroege avond of voor een zondagse kerkdienst, maar met tekenen begon hij pas in september (afb. 11). Dat komt wellicht doordat hij het kerktype – een gotische kruisbasiliek – in voorgaande jaren al vaker had gezien en bestudeerd, met name in de Haarlemse Sint-Bavokerk en in de Sint-Jan van 's-Hertogenbosch. Pas nadat hij van de romaanse

basilieken en gotische hallenkerken, die geheel nieuw voor hem waren, de meest representatieve voorbeelden had gedocumenteerd, richtte hij zich op de voormalige kathedraal.




Afb. 11
Utrecht, Domkerk en Pandhof, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten. De nummers verwijzen naar de catalogusnummers. Tekening auteur.




Afb. 12
Pieter Saenredam, *Het schip en het transept van de Dom te Utrecht, gezien van zuid naar noord* (detail), 15 september 1636 (cat.nr. 51).

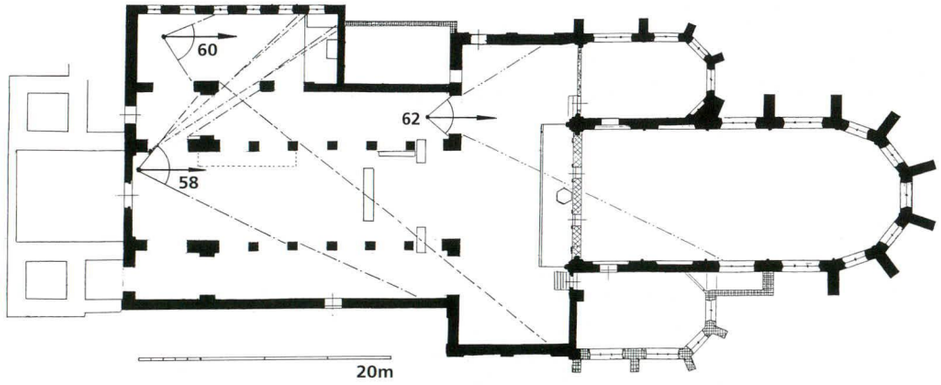
De bouw van de gotische Dom had bijna drie eeuwen geduurd, van 1254 tot ca. 1525. Het koor was omstreeks 1320 gereed, maar nog zonder de lichtbeuk en de gewelven van het hoge koor; die werden pas rond 1400 aangebracht, nadat eerst – van 1321 tot 1382 – de Domtoren was gebouwd. Tussen ca. 1460 en 1480 kwam het transept tot stand, daarna het schip, maar toen de bouw rond 1525 voortijdig werd beëindigd, waren die onderdelen nog onvoltooid: binnen ontbraken nog de hoge gewelven, buiten de luchtbogen, en de westelijke helft van het schip miste een deel van de extra zijbeuken met aangrenzende kapellen. Het schip had daardoor onvoldoende stabiliteit, met als gevolg dat het instortte bij de orkaan van 1 augustus 1674.
Toen Saenredam in 1636 de kerk bezocht, stond het schip er nog (zijn tekeningen vormen thans het belangrijkste visuele getuigenis ervan), maar de Dom was al sinds 1580 geen bisschopskerk meer. Nadat in juni van dat jaar de rooms-katholieke godsdienst was verboden, overleed enkele maanden later de aartsbisschop, Frederik Schenck van Toutenburch. Twee beeldenstormen, in maart en juli, en een reguliere uitruiming van altaren en beelden hadden toen al plaatsgevonden. In januari 1581 werd de kerk in gebruik gegeven aan de gereformeerden, maar pas in 1586 en volgende jaren kwam de inrichting tot stand die Saenredam heeft gezien, met de preekstoel midden voor het koorhek in de as van de kerk; een opstelling die veel navolging heeft gehad in andere gereformeerde kerken in de stad en de provincie Utrecht en die daarom typisch 'Utrechts' kan worden genoemd.
Deze inrichting, die nogal afweek van wat hij kende in Haarlem, Assendelft, Alkmaar en 's-Hertogenbosch, is Saenredam niet ontgaan. Hij tekende haar niet alleen twee maal in de Dom, maar ook in de Janskerk en de Catharijnekerk. Op de in de Dom gemaakte tekening van 3 september (cat.nr. 50) is de preekstoel van grote afstand gezien, op de tekening van 15 september (cat.nr. 51, afb. 12) zijn preekstoel en doophek van schuin opzij afgebeeld. De protestantse inrichting vormt, met het orgel in het noordtransept, het hoofdmotief van dit blad, dat voor een dwarsgezicht uitzonderlijk rijk gedetailleerd is. Het zal niet toevallig zijn, dat Saenredam tegelijkertijd werkte aan zijn eerste tekening van de Janskerk (cat.nr. 58), waarin de 'Utrechtse opstelling' even nadrukkelijk aanwezig is.
Op 17 september tekende Saenredam het Domkoor (cat.nr. 52), met de koorbanken en andere overblijfselen van het katholieke interieur. Evenals tot 1634 het koor van de Jacobikerk, werd het koor van de Dom door de gereformeerden gebruikt voor de avondmaalsviering en bovendien voor sommige doordeweekse diensten. Daartoe stond er een eenvoudige preekstoel in de koorabsis, op de plaats van het vroegere hoogaltaar, zoals ook het geval was in de Haarlemse Sint-Bavokerk. Saenredam heeft de koorpreekstoel nog net kunnen zien, want een paar maanden later kwam er een veel fraaiere katheder voor in de plaats, ten behoeve van de promoties van de in maart 1636 opgerichte Utrechtse Academie, die in het Domkoor zouden gaan plaatsvinden. De Academie zelf was gevestigd in het grote kapittelhuis van de Dom, gelegen aan de zuidelijke Pandhofgang. Ook van de Pandhof heeft Saenredam een tekening gemaakt (cat.nr. 53).

Behalve met de Domkerk heeft Saenredam zich ook met de Domtoren bezig gehouden. Een aanzicht vanuit het westen (cat.nr. 54) en twee bladen met plattegronden (cat.nr. 56a-b) bleven bewaard. Een bij een van de plattegronden vermelde 'standtekening' is niet meer bekend, doch wel een vermoedelijk daarnaar vervaardigde kopie (cat.nr. 55). Maar ook de tekening van het Mariakerkhof van 18 september (cat.nr. 6) zal mede vanwege de Domtoren gemaakt zijn, en in de vier weken later gedateerde tekening van het stadhuis (cat.nr. 57) vormt de Domtoren het eigenlijke hoofdmotief.
Saenredam heeft de toren tot aan de top beklommen. De koster van de toren, die er woonde en onder andere verantwoordelijk was voor het luiden van de klokken, kan hem toegang hebben verschaft, maar het feit dat Saenredam de luidzolder niet heeft gezien, maakt het aannemelijker dat hij met de beiaardier, Jacob van Eyck, is meegeweest. Diens werkplek staat expliciet in de plattegrond van het bovenste, achtkantige gedeelte aangegeven. In september

vond de periodieke versteking van de automatische speeltrommel van het carillon plaats. Dit programmeren van nieuwe melodieën was een tijdrovend karwei voor de beiaardier en zijn helpers. Mogelijk was Saenredam daarbij aanwezig en had hij toen ruim gelegenheid voor het maken van schetsjes en opmetingen, die hij daarna dadelijk heeft uitgewerkt tot de plattegronden die wij kennen.

**De Janskerk**

De Janskerk was evenals de Pieterskerk in de 11de eeuw door bisschop Bernold gesticht, maar de oorspronkelijke gelijkenis was in 1636 al grotendeels verdwenen. Schip en transept waren nog romaans, maar de ronde zuilen waren veranderd in vierkante pijlers. De koorpartij was in de periode 1508-1539 geheel nieuw opgetrokken, veel groter dan de oude, in laatgotische




Afb. 13
Utrecht, Janskerk, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten. De nummers verwijzen naar de catalogusnummers. Tekening auteur.

Afb. 14
Utrecht, Janskerk, interieur naar het oosten, ongeveer overeenkomend met cat.nr. 58. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, september 2000.

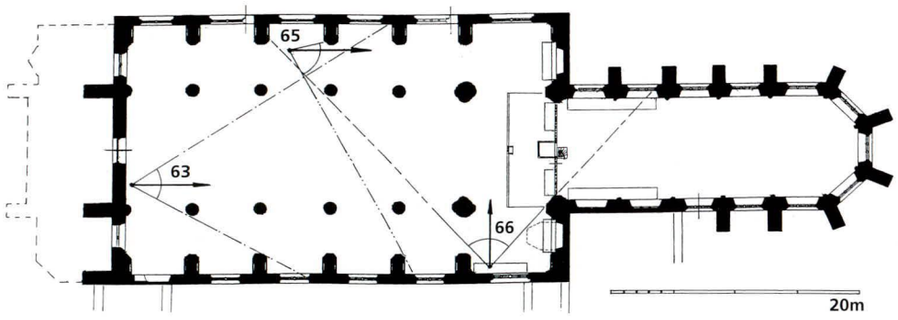
stijl. Dit koor domineerde het interieur in hoge mate. Een renaissance doksaal scheidde het van het transept.
Na de Reformatie bleef de Janskerk slechts enkele jaren ongebruikt. In 1584 werd in het koor de stedelijke bibliotheek ondergebracht, die was samengesteld uit onder meer de restanten van de diverse kloosterbibliotheken. Ook vonden al in 1585 Franstalige diensten in de kerk plaats. De Janskerk bleef de kerk van de Waalse protestanten, totdat in 1656 de Utrechtse gereformeerden het gebouw nodig hadden. Toen verhuisden de Walen naar de Pieterskerk, en de Engelse gemeente daarvandaan naar de Mariakerk.
De eerste tekening van de Janskerk (afb. 13), van 15 september (cat.nr. 58), toont vrij gedetailleerd de inrichting voor de Waalse gemeente, met (sinds 1628) de preekstoel midden voor het koor, zoals in de Dom. Daarnaast heeft Saenredam veel aandacht besteed aan het rijke koorgewelf, alsook aan de kapel met het grafmonument links, onderdelen die hij op 6 en 7 oktober in twee schetsen nader heeft bestudeerd (afb. 14). Op maandag 6 oktober tekende hij de Anthoniskapel (cat.nr. 60) met de graven van proost Dirk van Wassenaer († 1465), diens verwanten en de leden van de door Van Wassenaer opgerichte en begin 17de eeuw opgeheven St.-Anthonisbroederschap. Hij zag er ook nog het altaar staan, een van de weinige die de 16de-eeuwse zuiveringen hadden overleefd. Op dinsdag 7 oktober volgde het gezicht vanuit de noorderzijbeuk naar het koor en de daarnaast gelegen kapel van deken Thomas van Nykercken († 1556) (cat.nr. 62).

**De Catharijnekerk**

Intussen was Saenredam in de voorafgaande week begonnen met de Catharijnekerk, de enige door hem getekende kerk in het zuidelijke deel van de stad. In deze kerk was slechts in geringe mate iets te merken van de pestepidemie. Het aantal begravingen bedroeg er begin oktober hooguit vijf per week, in de loop van de maand liep dit terug tot één à twee. Dat in de Catharijnekerk bijna net zo weinig begraven werd als in de kapittelkerken, kwam doordat ook dit van oorsprong geen parochiekerk was. Het was een kloosterkerk, in 1468 begonnen door de Carmelieten. In 1529 was het halfvoltooide complex toegewezen aan de johannieters, die kerk en klooster annex hospitaal omstreeks 1560 voltooiden. De vroegere status van kloosterkerk en het aristocratische karakter van de Johannieterorde – die begin 17de eeuw geleidelijk uitstierf – leidden ertoe dat nog lang na de Reformatie voor gewone burgers begraving in de Catharijnekerk niet voor de hand lag.
De Catharijnekerk is een basiliek met transept en eenbeukig koor in de Brabants-gotische stijl die Saenredam vertrouwd was van de Haarlemse Sint-Bavo, de Alkmaarse Sint-Laurens en de Bossche Sint-Jan. Qua bouwtrant had de Catharijnekerk hem dus minder nieuws te bieden dan de zes voorgaande Utrechtse kerken. Maar net als in de Dom en de Janskerk was hij ook hier geïnteresseerd in de protestantse inrichting, met de preekstoel op Utrechtse wijze midden voor het koorhek in de as van de kerk.
Deze inrichting was splinternieuw toen Saenredam haar tekende (afb. 15). Nadat in 1625 de Engelse gemeente met medeneming van het toenmalige meubilair naar de Pieterskerk was teruggegaan, werd het koor, waar nog de oude koorbanken stonden, in gebruik genomen als anatomische snijzaal, die voorheen in de Pieterskerk was ondergebracht. In 1636 moest de snijzaal het koor weer verlaten, omdat de kerk werd ingericht voor de groeiende Utrechtse gereformeerde gemeente. Het koorhek, waarvoor een stenen doksaal het veld moest ruimen, de preekstoel en het doophek werden toen nieuw gemaakt; in de transeptarmen lijken echter oude koorbanken te zijn neergezet. De eerste dienst vond plaats op dinsdag 7 juni in de Utrechtse tijdrekening, dus 17 juni volgens Saenredams Hollandse kalender, de dag vóór de vroegst gedateerde tekening van de Mariakerk. Saenredam zou erbij aanwezig kunnen zijn geweest (afb. 16).
De nieuwe inrichting is afgebeeld in twee tekeningen, van 2 en 20 oktober (cat.nrs. 63, 65). Veel interesse had Saenredam ook voor het 16de-eeuwse orgel in het zuidtransept, alsmede

voor het gebrandschilderde glas in het noordtransept (cat.nrs. 65, 66). Dit glas was een schenking van bisschop Joris van Egmond († 1559). Dat Saenredam, die in zijn interieurs de gebrandschilderde glazen meestal maar vluchtig aanduidde of helemaal wegliet, speciaal hierin was geïnteresseerd, is goed verklaarbaar: het grote westraam van de Haarlemse Sint-Bavo bevatte een glas van dezelfde bisschop, met een vergelijkbare voorstelling. Nog in het voorgaande jaar had hij dat glas getekend.[11]

De Catharijnekerk was de laatste kerk die Saenredam in Utrecht tekende. Zijn laatste Utrechtse schets – voor zover bekend – is echter niet een kerkinterieur of -exterieur, maar een portret van Jan Jansz. van Ermelo, de oude koster van de Mariakerk (cat.nr. 67), gemaakt op donderdag 23 oktober. Dat Saenredam zijn tekenwerk besloot bij dezelfde kerk waar hij was begonnen, maakt het waarschijnlijk dat hij alle maanden in de buurt van de Mariakerk heeft gewoond.




Afb. 15
Utrecht, Catharinakerk, plattegrond met aanduiding van Saenredams standpunten. De nummers verwijzen naar de catalogusnummers. Tekening auteur.

Afb. 16
Utrecht, Catharinakerk, interieur naar het oosten vanaf het standpunt van cat.nr. 63. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, september 2000.

11
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 59, gedateerd 25 augustus 1635.

Saenredams Utrechtse tekencampagne laat zich volgen als een kunsthistorische studiereis. Met schetspapier, meetlint en ander gerei op zak uit Haarlem vertrokken, heeft hij in Utrecht bijna twintig weken lang intensief en systematisch de kerken gedocumenteerd, vrijwel dag in dag uit – alleen op zondag niet – bezig met tekenen, meten en noteren. Dit alles leverde uitzonderlijk veel materiaal op dat bruikbaar was voor schilderijen.
Dat hij in opdracht naar Utrecht zou zijn gereisd, is door deze hoeveelheid minder waarschijnlijk dan dat hij er op eigen initiatief naar toe is gegaan, al dan niet op aanraden van anderen. Als Saenredam de pest in Haarlem heeft willen ontlopen, is Utrecht geen slechte keus gebleken; ook daar sloeg de pest al spoedig na zijn komst toe, maar in de meeste kerken had hij er weinig hinder van. Vrijwel ongestoord heeft hij er kunnen tekenen. Het leverde een serie bladen op die tot de mooiste en belangrijkste behoren van zijn gehele oeuvre.

**Het probleem van Saenredams 'betrouwbaarheid'**

De Utrechtse kerkgezichten, zowel de tekeningen als de daarnaar vervaardigde schilderijen, worden niet alleen om hun schoonheid geroemd, maar ook om hun documentaire waarde. Pieter Saenredam staat bekend als de eerste belangrijke 'portrettist' van bestaande Nederlandse kerken. Maar zijn deze tekeningen en schilderijen wel zulke getrouwe portretten als waarvoor ze veelal worden gehouden?
De vraag naar het realiteitsgehalte van Saenredams kerkgezichten, in het bijzonder de Utrechtse, is niet nieuw en de meningen van vooraanstaande (kunst)historici hebben soms diametraal tegenover elkaar gestaan. Cornelis Hofstede de Groot, Saenredams eerste moderne protagonist, ging uit van absolute betrouwbaarheid. 'Saenredam had eene groote liefde voor de architectuur, nooit zal hij ter wille van een schilderachtig effect, één steentje anders afbeelden dan het in werkelijkheid was,' schreef hij naar aanleiding van de Utrechtse tentoonstelling in 1894, waar schilderijen van de Buurkerk en de Mariakerk hingen.[12] Deze opvatting herhaalde hij vijf jaar later in het grote plaatwerk *Utrechtsche kerken* (1899), de eerste Saenredam-monografie, en daarbij wees hij nog eens op de documentaire betekenis van Saenredams werk: 'Dat Pieter Saenredam zijn hoogste streven bereikt acht, wanneer hij eenig bouwwerk zoo nauwkeurig mogelijk heeft afgebeeld, verleent natuurlijk aan zijne schilderijen een architektonische waarde welke die zijner vakgenooten niet bezitten.'[13]
Wat hij opmerkte over de schilderijen, gold in nog sterkere mate voor de tekeningen. Tot de verschijning begin 1910 van Hans Jantzens beroemde boek *Das niederländische Architekturbild* was deze visie onbetwist.
Op dat moment echter maakte professor Jan Six zijn bezwaren kenbaar.[14] Behalve dat hij vond dat Hofstede de Groot – anders dan Jantzen – Saenredam als schilder tekort deed en te weinig oog had voor diens picturale kwaliteiten, wees hij erop dat Saenredam helemaal niet zo exact was als steeds werd aangenomen. Six zag in Saenredams kerkinterieurs, naast afwijkingen in perspectief en proportionering, elementen die daar volgens hem in die tijd niet geweest konden zijn. Als voorbeeld noemde hij grafmonumenten met bisschopsbeelden, door Saenredam weergegeven op enkele tekeningen en een schilderij van de Sint-Bavokerk in Haarlem,[15] een schilderij in Six' eigen collectie.
Six werd dadelijk scherp aangevallen door Samuel Muller, de Utrechtse rijks- en gemeentearchivaris, die aan Hofstede de Groots boek van 1899 had meegewerkt en zelf in 1902 een in hoge mate op Saenredams werk gebaseerde studie over de Mariakerk had gepubliceerd.[16] In het artikel 'De authoriteit van Pieter Saenredam' beweerde Muller dat Saenredams werk absoluut betrouwbaar was en hij voerde de tekeningen van de Mariakerk aan als bewijs.[17] Ook al moest hij toegeven dat het gebruik van het perspectief niet altijd correct was, hij hield staande dat Saenredam zich in alle details op de werkelijkheid had

12
Hofstede de Groot 1894, p. 10.
13
Hofstede de Groot 1899(a), p. 1.
14
Six 1910.
15
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nrs. 49, 51, 62.
16
Muller 1902.
17
Muller 1910.

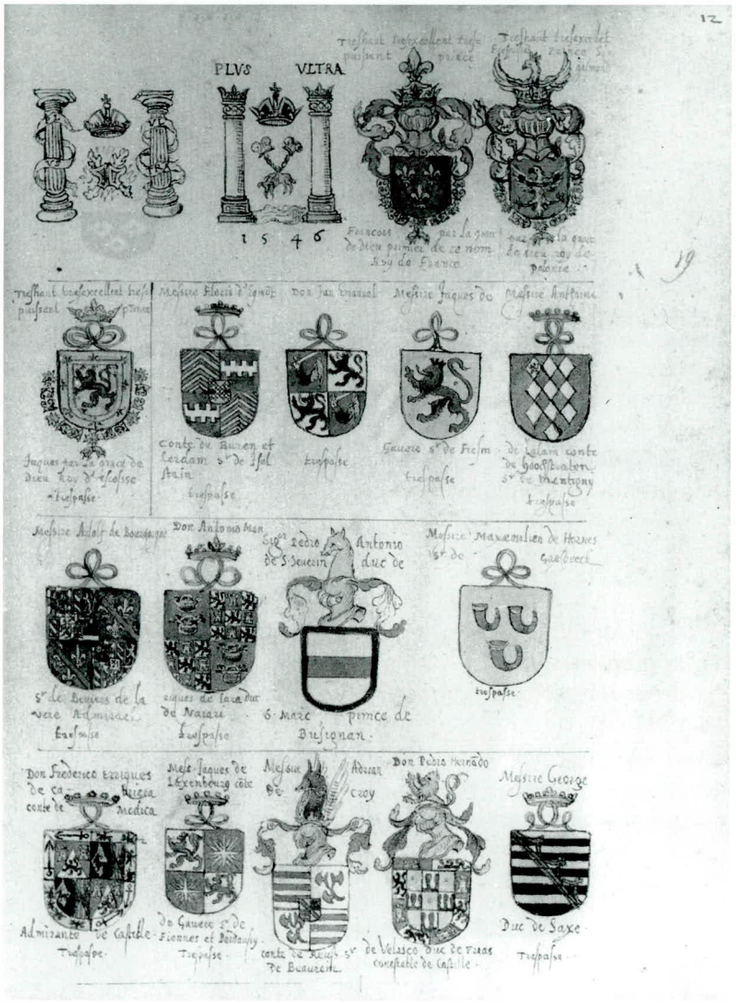
gebaseerd en nooit naar eigen fantasie elementen had toevoegd. Muller durfde zelfs te stellen, dat het Haarlemse Bavo-schilderij met het bisschopsmonument eveneens de werkelijkheid weergaf: 'Welnu, zóó vast sta ik in mijn geloof aan Saenredam's vertrouwbaarheid als historisch getuige, dat ik tot nader order *op zijn gezag alleen* aanneem, dat het monument eenmaal op die plaats gestaan heeft en verdwenen is, zooals zoovele van onze oude grafmonumenten.' Al kon hij niet zeggen van welke bisschop dit monument was geweest, 'ik geef de hoop niet op, dat het grafschrift, dat Saenredam alweder zorgvol heeft weergegeven, nog eenmaal den naam, dien wij zoeken, zal doen ontdekken en zoodoende Saenredam's authoriteit zal handhaven.'[18]

Met de opvattingen van Muller en Six zijn de twee extreme posities weergegeven die historici en kunsthistorici in deze kwestie hebben ingenomen. De in 1910 opgeworpen kwestie is nadien overigens nooit meer zo expliciet aan de orde geweest. Latere auteurs hebben meestal een tussenpositie gekozen. Men beschouwde Saenredam nog steeds als de meest precieze van alle Nederlandse architectuurschilders, maar niemand volgde Muller in zijn blinde vertrouwen dat Saenredam nooit iets naar zijn vrije verbeelding schilderde.[19] P.T.A. Swillens suggereerde in zijn Saenredam-monografie van 1935 dat – niet realistische – katholieke elementen in sommige schilderijen op verzoek van katholieke afnemers waren aangebracht, een theorie die meer recentelijk door Gary Schwartz en Marten Jan Bok met nadere argumenten is onderbouwd.[20] Ook Saenredams ruimteweergave is intussen meermalen besproken, met name zijn gebruik van het perspectief en sommige afwijkingen daarin.[21]
Daarmee is het algemenere probleem van Saenredams betrouwbaarheid nog niet opgelost. Aan de ene kant is er een neiging ontstaan om Saenredams werken a priori te wantrouwen en katholieke elementen in zijn kerkinterieurs als niet realistisch te beschouwen. Anderzijds worden zijn schilderijen en tekeningen vaak zonder onderscheid als historische bron gebruikt voor de (gebouwde of papieren) reconstructies van verdwenen kerken of gedeelten daarvan.

**Verschil in realiteitswaarde in Saenredams werken**

De afgelopen decennia is veel aandacht besteed aan Pieter Saenredam als *schilder*. Er is onderzoek gedaan naar zijn plaats binnen de architectuurschilderkunst, naar zijn methode van perspectiefconstructie, naar zijn maatschappelijke positie en economische omstandigheden, zijn relaties en de mogelijke clientèle voor zijn schilderijen. Om zinvol over de kwestie van de betrouwbaarheid te kunnen spreken, is Saenredams werkzaamheid als *tekenaar* echter van minstens zo groot of zelfs groter belang. Hoewel Saenredam zijn opleiding in Haarlem kreeg in een schildersatelier (van Frans Pietersz. de Grebber), kennen we hem in zijn eerste zelfstandige jaren thans alleen nog maar als tekenaar: van landschappen, vogelvluchtkaarten, stadsgezichten, architectuur – tekeningen met een nogal documentair karakter en vaak in opdracht vervaardigd.[22] Zijn vroegst bekende Bavo-interieur (1627) behoort tot deze categorie.[23]
Van belang zijn ook Saenredams contacten met de schilder-architecten en leeftijdgenoten Jacob van Campen (1596-1657) en Salomon de Bray (1597-1664) en de wat jongere Pieter Post (1608-1669), alsmede de landmeter Pieter Wils (?-ca. 1647). In deze kring hebben zijn interesse in en aanleg voor de architectuur en het perspectief zich kunnen ontwikkelen. Saenredam leerde bouwkundige tekeningen en opmetingen te vervaardigen en verrichtte nu en dan werkzaamheden voor Van Campen en De Bray. Architectuurhistorici hebben erop gewezen, dat Pieter Post bij het maken van zijn bouwkundige tekeningen bepaalde methoden en gewoonten van Saenredam overgenomen lijkt te hebben.[24] Zelfs is de mogelijkheid geopperd, dat Van Campen omstreeks 1630 eerst Saenredam zou hebben aangezocht zijn assistent te worden bij de bouw van het Mauritshuis in Den Haag, voordat hij Post hiervoor vroeg.[25] Een eeuw geleden merkte Hofstede de Groot bij Saenredams portret, in 1628 getekend door Jacob van Campen, op: 'Zijn uiterlijk gelijkt meer op dat van een bouwmeester

18
Muller 1910, p. 203.
19
Bijvoorbeeld Van Regteren Altena 1931, p. 9 e.v.
20
Swillens 1935, pp. 51-53; Schwartz en Bok 1989, pp. 71 e.v., 83 e.v., 105 e.v., 136 e.v., 204 e.v.
21
Zie o.a. Roosen-Runge 1967; Liedtke 1971, 1975-1976; Ruurs 1980, 1982, 1987, 1988, 2000; Kunst 1986; Elkins 1988.
22
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nrs. 27, 30, 31, 88, 178-197, 207-208.
23
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 30.
24
Terwen en Ottenheym 1993, p. 15.
25
Terwen en Ottenheym 1993, p. 22.




Afb. 17
Arnoldus Buchelius, *Wapens van de Orde van het Gulden Vlies uit 1546 in het koor van de Dom*, tekening (pen en bruine inkt, penseel en waterverf in diverse kleuren) in: Buchelius *Monumenta*, f. 12r. Utrecht, HUA.

dan van een artist.'[26] Wat men van die uitspraak ook denken mag, onmiskenbaar is dat Saenredam meer inzicht in en gevoel voor architectuur bezat dan bij de meesten van zijn collega's architectuurschilders en topografisch tekenaars verondersteld mag worden. Saenredam was niet alleen architectonisch geschoold, maar was ook zeer geïnteresseerd in wat we nu zouden noemen 'monumenten van geschiedenis en kunst'. Hij keek daarbij niet zozeer naar de monumenten van de klassieke oudheid, maar vooral naar die in zijn eigen omgeving. 'Saenredam is de grondlegger der vaderlandsche monumentenkunde in effigibus, der "iconographia aedificiorum batavorum".'[27] In zijn historische interesse moet hij een geestverwant zijn geweest van Aernout van Buchell, de Utrechtse jurist en historicus, die gedetailleerde aantekeningen heeft gemaakt van grafmonumenten en glasramen met familiewapens in kerken in Utrecht en daarbuiten (afb. 17).[28] Nog preciezer dan Van Buchell noteerde Saenredam opschriften en monumenten in de kerken, en evenzo raadpleegde hij soms auteurs van historische of topografische werken. Of de twee elkaar ooit zijn tegengekomen, is helaas onbekend.

Wat betekent dit alles nu voor de vraag naar de 'betrouwbaarheid' van Saenredam? In elk geval dit: voor het antwoord zullen we moeten beginnen met een analyse van Saenredams

26
Hofstede de Groot 1899(a), p. 4.
27
Van Regteren Altena 1931, p. 12. 'in effigibus': in afbeeldingen; 'iconographia aedificiorum batavorum': beschrijving in beeld van de Nederlandse gebouwen.
28
Belangrijk voor Utrecht is met name zijn handschrift *Monumenta passim in templis ac monasteriis Traiectinae urbis atque agri inventa*, eerste helft 17de eeuw, in Het Utrechts Archief.

*tekeningen*. Meestal wordt eerst gekeken naar de schilderijen en pas vandaaruit naar de tekeningen, die dan beschouwd worden als 'voorstudies'. Dat doet in veel gevallen aan de betekenis ervan tekort. Alleen waar de ontstaansdata van tekening en schilderij relatief kort na elkaar liggen, zal Saenredam de tekening direct met het oog op het schilderij hebben gemaakt, hetzij in opdracht, hetzij op eigen initiatief. Dit geldt bijvoorbeeld voor de interieurs van de Haarlemse Sint-Bavo en Nieuwe Kerk en de Utrechtse Mariakerk.
De exterieurs van deze kerken en stadsgezichten echter, die vaak pas na jaren of helemaal niet tot panelen hebben geleid, behoren eerder tot het genre van de zelfstandige topografische tekening of van de reisschets.[29] Maar ook veel van de interieurtekeningen bezitten een waarde welke die van de voorstudie overstijgt. Zoals nog nader aan de orde zal komen, vormden de in Utrecht gemaakte tekeningen, schetsen en opmetingsnotities van één bepaalde kerk steeds een samenhangend geheel van documentatie, die op bepaalde punten veel meer informatie verschafte dan voor de uitwerking van de getekende gezichten tot schilderijen nodig was. In feite bouwde Saenredam een eigen architectuurdocumentatie op, waaruit hij later desgewenst kon putten.

Men moet dus duidelijk onderscheid maken tussen Saenredams tekeningen en de schilderijen die hij daarnaar maakte. Maar ook binnen de tekeningen moet onderscheid worden aangebracht. Daardoor zijn er globaal drie categorieën.
(a) De ter plaatse, 'naar het leven' gemaakte tekeningen en schetsen. Ondercategorieën daarbij vormen de kleinere tekeningen van onderdelen en details, alsmede opmetingen.
(b) De constructietekeningen. Dit zijn de directe voortekeningen voor de schilderijen, meestal op schaal 1:1. Ook hier vormen kleinere tekeningen, waarin onderdelen en details preciezer zijn uitgewerkt, een subcategorie.
(c) De schilderijen.
Deze indeling is niet nieuw. Maar duidelijk moet zijn dat de voor onze kwestie belangrijkste scheidslijn niet loopt tussen de categorieën (b) en (c), maar tussen (a) en (b). Want de tekeningen en schetsen 'naar het leven' zijn in het werkelijke gebouw gemaakt; de constructietekeningen en schilderijen zijn dat niet. Bij de Haarlemse werken ligt deze verdeling iets minder scherp, doordat de constructietekeningen daar zonodig nog in de kerk konden worden getoetst aan de werkelijkheid. Maar bij de Utrechtse werken is de lijn scherp te trekken.
Er is een groot verschil in ontstaanswijze en functie tussen de tekeningen en schilderijen aan beide zijden van de scheidslijn. In de tekeningen 'naar het leven' legde Saenredam het gebouw vast zoals hij het zag. Hij liet soms onderdelen weg als zij het gezicht op andere ontnamen, maar voegde geen fantasie-objecten toe; de enkele keer dat hij dat wel deed, schreef hij het er nadrukkelijk bij.[30] De constructietekeningen en schilderijen daarentegen maakte Saenredam pas (veel) later in zijn atelier, op basis van de in de kerk gemaakte schetstekeningen en opmetingen. Hij corrigeerde de proporties, maar bracht soms wijzigingen aan, voegde toe en liet weg als de compositie dat verlangde. In dit opzicht is er geen principieel, alleen een gradueel verschil met andere kerkschilders, zoals Gerard Houckgeest, Hendrik van Vliet en Emanuel de Witte.
Bij Saenredams schilderijen kan men dus niet zonder meer uitgaan van betrouwbaarheid. Strikt genomen kunnen zij slechts bevestigen of helpen beter te interpreteren wat al uit andere bronnen bekend is. Zijn op locatie gemaakte tekeningen echter mogen als hoogst betrouwbare documenten worden beschouwd. Vergelijking met andere bronnen laat zien dat ze zelfs in onbelangrijk ogende details vaak verbijsterend nauwkeurig zijn. Voor de architectuurhistoricus zijn deze tekeningen daarom van onschatbare waarde, primaire bronnen, waartegenover de schilderijen alleen als indirecte, secundaire bronnen kunnen gelden. Wél kunnen de schilderijen en constructietekeningen soms waardevolle extra gegevens opleveren, zoals wapenborden of maataanduidingen, als duidelijk blijkt dat deze berusten op detailschetsjes of opmetingen die verloren zijn gegaan.

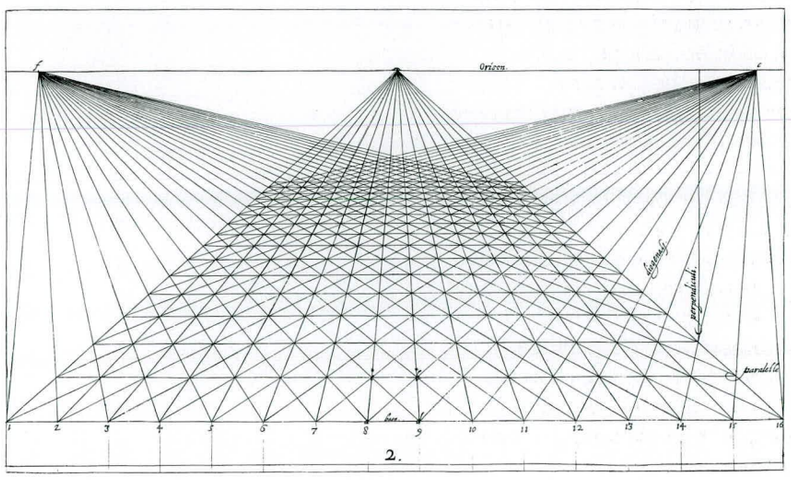
29
Amsterdam/Toronto 1977, pp. 139-140, p. 176, cat.nr. 83.
30
Zoals in Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 62.

Afb. 18
Beginselen van lineair perspectief:
centraal verdwijnpunt en distantiepunten.
Gravure uit J. Vredeman de Vries,
*Perspectiva, [...]*, Den Haag 1604/Leiden 1605.

Toch zijn ook de in de kerken gemaakte tekeningen geen fotografische opnamen. Om ze goed te kunnen interpreteren, moeten we weten met welke bedoelingen Saenredam ze maakte, op welke problemen hij daarbij stuitte en welke kunstgrepen hij toepaste om de gebouwen op zijn tekenpapier vast te leggen. Daarbij is ook van belang na te gaan, waarin het tekenen op locatie verschilde van het maken van de constructietekeningen voor de schilderijen. Dat verschil ligt met name in het perspectiefgebruik. Om Saenredams methodiek van tekenen goed te kunnen begrijpen, is het nodig eerst op dat punt in te gaan.

**Afwijkingen als gevolg van perspectiefgebruik**

In zijn constructietekeningen en schilderijen gebruikte Saenredam de bekendste vorm van het perspectief: het *lineaire perspectief*, ook *centraalperspectief* genoemd. Dit is te omschrijven als de correcte projectie van een object, gezien vanuit één vast punt, op een plat vlak (hier de constructietekening, respectievelijk het schilderij). Het theoretische principe is zeer eenvoudig te verduidelijken met de voorstelling van een kunstenaar die door een glasvenster kijkt en op het glas tekent wat hij erachter ziet. De praktijk om, zoals Saenredam deed, in het atelier op een blanco vel papier en alleen aan de hand van schetsen en opmetingen een tekening te construeren, perspectivisch correct en ook nog met de werkelijkheid kloppend, is daarentegen tamelijk ingewikkeld. Hoe Saenredam hierbij stap voor stap te werk ging, heeft Ruurs in verscheidene publicaties uiteengezet.[31] Het is niet de bedoeling die hele procedure hier nog eens te herhalen, maar enkele essentiële begrippen van de perspectiefconstructie moeten wel worden genoemd (afb. 18).
Allereerst is er de *horizonlijn* met het *centrale verdwijnpunt*: het punt waar alle lijnen samenkomen die loodrecht op het beeldvlak de diepte in lopen (de *orthogonalen*). Dit punt ligt recht tegenover het standpunt of *gezichtspunt* (op ooghoogte) van de tekenaar; Saenredam duidde het in zijn tekeningen daarom aan als 'oogh'. Naast het centrale verdwijnpunt zijn voor de constructie van belang de twee *distantiepunten*, eveneens op de horizonlijn: een ter linkerzijde en een ter rechterzijde. Dit zijn de verdwijnpunten van alle (in een horizontaal vlak gelegen) lijnen die onder een hoek van 45° ten opzichte van het beeldvlak naar links, respectievelijk naar rechts de diepte in lopen, bijvoorbeeld de lijnen van een getekende vloer van overhoeks gelegde vierkante tegels. Met behulp van de distantiepunten (één van beide volstaat al) en de daarheen lopende lijnen is het mogelijk de relatieve afstanden van punten op de orthogonalen te bepalen en daarmee een correcte diepte in het perspectief te construeren. De plaats van het distantiepunt op de horizonlijn kan



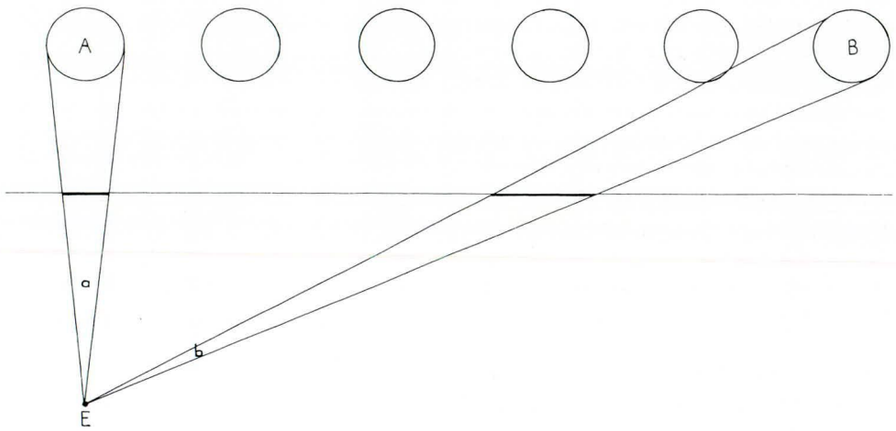



31
Ruurs 1982, 1987, 1988, 2000.

Afb. 19
Schematische verklaring van het optreden van proportievertekeningen bij een grote beeldhoek. Uit: Ruurs 1987, afb. 38.

niet willekeurig worden gekozen, maar wordt bepaald door een andere, eerdere keuze: de afstand van het gezichtspunt tot (het verdwijnpunt op) het beeldvlak. Die afstand is precies even groot als die tussen het distantiepunt en het centrale verdwijnpunt, want de drie punten vormen samen een gelijkbenige rechthoekige driehoek. De afstand in de tekening van het distantiepunt tot het verdwijnpunt moet voorts in overeenstemming zijn met de voor de perspectiefconstructie gekozen basisschaal.
Voor een goed begrip van het eindproduct – het schilderij – is het van belang te beseffen dat het een beeld geeft van de kerk *vanuit één vast punt* gezien als door een vlakke glazen ruit en op dat *platte vlak* geprojecteerd.

Wanneer Saenredam in de kerk tekende, lette hij wel in zekere mate op de perspectiefregels en gaf hij dadelijk het centrale verdwijnpunt aan, maar al snel gingen andere factoren en verschijnselen meespelen. Hij zag de ruimte niet vanuit één vast punt en niet als door een vlakke glazen ruit, maar keek met twee ogen in het rond en met als het ware een *gebogen* glazen ruit om zich heen. Dit laatste kon ertoe leiden dat elementen die zich op één lijn bevonden parallel aan het platte beeldvlak, niet meer op een rechte lijn in hun evenredige verhoudingen werden weergegeven, zoals bij lineaire perspectiefconstructies automatisch gebeurt, maar op een gebogen lijn en in naar de randen van het beeldvlak toe afnemende grootte. Dit verschijnsel, aangeduid als 'curvilineair perspectief',[32] is in diverse tekeningen, onder meer van de Buur-, Catharijne-, Maria- en Pieterskerk, duidelijk waarneembaar.
Van zuilenparen die in werkelijkheid op gelijke afstand van het beeldvlak staan, maar waarvan de ene door Saenredam van dichterbij werd waargenomen dan de andere, is die eerste groter en meer op de voorgrond getekend dan de tweede. Overigens komt in een enkel geval, een tekening van de Catharijnekerk (cat.nr. 63), ook het omgekeerde voor.
Een 'fout' als de laatstgenoemde zal veroorzaakt zijn door een tussentijdse verandering van gezichtspunt. Zo'n verandering kan het gevolg zijn geweest van een pauze tijdens een tekensessie. Meer dan eens echter blijkt Saenredam bewust te zijn opgestaan of iets te zijn opgeschoven om bepaalde onderdelen beter te kunnen zien. Daarbij wijzigde zijn gehele beeld enigszins. Bepaalde perspectivische verschuivingen of niet bestaande niveauverschillen, bijvoorbeeld aan weerskanten van een zuil, zijn hiermee te verklaren.
De mate waarin de tekeningen beïnvloed zijn door de regels van het lineaire of de effecten van het curvilineaire perspectief, is overigens zeer wisselend. Van de Utrechtse tekeningen ogen de grote interieurs van de Dom en de Janskerk, beide van het schip naar het koor (cat.nrs. 50, 58), perspectivisch zeer correct. Saenredam is deze tekeningen begonnen met het langs een liniaal trekken van een aantal hulplijnen in loodstift, de meeste gericht op het




32
Ruurs 1980; 1987, p. 36 e.v.; Elkins 1988. Ruurs noemt het ook 'proportional notation'.

centrale verdwijnpunt, een enkele horizontaal of verticaal. Het resultaat overtuigt, al is het perspectief niet in alle onderdelen consequent doorgevoerd. Ook in de twee andere tekeningen van de Janskerk is het perspectief vrij nauwkeurig. In de meeste schetsen echter heeft Saenredam wel een verdwijnpunt aangegeven, maar komt slechts een bepaald deel van de orthogonalen daarin samen. Gewelven, zijbeuken en allerlei andere onderdelen voldoen er dan niet aan.

Men zou curvilineair perspectief ook kunnen omschrijven als de geleidelijke overgang van lineair naar overhoeks perspectief, als gevolg van de geleidelijke draaiing van de blikrichting en het beeldvlak. Dat die overgang ook meer abrupt kan zijn, zien we vooral bij Saenredams exterieurtekeningen. Het *Gezicht op het koor van de Mariakerk* (cat.nr. 2) geeft voor bijna tweederde een overhoeks beeld, maar in het rechtergedeelte, vanaf de kruisingstoren, is het lineaire perspectief leidraad geweest. In het *Gezicht op de Mariakerk en het Mariakerkhof vanuit het westen* (cat.nr. 6) is het omgekeerd. Hier is het grootste deel, het kerkhof met omringende bebouwing en de hele noordzijde van de Mariakerk, zeer zorgvuldig in lineair perspectief getekend (al is de kerk wat gecomprimeerd), terwijl het dak van het middenschip, de westgevel en de zuidwestelijke toren van de kerk in overhoeks aanzicht zijn weergegeven, zoals onder meer blijkt uit de richting van de daknok en het naar rechts oplopen van de voet van de gevel. De kruisingstoren, die ook hier een tussenpositie inneemt, en de bomen op de voorgrond maskeren de scherpe scheidslijn tussen de verschillende perspectiefsystemen enigszins.
Een extreem voorbeeld van hetzelfde verschijnsel biedt Saenredams tekening van het exterieur van de Nieuwe Kerk in Haarlem van 7 juli 1650, waar de kerk in rechtaanzicht weergegeven is, maar de toren overhoeks.[33] Het resultaat is een verwrongen beeld.

Betekent het voorgaande nu dat de schilderijen, die perspectivisch correct zijn geconstrueerd, meer overtuigen dan de schetstekeningen met minder consequent perspectief? Dat is opmerkelijk genoeg niet altijd het geval. Vaak lijkt de architectuur er aan de zijkanten vertekend, in de gewelfzone opgerekt. De oorzaak hiervan ligt echter niet in bewuste manipulatie door Saenredam, maar is een onbedoeld neveneffect van het consequente perspectiefgebruik. Dit verschijnsel is met een simpele tekening te verklaren (afb. 19):[34] hoe schever de hoek waaronder een object, zoals een zuil, wordt gezien, hoe breder zijn projectie op het beeldvlak. Hoe groter dus de afstand van zo'n object tot het centrale verdwijnpunt is, hoe sterker dit effect optreedt. Bij schilderijen met een grote beeldhoek doet het zich in opvallende mate gelden. Zuilen of pijlers aan de zijkanten krijgen een extreme omvang en verwrongen proporties, zoals goed te zien is in sommige Haarlemse stukken, maar ook in Utrechtse, zoals het *Middenschip van de Mariakerk naar het westen* (cat.nr. 10, afb. 20). Toch is het perspectief in deze panelen op zichzelf perfect. Alleen, om dat te ervaren moet men het interieur zien als een geschilderd schaalmodel en daarin hetzelfde standpunt innemen als Saenredam in de echte kerk: pal tegenover het verdwijnpunt en op een afstand tot het beeldvlak, gelijk aan die tussen het verdwijn- en het distantiepunt. Deze afstand varieert van slechts enkele decimeters in de kleine tot nog geen meter in de grootste panelen. Bij het genoemde interieur van de Mariakerk, dat bijna een meter breed is, bevindt het gezichtspunt zich ca. 40-45 cm voor het paneel, tegenover het rechterzuiltje van de orgelgalerij op de achtergrond, waar het verdwijnpunt ligt. Uitsluitend vanuit dit ideale gezichtspunt – en met slechts één oog – gezien komt het perspectief volledig tot zijn recht. Alleen dán vallen alle vertekeningen weg en biedt het schilderij, wanneer men het oog er in verschillende richtingen overheen laat dwalen, een overweldigende illusie van de driedimensionale realiteit.
De noodzaak het juiste gezichtspunt in te nemen geldt in beginsel bij alle Saenredams, maar in het bijzonder bij die welke op afstand gezien een enigszins vervormde indruk maken, zoals de Anthoniskapel van de Janskerk (cat.nr. 61), of de Pieterskerk naar het westen (cat.nr. 46),

33
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 71.
34
Ruurs 1987, pp. 44-47, i.c. afb. 38.

Afb. 20
Pieter Saenredam, *Het middenschip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het westen*, 1638 (cat.nr. 10).

met het tunnelachtige gewelf en de uitgerekte bogen. Bij sommige panelen ligt het ideale gezichtspunt vlakbij de zijrand, bij andere zelfs erbuiten. Deze Saenredams laten zich vergelijken met illusionistische plafondschilderingen, of met anamorfosen. Uitsluitend vanuit één bepaald standpunt en onder een ongebruikelijke hoek bekeken bieden zij een overtuigende voorstelling; vanuit alle andere gezichtshoeken treden vervormingen op.
Bij anamorfosen waren die vervormingen opzet, in Saenredams schilderijen waren zij het onbedoelde neveneffect van zijn perspectiefgebruik. Zij maken dat veel van zijn schilderijen eigenlijk niet zo geschikt zijn om op de gewone manier en van enige afstand te worden bekeken.

**Afwijkingen als gevolg van methodiek**

Overziet men de manier waarop Saenredam de Utrechtse kerken in tekening heeft gebracht, dan valt in wat er op het eerste gezicht uitziet als een diversiteit aan tekeningen en schetsen, toch een opmerkelijke systematiek te ontdekken. Op het chronologische verloop van zijn tekencampagne en de keuze van de kerken is hiervoor al ingegaan. Nu bepalen we ons tot de 'standaardprocedure' die hij in elke kerk lijkt te hebben gevolgd.
Saenredams uitgangspunt moet zijn geweest de kerken zodanig in tekeningen te documenteren, dat hij op basis van dit materiaal later naar believen Utrechtse kerkgezichten zou kunnen schilderen die in hoge mate waarheidsgetrouw zouden zijn. Hiertoe maakte hij een aantal interieurtekeningen – in de Mariakerk ten minste elf, benevens drie exterieurs, in de andere kerken steeds drie –, een plattegrond en eventuele andere opmetingsnotities, en schetsjes van details zoals wapenborden, opschriften of bijzondere objecten.
Bij de interieurtekeningen begon Saenredam in elke kerk met een groot, ingekleurd gezicht in oostelijke of westelijke richting, dus in de lengterichting van de kerk. Hierin gaf hij een representatief beeld van het interieur, met – voor zover aanwezig en al dan niet volledig – de meubilering en verdere inrichting en met de globale kleurstelling. De gewoonte om met een gezicht naar oost of west te beginnen is zo kenmerkend voor Saenredams methodiek, dat we vrijwel zeker mogen aannemen dat van de Buurkerk, waarvan slechts twee

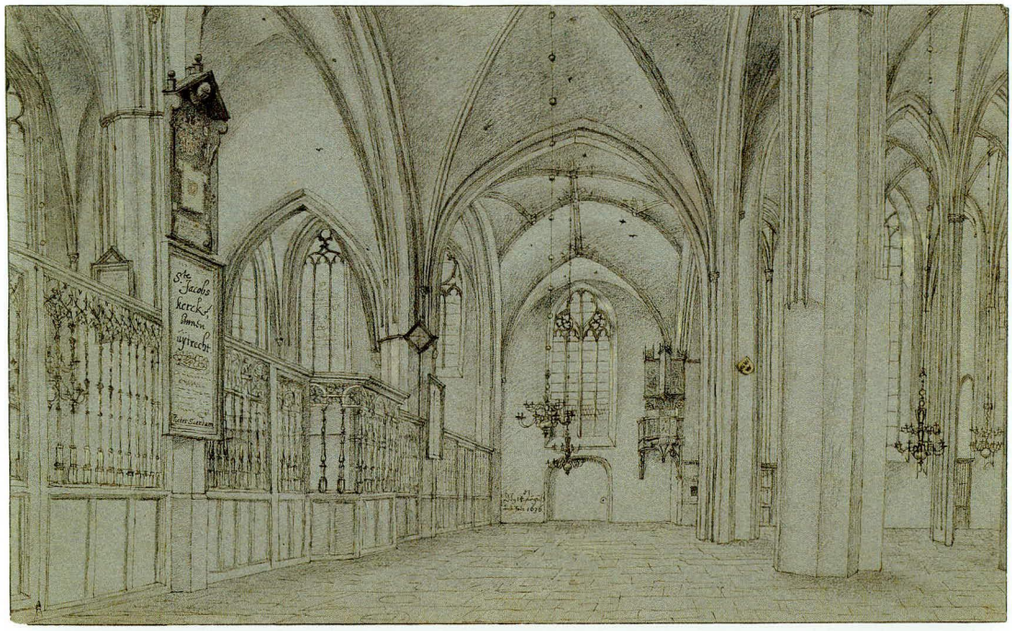
interieurschetsen – naar noord en naar zuid – bekend zijn, ook zo'n grote ingekleurde tekening moet hebben bestaan; door die tekening zal Saenredam acht jaar na dato ook hebben geweten, dat hij de kapitelen van de pijlers goudgeel moest schilderen.[35] In deze beginfase, misschien zelfs al voorafgaand aan de eerste interieurtekening, maakte Saenredam ook een plattegrond.
Na de eerste, grote tekening volgden – doorgaans twee – kleinere en meestal vlotter geschetste interieurgezichten, soms eveneens oost- of westwaarts, maar ook vaak naar het noorden of zuiden, afhankelijk van de interessantste perspectieven die de kerk te bieden had. In deze schetsen liet Saenredam interieuronderdelen, met name meubilair, die in de eerste tekening waren afgebeeld, veelal weg; andere, die in de eerste tekening buiten beeld vielen, werden daarentegen wél opgenomen. Dit hier opnemen en daar weglaten van interieurelementen duidt niet op willekeur en onbetrouwbaarheid van Saenredam; het maakte deel uit van zijn methodiek. Objecten die in de ene tekening voldoende stonden weergegeven, konden in de andere worden gemist, zodat daar de situatie die achter deze objecten schuilging, zichtbaar werd gemaakt. Een economie van tekenen waardoor in kortere tijd per saldo méér informatie kon worden vastgelegd en die voor tekeningen met een documentair karakter ook nu heel gewoon is.
Hiermee is ook het meestal spaarzame gebruik of het geheel ontbreken van kleur in de vervolgschetsen te verklaren. Onderdelen werden alleen ingekleurd als hun kleur niet al uit een eerdere tekening bleek. Een mooi voorbeeld biedt het opvallende blauwe vlak in de overigens ongekleurde schets van de *Noorderzijbeuk van de Mariakerk naar het westen* (cat.nr. 27), Saenredams laatste interieurschets van de Mariakerk. Het blauwe, donkeromrande vlak betreft een van de orgelluiken in geopende toestand. De kleur daarvan had Saenredam niet in een van zijn eerdere tekeningen kunnen aangeven, omdat hij het orgel daarin steeds met gesloten luiken had getekend. In zijn schilderijen echter zou hij het steeds met openstaande luiken afbeelden.
Van specifieke onderdelen, te gedetailleerd om in de interieurtekeningen voldoende te kunnen worden weergegeven, maakte Saenredam aparte schetsen of notities. Zo moet hij een apart blad hebben gehad met de volledig uitgeschreven tekst van de historieverzen die op de kruisingspijlers van de Mariakerk stonden. In de interieurtekeningen zijn ze, op de beginwoorden van de tweede tekst na, alleen schematisch aangeduid. De verzen die Saenredam in zijn paneel van 1638 integraal weergaf, zijn vrijwel zeker op een eigen afschrift gebaseerd, niet op een van de boekjes uit zijn tijd waarin ze stonden afgedrukt.[36] Ook lijdt het geen twijfel, dat de nummers die Saenredam in zijn interieurschets van het koor van de Jacobikerk (cat.nr. 42) bij de wapenborden aan de pijlers vermeldde, verwijzen naar aparte tekeningen waarop de preciezere vorm en de kleuren van de wapens waren weergegeven. Deze gegevens had hij nodig toen hij zes jaar later naar deze interieurschets een paneel vervaardigde waarin de wapenborden prominent aanwezig zijn (cat.nr. 43).

De hier beschreven methodiek van Saenredam heeft implicaties voor de vraag over het waarheidsgehalte. Beoordeelt men zijn tekeningen geïsoleerd, dan moet men vrijwel altijd concluderen dat van elke kerk de eerste interieurtekening behoorlijk betrouwbaar is, maar de latere veel minder. De tekeningen en schetsen van een en dezelfde kerk, inclusief de nu ontbrekende detailschetsen en plattegrond, moeten echter steeds als bijeenhorende groep worden gezien, omdat ze bedoeld zijn elkaar aan te vullen. Een oordeel over Saenredams waarheidsgetrouwheid kan daarom alleen worden gebaseerd op het beeld dat ontstaat uit de gecombineerde informatie die deze tekeningen en schetsen *tezamen* bevatten. Zo heeft Saenredam ze later ook zelf gebruikt voor zijn schilderijen (ongeacht de aanpassingen die hij zich daarbij soms veroorloofde). Dit oordeel valt voor de meeste kerken positiever uit dan op grond van geïsoleerd beschouwde tekeningen het geval zou zijn.
Het complementaire karakter van Saenredams tekeningen betreft niet alleen losse objecten of kleuren, maar ook de algehele ruimteweergave. Zo is op de verschillende tekeningen van

35
De bladornamenten waren verguld; Haakma Wagenaar 1936, pp. 41-42.
36
Bockenberg 1586, pp. 89-91; Van der Burch 1617, z.p. Deze edities van de teksten vertonen nogal wat interpunctie- en andere verschillen, zowel onderling als met Saenredams versie. De teksten bij Saenredam komen daarentegen vrij goed overeen met Buchelius' afschrift in zijn *Descriptio* uit 1592 (ed. Muller 1906, pp. 187-189) en het afschrift dat E. van Engelen in de eerste helft van de 18de eeuw in de kerk heeft gemaakt; Van Engelen, deel 1, f. 79-79v.

de Mariakerk de ruimteproportionering nogal uiteenlopend, hetgeen voor Six mede aanleiding vormde om aan Saenredams betrouwbaarheid te twijfelen. Op dit punt zijn de meeste tekeningen inderdaad niet correct. Maar Saenredam had ook opmetingen verricht en die gaven hem de benodigde informatie over de proporties. De gecombineerde gegevens gebruikte hij voor zijn schilderijen, zoals het grote interieurgezicht van 1641 in het Rijksmuseum (cat.nr. 22), dat een betere – zij het niet geheel volmaakte – indruk van de ruimteproporties geeft dan de in de kerk gemaakte schets van 1636 (cat.nr. 21).
Lang niet altijd echter zijn de ruimteproporties in de schilderijen op opmetingsgegevens gebaseerd. Ten onrechte wordt vaak aangenomen dat Saenredam van elke kerk die hij tekende, uitgebreide opmetingen maakte. Alleen bij de kerken die hij het meest heeft afgebeeld of waar hij in opdracht tekenwerk heeft verricht – Alkmaar, Assendelft, Haarlem – is zeker dat hij er ook met het opmeten van wanden, bogen en zuilen bezig is geweest, maar bij andere kerken is dat erg onwaarschijnlijk. Alleen al om tijds- en andere praktische redenen beperkte hij zich tot de plattegrond.
In Utrecht heeft Saenredam alleen in de Mariakerk opmetingen gedaan die constructietekeningen met exacte ruimteproportionering mogelijk maakten. Bij de andere kerken schatte hij de ruimteproporties met het oog en legde die vast in zijn eerste, grote tekening, die ook daarom het interieur in de lengte- en niet in de dwarsrichting geeft.
at dit bij de Mariakerk niet nodig was, kan mede verklaren waarom de eerste interieurtekening van die kerk veel schetsmatiger en minder correct is uitgevoerd dan die van de Dom, de Catharijne-, de Jans-, de Jacobi- en de Pieterskerk. De schilderijen van de Catharijne-, de Jans- en de Pieterskerk die naar die tekeningen zijn vervaardigd, volgen in de ruimteproporties getrouw het voorbeeld; alleen het perspectief is er voor zover nodig gecorrigeerd.
In zijn latere schetsen van deze kerken hoefde Saenredam veel minder op de juiste proporties te letten, omdat hij die kon aflezen uit zijn eerste tekening. Dat hij dat deed, blijkt uit de schilderijen van de Pieterskerk. De ruimteproporties van het schip, zo goed mogelijk vastgelegd in zijn eerste interieur van die kerk, het gezicht naar het westen (cat.nr. 45), gebruikte hij niet alleen in 1644 voor het schilderij (cat.nr. 46) naar die tekening, maar ook tien jaar later voor het paneel met het gezicht naar het koor (cat.nr. 48). Voor dat paneel stond zijn tweede interieurschets (cat.nr. 47) model, maar de daar nogal vertekende verhoudingen nam Saenredam terecht niet over.

Proportieafwijkingen kunnen ook veroorzaakt zijn door extreme samentrekkingen of verkortingen, *contracties*. Zij komen in Saenredams tekeningen veelvuldig voor. Contracties maakten het mogelijk onderdelen waarvoor op het tekenvel eigenlijk niet genoeg ruimte was, toch op te nemen. Zij doen zich dan ook vooral aan de randen voor, zowel in de breedte als in de hoogte. Een goed voorbeeld geeft de tekening van het transept van de Jacobikerk (cat.nr. 44), waar rechts nog een deel van het schip is weergegeven, maar in sterk samengeperste vorm (afb. 21 en 22).
Ook bij de beoordeling van dit verschijnsel moeten we rekening houden met het complementaire karakter van Saenredams tekeningen. In het *Gezicht in het Domkoor* (cat.nr. 52) zijn de proporties van het gedeelte onder de triforiumgalerij al wat te laag, maar de lichtbeuk erboven en het koorgewelf zijn buitensporig sterk verkort. Saenredam wilde deze onderdelen hier beslist weergeven, ook al was het blad daarvoor eigenlijk niet hoog genoeg (afb. 23 en 24). Voor de werkelijke proporties van het koor kon hij immers terugvallen op zijn eerdere tekening van de Dom met het schip naar het oosten (cat.nr. 50); de verhoudingen zijn daar vrijwel perfect.
Saenredam heeft in zijn tekeningen meermalen contractie gebruikt als middel om de perspectivische vervormingen die optreden bij een grote beeldhoek, teniet te doen. Dit zien we met name bij interieurgezichten waar een of meer pijlers op de voorgrond staan. Terwijl deze in het correcte lineaire perspectief van zijn schilderijen nog massiever tonen dan zij zijn,

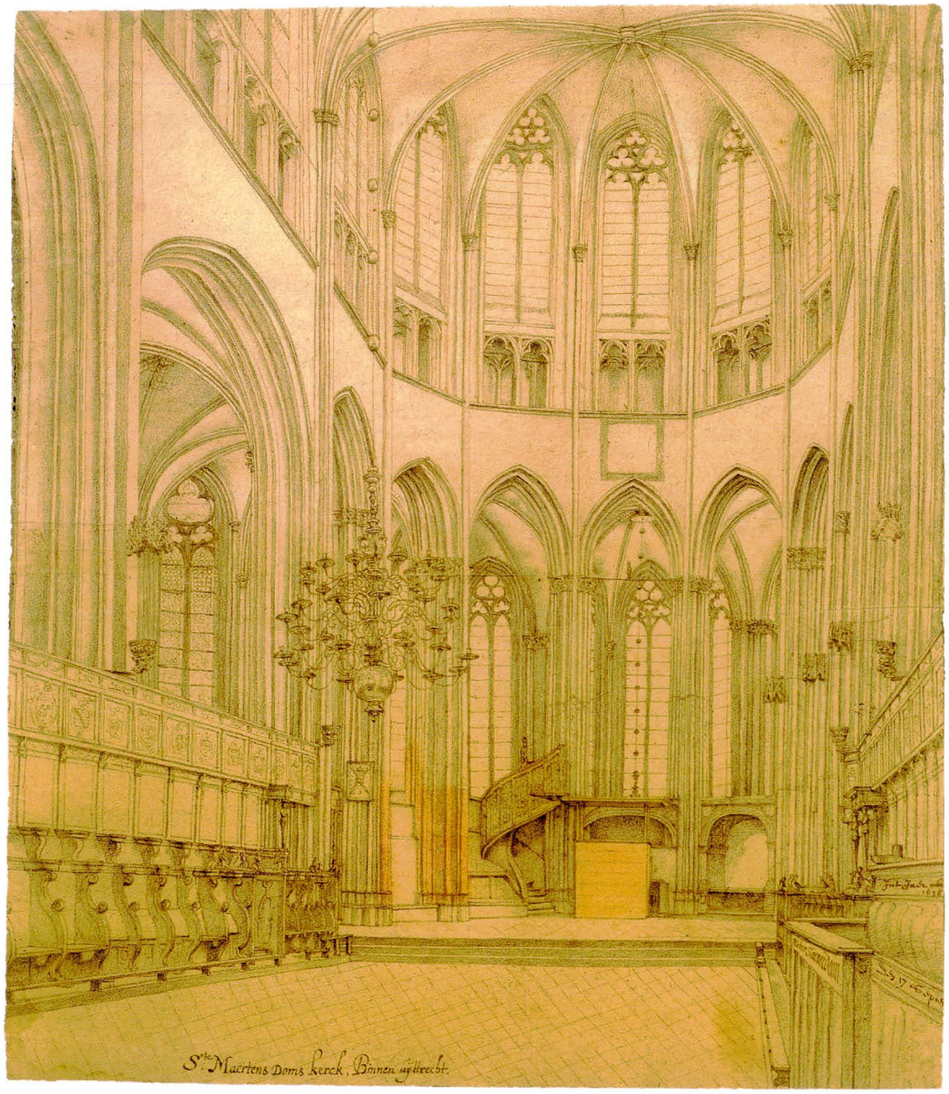


Afb. 21
Pieter Saenredam, *Gezicht door het transept van de Sint-Jacobskerk te Utrecht, van noord naar zuid*, 14 augustus 1636 (cat.nr. 44).

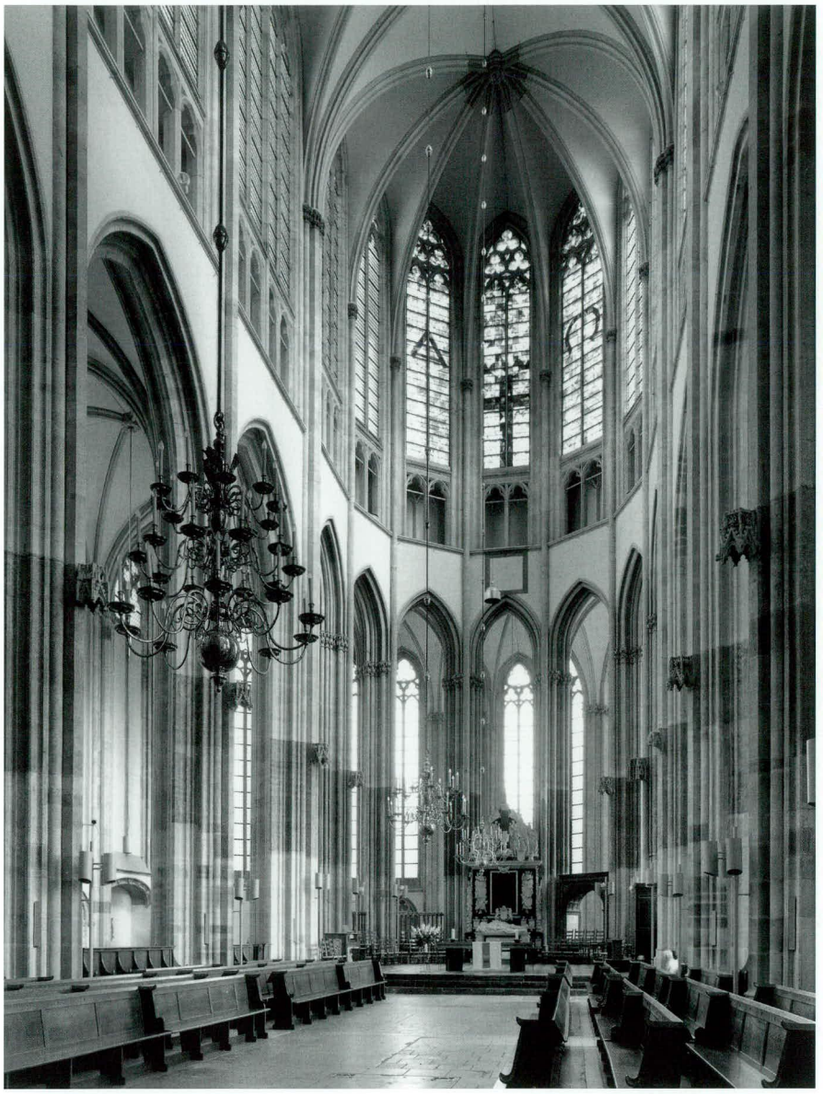
Afb. 22
Utrecht, Jacobikerk, transept naar het zuiden, vanaf het standpunt van tekening cat.nr. 44. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, september 2000.

gaf Saenredam ze in zijn tekeningen juist slanker weer. Daarmee voorkwam hij niet alleen dat de eenheid van de afgebeelde ruimte verloren zou gaan, het kwam bovendien tegemoet aan de ervaring dat zuilen en pijlers zich ook in werkelijkheid iets slanker aan ons voordoen, alleen al ten gevolge van het feit dat wij met twee ogen tegelijk kijken en niet vanuit slechts één oogpunt. Daarom valt deze contractie meestal niet zo snel op.
Een mooi voorbeeld biedt de tekening van 15 september 1636 van het transept van de Dom

Afb. 23
Pieter Saenredam, *Het koor van de Domkerk te Utrecht, gezien naar het oosten*, 17 september 1636 (cat.nr. 52).




(cat.nr. 51). De zuidwestelijke kruisingspijler in het midden van het blad ziet er op het eerste gezicht volkomen normaal uit, totdat men zich realiseert dat Saenredam hem op slechts een paar meter afstand voor zich had staan en daarom wel tweemaal zo breed had moeten tekenen. Dan wordt ook duidelijk hoe het komt, dat de meest rechtse boog van de schiparcade links én de noordwestelijke kruisingspijler waarop deze boog moet aansluiten, geheel achter de voorste pijler kunnen schuilgaan. Had Saenredam deze pijler in perspectivisch correcte proporties weergegeven, dan zou de ruimtelijke eenheid die hij in de kerk ervoer, in zijn tekening verbroken zijn geweest.
Een identieke contractie zien we in de twee schetsen van de Buurkerk van een maand eerder (cat.nrs. 33, 38). Men zou deze tekeningen kunnen opvatten als twee of drie afzonderlijke interieurgezichten, op economische wijze op één blad bijeengeplaatst. Bij de uitwerking van de Buurkerkschetsen tot schilderijen zijn dit inderdaad vijf afzonderlijke panelen geworden; van de onvermijdelijkheid daarvan zal Saenredam zich al in 1636 bewust zijn geweest. Tegelijk echter geven de schetsen een ruimtelijke impressie van de kerk, veel méér dan de



Afb. 24
Utrecht, Domkerk, koor naar het oosten, ongeveer overeenkomend met cat.nr. 52. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, september 2000.

afzonderlijke panelen. De weidsheid die daar ontbreekt, heeft Saenredam in deze schetsen zichtbaar gemaakt.

De laatstgenoemde tekeningen geven duidelijk blijk van Saenredams oog voor architectonische ruimte en van zijn fascinatie voor het perspectief. Ze zijn ook typerend voor zijn standpuntkeuze. Om in slechts enkele tekeningen de meest karakteristieke aspecten van een kerk te kunnen vastleggen, koos Saenredam de twee of drie interessantste blikrichtingen en werkte hij meestal met een asymmetrische opstelling, een zo groot mogelijke afstand en een wijd blikveld. Bovendien tekende hij gewoonlijk vanuit een laag gezichtspunt, zittend op een vouwstoel of krukje. Wel maakte hij waar mogelijk gebruik van (stenen) muurbanken of (houten) kerkbanken, en hoe hoger de bank, hoe hoger het oogpunt.[37]
Kerkinterieurs in de lengterichting met het gezichtspunt buiten de middenas ziet men ook bij andere architectuurschilders van voor 1650, doch slechts zelden is het gezichtspunt zo laag. Interieurgezichten in dwarsrichting, van zijbeuk naar zijbeuk of door het transept, waren niet

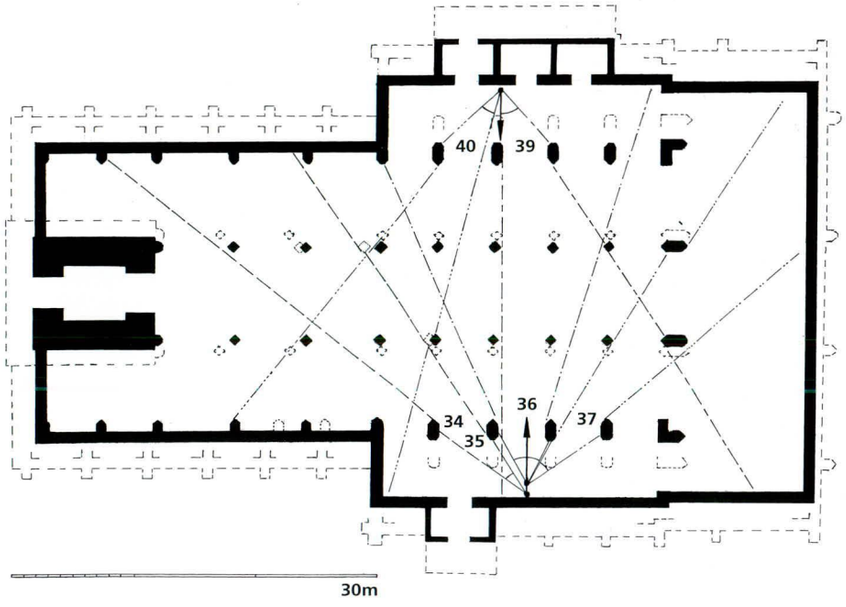
37
Een enkele keer is de ooghoogte aangegeven, variërend van 3½ voet (ca. 97 cm; Haarlem, Nieuwe Kerk; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 80) tot 6 voet (ca. 165 cm; Utrecht, Jacobikerk (cat.nr. 41) en Catharijnekerk (cat.nr. 66)). In de praktijk komen echter nog hogere gezichtspunten voor, zoals in de tekening van het transept van de Dom (cat.nr. 51), die gemaakt is vanuit een bank en waar het bovenste van de twee oogpunten naar schatting op ca. 2 m ligt. Exterieurs zijn meermalen getekend vanuit een hoog standpunt, veelal de bovenverdieping van een huis.

Afb. 25
Reconstructie van Saenredams plattegrond van de Buurkerk te Utrecht; in onderbroken lijnen de contouren van de werkelijke plattegrond. Tekening auteur.

eerder vertoond. Saenredam tekende ze van bijna elke kerk, maar in Utrecht niet van de Pieterskerk, die hiertoe ook nauwelijks mogelijkheid bood, en ook niet van de Janskerk, die op dit punt minder interessant was dan de Mariakerk, de Buurkerk of de Dom.
Ook in zijn – soms stereotiep lijkende – standpuntkeuze treft Saenredams systematiek. Vaak sluit het ene blikveld aan op het andere en ligt aan of net buiten de rand van het ene interieur het standpunt voor een volgend gezicht, in tegengestelde richting of haaks erop. Sommige tekeningen van de Mariakerk zijn uit bijna hetzelfde punt gemaakt, de blikrichtingen loodrecht op elkaar. De mogelijkheid die dit bood om later een panoramisch kerkinterieur te schilderen, heeft Saenredam echter niet ingezien of in elk geval niet benut.

**Van schets naar constructie**

Om naar een schetstekening een constructietekening in lineair perspectief uit te werken en vervolgens een paneel te schilderen, had Saenredam aan die schets alleen niet genoeg. Hij moest ook zijn verdere documentatie raadplegen: de plattegrond en eventuele verdere opmetingen, en bovendien de andere tekeningen en schetsen. Op basis hiervan kon hij de ruimteproporties corrigeren, in de schets achterwege gelaten objecten aanvullen, en schilderingen en wapens in de juiste kleuren weergeven.
Voor de perspectiefconstructie kon het nodig zijn zaken te vereenvoudigen. Zo werden de pijlers van de Mariakerk door Saenredam regelmatiger geconstrueerd dan zij waren en ook de zuildoorsneden werden op mathematische wijze bepaald (cat.nrs. 13b-e). In het uiteindelijke paneel waren dergelijke vereenvoudigingen niet of nauwelijks merkbaar.
Van groter effect was de aanpassing van de kerkvloer. Een regelmatig patroon van vierkante tegels vormde bij het construeren van het perspectief een belangrijk hulpmiddel om afstanden uit te meten. Het leidde in de panelen tot een verstrakking en schematisering van de vloer. Waar de schets onvoldoende aanwijzing gaf over de ligging van zerken, kreeg deze vloer een fantasiepatroon.
Saenredam ging echter nog verder met zijn aanpassingen. Vaak idealiseerde hij de ruimte, streek onregelmatigheden glad, liet naar willekeur bepaalde zaken zoals trekstangen weg en voegde andere toe. De panelen van de Pieterskerk, de Janskerk en sommige van de Mariakerk bieden sprekende voorbeelden van zulke manipulatie.



Niet elke aanpassing mag echter zomaar als 'manipulatie' worden bestempeld.
Van manipulatie kan in feite pas sprake zijn, wanneer Saenredam zich ervan bewust was af te wijken van de realiteit. Was hij zich dat altijd? Wat de ruimteweergave betreft zeer zeker niet.
De betrouwbaarheid van de perspectiefconstructie hing mede af van de betrouwbaarheid van de plattegrondtekening. De weinige eigenhandige kerkplattegronden die van hem bewaard zijn gebleven (Sint-Jan en Sint-Pieter te 's-Hertogenbosch, 1632)[38] laten zien, dat Saenredam bij het uitwerken van zijn kladopmetingen tot een nette tekening kapitale fouten kon maken; bij de Sint-Jan leidde de verkeerde interpretatie van zijn eigen meetgegevens tot een algehele disproportionering van de koorpartij.
Door vergissingen in de plattegrond, maar ook doordat niet elke schetstekening consequent vanuit één standpunt was gemaakt, waren de gegevens in Saenredams documentatie nogal eens tegenstrijdig; bovendien waren ze bijna altijd onvolledig. Afwijkingen van de werkelijkheid die hiervan het gevolg waren en waarvan het de vraag is of Saenredam ze zelf kon aanwijzen, zijn daarom nauwelijks als manipulatie te beschouwen. Dát er zaken niet klopten, besefte hij wel. Meer dan eens zag hij zich geconfronteerd met het probleem dat het interieurbeeld van zijn schets in de constructietekening onbedoeld ging verschuiven. Om dan toch het oorspronkelijke beeld te handhaven, was hij gedwongen van het correcte perspectief af te wijken. Zo'n ingreep is in feite wél 'manipulatie', maar wordt zelden als zodanig aangemerkt.
Ook in Utrecht heeft Saenredam plattegronden gemaakt. Alleen zijn opmetingen van de Domtoren zijn thans nog bekend, maar hij heeft ongetwijfeld van elk van de zeven getekende kerken een plattegrond gehad. Die van de Mariakerk, waar hij zes weken achtereen heeft geschetst en gemeten, moet behoorlijk nauwkeurig zijn geweest. Dat blijkt uit vergelijking van de constructietekeningen en de schilderijen (ondanks sommige vergissingen of afwijkingen daarin) met de zeer betrouwbare opmeting die omstreeks 1812, vlak voor de afbraak van schip en transept, is gemaakt.[39]
Alleen voor de Buurkerk is een soortgelijke toetsing mogelijk, dankzij de vijf interieurgezichten uit 1644-1645 en 1653-1654 waarin de twee bewaard gebleven schetsen van 1636 hebben geresulteerd (cat.nrs. 33-40). Deze interieurgezichten geven voldoende aanknopingspunten voor een globale reconstructie van de kerkplattegrond waarmee Saenredam moet hebben gewerkt (afb. 25). Die plattegrond week nogal af van de realiteit. In Saenredams visie was de kerk ongeveer even lang als in werkelijkheid, maar beduidend smaller. Bovendien waren de drie westelijke schiptraveeën, die zeer verschillend van afmeting zijn, in Saenredams voorstelling even groot en correspondeerden zij met drie even brede zijkapellen in plaats van met vier smallere kapellen, zoals in werkelijkheid.
Net als bij de plattegrond van de Sint-Jan in 's-Hertogenbosch zijn deze afwijkingen van de realiteit niet toe te schrijven aan opzet, maar aan foutieve interpretatie van opmetingsnotities. Want op de compositie van de panelen van 1644 en 1645 hadden ze geen invloed en op de dieptewerking nauwelijks. Wel moet Saenredam bij de voorbereiding van het paneel van 1644 (cat.nr. 40) hebben gemerkt dat er iets niet klopte. Waar volgens zijn plattegrond slechts ruimte was voor twee zijkapellen, gaf zijn schets van 16 augustus 1636 (cat.nr. 38) er drie weer; en zoals meestal bij dergelijke tegenstrijdigheden hield hij zich op dit punt aan zijn oorspronkelijke schets. Veel groter effect hadden de plattegrondafwijkingen op de uitwerking in 1653 van het linker- en rechterdeel van de schets van 2 augustus 1636 (cat.nr. 33), waar het zicht door de kerk naar links en rechts diagonaal is. Het moeizame perspectief in de beide constructietekeningen (in tegenstelling tot het perfect ogende perspectief van het middenpaneel) maakt duidelijk dat Saenredam de gegevens uit schets en plattegrond hier niet meer tot een overtuigende synthese kon combineren. Doelbewust 'manipuleren' omwille van de compositie deed hij echter slechts één maal, namelijk in het linkergezicht (cat.nrs. 34-35), waar hij in de rechterhelft pijlers en bogen iets naar het midden verschoof om meer symmetrie te verkrijgen.

38
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nrs. 98, 102; een plan van de Sint-Bavo in Haarlem, gemaakt door Pieter Wils, is door Saenredam benut; Ruurs 1987, pp. 49 e.v., 101, noot 62; Ruurs 1990, p. 335.
39
Plattegronden van H.A.F.A. Gobius (1812/ ca. 1840) en F.C.E. van Embden (1817); HUA, TA Id 2.4 en Id 2.5.

Een probleem waarmee Saenredam steeds te maken kreeg, was dat hij in zijn schetsen wel het oogpunt, maar niet de distantie tot de voorgrond had genoteerd. Hij moest deze schatten of afleiden uit de plattegrond die hij had gemaakt.[40] Een kleine afwijking had meestal weinig gevolgen, maar in bepaalde gevallen konden de consequenties aanzienlijk zijn. Voor *De noordelijke zijbeuk van de Mariakerk, gezien naar het westen* (cat.nrs. 28-29) bijvoorbeeld koos Saenredam bij de uitwerking van de perspectiefconstructie zijn standpunt een paar voet te ver naar achteren, waardoor het doorzicht naar links ging verschuiven en deels dichtlopen, wat zeker niet de bedoeling zal zijn geweest. Ten einde toch zijn oorspronkelijke schets te kunnen volgen, moest hij in dit doorzicht het correcte perspectief loslaten en uit de vrije hand invullen wat hij in 1636 had getekend.
Hetzelfde verschijnsel, maar gecompliceerder, zien we in *Het transept van de Mariakerk, naar het zuidwesten* (cat.nr. 26). Saenredams schets van 1636 (cat.nr. 25) is vanuit twee verschillende standpunten gemaakt, het ene schuin links voor het andere, zodat deze tekening méér laat zien dan vanuit één standpunt mogelijk was. Het standpunt dat Saenredam voor zijn perspectiefconstructie heeft aangenomen, is min of meer een combinatie van beide; toch heeft hij om zijn schets uit 1636 zoveel mogelijk te kunnen volgen enkele kunstgrepen moeten toepassen, zoals het versmallen van de bogen en galerijen in het schip en het verschuiven – soms in verkeerde richting – van wandzuilen.
Het moeten dergelijke problemen met de uitwerking van zijn Utrechtse perspectieven zijn geweest, die Saenredam ertoe hebben gebracht bij zijn eerstvolgende verre tekencampagne – rond en in de Rhenense Cunerakerk in 1644 – in de interieurschetsen niet alleen het verdwijnpunt (consequent met hoogteaanduiding), maar tevens de distantie tot een in de schets op de voorgrond gemarkeerd punt aan te geven; een punt ter hoogte van de voorzijde of de hoek van een pijler, dat in de plattegrond exact kon worden aangewezen.[41]

Niet aan alle schilderijen is een constructietekening voorafgegaan. De exterieurs van de Mariakerk, met name die van de westzijde, had Saenredam in 1636 al zo zorgvuldig in perspectief getekend, dat hij ze voor het grootste deel rechtstreeks van zijn schetsen kon overnemen. Dat blijkt uit het kwadraatraster in de ondertekening van beide panelen, dat correspondeerde met een raster dat over de tekening moet zijn gelegd. Dat er geen tussenfase is geweest, blijkt ook uit de vrijwel exacte overeenstemming van schets en schilderij en de tamelijk ronde schaalverhouding tussen beide, resp. ca. 2:3 (cat.nrs. 4, 5) en 3:8 (cat.nrs. 6, 7). Alleen de overhoeks getekende gedeelten in beide schetsen: de toren in cat.nr. 4 en de hele westgevel en het schipdak in cat.nr. 6, zijn in de panelen omgezet in lineair perspectief, echter met de minst mogelijke wijzigingen.
Bij het schilderij van de Mariaplaats (cat.nr. 7) heeft dat tot een wonderlijk resultaat geleid. De westgevel van de toch al gereduceerd weergegeven kerk is, samen met het kerkdak en de toren, wel in de hoogte aangepast aan het lineaire perspectief, maar niet in de breedte. Daardoor is de gevel net zo verkort als in het overhoekse aanzicht en zijn de gevelproporties dramatisch veranderd. Maar Saenredam had geen reëel alternatief. In correct lineair perspectief zou de gevel zoveel breder en dominanter zijn geworden, dat de evenwichtige (maar niet erg waarheidsgetrouwe) compositie van de tekening in het schilderij geheel verloren zou zijn gegaan.
Bij het *Gezicht op het koor van de Mariakerk* (cat.nr. 3) stuitte Saenredam op een nog lastiger probleem. De kerk was hier grotendeels in overhoeks aanzicht getekend, zodat de schets niet zomaar tot paneelformaat kon worden vergroot. Het paneel is een compromis geworden: de rechterhelft in lineair perspectief, tamelijk uit de losse hand, de koorsluiting links in overhoeks perspectief. Het naast elkaar bestaan van twee perspectiefsystemen in dit paneel leidt tot inconsequenties en schept verwarring. Maar ook hier had Saenredam geen andere keus. De beeldhoek was bij de koorsluiting dermate groot, dat toepassing van lineair perspectief hier extreme vervormingen zou hebben veroorzaakt. Bovendien ontbraken de maatgegevens die nodig waren om het koor in correcte proporties te construeren. Het zoveel

40
Ruurs 1987, pp. 108-109, noot 92, meent dat Saenredam zijn standpunt in de plattegrond zou hebben genoteerd. Daarvoor zie ik echter geen aanwijzing.
41
Ruurs 1987, pp. 64-66, neemt aan, m.i. ten onrechte, dat Saenredam ook in zijn Utrechtse schetsen de distantie vermeldde. Er is echter niets dat daarop wijst. Weliswaar zijn de schetsen later allemaal bijgesneden, de Rhenense bladen zijn dat ook en bij twee van de drie is de distantievermelding daar nog duidelijk zichtbaar.

mogelijk volgen van zijn oorspronkelijke schets moet Saenredam zowel hier als in andere gevallen de beste garantie hebben geleken voor een waarheidsgetrouwe en overtuigende weergave. Dat hij daarmee geen ongelijk had, bewijst de hoge waardering voor deze werken in onze tijd. Ondanks hun (niet altijd herkende) perspectivische gebreken worden de drie bovengenoemde panelen gerekend tot de topstukken van de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw.

**Besluit**

De vraag of Saenredams Utrechtse tekeningen en schilderijen betrouwbare kerkportretten zijn, laat zich niet met een simpel ja of nee beantwoorden. In het debat tussen Six en Muller van 1910 kan men beiden voor een deel gelijk geven (hoewel Six misschien wat meer dan Muller), maar beiden hadden voor een deel ook ongelijk. Zij maakten te weinig onderscheid tussen schetstekeningen, constructietekeningen en schilderijen en gingen daarmee voorbij aan de wezenlijke verschillen tussen deze categorieën. Bovendien staafden beiden hun beweringen alleen met losse interieurgezichten, geïsoleerd uit de reeks waarvan zij bij Saenredam ooit deel uitmaakten. Weglatingen of perspectivische verkortingen die door andere tot die reeks behorende tekeningen werden gecompleteerd of gecorrigeerd en als zodanig inherent waren aan Saenredams tekenmethodiek, zijn daardoor al te snel bestempeld als 'tekortkomingen' of 'onbetrouwbaarheden'.
'Betrouwbaarheid' heeft voor de verschillende categorieën van Saenredams oeuvre verschillende betekenissen. In de schetstekeningen is de weergave van de architectuur wat perspectief en proporties betreft nooit fotografisch exact, maar Saenredam heeft slechts hoogst zelden niet bestaande objecten weergegeven. De schilderijen (met de daaraan voorafgaande constructietekeningen) suggereren – mits vanuit het juiste gezichtspunt beschouwd – vaak wel een bijna fotografisch getrouwe weergave, maar zij geven meer dan eens een gecorrigeerde of geïdealiseerde architectuur te zien, al dan niet met naar eigen fantasie ingebrachte elementen.
De betrouwbaarheid van de ruimteweergave is overigens een complexe zaak. 'Perspectivisch juist' is nog niet hetzelfde als 'overtuigend', of omgekeerd, en in een aantal gevallen heeft Saenredam daarom zijn toevlucht moeten nemen tot compromissen, met name bij zijn exterieurgezichten. Bovendien doet zich het probleem voor dat Saenredams constructies gebaseerd zijn op de diverse gegevens die hij van de betreffende kerk had verzameld. Vergissingen bij de interpretatie daarvan werkten, indien niet tijdig herkend en gecorrigeerd, door tot in het uiteindelijke schilderij. Ook daardoor is, zelfs wanneer Saenredam de intentie heeft gehad en hij overtuigd moet zijn geweest een volkomen correct beeld van de kerk te geven, het resultaat niet altijd werkelijk waarheidsgetrouw geworden.

*Met dank aan C.A. van Swigchem en C.C.S. Wilmer voor hun commentaar op een eerdere versie van deze tekst.*

# Pieter Saenredam als tekenaar

Michiel C. Plomp
*Associate curator drawings & prints*
*The Metropolitan Museum of Art*
*New York*

Vreemd genoeg is bij alle aandacht die Pieter Saenredam de laatste tientallen jaren ten deel is gevallen, tot nog toe nauwelijks apart studie verricht naar zijn tekeningen. Steevast worden ze gezien als een opstapje, zij het een bijzonder fraai opstapje, naar zijn schilderijen.
De monografie over Saenredam van Gary Schwartz en Marten Jan Bok van 1989 is daarvan een karakteristiek voorbeeld. De titel geeft al aan waar het de auteurs om gaat: *Pieter Saenredam. De schilder in zijn tijd*. Van de zestig kleurenillustraties zijn er drie aan tekeningen toebedeeld.[1] Dat van die drie er vermoedelijk één door een latere kunstenaar zodanig is aangevuld dat de oorspronkelijke tekening amper meer zichtbaar is, is wel een indicatie dat hun kijk op de *tekenaar* Saenredam correctie behoeft.
Hier zullen de Utrechtse tekeningen van Pieter Saenredam centraal worden gesteld. Hoe ging de kunstenaar te werk, welke tekentechnieken paste hij toe, wat voor soort papier gebruikte hij, wat deed hij met zijn tekeningen toen ze eenmaal voltooid waren, hoe fungeerden ze in de rest van zijn oeuvre? Het blijkt dat 18de-eeuwse verzamelaars tekeningen, die in hun ogen maar half voltooid waren, nog wel eens hebben laten 'afmaken'. Deze handelwijze, die het beeld van de tekenaar tot op heden vertroebeld heeft, verdient ook aandacht. Vandaar dat dit verhaal doorloopt tot in de 18de eeuw.

**Tekencampagne van vier maanden**

Nadat hij op 29 mei 1636 nog aan een tekening werkte in de Sint-Bavokerk te Haarlem, voltooide Pieter Saenredam twintig dagen later, op 18 juni, zijn eerste (ons bekende) tekening te Utrecht. De laatste Utrechtse tekening die we van hem kennen, dagtekent van 23 oktober. Een maand later blijkt hij een technische uitwerking te vervaardigen van dezelfde tekening van de Sint-Bavokerk die hij eind mei in Haarlem achterliet. Kortom, de kunstenaar is een maand of vier van huis geweest en bivakkeerde in die periode voornamelijk in Utrecht.
Van die Utrechtse periode zijn in totaal 44 tekeningen van Saenredam bekend. Hiervan zijn er 36 daadwerkelijk in Utrecht gemaakt (de overige acht – vier constructietekeningen en vier voorbereidingen daarvoor – werden in Haarlem vervaardigd). Zie voor een chronologische lijst p. 52.

Ook al zijn er stellig enkele tekeningen verloren gegaan, toch biedt deze lijst de eerste mogelijkheid iets van de opzet en de aanpak van Saenredams tekencampagne in Utrecht te begrijpen. Het betreft voornamelijk kerkinterieurs, namelijk 26 stuks, verder vier kerkaanzichten (waaronder de Domtoren en de Pandhof), twee stadsgezichten, een portret en enkele opmetingen. Opvallend is dat niet alleen de weergaves van de Mariakerk die van de andere kerken in aantal verre overtreffen, maar ook dat de eerste en de laatste tekening daar vervaardigd zijn. Een ander opmerkelijk gegeven is dat de kunstenaar in elke kerk – dit blijkt ook te gelden voor kerken buiten Utrecht – begon met een zo groot mogelijk overzicht van het interieur, steeds in oostelijke of westelijke richting en daarna pas zijkapellen of

1
Schwartz en Bok 1989, afb. 56, 121 en 180. Afbeelding 86, de zwart gemaakte achterkant van een Saenredam-tekening, is niet meegerekend).

andersoortige details weergaf.[2] Als we ons beperken tot de kerkinterieurs, dan zijn er negen tekeningen van de Mariakerk tegenover drie van de Domkerk, drie van de Pieterskerk, drie van de Jacobikerk, drie van de Catharijnekerk en twee van de Buurkerk.
Saenredam moet veelal consciëntieus hebben doorgewerkt, waarbij hij om de twee à drie dagen een tekening produceerde. Tot twee keer toe dateerde en/of voltooide hij twee tekeningen op twee achtereenvolgende dagen (27-28 augustus en 17-18 september) en één keer legde hij de laatste hand aan twee bladen op dezelfde dag (15 september). Maar soms zijn er forse intervallen te constateren. Zo zijn er drie periodes van tien à vijftien dagen dat de kunstenaar minder hard gewerkt lijkt te hebben, of in elk geval – voor zover bekend – geen tekeningen dateerde: 19–29 juni; 4–14 september; 19 september–3 oktober. Vermoedelijk heeft hij die tijd gebruikt voor voorbereidingen, plattegronden en opmetingen.

Chronologische lijst van in Utrecht vervaardigde tekeningen.

| *Datum* | *kerk* | | *cat.nr.* |
|---|---|---|---|
| 18 juni | Mariakerk | interieur | 8 |
| 30 juni | Mariakerk | interieur | 11 |
| juni | Mariakerk | interieur | 15 |
| 3 juli | Mariakerk | interieur | 17 |
| 7 juli | Mariakerk | interieur | 19 |
| 9 juli | Mariakerk | interieur | 21 |
| 12 juli | Mariakerk | exterieur | 2 |
| 16 juli | Mariakerk | interieur | 23 |
| 22 juli | Mariakerk | interieur | 25 |
| 25 juli | Mariakerk | interieur | 27 |
| 2 augustus | Buurkerk | interieur | 33 |
| 8 augustus | Jacobikerk | interieur | 41 |
| 12 augustus | Jacobikerk | interieur | 42 |
| 14 augustus | Jacobikerk | interieur | 44 |
| 16 augustus | Buurkerk | interieur | 38 |
| 22 augustus | Pieterskerk | interieur | 45 |
| 27 augustus | Pieterskerk | interieur | 47 |
| 28 augustus | Pieterskerk | interieur | 49 |
| 30 augustus | Mariakerk | exterieur | 4 |
| september | Domkerk | 2 opmetingen | 56 |
| 3 september | Domkerk | interieur | 50 |
| 15 september | Domkerk | interieur | 51 |
| 15 september | Janskerk | interieur | 58 |
| 17 september | Domkerk | interieur | 52 |
| 18 september | Mariakerk en -plaats | stadsgezicht | 6 |
| 2 oktober | Catharijnekerk | interieur | 63 |
| 6 oktober | Janskerk | interieur | 60 |
| 7 oktober | Janskerk | interieur | 62 |
| 15 oktober | Domtoren en stadhuis | stadsgezicht | 57 |
| 20 oktober | Catharijnekerk | interieur | 65 |
| 23 oktober | Jan Jansz. van Ermelo | portret | 67 |
| ongedateerd: | Mariakerk | opmeting | 13 |
| | Pandhof | exterieur | 53 |
| | Catharijnekerk | interieur | 66 |
| | Domtoren | exterieur | 54 |

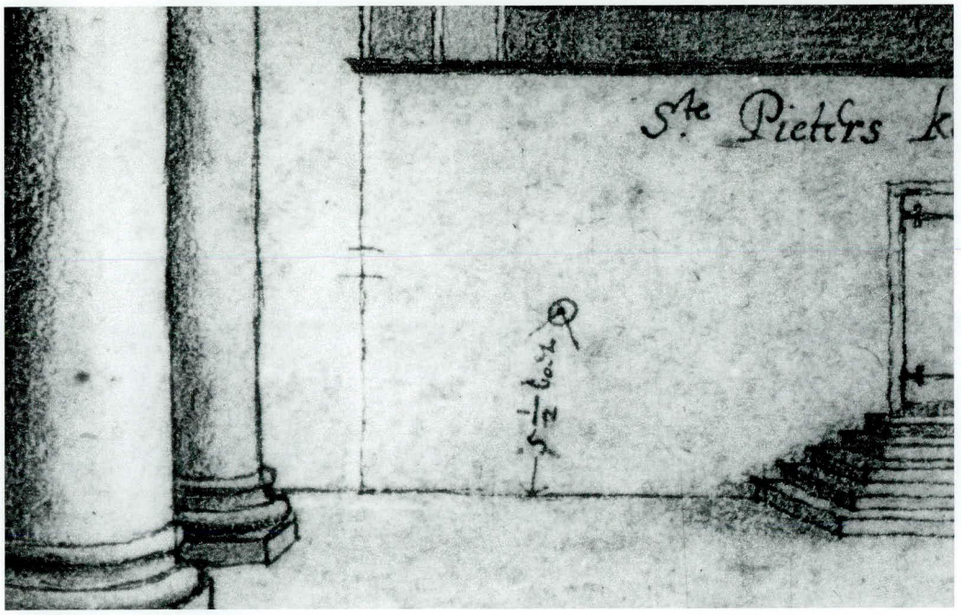
2
Walter Liedtke in: Turner 1996, deel 27, p. 509.

Afb. 1
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Pieterskerk, gezien naar het oosten* (cat.nr. 47). Detail met het oogpunt en een correctie van een foutief geplaatste lijn.

**Soorten tekeningen en technieken**

De tekeningen van de Mariakerk bieden een goed overzicht van zowel de verschillende soorten tekeningen die Saenredam vervaardigde als van de diverse tekentechnieken die hij toepaste. Wat het eerste betreft, komt het er kort gezegd op neer dat hij ter plaatse in een kerk tekeningen 'naar het leven' (compositietekeningen) maakte. Eveneens in de kerk voorzag hij zichzelf van allerlei afmetingen, architectonische detailopnames en dergelijke (opmetingstekeningen). Gebruik makend van wat hij ter plaatse had verzameld, maakte hij ten slotte in de werkplaats de directe voortekening voor het schilderij (constructietekening). Het zijn vooral de compositietekeningen waarin Saenredam een heel scala van tekentechnieken laat zien: pen en bruine inkt, zwart krijt, rood krijt, grafiet, penseel en grijze inkt, penseel en waterverf en witte dekverf. De door hem gebruikte soorten en kleuren papier waren: glad wit-crème papier, beige lompenpapier en blauw papier.

Saenredam begon zijn compositietekeningen met het aangeven van het zogenaamde oogpunt, het punt op de horizonlijn dat zijn ooghoogte tijdens het tekenen aangaf (afb. 1). Dit punt ligt recht tegenover het standpunt van de tekenaar. Als teken daarvoor gebruikte hij een punt met een cirkeltje eromheen. Soms schreef hij erbij: 'oogh', soms de hoogte vanaf de grond. Bij het maken van de constructietekening werd dit steevast ook het verdwijnpunt.
De compositietekeningen werden echter uit de vrije hand gemaakt, zonder zich nadrukkelijk te houden aan het systeem van orthogonalen die in het verdwijnpunt moeten samenkomen. Slechts bij enkele grote bladen, zoals de gezichten in de Dom en de Janskerk, allebei van het middenschip naar het koor (cat.nrs. 50-52, 58), heeft Saenredam bij aanvang enkele hulplijnen in grafiet langs een lineaal getrokken.[3]
Het oogpunt noteerde Saenredam altijd met pen en bruine inkt en vervolgens was dat ook de techniek waarmee hij begon te tekenen. Bij nauwkeurige bestudering van zijn tekeningen blijkt dat de andere technieken, zoals zwart krijt en waterverf, steeds óver de lijnen in pen en bruine inkt liggen. Saenredam moet een vaste hand hebben gehad; zijn penlijnen zijn strak en veelal slechts één keer getrokken. Vergiste hij zich, dan plaatste hij loodrecht door de foutieve lijn twee streepjes om het abuis aan te geven (zie cat.nrs. 38, 27) (afb. 1); een enkele






3
Ruurs 1987, p. 98, noot 45.

keer trachtte hij zulke vergissingen ook wel met witte dekverf af te dekken (cat.nrs. 47, 49). Er zijn slechts twee tekeningen van Saenredam bekend die hij in dit stadium heeft gelaten, zij het aangevuld met grijze wassingen: *Het Stadhuis in Den Bosch* (Amsterdam, Rijksprentenkabinet) en *Het stadhuis te Haarlem* (Amsterdams Historisch Museum).[4]

Is de eerste opzet in pen bij al deze compositietekeningen min of meer gelijk, de uitvoering daarna kon behoorlijk verschillen. Zo zijn er tekeningen in waterverf (aquarel) en tekeningen in krijt uitgevoerd. De waterverftekeningen zijn in de minderheid. Van de 32 in Utrecht vervaardigde compositietekeningen zijn dat er zes:

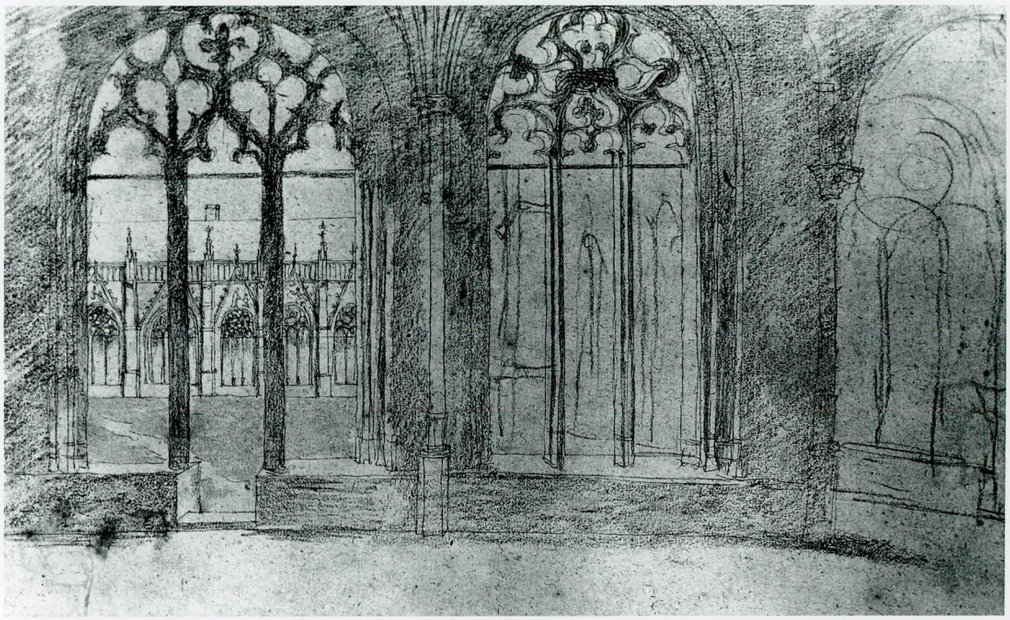
| | | *cat.nr.* |
|---|---|---|
| 18 juni | Interieur Mariakerk | 8 |
| 12 juli | Exterieur Mariakerk | 2 |
| 30 augustus | Exterieur Mariakerk | 4 |
| 15 september | Interieur Janskerk | 58 |
| 18 september | Mariakerk en Mariaplaats | 6 |
| 15 oktober | Domtoren en stadhuis | 57 |

Saenredam werkte in zijn krijttekeningen ook wel met waterverf, maar slechts incidenteel, bijvoorbeeld om de kleur van een venster, een wapenbord of het koorgestoelte aan te geven. Dat gebeurde veelal bijzonder economisch: als hij een bepaald gegeven al eerder ergens met zorg had getekend of in kleur had uitgebeeld, kon hij het de volgende keer overslaan. Het moet Saenredam zuiver en alleen zijn gegaan om het vastleggen van de architectuur. Of een tekening mooier zou worden als ze uitvoeriger (met kleur) gewassen was, kon hem waarschijnlijk niet zoveel schelen. Zijn arceringen in grafiet of zwart krijt – hij gebruikte beide, soms in dezelfde tekening – zijn de ene keer bijzonder levendig en los, zoals op de bladen *Middenschip van de Mariakerk* en *Noordelijke zijbeuk van de Mariakerk* (cat.nrs. 21 en 27) en de andere keer zeer precies, zoals op twee bladen van de Pieterskerk, *Middenschip naar het koor* en *Zuiderzijbeuk* (cat.nrs. 47 en 49). Withoogsels komen we nagenoeg uitsluitend in de krijttekeningen tegen. Saenredam bracht het meestal in bijna droge vorm op, zodat het sterk lijkt op wit krijt en goed aansluit bij het zwarte krijt en grafiet. Met deze withoogsels wist hij soms op fabelachtige wijze zuilen en gewelven een glanzend aanzien te geven.

Saenredams papierkeuze, wit, blauw en beige, heeft duidelijk te maken met de gebezigde techniek. Logischerwijs reserveerde hij het (vermoedelijk duurdere) gladde wit-crème papier voor zijn waterverftekeningen. In het meer gestructureerde blauwe of beige papier waren de wassingen vermoedelijk moeilijk strak op te brengen. Bovendien was het waarschijnlijk prettiger om de verschillende (zachte) kleuren af te zetten tegen een witte ondergrond. De lossere krijttekeningen voerde Saenredam veelal uit op blauw papier en het iets grovere beige lompenpapier.[5] Op het blauwe papier werkte hij graag met withoogsels, die daar uiteraard fraai op uitkomen. In het blauwe papier zit geen watermerk, in het door Saenredam gebruikte beige lompenpapier treft men een kleine, eenvoudige Franse lelie, steeds vergezeld van een contramerk, een monogram (waarin men deels de cijfers 4 en 1 kan herkennen), met daaronder de letter W (zie p. 297). Van het witte papier heeft Saenredam een grotere variatie gebruikt, zo blijkt uit de diverse watermerken: een Franse lelie in een gekroond wapen, een jachthoorn en variaties op een in vieren gedeeld gekroond wapen (zie pp. 297-300).
De studie van Saenredams techniek en papier in het kader van deze publicatie heeft een gewijzigde toeschrijving opgeleverd. De in de collectie van Het Utrechts Archief bewaarde tekening *Pandhof van de Dom* (cat.nr. 53) stond traditioneel op naam van Saenredam en was ook opgenomen in de Saenredamtentoonstelling in 1961 (afb. 2). Men achtte het blad echter

4
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nrs. 87 en 103. Zie voor de tekening van Den Bosch: Amsterdam 1998, deel 1, pp. 129-130, nr. 282. Zie voor de tekening van Haarlem: Schapelhouman 1979, pp. 110-111, nr. 70.

5
De afmetingen van Saenredams tekeningen op dit beige lompenpapier zijn steevast ca. 30 bij 40 cm. Kennelijk had hij van dit papier een hele stapel tot zijn beschikking en had hij geen behoefte het formaat te wijzigen. Bij zijn tekeningen op andersoortig papier ontbreekt een dergelijke eenvormigheid.



Afb. 2
Pieter Saenredam, *De Pandhof van de Dom, gezien vanuit de westelijke ingang, naar het oosten* (cat.nr. 53).

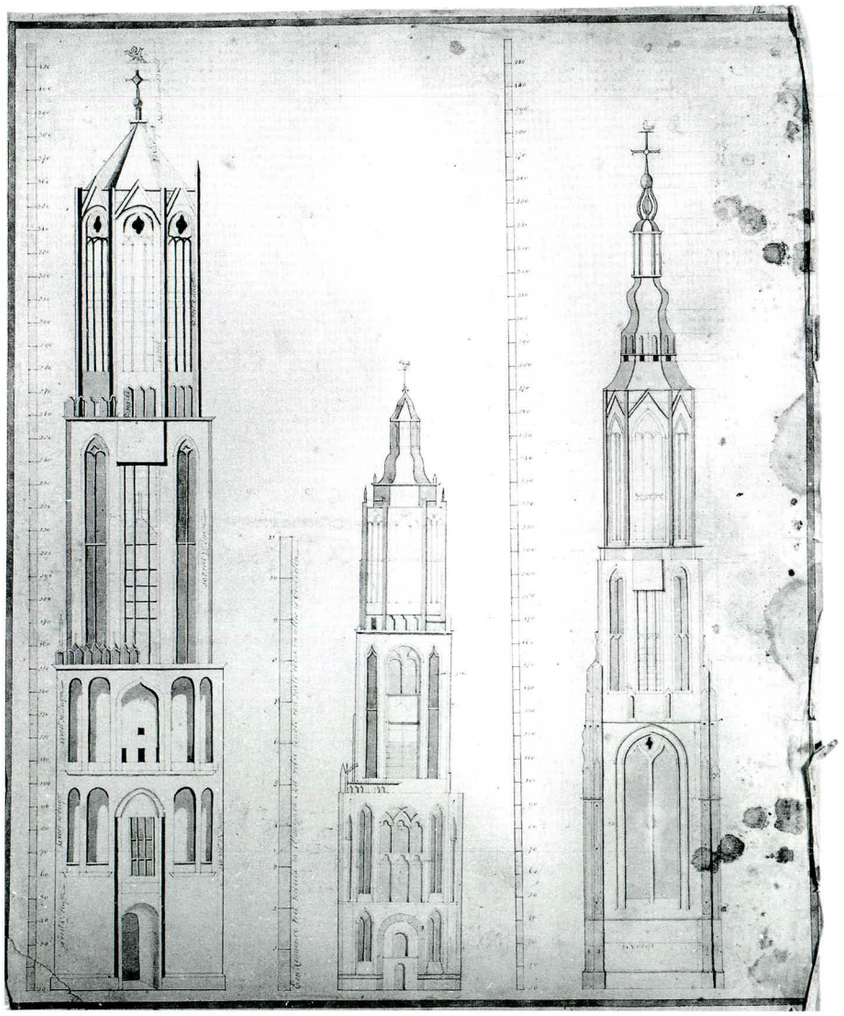
niet karakteristiek voor de meester en het werd opgenomen onder de 'onjuiste of twijfelachtige toeschrijvingen'. Tevens werd geoordeeld dat de tekening 'voor het grootste deel vernield was door latere toevoeging van zwart krijt'.[6] Gevolg was, dat de tekening vergeten raakte; Schwartz en Bok gingen er bijvoorbeeld in hun Saenredammonografie aan voorbij. Het blad sluit echter prachtig aan bij Saenredams overige Utrechtse tekeningen. Vergelijkbare, relatief forse arceringen in zwart krijt zijn ook te zien op tekeningen als *Gezicht vanuit de noordelijke zijbeuk op koor en noorderzijkoor van de Janskerk* en *Gezicht door het schip van de Buurkerk* (cat.nrs. 62, 33). De techniek – pen en bruine inkt, zwart krijt, aangevuld met incidenteel waterverf en withogingen – is geheel in overeenstemming met Saenredams overige tekeningen. Ten slotte is ook het beige lompenpapier met het watermerk van de kleine, eenvoudige Franse lelie precies hetzelfde.[7]
Het blad *Domtoren vanuit het westen* (cat.nr. 54), dat traditioneel als problematisch wordt beschouwd, behoudt vooralsnog die status. De technisch weinig overtuigende manier waarop de huisjes zijn getekend, is al eerder genoemd als reden tot twijfel; daarnaast ademt het blad als geheel een uniformiteit uit die ongebruikelijk is in Saenredams werk. Omdat het blad echter niet gespeend is van kwaliteit, houden we het op 'toegeschreven aan'.[8]

Van kerken in andere plaatsen dan Utrecht zijn detailtekeningen bewaard gebleven, zoals *Het Graf van Floris V, in de Grote of Sint-Laurenskerk, Alkmaar* (Parijs, collectie Frits Lugt), *Het orgel in de Sint-Bavokerk, Haarlem* (idem), *Het raam met Bisschop Gisbertus Masius, in de Sint-Pieterskerk, Den Bosch* ('s-Hertogenbosch, Noordbrabants museum).[9] Dit zijn relatief kleine tekeningen, in pen en bruine inkt en waterverf, die binnen een kerk een bepaald detail weergeven. Utrechtse detailtekeningen zijn onbekend. Stellig heeft Saenredam ze wel gemaakt. Hij noteerde op *Gezicht door de koren van de Jacobskerk* (cat.nr. 42) nummers bij de wapenborden. Deze nummers correspondeerden ongetwijfeld met een detailtekening waarop deze wapenborden in kleur waren weergegeven. Van dit blad (of bladen) ontbreekt echter elk spoor.

Om na terugkeer in Haarlem schilderijen van de kerken te kunnen maken, had Saenredam tal van onderlinge maten binnen de interieurs nodig. Deze noteerde hij met diverse details op

6
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nr. 231.
7
Het enige afwijkende is het formaat van het papier (zie noot 5).
8
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nr. 116. Men zou kunnen aanvoeren dat ook de herkomstgeschiedenis van deze tekening verdacht is. Het blad bevond zich reeds in 1716 in de Bibliothèque Royale, terwijl Saenredams tekeningen als groep bijeen bleven in de familie tot ca. 1732 (zie p. 72). Wellicht dat deze tekening echter deel uitmaakte van een groep torentekeningen die Saenredam op verzoek van Jacob van Campen vervaardigde (zie p. 57). In dat geval heeft het blad geen deel uitgemaakt van Saenredams eigen verzameling.
9
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nrs. 7, 66 en 101.

Afb. 3
Jacob Constantijn Martens van Sevenhoven (toegeschreven), *Aanzichten van de Domtoren te Utrecht, de Cuneratoren te Rhenen en de Onze-Lieve-Vrouwetoren te Amersfoort* (cat.nr. 55).



kleinere tekeningen, maar incidenteel ook op grote plattegronden. Van dit soort tekeningen zijn er waarschijnlijk tientallen geweest. In totaal resteren er echter nog maar vijftien stuks, waaronder vier plattegronden. Drie van deze tekeningen vervaardigde Saenredam in Utrecht: een hiervan laat zuilen zien en twee stuks tonen plattegronden van de Domtoren.
De kleine opmetingstekeningen zijn slechts in pen en bruine inkt uitgevoerd en ze zijn niet gedateerd of gesigneerd. De vier plattegronden – van de Janskerk en Pieterskerk in 's-Hertogenbosch en twee van de Domtoren in Utrecht – zijn tevens geaquarelleerd en gedateerd; die van de Domtoren zelfs ook nog gesigneerd.

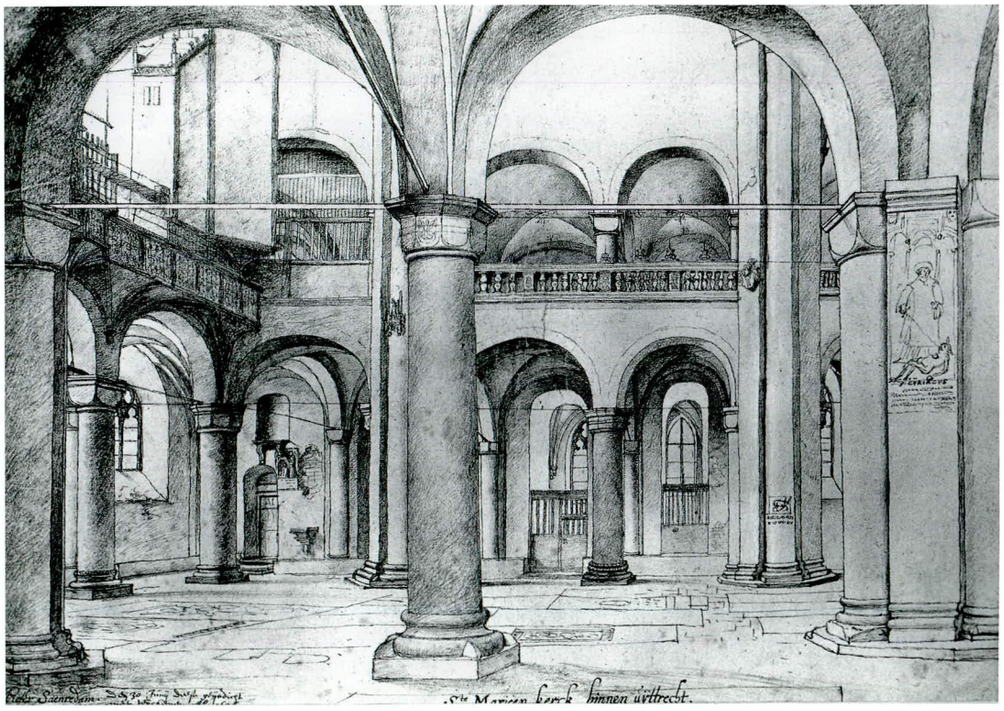
De laatst bekende tekening van zijn Utrechtse campagne vervaardigde Saenredam net als zijn eerste in de Mariakerk: *Portret van Jan Jansz. van Ermelo* (cat.nr. 67). Een portrettekening is binnen het oeuvre van deze kunstenaar nogal uitzonderlijk. Vandaar dat men aan een vriendschapsportret zou kunnen denken, vervaardigd voor de koster als dank voor de goede zorgen, of als een persoonlijke herinnering voor de kunstenaar om mee naar huis te nemen. We mogen aannemen dat Saenredam, die de eerste vijf weken non-stop werkte in de Mariakerk, een bijzondere relatie met Van Ermelo had opgebouwd.

## In de provincie

Tot nog toe veronachtzaamde informatie wijst erop dat de kunstenaar vermoedelijk niet alleen in de stad Utrecht gewerkt heeft, maar ook door de gelijknamige provincie heeft gereisd en aldaar in andere plaatsen heeft getekend. In 1821 schreef de internationaal gerespecteerde tekeningenconnoisseur Christian Josi in zijn grootse uitgave *Collection d'imitations de dessins d'après les principaux Maitres Hollandais et Flamands [...]* een uitvoerige tekst over Pieter Saenredam, waarin hij onder meer meldde: 'On conserve dans la fondation de Renswoude à Utrecht, les dessins géometriques des tours des cinq villes dans la province de ce nom.'[10]
De Fundatie van Renswoude is een nog steeds bestaande stichting met een groot gebouw in de Utrechtse binnenstad. Daar konden in de 18de en 19de eeuw wezen een opleiding volgen. Aangezien Josi zelf vele jaren in de Fundatie heeft doorgebracht, mag men aannemen dat hij zeer goed geweten heeft wat er te vinden was.[11] Vermoedelijk zijn Saenredams 'dessins géometriques' er gebruikt bij het onderwijs. Helaas is er niets meer van bekend.
Wat wel boven water gekomen is, zijn twee tekeningen die zeer waarschijnlijk (deel)kopieën zijn naar deze tekeningen van Saenredam; ze bevinden zich in het Centraal Museum (cat.nr. 55; afb. 3) en in Het Utrechts Archief.[12] Het eerste blad maakt deel uit van de Martens-collectie, een verzameling van een oude Utrechtse familie, die in 1972 aan het Centraal museum is gelegateerd. Traditioneel staat de tekening op naam van Jacob Constantijn Martens van Sevenhoven (1793-1861). Waar deze toeschrijving op berust is echter niet duidelijk.[13] Van links naar rechts zijn de torens van de Utrechtse Domkerk, de Rhenense Cunerakerk en de Amersfoortse Onze-Lieve-Vrouwekerk te zien. Verspreid langs alle lijnen van de tekening zijn talloze speldengaatjes te constateren. Waarschijnlijk hebben die te maken met een bepaalde manier van overzetten van de compositie. Alleen al door de pure aandacht voor de architectuur herinnert dit blad aan het werk van Saenredam. Dit wordt nog versterkt door het feit dat de tekening allerlei maataanduidingen bevat en daarmee sterk gelijkt op diens opmetingstekeningen. Het feit dat dit *Kennemer* voeten zijn, de maat waarmee men in Kennemerland en Haarlem werkte – en die in Utrecht uiteraard zeer ongebruikelijk was – maakt het pas echt waarschijnlijk dat we hier te maken hebben met een kopie naar een niet meer bekende tekening (of tekeningen) van Saenredam.[14]
De tweede tekening laat zelfs alle vijf de torens zien, behalve die van Utrecht, Amersfoort en Rhenen ook die van Montfoort en Wijk bij Duurstede.[15] Ze zijn niet in dezelfde volgorde weergegeven als op de tekening in het Centraal Museum, wat erop zou kunnen wijzen dat Saenredams voorbeelden losse tekeningen waren. Dat het stellig studieopdrachten betreft, blijkt uit het feit dat wederom de maten nauwkeurig zijn aangeduid, nu echter in Utrechtse voeten (links) en Rijnlandse voeten (rechts). Net als op de tekening in het Centraal Museum zijn de maatstokken met gele waterverf aangegeven. Opmerkelijk is dat de Rhenense toren in beide gevallen de laat-17de-eeuwse bekroning laat zien. Kennelijk heeft men in de tussenliggende periode van meer dan anderhalve eeuw Saenredams tekening aangepast of een extra voorbeeldblad toegevoegd.[16]

In verband met de tekeningen van de Cuneratoren in Rhenen en de Utrechtse Domtoren heeft Kuyper al in 1980 gewezen op een mogelijke relatie tussen de architect Jacob van Campen en Saenredam. Hij suggereert dat Saenredam deze tekeningen gemaakt heeft op verzoek van Van Campen, als werk- of inspiratiemateriaal voor diens ontwerp voor de toren van de Nieuwe Kerk in Amsterdam.[17] Deze hypothese wordt extra aantrekkelijk, nu blijkt dat Saenredam waarschijnlijk een systematische studie gemaakt heeft van vijf torens in de provincie Utrecht.
Als we het werk dat Saenredam in de stad Utrecht vervaardigde – een fraaie en representatieve selectie uit zijn getekende oeuvre – vergelijken met tekeningen van Hollandse tijdgenoten, zoals Hendrik Avercamp, Willem Buytewech, Bartholomeus Breenbergh en de

10
Josi 1821 (onder Pieter Saenredam). Deze vroege kunsthistorische tekst over de kunstenaar is tot op heden in geen enkele Saenredam-studie gebruikt.
11
Zie voor Josi: Laurentius e.a. 1980, pp. 127-129. Zie verder voor Josi en Renswoude: Langenbach 1991.
12
Met dank aan Arie de Groot, die mij opmerkzaam maakte op de tekening in Het Utrechts Archief. Zie voor deze tekening Dekker 1997, deel 1, p. 330, met afb., en Kolman 1996.
13
Zie voor het Martens-legaat: Van Kretschmar 1978. Zie voor de aan J.C. Martens van Sevenhoven toegeschreven tekening: Utrecht 1952, p. 239, nr. 620.
14
Opmerkelijk is dat de twee plattegrondtekeningen van de Utrechtse Domtoren (cat.nr. 56) ook diverse speldengaatjes laten zien. De herkomst van deze twee bladen, die nu in Het Utrechts Artchief worden bewaard, is niet bekend. Wellicht hebben ze ook deel uitgemaakt van de geometrische tekeningengroep, voorheen in de Fundatie van Renswoude. In Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a) wordt voor beide bladen abusievelijk de collectie van Jeronimus Tonneman als herkomst genoemd. Zie voor de Saenredam-tekeningen uit de collectie Tonneman noot 64.
15
Zie noot 12.
16
De torens van Amersfoort en Rhenen komen op beide tekeningen vrijwel overeen. De toren van de Utrechtse Dom is op de tekening in het Centraal Museum iets uitgerekter weergegeven.
17
Kuyper 1980, pp. 259-260, noot 89. Zie ook Schwartz en Bok 1989, p. 195.



Afb. 4
Pieter Saenredam, *Zicht door het westelijk gedeelte van het schip van de Mariakerk, van zuid naar noord* (cat.nr. 11).

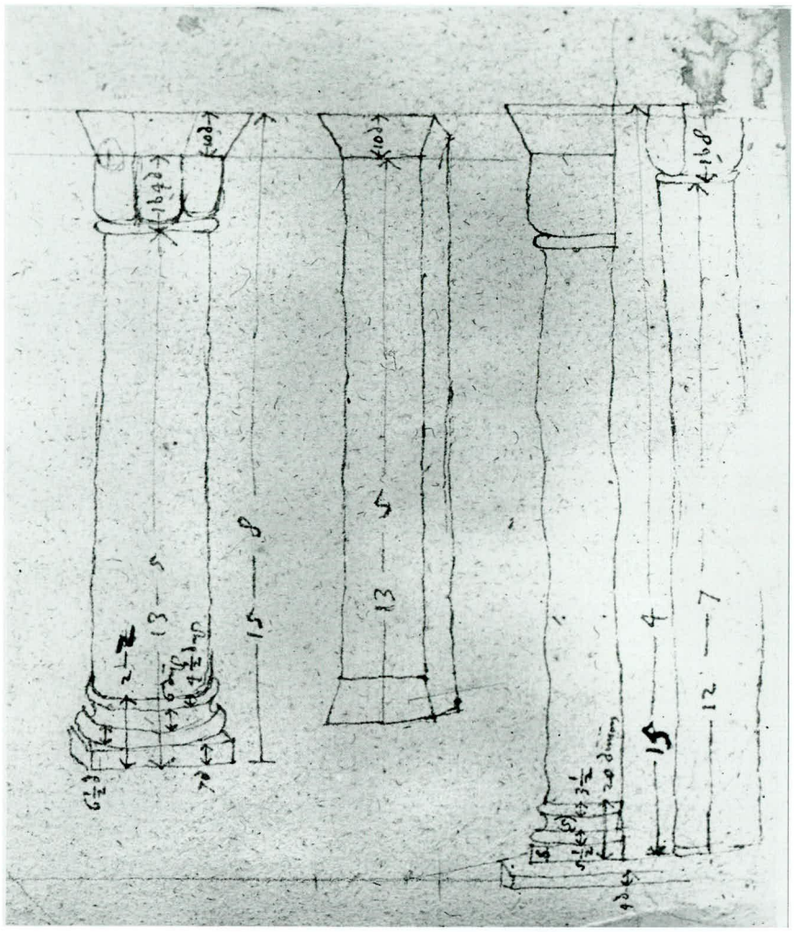
jonge Rembrandt, dan valt Saenredams unieke positie pas goed op. De interesse voor figuren was bij hem minimaal zo niet non-existent.[18] Evenmin had hij veel belangstelling voor de weergave van licht; de belichting op zijn werk is, anders dan bij Breenbergh of Rembrandt, altijd bijzonder harmonisch, maar nooit contrastrijk. Ook maakte het hem klaarblijkelijk niet uit of een tekening technisch gezien onevenwichtig was afgemaakt. Bepaalde onderdelen werkte hij geheel uit in kleur, andere niet. Al met al, dat moge duidelijk zijn, ging het de tekenaar niet om het oefenen van een inventie of om het maken van een aardige tekening die hij kon verkopen, het ging hem zuiver en alleen om het vastleggen van de architectuur.

**In Saenredams atelier**

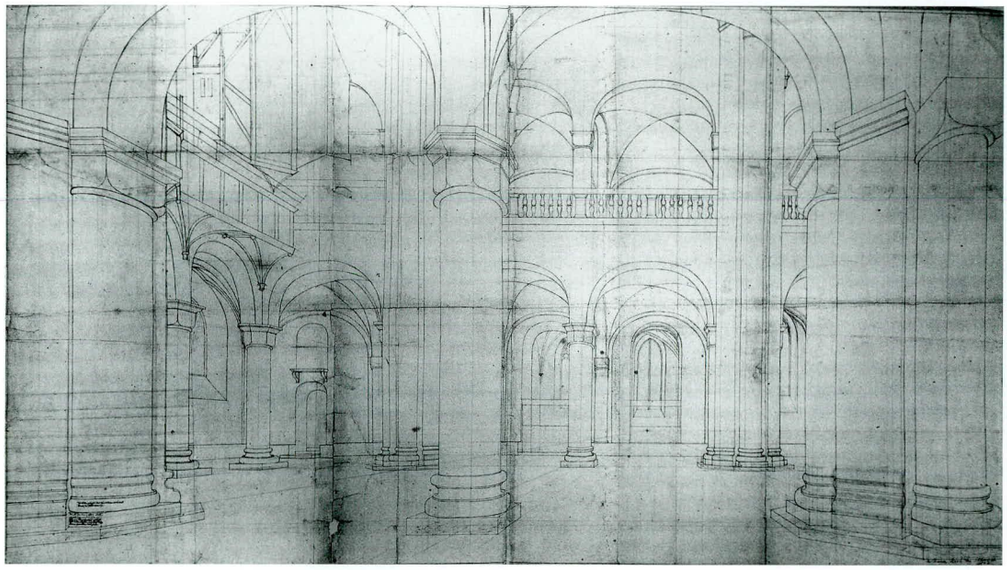
Men krijgt een goed idee hoe Saenredam te werk ging door hem te volgen bij de vervaardiging van zijn schilderij *Zicht door het westelijk gedeelte van het schip van de Mariakerk* uit 1638, nu in Braunschweig (cat.nr. 14, afb. 7). Van dit werk is een groot aantal voorbereidende tekeningen bewaard gebleven. Ter plaatse, dus in de kerk, vervaardigde Saenredam de compositietekening (cat.nr. 11, afb. 4). Vervolgens tekende hij detailopnamen (opmetingstekeningen), zowel schetsmatig als zorgvuldig, en voerde hij diverse opmetingen uit van de architectuurelementen die hij in de compositietekening had opgenomen (cat.nr. 13a, afb. 5). Ook noteerde hij diverse maten van zijn plattegrond in relatie tot de bewuste compositie. Zes maanden later maakte hij de constructietekening (cat.nr. 12, afb. 6); deze perspectivisch correcte lijntekening (even groot als het toekomstige schilderij) vervaardigde hij in de werkplaats met behulp van de compositietekening en de opmetingen. De constructietekening werd daarop aan de achterzijde met krijt zwart gemaakt en op het geprepareerde, te beschilderen paneel geprikt – de prikgaten zijn nog aanwezig op het grote blad, nu in Het Utrechts Archief. Vervolgens griffelde Saenredam de belangrijkste lijnen door, waardoor hij de compositie van de tekening op het paneel overbracht. De tekening op het paneel was de basis voor het schilderij.[19]

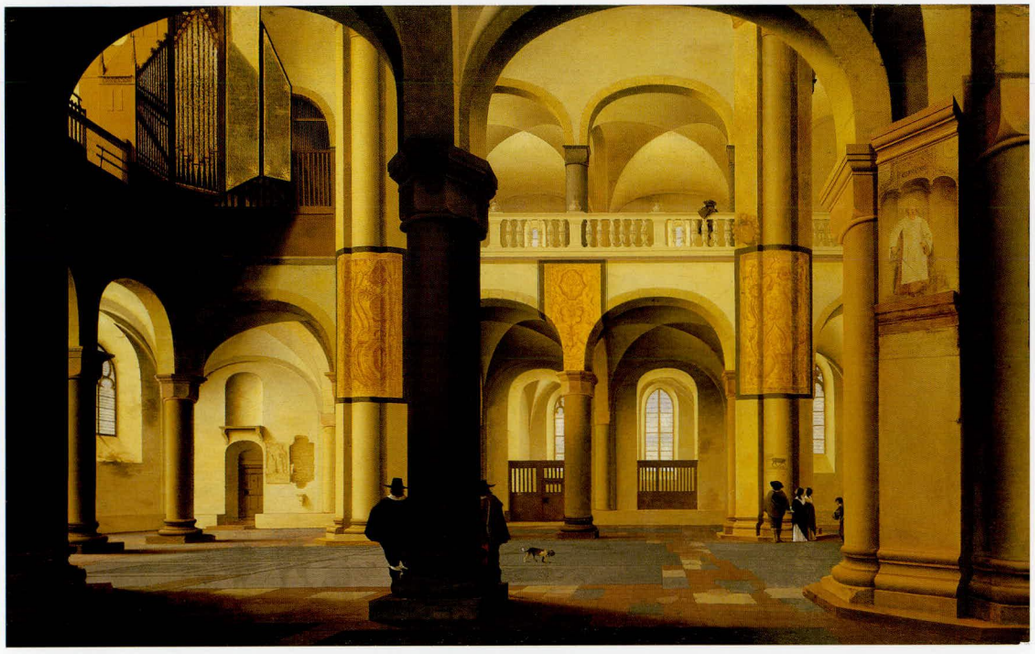
18
Ik betwijfel de toeschrijving van de tekening met twee grote figuren, *Het slachten van een varken*, in het Poesjkin Museum, Moskou (zie Giltaij 1990-1991, p. 90, afb. 2).
19
Zie voor een uitvoerige en nauwkeurige reconstructie van Saenredams werkwijze: Lammertse 1987.

Afb. 5
Pieter Saenredam, *Schetsblad met opmetingen van drie (half)zuilen en een pilaster* (cat.nr. 13a).



Afb. 6
Pieter Saenredam, *Zicht door het westelijke gedeelte van het schip van de Mariakerk, van zuid naar noord* (cat.nr. 12).





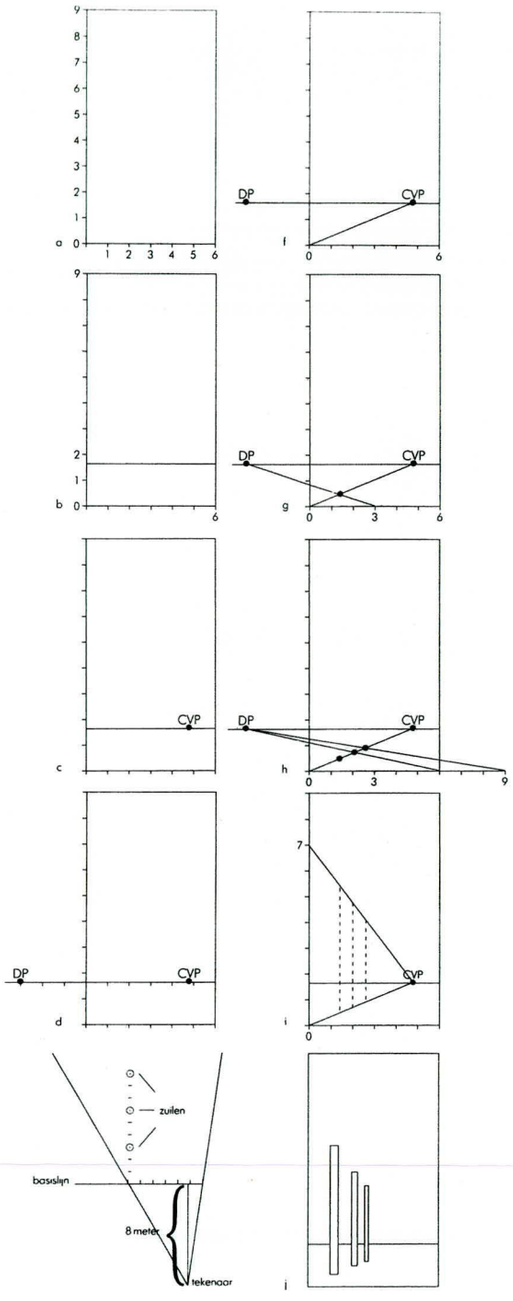
Afb. 7
Pieter Saenredam, *Zicht door het westelijk gedeelte van het schip van de Mariakerk, van zuid naar noord* (cat.nr. 14).

Het maken van de constructietekening was binnen dit proces waarschijnlijk het meest gecompliceerd en misschien ook wel het meest tijdrovend.[20] Om te beginnen moest Saenredam kiezen hoe groot de constructietekening moest zijn en welk onderdeel van het interieur hij wilde uitbeelden. Soms nam hij de voorstudie nagenoeg ongewijzigd over, vaker echter koos hij voor slechts een deel ervan. Rob Ruurs heeft de weg die Saenredam bewandelde om tot een constructietekening te komen, zorgvuldig uitgeplozen; zijn reconstructie wordt hier op de voet gevolgd, daarbij bijzonder dankbaar gebruik makend van een door hem vervaardigde voorbeeldtekening (afb. 8).[21]

*Stadium a* laat de schaalverdeling zien. Eerst bepaalde Saenredam de breedte van het deel van het interieur dat door de onderrand van de tekening doorsneden werd. Dit kon bijvoorbeeld zes meter zijn. De onderrand van de tekening wordt in zes gelijke stukjes verdeeld. Daarna wordt een van de staande zijden van de tekening met dezelfde schaalverdeling gemarkeerd.
*Stadium b* toont de toegevoegde horizon. Deze ligt altijd op ooghoogte van de tekenaar. Vaak had Saenredam het oogpunt (cirkeltje met stip) al aangegeven in zijn voorstudies.
In *stadium c* is het centraal verdwijnpunt toegevoegd, het punt waar alle lijnen, die in werkelijkheid loodrecht op het beeldvlak staan, samenkomen. Omdat Saenredam er dikwijls voor koos slechts de helft van zijn gezichtsveld uit te beelden, lag het centraal verdwijnpunt veelal aan de rand van de tekening. In stadium c is in dit geval gekozen voor de linkerhelft van het gezichtsveld, zodat het centraal verdwijnpunt aan de rechterkant is geplaatst.
*Stadium d* laat het bepaalde 'distantiepunt' zien. Om het distantiepunt vast te stellen moest de tekenaar de afstand weten tussen zijn positie vanwaaruit hij de voorstudie had gemaakt en de lijn die door de onderrand van de tekening wordt vertegenwoordigd (basislijn).
Als dat bijvoorbeeld acht meter was, dan kwam het distantiepunt op acht meter van het centraal verdwijnpunt op de horizon (ter linker- of ter rechterzijde) te liggen; hier is het links weergegeven.
Met deze gegevens in de hand was het mogelijk de tekening te maken. *Stadium e* geeft in de plattegrond een voorbeeld van een situatie met drie zuilen van zeven meter hoogte,

20
Deze en de volgende twee alinea's steunen geheel op Ruurs 1988 (m.n. p. 23).
21
Ruurs maakt aannemelijk dat Saenredam de methode om aan de hand van nauwkeurige opmetingstekeningen bestaande kerkinterieurs uit te beelden ontwikkeld heeft samen met de Haarlemse landmeter en wiskundige Pieter Wils (zie Ruurs 1987, p. 87).

Afb. 8
Het maken van een constructietekening.
Uit Ruurs 1988, p. 23.




die respectievelijk drie, zes en negen meter achter de basislijn staan. Wil men deze situatie tekenen, dan trekt men een lijn van punt 0 in de linker benedenhoek van de tekening naar het centraal verdwijnpunt (*stadium f*). Daarna telt men op de onderrand van de tekening drie meter af en trekt vandaar een lijn naar het distantiepunt (*stadium g*). Op de kruising van deze twee lijnen ligt het voetpunt van de eerste zuil. Opmerkelijk genoeg wordt de schaalverdeling op de onderrand dus niet alleen gebruikt voor het bepalen van de perspectivische breedte, maar ook van de perspectivische diepte. Op gelijke wijze worden de voetpunten van de zuilen

bepaald die op zes en negen meter achter de basislijn liggen (*stadium h*). De correcte hoogte van de zuilen wordt eenvoudig verkregen door vanuit punt 7 op de linkerrand van de tekening een lijn naar het centraal vluchtpunt te trekken. Ten slotte worden alle hulplijnen verwijderd (*stadia i en j*).

**Latere toevoegingen**

Nadere beschouwing van de tekeningen van Saenredam leert dat zich na hem nog diverse mensen met deze werken hebben ingelaten. Om te beginnen zijn sommige bladen afgesneden. Zo laat de *Catharijnekerk* (cat.nr. 63) geheel rechts nog net enkele streepjes zien van een zuilbasement, de *Pieterskerk* (cat.nr. 45) biedt rechts nog een randje in rode waterverf van de tweede deur en bij twee tekeningen van de Mariakerk zijn respectievelijk het jaartal en de signatuur gehalveerd (cat.nrs. 15 en 23).[22] Op andere tekeningen zijn juist toevoegingen te constateren. Zo wordt in het Haarlems Gemeentearchief een constructietekening bewaard met een 'signatuur' van de bekende 19de-eeuwse architectuurschilder Johannes Bosboom. De gekleurde wassingen op dit blad worden al sinds 1961 toegeschreven aan een andere hand en vermoedelijk zijn de figuren evenmin door Saenredam getekend.[23] De figuren op de tekening *Gezicht door het schip van de Buurkerk* in Het Utrechts Archief (cat.nr. 37) zijn gehuld in 18de-eeuwse kledij en zijn dus zeker niet aangebracht door Saenredam.[24] Kortom, het is duidelijk dat een deel van Saenredams tekeningen niet ongeschonden tot ons is gekomen.

Alvorens hier nader op in te gaan, is het goed stil te staan bij de achtergronden van deze 'aanpassingen'. Om te beginnen moet men zich realiseren dat tekeningen, in tegenstelling tot schilderijen, werden vervaardigd met verschillende doeleinden. Ze konden bijvoorbeeld zijn bedoeld als oefenstudie, voorstudie voor een schilderij, ontwerp voor een prent of als zelfstandige tekening. We constateerden zulke verschillende functies al binnen het getekende oeuvre van Saenredam. Voor verzamelaars – in de loop van de 17de eeuw begon het verzamelen van tekeningen door niet-kunstenaars – had de tekening een heel andere functie dan voor een kunstenaar. Onuitgewerkte schetsjes of met verfvlekken bezoedelde bladen of tekeningen met rafelige, omgekrulde randen, om maar wat te noemen, werden door de meeste verzamelaars niet gewaardeerd. Deze 'oneffenheden' moesten worden gladgestreken. Vanuit dit perspectief zijn stellig de meeste afsnijdingen te verklaren. Daar is het evenwel niet bij gebleven.
Uiteindelijk leent de tekening zich door haar materiaal en formaat uiteraard relatief gemakkelijk tot 'aanpassingen'. Gedoeld wordt hier op de toegevoegde figuurtjes. Ook dit is beter te begrijpen vanuit een historische context. Het samenwerken bij de totstandkoming van een schilderij was niet ongewoon; in de 17de eeuw waren er in de Nederlanden diverse schilders die de stoffage aan een collega overlieten. Zo zijn in de landschappen van Jan Wijnants, Joris van der Hagen en Meijndert Hobbema figuren en dieren te vinden van Nicolaes Berchem, Adriaen van de Velde en Dirck Wijntrack, in de architectuurcapriccio's van Jan van der Heyden treft men stoffage van Johannes Lingelbach en Adriaen van de Velde aan en in de kerkinterieurs van Hendrick van Steenwijck II zijn figuren van Gillis Mostaert, Frans Francken en Jan Breughel I te ontwaren.
Bij tekeningen lag dit (aanvankelijk) heel anders. Het aanvullen van andermans tekening was een onderdeel van de atelierpraktijk, van het leerproces, zoals Rembrandt zijn leerlingen vooruithielp door hun tekeningen te corrigeren. Andersoortige tekenkunstige samenwerkingen waren zeldzaam. Opmerkelijk genoeg was juist Saenredam betrokken bij een dergelijke uitzondering. In 1635 blijkt hij samen met Frans de Hulst te hebben gewerkt aan een viertal tekeningen van wapenborden voor het St. Lucasgilde. Saenredam had de tekeningen gemaakt (naar ontwerp van Salomon de Bray) en De Hulst kleurde ze in.[25]
Terzijde zij opgemerkt dat dit 'inkleuren' in de 17de eeuw bij *prenten* zeker niet ongewoon

22
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nrs. 131, 175, 157 en 150.
23
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nr. 82. Het idee dat de wassingen (en dus ook de signatuur) van Bosboom afkomstig zouden zijn, zoals geopperd door Schwartz en Bok (1989, p. 265, onder nr. 82), lijkt me onwaarschijnlijk.
24
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nr. 126.
25
Zie Schwartz en Bok 1989, pp. 104, 169, afb. 108-111.

was. Men noemde dit 'afzetten'. Gefortuneerde verzamelaars lieten soms hele prentseries en/of atlassen op deze wijze verfraaien.

Dat tekenaars in de 17de eeuw niet samenwerkten, heeft ermee te maken dat de markt aanvankelijk niet in zulke producten geïnteresseerd was. Pas met de opkomst van verzamelaars werd dat interessant. Incidenteel zijn in de tweede helft van de 17de eeuw voorbeelden aan te wijzen: Adriaen van de Velde die landschapstekeningen van Jan Hackaert stoffeerde, Ludolf Bakhuizen en Jan van Kall die gezamenlijk een groots panorama op Amsterdam vervaardigden en Dirk Maas die landschappen van Jacob van Ruisdael van een voorgrond en een verschiet voorzag.[26] De grens tussen samenwerken en aanvullen is niet altijd duidelijk. Maas voerde zijn aanvullingen uit tijdens Ruisdaels leven; dit kan dus een samenwerking zijn geweest, of in elk geval met medeweten van de andere kunstenaar gebeurd zijn.[27] Heel anders is dat in het geval van Cornelis Dusart, die aan de haal ging met werk van de gebroeders Van Ostade. Als laatste leerling van Adriaen van Ostade erfde hij de gehele atelierinventaris met tal van onafgemaakte tekeningen. Hij maakte die op zijn eigen manier af. Tevens knipte hij diverse schetsbladen met losse figuurstudies in stukken en voltooide die individueel. Deze handelwijze is interessant omdat het een voorbeeld is van een kunstenaar die *na het overlijden* van een collega met zijn werk verdergaat.[28]
De tendens om het werk van voorgangers 'af te maken' nam in de 18de eeuw een bijzonder hoge vlucht. De gekleurde, door stoffage verlevendigde *picture-drawing* vierde toentertijd hoogtij. Het blijkt, zo komt naar voren als men 18de-eeuwse, van prijzen voorziene, veilingcatalogi doorbladert, dat de toenmalige verzamelaars gekleurde, uitvoerig uitgewerkte tekeningen én tekeningen voorzien van stoffage verre prefereerden boven ongekleurde schetsen zonder figuurtjes. Gevolg hiervan was dat men contemporaine kunstenaars vroeg om tekeningen die in hun ogen 'onvolledig' waren, te voltooien. Ben Broos heeft aan deze praktijk een fascinerend artikel gewijd.[29] Sommige kunstenaars specialiseerden zich erin, zoals Isaac de Moucheron, Nicolaas Verkolje en Simon Fokke. Maar men kan van zeer veel 18de-eeuwse Hollandse kunstenaars wel voorbeelden vinden dat ze oudere tekeningen gestoffeerd, ingekleurd of anderszins aangevuld hebben. Wybrand Hendriks kleurde bijvoorbeeld havengezichten in van Johannes Lingelbach, Abraham de Haan 'verbeterde' tekeningen van Jan van der Meer en Dirk Dalens retoucheerde een groot aantal tekeningen van Jacob van Ruisdael.[30]
In de 19de eeuw, met de verering van het genie, werd alles wat de kunstenaar gemaakt had, 'heilig' en onaanraakbaar. Tegelijkertijd ontstond toen ook grote belangstelling voor de schets, de krabbel, de inval van de geniale kunstenaar.[31] De mogelijkheid dat tekeningen (de meest intieme uiting van de kunstenaar) door een ander zouden kunnen zijn afgemaakt, werd vanaf dat moment vrijwel onmogelijk geacht en in elk geval zoveel mogelijk ontkend. Dit gebeurde 'met terugwerkende kracht': het gold niet alleen contemporaine kunstenaars maar ook de oude meesters. Dit verklaart waarom vermeldingen van 18de-eeuwse aanvullingen op 17de-eeuws werk zolang in de doofpot hebben gezeten en nu voor velen als een grote verrassing tevoorschijn komen.

De tot nog toe vroegst bekende vermelding van een tekening van Saenredam die door een 18de-eeuwse kunstenaar is afgemaakt, treffen we in de veilingcatalogus van het bezit van Gerrit Schaak uit 1748: 'De Tooren en by zynde huizen tot Rheenen door Saanredam, en gestoffeert door J. de Moucheron' (afb. 9). Het blad werd gekocht door de verzamelaar Sybrand II Feitama (1694-1758), in wiens inventaris de samenwerking net even anders is aangeduid: 'de voorgrond opgemaakt door J. de Moucheron'. Het kapitale werk, *Het paleis van Frederik V van de Pfalz en de Cunerakerk, Rhenen*, bevindt zich nu in het Amsterdamse Rijksprentenkabinet.[32] In de schilderachtige, arcadisch aandoende figuurtjes herkennen we inderdaad gemakkelijk de hand van Isaac de Moucheron (1667-1744), maar het is de vraag of het daarbij is gebleven. Feitama hield het al vaag op 'de voorgrond'. Nauwkeurige

26
Zie voor Van de Velde en Hackaert: Haarlem 1997(a), p. 184, nrs. 190-191. Zie voor Bakhuizen en Van Kall: Hind 1926, deel 3, pp. 19-20, nr. 43. Zie voor Dirk Maas en Jacob van Ruisdael: Broos 1987, p. 176.
27
Broos 1984, pp. 23-25.
28
Schnackenburg 1981.
29
Broos 1989, pp. 34-35.
30
Zie voor Hendriks: Plomp 1993, p. 32, noot 30. Zie voor De Haan en Dalens: Broos 1989, pp. 37, 45.
31
Zie De Bodt 1995, p. 15 e.v.
32
Zie Amsterdam 1998, p. 132, nr. 285 (met referentie naar de Schaak-veiling en de Feitama-inventaris).

Afb. 9
Pieter Saenredam en Isaac de Moucheron, *Het paleis van Frederik V van de Pfalz en de Cunerakerk te Rhenen*. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

bestudering doet vermoeden dat ook de struiken, de schaduwen die over de muur spelen en de wassingen die net ophouden bij Saenredams inscriptie, van de hand van De Moucheron zijn. Broos vermoedt – mijns inziens terecht – dat de muur achter de figuren en wellicht de gehele lucht eveneens van De Moucheron zijn. Dat zou betekenen dat een groot deel van deze tekening waarschijnlijk niet van Saenredam is. Belangrijker nog: we moeten ons realiseren dat de helft van de tekening door hem vermoedelijk gewoon wit was gelaten.[33]

Twee andere voorbeelden van tekeningen van Saenredam die vermoedelijk door De Moucheron zijn afgemaakt, zijn *De Mariaplaats* in Teylers Museum in Haarlem (afb. 10) en het *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk* in Het Utrechts Archief (resp. cat.nrs. 6 en 2). Beide bladen zijn door Saenredam later gebruikt voor schilderijen. Er is in dit geval geen archivalische bron die de bijdrage van een 18de-eeuwse kunstenaar onthult. Het vermoeden komt voort uit stijlkritische vergelijking. Bij de Haarlemse tekening komt daarbij dat de stoffage op ingenieuze wijze is ontleend aan een ander kunstwerk. De figuurtjes op dit blad zijn al sinds 1954 onderwerp van discussie.[34] Ze congrueren niet met de omringende architectuur – de voorste te klein en de achterste te groot. Curieus genoeg blijken ze – met uitzondering van de twee jongens in het midden – geheel overeen te komen met een prent van Jan van de Velde II (1593-1641) naar een (niet meer bekend) ontwerp uit

33
Ook Saenredams tweede tekening van de Cuneratoren, nu in Teylers Museum, Haarlem, is in de 18de eeuw aangevuld (zie Haarlem 1997(a), p. 370, nr. 421, en Amsterdam 1998, p. 132 onder nr. 285).

34
Gudlaugsson schreef in dat jaar een artikel over Pieter Post als stoffageur van schilderijen van Saenredam en schreef deze figuurtjes toe aan Post (Gudlaugsson 1954). Voor de schilderijen noch voor de tekening is dit overtuigend.

Afb. 10
Pieter Saenredam (en Isaac de Moucheron), *De Mariaplaats en de Mariakerk, vanuit het westen* (cat.nr. 6).

1627-1628 van Pieter Saenredam (afb. 11).[35] De stoffageur heeft ze eenvoudigweg van deze prent overgenomen (soms spiegelbeeldig), zonder zich daarbij te realiseren dat de afstanden tussen de figuren op de prent en de tekening niet gelijk zijn. Vermoedelijk koos hij voor deze prent om zeker te zijn van de correcte kostumering.
Mijns inziens was de stoffageur Isaac de Moucheron. Het jongetje met de armen over elkaar in het midden toont gelijkenis met figuurtjes in diens werk en de twee bomen rechts – die ontbreken op Saenredams uiteindelijke schilderij – lijken sterk op die van De Moucheron.[36] Met hun fraai gevormde takken en weelderige bladertooi zijn deze bomen ongebruikelijk voor Saenredam[37]. De enige vergelijkbare boom staat op de naar mijn mening eveneens door De Moucheron afgemaakte tekening *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk* (cat.nr. 2). Karakteristieke 'Saenredam-bomen' vindt men op het schilderij in Rotterdam (cat.nr. 7) waar de tekening in Teylers Museum (cat.nr. 6) de voorstudie voor was. Ze zien er, oneerbiedig gezegd, uit als een bol op een stok. Verschil in kleur tussen bijvoorbeeld het dak van de Domkerk op de tekening (licht blauw) en het dak op het schilderij (groengrijs) zou wel eens kunnen aangeven dat De Moucheron meer heeft toegevoegd dan de figuurtjes en de twee bomen. Het is net als bij *Het paleis van Frederik V van de Pfalz en de Cunerakerk, Rhenen* moeilijk uit te maken hoe de 'werkverdeling' was, wat uiteraard ook helemaal de opzet van de 18de-eeuwse aanvuller was. Het lijkt me waarschijnlijk dat ook op deze tekening door Saenredam grote stukken leeg gelaten waren.[38] In het geval van het *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk* (cat.nr. 2) is de bijdrage van De Moucheron waarschijnlijk veel geringer. Behalve de twee bomen geheel links heeft hij vermoedelijk slechts de twee mannetjes en de hond toegevoegd. Ze hebben als enige een ondertekening in grafiet en ontbreken op het uiteindelijke schilderij.

Twee voorbeelden van kerkinterieurs van Saenredam die door 18de-eeuwse tekenaars zijn verlevendigd, zijn het *Zicht door het transept van de Mariakerk* in Museum Boijmans Van Beuningen en het *Het schip en het koor van de Janskerk* in de Hamburger Kunsthalle (cat.nrs. 19, 58).[39] Voor het blad van de Mariakerk is er een 18de-eeuwse bron. Het figureert

35
Hollstein 1949-, deel XXXIII (1989), p. 136, nr. 421; deel XXXIV (1989), p. 226, afb.
36
Zie bijvoorbeeld Parijs/Amsterdam 1990, nr. 45, afb.
37
Het is overigens niet onmogelijk dat de eerste aanzet voor de twee bomen rechts nog door Saenredam is getekend.
38
De voorgevel van de kerk was bijvoorbeeld door Saenredam maar ten dele getekend. Van het roosvenster vindt men niets terug 'onder' de boom. Conform zijn gebruikelijke werkwijze liet hij weg wat hij al eerder uitvoerig getekend had, en de voorgevel had hij twee weken eerder zeer precies uitgetekend (zie cat.nr. 4).
39
Of ook de figuur op *Interieur van kruising en zijabsiden in de Mariakerk* (cat.nr. 23) later is toegevoegd, vind ik moeilijk te beoordelen. Zowel de zwart krijt-arceringen als de penlijnen zijn zichtbaar 'onder' de figuur, maar stilistisch lijkt de figuur goed aan te sluiten bij de rest van de tekening. Een tekening waar de latere toevoegingen helaas wel duidelijk zijn, is *Interieur van het schip van de Mariakerk* (cat.nr. 8). De oorspronkelijke penlijnen (inclusief het verdwijnpunt) zijn nauwelijks meer zichtbaar door de zware, later aangebrachte wassingen. Het orgel is amper meer als zodanig herkenbaar en sommige van de consoles en bekroningen zijn bijna weggepoetst door alweer de zware wassingen. Mijns inziens is vrijwel alleen de vloer van de kerk op deze tekening nog in de staat zoals Saenredam het bedoeld had. Vermoedelijk waren de gele en rode wassingen (op de drie losstaande zuilen links en de banden onderaan de zuilen) origineel. Maar ze hebben nogal ingeboet, omdat er vermoedelijk later overheen gewassen is met grijze waterverf.

Afb. 11
Jan van de Velde II (naar Pieter Saenredam), *Het stadhuis van Haarlem*. Haarlem, Gemeentearchief.

in de veilingcatalogus van het bezit van de kunstenaar Simon Fokke als: 'De Maryekerk te Utrecht van binnen; met de pen op blaauw Papier en hier en daar gekleurd, door P. Saanredam 1636, en gestoffeerd, door S. Fokke.' Als je deze notitie eenmaal kent, is het niet zo moeilijk te zien dat de figuren later zijn toegevoegd; hun contourlijnen zijn over de architectuurlijnen heen gezet. Maar dat is gemakkelijk achteraf gepraat. Tot 1989 heeft niemand aan hun authenticiteit getwijfeld.[40] Het formaat van de beide figuurtjes op de tekening in Hamburg is dermate petieterig dat de hele schaalverdeling van het interieur er door op de tocht komt te staan. Het is daarom moeilijk voorstelbaar dat ze van de hand van Saenredam zouden zijn.[41]

De ingreep in deze twee Utrechtse interieurtekeningen is minimaal vergeleken bij wat er naar alle waarschijnlijkheid is gebeurd met een hele groep constructietekeningen van Saenredam. Van één zo'n constructietekening, *Schip van de Buurkerk* (cat.nr. 37), is hierboven al op basis van de 18de-eeuwse kleding gesteld dat de figuurtjes (inclusief de wassingen) van later datum zijn.[42] Vermoedelijk is dat ook gebeurd met een groep van twaalf bladen, stuk voor stuk Haarlemse kerkinterieurs verbeeldend. Hier is van Saenredams beperkte, maar essentiële lijntekening bitter weinig meer te zien. In 1987 schreef Rob Ruurs hierover dat hij vermoedde dat de wassingen en de waterverf niet van Saenredams hand waren, maar later waren aangebracht om de commerciële waarde van de tekeningen te verhogen.[43] Verder ging hij er niet op in en vreemd genoeg heeft ook niemand na hem dat gedaan. Het is een groep bladen die alle geaquarelleerd zijn en van figurengroepen zijn voorzien, en die met andere woorden heel anders van karakter zijn dan de elementaire constructietekeningen.[44] Een aantal zaken valt bij deze bladen op, bij de een meer dan bij de ander. Er is meer aandacht voor belichting dan gewoonlijk het geval is in Saenredams werk. De figuurtjes zijn voor Saenredam erg nadrukkelijk aanwezig. Kennelijk was de tekenaar zelden tevreden met zijn stoffage, zoals blijkt uit de talloze pentimenti. In één geval wordt een figurengroep vrijwel herhaald.

40
Geciteerd uit Broos 1989, pp. 47-48.
41
Vreemd genoeg suggereert Schaar dat de gehele aquarellering van het blad in Hamburg later zou zijn toegevoegd (zie Hamburg 1994-1995, p. 180, nr. 107).
42
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nr. 126. Op de andere constructietekening van de Buurkerk (Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961, nr. 125) staan geen figuurtjes die duidelijk als 18de-eeuws herkenbaar zijn. Maar aangezien de techniek (en de herkomst) van beide bladen gelijk is, neem ik aan dat ze gelijktijdig door dezelfde latere kunstenaar aangevuld zijn.
43
Ruurs 1987, p. 103, noot 73.
44
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nrs. 51, 54, 37, 60, 61, 40, 42, 48, 45, 76, 73, 82.

Afb. 12
Pieter Saenredam (en een anonieme kunstenaar), *Interieur vanuit de Kerstkapel van de Sint-Bavokerk te Haarlem*. Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Vergeleken bij de stoffage op Saenredams schilderijen gaan de figuren op een aantal van deze tekeningen ouderwetser gekleed. Verder is er in elk geval één voorbeeld aan te wijzen waar de kleuren van de tekening in ernstige mate afwijken van die op het schilderij.[45]
Ten slotte is op de tekening *Interieur van de Sint-Bavokerk te Haarlem,* een curieuze wijziging in de architectuur waarneembaar (afb. 12). Er is een niveauverschil gecreëerd tussen de kapel en de rest van de kerk. Dit is in afwijking van Saenredams compositietekening en van zijn schilderij.[46]
Het zijn niet alleen deze inconsequenties die het vrijwel onmogelijk maken in deze tekeningen geheel authentieke werken van Saenredam te zien. Ook de werkvolgorde is moeilijk voorstelbaar. Saenredam had de bewuste (hoek van de) kerk al getekend en had dat blad reeds in zijn verzameling (zie hieronder). Waarom zou hij die compositie herhaald hebben, anders dan pragmatisch ter voorbereiding van het schilderij? Of moeten we nu aan verkoop denken? Maar waarom dan niet gesigneerd? Waarom nu (oppervlakkig gezien) meer aandacht voor de afwerking, door de bladen geheel te aquarelleren, maar met beduidend minder kwaliteit. Kortom, deze bladen passen in deze uitvoering niet in het oeuvre van de meester en een bijzonder sterk vermoeden dringt zich dan ook op dat ook hier een tweede kunstenaar aan de gang is geweest. Gelukkig zijn relatief gezien maar weinig tekeningen van Saenredam door een latere generatie zo hard 'aangepakt' als bij deze constructietekeningen het geval is.

45
Vrijwel dezelfde figurengroep is te constateren op twee tekeningen van de Sint-Bavokerk, Haarlem (Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nrs. 40 en 48). De kleuren van *Interieur van de Sint-Bavo vanuit de zuidelijke kooromgang* wijken sterk af van het schilderij in Warschau (zie van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nrs. 35 en 37). Op de tekening zijn de gewelven bijv. roze, het orgel heeft er blauwe banden en de basementen van de zuilen zijn er bruinig-roze; dit komt niet overeen met het schilderij (zie voor een kleurenplaat van deze tekening: Goldner en Hendrix 1992, p. 13 en zie voor een kleurenplaat van het schilderij in Warschau: Schwartz en Bok 1989, afb. 123).
46
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), nrs. 46-48.

Afb. 13
Frans Floris, *Het martelaarschap van de heilige Johannes*. Brussel, Museum voor Schone Kunsten (collectie De Grez).

**Saenredams papierkunstverzameling**

Verreweg de meeste tekeningen die Saenredam in Utrecht (en elders) maakte, gebruikte hij later voor zijn schilderijen, ook al zaten er soms maanden tussen. Zijn tekeningen vormden voor hem belangrijk documentatiemateriaal en meer nog werkkapitaal. We mogen ervan uitgaan dat hij ze zorgvuldig heeft bewaard. Vermoedelijk hadden ze een speciale plaats in zijn tekeningen- en prentencollectie.[47]
Vier jaar na de dood van de kunstenaar verscheen op 28 maart 1669 in de *Haerlemsche Courant* een advertentie, waarin werd aangekondigd dat de nagelaten schilderijen, tekeningen en prenten van Pieter Saenredam verkocht zouden worden. Van de tekeningen en de prenten werd gesteld dat ze bestonden uit 'schone prenten van veelderley meesters, so Italiaensche als Duitsche en vele teekeningen van Marten van Heemskerck en J.J. Guldewagen en andere, van haer, na 't leven, in Italien als anders gedaen'.[48] Saenredams papierkunstverzameling, waarvan de veiling twee dagen duurde, moet echter veel groter en gedifferentieerder zijn geweest dan uit dit korte citaat op te maken is.
Van Regteren Altena heeft aangetoond dat met 'vele teekeningen van Marten van Heemskerck [...] na 't leven, in Italien als anders gedaen' de in Rome vervaardigde tekeningen van Saenredams stadgenoot Van Heemskerck bedoeld zijn, die nu in Berlijn worden bewaard. Deze bijzondere groep tekeningen was via Cornelis van Haarlem en diens schoonzoon Pieter Begijn bij Saenredam beland.[49] Tevens wees Van Regteren Altena op een fascinerend album met een door Saenredam geschreven inhoud en herkomstopgave.
Het album was in Saenredams bezit gekomen nadat het eerst tot de collectie had behoord van Jacob Jansz. Guldewagen en diens zoon Jan Jacobsz. Guldewagen (genoemd in de hierboven geciteerde advertentie), beiden gefortuneerde landschapschilders in Haarlem.[50]
In 1874 is dit album helaas uit elkaar gehaald en verspreid. De daarbij uitgekomen

47
Zie voor Saenredams papierkunstcollectie: Van Regteren Altena 1931, pp. 6-8 en Schwartz en Bok 1989, pp. 184-187.
Zie voor Saenredams boekenverzameling: Van Selm 1988.
48
Geciteerd uit Van Regteren Altena 1931, p. 7.
Zie voor de data van de bewuste aankondiging en veiling: Schwartz en Bok 1990, p. 181.
Zie ook Van der Willigen 1870, pp. 138-139.
49
Van Regteren Altena 1931, p. 1 e.v.; Veldman 1977; Schwartz en Bok 1989, p. 185.
50
Van Regteren Altena 1931, p. 7 e.v.

veilingcatalogus maakt echter duidelijk dat het ging om een keur aan 15de- en 16de-eeuwse Nederlandse en Duitse tekeningen; eenentwintig meesters worden genoemd, onder wie Hans Bol, Frans Floris, Jacques de Gheyn, Hendrick Goltzius en Jan van Scorel, tevens waren er Duitse tekeningen van onder anderen Heinrich Altdorfer, Hans Holbein, Martin Schongauer en Michael Wolgemut.[51] De tekeningen zijn zo nauwkeurig beschreven, dat het vaak mogelijk is ze te identificeren, zoals Bols *Kasteeltuin* (Berlijn), Brils *Boslandschap* (Weimar), Coornherts *Kruisiging* (Brussel), Floris' *Het Martelaarschap van de heilige Johannes* (Brussel) (afb. 13), Goltzius' *Huwelijk van de heilige Catharina* (Haarlem) en Heemskercks vierbladige *Historie van Jona* (o.a. Oxford en Boston).[52] Helemaal achterin de veilingcatalogus vindt men 'L'album de Pieter Saenredam, en vélin, doré, fil., décoré, sur le plat, de la sphère, dans une bordure d'ornemens, in-fol.'
Andere albums met tekeningen verwierf Saenredam van de weduwe van de Haarlemse glasschilder Claes Abrahamsz. van Chijsbergen. Een deel van dit materiaal 'gebonden in verscheidenen banden' bevatte tekeningen en rariteiten die allemaal betrekking hadden op de Grote Kerk te Haarlem. Verder zat hier een album bij met tekeningen van 'Verscheijden Meesters, soo Bou-konst naer de Antijcque, als noch meer andere dinghen, ghedaen van Heems-kerck, Davidt Joris, oock Lucas, Geertje van St. Jan, Willem Tijboudt, en andere.'[53] Kortom, Saenredam heeft uit de verzamelingen en inboedels van verschillende Haarlemse collega's diverse albums met tekeningen en prenten weten te verwerven. Zijn collectie zal zeker honderden bladen hebben omvat. Tevens is duidelijk hoe Saenredams belangstelling voor architectuur en documentatie wordt gereflecteerd in zijn verzameling. De in Rome vervaardige tekeningen van Maerten van Heemskerck, de tekeningen en rariteiten die betrekking hadden op de Haarlemse Grote Kerk en de tekeningen van 'Bou-konst naer de Antijcque' laten daar geen twijfel over bestaan. Aan deze relatie is zowel door Van Regteren Altena als Schwartz en Bok reeds ruim aandacht besteed.
Wat minder aandacht kreeg, is Saenredams interesse voor de Duitse kunst. Van acht Duitse tekenaars uit de 15de en 16de eeuw, Aldegrever, Altdorfer, Beham, Holbein, Hans Schäufelein, Schongauer, Christoph Schwarz en Wolgemut, had hij werk. In de veilingadvertentie van 1669 was ook al sprake van 'Duitsche prenten' (vermoedelijk eveneens 15de- en 16de-eeuws werk). Onder de 16de-eeuwse Duitse kunstenaars waren er verschillende die zich bezighielden met architectuurweergaves.[54] Kunstenaars als Wolf Huber, Albrecht Altdorfer, Daniel Hopfer en Michael Ostendorfer vervaardigden in tekening en prent diverse kerkinterieurs en -exterieurs, die soms een verrassende gelijkenis vertonen met het werk van de Haarlemse kunstenaar van een eeuw later.[55] Deze mogelijke inspiratiebron voor Saenredam verdient verdere studie.

Het is bijzonder waarschijnlijk dat Saenredams eigen tekeningen deel uitmaakten van zijn tekeningen- en prentenverzameling. Een tot nog toe niet herkend nummeringsysteem, aangebracht op de achterzijde van zijn tekeningen, is in dit verband interessant. Het blijkt dat al Saenredams meer verzorgde krijt- en waterverftekeningen linksonder op de achterkant een nummer dragen, veelal geschreven in pen en bruine inkt, soms in grafiet. Helaas zijn er nogal wat tekeningen door latere eigenaren afgesneden of gedoubleerd, waardoor die nummers niet meer te achterhalen zijn. Het laagste nu bekende nummer is 950 op de achterkant van een tekening met een motief uit 's-Hertogenbosch, terwijl het hoogste 1009 is op een tekening van de Nieuwe Kerk in Haarlem (afb. 14). Zie voor alle nummers onder elkaar p. 70.
In het kader van dit onderzoek konden helaas niet alle tekeningen van Saenredam worden gecontroleerd op deze nummers. Een uitvoeriger onderzoek zal de lijst verder moeten aanvullen. De nu volgende opmerkingen worden daarom noodzakelijkerwijs met een slag om de arm gemaakt.
Het is opmerkelijk dat noch de constructietekeningen noch de opmetingstekeningen genummerd lijken te zijn. Verder lijkt het erop dat vooral de interieurs een nummer hebben

51
Veilingcatalogus A. van der Willigen en A. van der Willigen Pz., Den Haag (De Visser), 10-11 juni 1874, Avant-propos.
Zie ook Schwartz en Bok 1989, p. 186.
52
Veilingcatalogus A. van der Willigen en A. van der Willigen Pz., Den Haag (De Visser), 10-11 juni 1874, nrs. 44, 55, 65, 91, 100, 111.
Zie voor de tekening van Bol: Franz 1965, p. 61, nr. 77, afb. Zie voor de tekening van Bril: Wood Ruby 1999, p. 83, nr. 18, afb.
Zie voor de tekening van Coornhert: *Inventaire des dessins et aquarelles donnés à l'état Belge par Madame la douairière de Grez*, Brussel 1913, nr. 936. Zie voor de tekening van Floris: idem, nr. 3940. Zie voor de tekening van Goltzius: Van Regteren Altena 1931, p. 8, en Reznicek 1961, p. 259, nr. 75, afb. Zie voor een van de tekeningen van Heemskerck (met vermelding van de overige bladen): New Brunswick/Cleveland 1982-1983, p. 120, nr. 48, afb.
53
Schwartz en Bok 1989, p. 186.
54
Liedtke 1982, p. 38, 55; Ruurs 1987, p. 101.
55
Zie voor prenten met kerkinterieurs van Altdorfer: Hollstein 1954-, deel I, pp. 212-213, nos. 82-83 en voor een kerkexterieur van Ostendorfer: idem, deel XXX (1991), pp. 162-164, nr. 7. Zie voor een getekend kerkinterieur van Huber: Parijs/Hamburg 1985-1986, nr. 17. Er zijn ook enkele vroege Vlaamse prenten die gelijkenis met Saenredams werk vertonen, zoals de gravure *Gotisch kerkinterieur* van Meester W met de Sleutel; zie Hollstein 1949-, deel XII, p. 240, en *Bulletin van het Rijksmuseum* 1987, pp. 111-112, afb. 8.

Afb. 14
Pieter Saenredam, *Gezicht door het schip van de Buurkerk, van zuid naar noord* (cat.nr. 33). Detail verso met nummer linksonder.

Nummering op achterzijde van Saenredams tekeningen.

| | | *cat. 1961* | *cat.nr.* |
|---|---|---|---|
| 950 | 's-Hertogenbosch, Raam ('s-Hertogenbosch) | oeuvre 101 | |
| 951 | Rhenen, Interieur Cunera (Parijs) | oeuvre 109 | |
| 952 | Rhenen, Interieur Cunera (RPK) | oeuvre 106 | |
| 956 | Buurkerk (HUA) | 2/8 | 33 |
| 957? | Buurkerk (HUA) | 16/8 | 38 |
| 960 | Catharinakerk (HUA) | 20/10 | 65 |
| 962 | Pieterskerk (HUA) | 27/8 | 47 |
| 963 | Pieterskerk (HUA) | 22/8 | 45 |
| 964 | Pieterskerk (HUA) | 28/8 | 49 |
| 965 | Janskerk (Hamburg) | 15/9 | 58 |
| 966 | Janskerk (HUA) | 7/10 | 62 |
| 967 | Janskerk (BvB) | 6/10 | 60 |
| 969? | Jacobikerk (BvB) | 14/8 | 44 |
| 970 | Jacobikerk (HUA) | 12/8 | 42 |
| 974 | Mariakerk (BvB) | 7/7 | 19 |
| 976 | Mariakerk (HUA) | 25/7 | 27 |
| 978 | Mariakerk (Edinburgh) | 9/7 | 21 |
| 979 | Mariakerk (Parijs) | 3/7 | 17 |
| 981 | Mariakerk (HUA) | ongedateerd | 15 |
| 982 | Mariakerk (HUA) | 30/6 | 11 |
| 983 | Domkerk (HUA) | 15/9 | 51 |
| 984 | Domkerk (HUA) | 3/9 | 50 |
| 987 | Haarlem, Grote Kerk (Brussel) | oeuvre 189 | |
| 990 | Haarlem, Grote Kerk (GAH) | oeuvre 36 | |
| 992 | Haarlem, Grote Kerk (GAH) | oeuvre 59 | |
| 993 | Haarlem, Grote Kerk (GAH) | oeuvre 44 | |
| 998 | Alkmaar, Tombe graaf Floris V (Parijs) | oeuvre 7 | |
| 1003 | Haarlem, Nieuwe Kerk (RPK) | oeuvre 77 | |
| 1009 | Haarlem, Nieuwe Kerk (GAH) | oeuvre 83 | |

RPK: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet; HUA: Het Utrechts Archief; BvB: Museum Boijmans Van Beuningen; GAH: Gemeentearchief Haarlem.[56]

56
Aangezien de tekeningen niet chronologisch geordend zijn, moet de nummering – als deze daadwerkelijk van de kunstenaar zelf is – in een laat stadium, aan het eind van Saenredams leven, zijn aangebracht.

gekregen. In elk geval zijn tot op heden geen nummers aangetroffen op de exterieurs. Slechts in een enkel geval lijkt deze lijst op meer tekeningen van Saenredam te wijzen dan we nu kennen. Zo is bij de Buurkerk een hiaat in de nummering te constateren. Hier zou goed het derde blad passen dat nu mist, het grote gezicht in het schip in oostelijke of westelijke richting. In het geval van de Pieterskerk zouden er vier bladen geweest kunnen zijn; dat is één meer dan er nu bekend is. Maar voor hetzelfde geld past de nummering precies en zijn er van de Buur-, de Catharijne-, de Pieters- en de Janskerk elk drie tekeningen. De lijst, zoals nu gereconstrueerd, biedt ruimte aan 29 Utrechtse tekeningen, de nrs. 956-984. Het kunnen er, gezien de hiaten in de nummering aan het begin en het eind van het Utrechtse deel, een paar meer zijn geweest. Mochten inderdaad alleen de interieurs voorzien zijn geweest van een nummer, dan zijn er tussen het moment van de nummering en heden relatief slechts weinig tekeningen zoek geraakt. Momenteel kennen we immers 27 interieurs.

Het is bijzonder verleidelijk om aan te nemen dat deze nummering afkomstig is van Saenredam. Is dit niet precies de kunstenaar van wie men een zo systematische aanpak verwacht? Gezien de moderne schrijfwijze van de nummers zijn ze niet door hemzelf geschreven maar zouden ze later kunnen zijn aangebracht. Ze kunnen bijvoorbeeld zijn overgenomen van een oudere bron, zoals een opzetkarton, album of inventaris. Dit zou gebeurd kunnen zijn door een familielid in het begin van de 18de eeuw. Het alternatief is dat de nummering afkomstig is van een eventuele verzamelaar of handelaar tussen 1732, het jaar waarin Saenredams nakomelingen vermoedelijk zijn artistieke nalatenschap begonnen te verkopen, en 1754, het jaar waarin we voor het eerst een grote groep Saenredamtekeningen aantreffen in de verzameling van een niet-familielid. Maar dan nog altijd zou de volgorde van de bladen heel goed die van Saenredam (of diens nakomelingen) kunnen zijn.
Als we ervan uitgaan dat de nummering (indirect) van Saenredam afkomstig is,[57] dan zijn hier – nog steeds speculatief uiteraard – enkele opmerkingen bij te maken. De nummering zou de plaats aangegeven kunnen hebben binnen zijn verzameling. De relatief hoge nummers doen dan vermoeden dat hij zijn verzameling 'afsloot' met zijn eigen werk. Dit zou betekenen dat alle tekeningen in zijn verzameling genummerd waren. Dat de overige tekeningen voor zover bekend niet genummerd zijn, hoeft deze speculatie niet in de weg te staan.[58] Deze nummers zouden – zoals we reeds suggereerden van Saenredams eigen tekeningen – op het opzetkarton of op het albumblad gestaan kunnen hebben. Als deze hypothese juist is, zou dat betekenen dat de kunstenaar meer dan duizend tekeningen heeft bezeten. Duizend tekeningen is een fraai aantal, maar was toentertijd ook weer niet uitzonderlijk. Collega's als Cornelis van Haarlem, Rembrandt en Jan van de Cappelle hadden papierkunstensembles van een vergelijkbare of grotere omvang. Evenmin exceptioneel was Saenredams wens om zijn werk na zijn dood bijeen te houden, naar alle waarschijnlijkheid in de hoop dat een latere generatie hiervan profijt zou hebben. Vergelijkbare voorbeelden zijn aan te wijzen bij onder andere Frans Pourbus, Peter Paul Rubens en de Ter Borch familie.[59] Stellig volgens testamentaire beschikking van Saenredam zelf zijn zijn tekeningen tot in de jaren dertig van de 18de eeuw in de familie gebleven.

**De verspreiding**

Saenredams enig kind, zijn dochter Anna (1639-1701), trouwde in 1663 met Maerten Vermeulen (1638-1699), een wijnkoopman en notabel van Haarlem. Van de verschillende kinderen die zij kregen, bereikten er twee de volwassen leeftijd: Pieter (1667-1719) en Paulus (1675-1728). Het is bij Paulus dat we voor het eerst iets horen van Saenredams papierkunst, en wel via de Haarlemse kunstenaar en boekhandelaar Isaac van der Vinne. Deze schreef omstreeks 1723: 'Deze Vermeulen heeft ook zeer veele teekeningen van zyn grootvader [Pieter] Saenredam, alsmede prenten van Jan Saenredam, een beroemd graveur, zyn oom [sic], en mogelyk wel al de prenten die deze gemaakt heeft. De overige prenten, die Vermeulen

57
Met dank aan Hans Buys (Collectie Frits Lugt, Parijs), Stefan Hautekeete (Museum voor Schone Kunsten, collectie De Grez, Brussel), Hanna Hohl (Hamburger Kunsthalle, Hamburg), Paul Huys Janssen (Noordbrabants museum, 's-Hertogenbosch) en Frans Tames (Gemeente Archief, Haarlem), die behulpzaam waren bij het laten zien van de Saenredam-tekeningen of die mij de nummers op de verso-zijde doorgaven.
58
Dank aan Stefan Hautekeete (Museum voor Schone Kunsten, collectie De Grez, Brussel) en Tom Rassieur (Museum of Fine Arts, Boston), die voor mij de verso-zijde van de tekeningen van Coornhert, Floris en Heemskerck (zie noot 52) checkten.
59
Held 1963, p. 74. Zie McNeil Kettering 1988, deel V (2 banden), 1, p. xxix.

bezit zyn van Matham en Hendrik Goltzius; zy leggen in 2 a 3 groote boeken, en hy wil daar niet een stuk van verkoopen. [...] het schynt, dat zy, volgens zekere testamentaire dispositie, zoo in hun geheel onder de familie moeten blyven, zonder iets daarvan te mogen vervreemden of verdeelen.'[60] Dat de familie daar strikt de hand aan hield, blijkt uit het feit dat een verzamelaar, toen hij een bijzonder boek met prenten van Hendrick Goltzius van Paulus wilde kopen, te horen kreeg: 'het mag niet verkogt worden, het moet in de familie blyven, het komt van myn grootvader.'[61]
Het is duidelijk dat we hier te maken hebben met de artistieke nalatenschap van Pieter Saenredam en aanverwant materiaal. De kunstenaar had dus, zo mag wel worden aangenomen, op traditionele wijze, bij testamentaire beschikking, bepaald dat zijn werk bijeen moest blijven. Dit is gebeurd tot in de jaren dertig van de 18de eeuw. Aangezien we het testament niet kennen, weten we niet of dit wellicht zo was vastgelegd (bijvoorbeeld tot de derde generatie), of dat de familie het na zeventig jaar niet meer zo nauw nam. Hoe het ook zij, na het overlijden van Paulus' vrouw Wijnanda Elout in september 1732 is men de tekeningen gaan verkopen.[62]

Wellicht dat de Vermeulens de tekeningen aanvankelijk per stuk verkochten. Die indruk wordt gewekt door het gegeven dat als eerste twee individuele bladen op twee aparte veilingen verschenen. Dit waren de gekleurde tekeningen van *Het paleis van Frederik V van de Pfalz en de Cunerakerk, Rhenen*. Het blad dat nu in Haarlem wordt bewaard, figureerde in de veiling van het bezit van Abraham Rademaker in 1735; het blad dat nu in Amsterdam is (zie afb. 9), kwam voor in de veiling van het bezit van Gerrit Schaak in 1748.[63]
Vermoedelijk hebben de Vermeulens echter al snel hele groepen verkocht. In de veilingcatalogi van de verzamelingen van Jeronimus Tonneman, Bernardus Hagelis en Johannes Enschedé, respectievelijk in 1754, 1762 en 1786, komen namelijk forse aantallen Saenredam-tekeningen voor. De elf bladen van Hagelis werden minimaal beschreven. De achttien van Enschedé betroffen nagenoeg uitsluitend Haarlems materiaal. Tonneman had in zijn groep van zeventien Saenredam-tekeningen tien Utrechtse bladen. Op Tonnemans veiling zijn diverse tekeningen aangekocht door de stad Utrecht, onder andere het interieur van de Domkerk op blauw papier, de gekleurde interieurs op wit papier van de Pieters-, de Jacobs- en de Catharinakerk en ten slotte het bijzondere blad van de Dom en het Stadhuis (resp. cat.nrs. 51, 45, 41, 63, 57). Hiermee werd de basis gelegd voor de stadscollectie van Utrecht, waaruit later Het Utrechts Archief en het Centraal Museum zouden ontstaan.[64]
Na de veiling Enschedé in 1786 komen we nog twee keer grote groepen Saenredam-tekeningen tegen, bij de Amsterdamse verzamelaars Hendrik Busserus (19 stuks) en Cornelis Ploos van Amstel (minimaal 16 stuks), maar die kwamen niet meer uit één bron.[65]

*Met dank aan Jo Jamar, Erik Tigelaar en Tolien Wilmer van Het Utrechts Archief, die mij verschillende keren gastvrijheid verleenden om de tekeningen van Pieter Saenredam te bestuderen. Het was bijzonder instructief om in dit archief samen met J.R.J. van Asperen de Boer deze tekeningen te bekijken onder de microscoop (12 oktober 1999). Charles Dumas en Erik Löfler van de afdeling Tekeningen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie waren immer bereid tot het verstrekken van informatie die in het buitenland niet gemakkelijk voorhanden is. Ook A.F.E. Kipp van de Gemeentelijke Dienst voor Monumentenzorg wil ik graag hartelijk bedanken voor de stimulerende gesprekken over Saenredam en de Utrechtse kerken. Ten slotte gaat mijn dank uit naar George R. Goldner, Head of the Department of Drawings and Prints at the Metropolitan Museum of Art, New York, die mij in de gelegenheid stelde aan dit project mee te werken.*

60
Zie Kramm 1857-1864, aanhangsel, p. 67.
61
Ibidem.
62
Schwartz en Bok 1989, p. 240.
63
Mochten deze twee tekeningen voor Jacob van Campen zijn gemaakt (zie p. 57), dan hebben ze (met de overige tekeningen van torens) waarschijnlijk nooit deel uitgemaakt van Saenredams collectie.
64
Omdat de veilingcatalogus van het bezit van Tonneman vaak de techniek beschrijft en veelal de afmetingen van de bladen geeft, zijn de tekeningen gemakkelijk te identificeren. De handelaar Hendrik de Winter heeft de tekeningen (uit album E nrs. 16, 17, 18, 22 en uit album L nr. 71) ingekocht voor de stad Utrecht; zijn naam staat als koper vermeld bij deze bewuste tekeningen in de geannoteerde veilingcatalogus, bewaard op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag). Zie veilingcatalogus H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman), E9-10 Gekleurde kerkinterieurs; E11 Kerkglas in St. Pieters-kerk; E12 Interieur Grote Kerk Haarlem; E13 Interieur Grote Kerk Alkmaar; E15 Interieur St. Maartenskerk; E16 Dito op blauw papier; E17 Dito St. Pieterskerk; E18 Dito St. Jacobskerk; E19 Binnengezicht Mariakerk; E20 Dito St. Janskerk; E21 Dito Buurkerk; E22 Dito St. Catharinakerk; E24 Zelfportret Jacob van Campen (zwart krijt); E25 Jacob van Campen, portret van Saenredam (geen techniek genoemd); E26 Anoniem, Het wapen van Saenredam; L71 Dom en Stadhuis; L72 Mariakerk en de Dom; L73 Dito; M65 Orter Klooster Den Bosch.
65
Veilingcatalogus H. Busserus, Amsterdam 21.10.1782 (van der Schley ... Maarszen), nrs. 147, 243, 272, 540 (2 stuks), 773, 1110, 1694, 2612, tweede veiling nrs. 384, 452, 452 (7 stuks), 453. Veilingcatalogus C. Ploos van Amstel, Amsterdam 03.03.1800 (van der Schley ... Roos), E8, E9, E10, H4, K22, K23, L57, L58, R25, R26, R27, S24, X39, TT35, YY1, RR (onduidelijk).

Afb. 1
Emanuel de Witte, *Interieur van een protestantse gotische kerk met motieven van de Oude en de Nieuwe Kerk te Amsterdam.* Doek, 122 x 104 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

# Ruimte, licht en stilte
# Een beschrijving van Saenredams schildertechniek

Geraldine van Heemstra
*Paintings conservator*
*The Royal Collection Trust*
*Londen*

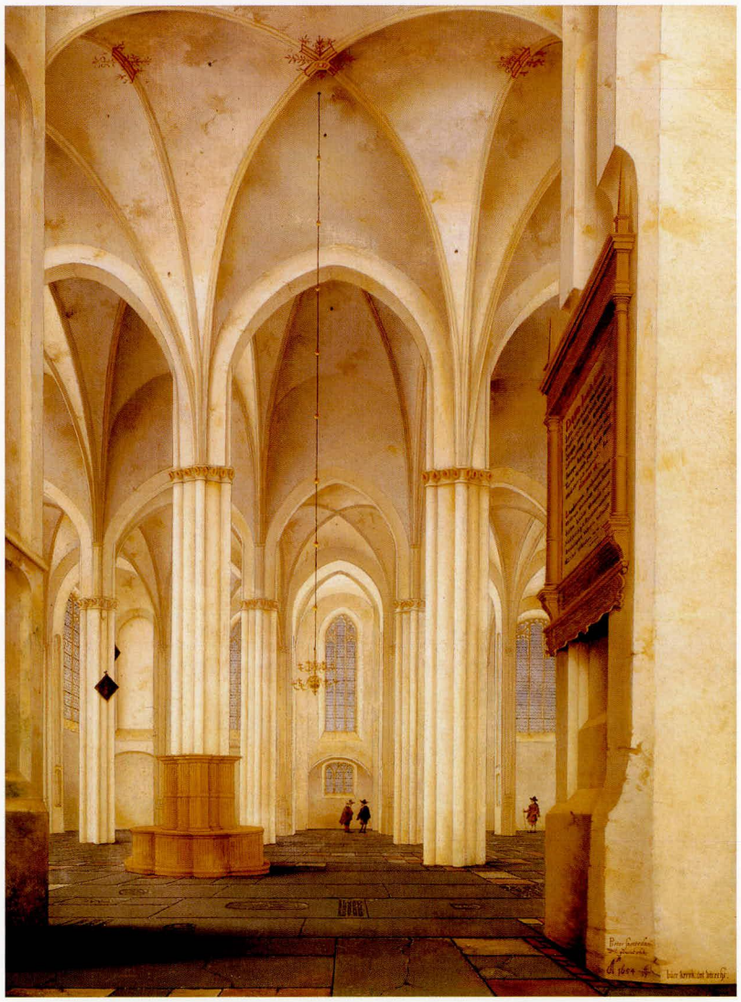
Een geopend graf. Spaden en gereedschappen, opgegraven aarde en beenderen liggen verspreid in het rond terwijl op de voorgrond honden spelen. Een grafdelver praat met een paar heren. Hier en daar staan mensen. Het licht dat door de ramen schijnt, vangt talloze objecten. Het oog van de toeschouwer danst over het oppervlak van het schilderij, het lijkt alsof er van alles gebeurt...

Deze beschrijving van een schilderij van Emanuel de Witte, een tijdgenoot van Pieter Saenredam en een van zijn navolgers, betreft een scène die in een 17de-eeuwse kerk in een door de pest geteisterde stad, voor de hand ligt (zie detail, afb. 1).[1]
Toch... wanneer we Saenredams werken beschouwen, niet alleen uit zijn Utrechtse periode maar uit zijn gehele loopbaan, zijn het met name de serene atmosfeer en de stilte in zijn kerkinterieurs die zo opvallen. Subtiele kleuren, helderheid en rust, tot uitdrukking gebracht door de grote vlakken van de witgekalkte muren en de zachte rondingen van pilaren en bogen, vormen de aankleding van deze werkelijk bestaande kerken. De mensen die er rondlopen, dienen slechts als objecten die de schaal benadrukken en bijdragen tot de spiritualiteit en de stilte van deze zo delicaat geschilderde interieurs (afb. 2).
Saenredams schilderijen tonen een verfijnde en weldoordachte opbouw, te beginnen met de grondering en de ondertekening, gevolgd door de verflagen waar de fijne kleurnuances, de vormen en de penseelvoering samenspelen in het eindresultaat. Voor Saenredam zijn de onderliggende lagen van essentieel belang voor de uiteindelijke toon en nuancering van een bepaalde verfpartij.

Voorgaande tentoonstellingen hebben een uitstekende gelegenheid geboden om Saenredams werk en techniek te bestuderen en te vergelijken en verder onderzoek op dit gebied te stimuleren.[2] Als een opmaat voor de huidige tentoonstelling verschafte het in 1998 te Utrecht gehouden Saenredam-symposium eveneens nieuwe mogelijkheden voor verder

1
Zie Schwartz en Bok 1989, p. 154 (noot 43) voor verwijzingen naar de pest in deze periode.
2
Zie Ruurs 1980, 1982, 1983, 2000 voor de bestudering van Saenredams constructiemethodes. Er is uitgebreid onderzoek gedaan naar Saenredams ondertekening. Zie Van Asperen de Boer 1971, Lammertse 1987, Kemp 1984, Rotterdam 1991 en Giltaij 2000. Het RKD in Den Haag bezit alle resultaten van het infraroodreflectografisch onderzoek door Van Asperen de Boer. Deze resultaten zijn niet allemaal gepubliceerd maar kunnen met behulp van digitale beeldvorming worden bekeken.

Afb. 2
Pieter Saenredam, *Het schip van de Buurkerk, van zuid naar noord* (cat.nr. 36).

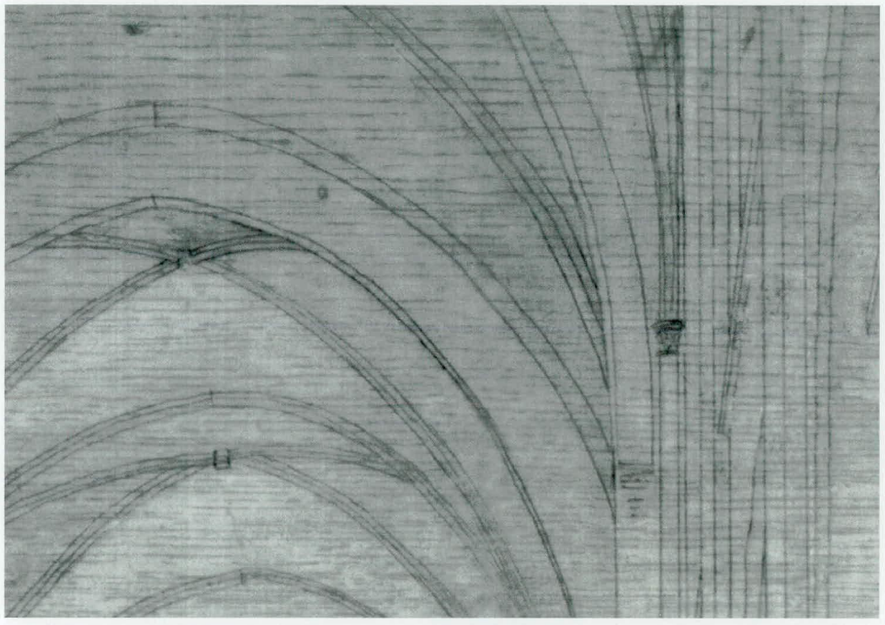


onderzoek.[3] Technisch onderzoek van schilderijen die een restauratiebehandeling moesten ondergaan of die voor deze tentoonstelling in bruikleen werden afgestaan, leidde tot nieuwe vragen. In het verleden concentreerden de meeste studies zich op de constructie-aspecten van Saenredams werkmethode en op de relatie tussen zijn tekeningen en de uiteindelijke ondertekening. Over de samenstelling en de opbouw van Saenredams verflagen zijn slechts weinig gegevens gepubliceerd. Na een kort overzicht van voorgaand en recent onderzoek naar Saenredams werkmethode zal het accent in dit essay liggen op de beschrijving van de schildertechniek van de kunstenaar, gebaseerd op de resultaten van het symposium van 1998, aangevuld met oude en nieuwe vondsten.

**Van schets tot schilderij**

*Constructietekeningen, perspectieflijnen en kwadraatnetten*
Saenredam schilderde zijn kerken dikwijls in zijn atelier en maakte daarbij dan gebruik van schetsen en tekeningen die hij reeds jaren eerder ter plaatse had gemaakt. Hij werkte deze gewoonlijk uit in groter formaat constructietekeningen of gebruikte perspectieflijnen en kwadraatnetten als hulpmiddel om de kleinere schetsen en tekeningen uit te vergroten.

3
*The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665). Conservation and Technique*, symposium georganiseerd door het Centraal Museum in Utrecht, 7-8 mei 1989.



Afb. 3
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64), detail.
De infraroodreflectogrammontage van het centrale gewelf laat een karakteristieke ondertekening zien van rechte, langs een liniaal getrokken lijnen en uit de vrije hand getekende bogen.

In talloze schilderijen zijn ingekerfde lijnen te onderscheiden, gemaakt met het scherpe instrument dat Saenredam gebruikte om de constructietekening op het paneel over te brengen. In 1971 ontdekte Van Asperen de Boer het bewijs voor een dergelijke overzetting in de *Sint-Odulphuskerk, Assendelft* uit 1649 (Rijksmuseum, Amsterdam). De constructietekening voor dit schilderij blijkt aan de voorzijde eveneens ingekerfde lijnen te bevatten. Sindsdien zijn veel andere voorbeelden gevonden, zoals in het ongedateerde *Schip en koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64) en in het *Zicht door het transept van de Sint-Cunerakerk, Rhenen*, uit 1655 (Mauritshuis, Den Haag), om er slechts enkele te noemen.[4] Infraroodreflectografisch onderzoek van al deze schilderijen laat een karakteristieke ondertekening zien met rechte, langs een liniaal getrokken lijnen en uit de vrije hand getekende bogen, waarin nauwelijks veranderingen zijn aangebracht en waarbij geen perspectieflijnen zijn gebruikt (zie afb. 3).

In een aantal werken heeft Saenredam kennelijk gebruik gemaakt van een raster of kwadraatnet. In die gevallen lijken de schilderijen direct gebaseerd te zijn op de eerste uit de vrije hand gemaakte schets, daar er geen constructietekening bestaat noch een aanwijzing dat een dergelijke tekening ooit werd gemaakt. In sommige schilderijen werden in de meer gecompliceerde details echter kwadraatnetten gevonden, zoals in *Het schip en koor van de Sint-Bavokerk, Haarlem* uit 1648, waarvoor de kunstenaar zowel een raster als een constructietekening gebruikte.[5] Het vroegste werk waarbij Saenredam van een kwadraatnet gebruik heeft gemaakt, is waarschijnlijk *Het middenschip en het koor van de Mariakerk* uit 1641 (cat.nr. 22). In 1971 onthulde Van Asperen de Boer het uit vierkanten bestaand raster met behulp van het eerste infrarood vidiconsysteem. De resultaten werden door Lammertse in 1987 gepubliceerd.[6] Recent infraroodreflectografisch onderzoek van het *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk* uit 1659 (cat.nr. 3) bracht een kwadraatnet van 2,5 cm$^2$ over het gehele oppervlak van het schilderij tevoorschijn (zie afb. 4). De perspectieflijnen lopen allemaal naar één verdwijnpunt. Hoewel men op de plaats van het verdwijnpunt een speldengaatje zou verwachten, werd dat in dit schilderij niet gevonden. Mogelijk wordt het afgedekt door de dikkere verflaag van de bomen.[7] In het schilderij met hetzelfde onderwerp uit 1662 (cat.nr. 7) werd een verdwijnpunt ontdekt in de vorm van een donker merkteken onder het raam van het huis uiterst links op het schilderij. Onder het roosvenster werd tevens

4
Zie bijvoorbeeld Van Asperen de Boer 1971, pp. 25-31 en Van Heemstra 2000, p. 96. Van beide genoemde schilderijen bestaan geen constructietekeningen, maar het lijkt aannemelijk dat de deze verloren zijn gegaan.
5
Zie Kemp 1984, pp.30-37.
6
Zie Lammertse 1987, pp. 84-85.
7
De perspectieflijnen lijken langs een rechte rand getrokken te zijn en lopen soms iets door achter de aangegeven lijnen van het dak en de ramen. Alle lijnen lopen naar een verdwijnpunt in de bomen.

Afb. 4
Pieter Saenredam, *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk, vanuit het noordoosten* (cat.nr. 3), detail. Infraroodreflectogrammontage (detail) van het kwadraatnet. © Prof.dr. J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD.

een kwadraatnet van 5 $cm^2$ gevonden dat met het blote oog zichtbaar is. Het net is echter niet over het gehele oppervlak aanwezig zoals in cat.nr. 3; waarschijnlijk gebruikte Saenredam het verdwijnpunt als een alternatief hulpmiddel bij het tekenen. *De westgevel van de Mariakerk* uit 1662 (cat.nr. 5) laat een kwadraatnet van 8 $cm^2$ zien dat ook met het blote oog te zien is.

Het *Gezicht vanaf de zijbeuk van de Sint-Laurenskerk, Alkmaar* uit 1661 (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) toont een ander aspect van Saenredams werkmethode. Er bestaat geen constructietekening of schets, maar op het schilderij bevindt zich op het orgel een inscriptie van de kunstenaar zelf: 'Ick pieter Janss Saenredam heb/ dit geteeckent in de grote kerck tot/ Alckmaar. Ofte St. Laur. Ao 1661/ en deze doen oock gheschildert'.[8] Uit deze tekst valt af te leiden dat de kunstenaar ter plaatse een tekening maakte, die helaas niet meer bestaat. In de ondertekening werd geen rasterpatroon gevonden. Infraroodreflectografisch onderzoek heeft aangetoond dat de hele compositie bestond uit een zeer nauwkeurige tekening en dat de contouren van de bouwelementen in het schilderij trouw werden gevolgd.[9] In dit geval lijkt Saenredam de kerk direct nadat hij hem schetste te hebben geschilderd. Tijdens een recent onderzoek van het schilderij werd een speldengaatje gevonden. Dit kan erop wijzen dat Saenredam een speld in het verdwijnpunt stak en met een daaraan vastgemaakt touwtje het perspectief controleerde.[10] In het infraroodreflectogram werden geen perspectieflijnen teruggevonden.[11] Saenredam maakte in veel schilderijen gebruik van de methode van de speld met het touwtje.[12] In de gevallen waar hij zijn constructietekening overzette, kan hij een speld en een stukje touw hebben benut om het perspectief te controleren en de lijnen van de vloertegels te markeren.

Voor *Het schip en koor van de Pieterskerk* uit 1654 (cat.nr. 48) is geen constructietekening bekend en er werden ook geen ingekerfde lijnen op gevonden. Wel is nog de door Saenredam gemaakte schets uit 1636 bekend, waarvoor hetzelfde gezichtspunt als voor het schilderij is ingenomen (cat.nr. 47). De methode van overdracht is recent gepubliceerd.[13] Infraroodreflectografisch onderzoek laat de karakteristieke getrokken lijnen en de uit de

8
Zie Giltaij 2000, pp. 44-47.
9
In het schilderij is een correctie zichtbaar, namelijk in de achtergrond waar de lijnen van de vloertegels samenkomen. Zie Giltaij 2000, pp.44-47, voor een gedetailleerde beschrijving.
10
Het schilderij werd onderzocht met een stereomicroscoop. Om een correct perspectief te verkrijgen werd door tijdgenoten veelvuldig gebruik gemaakt van de methode waarbij een speld in het paneel werd geprikt met daaraan een touwtje. Zie Rotterdam 1991, p. 16. Zie ook Wadum 1996, pp. 67-69, die beschrijft hoe Vermeer het strak gespannen, met krijt bedekte touwtje op het schilderoppervlak liet terugspringen waardoor er een krijtstreep achterbleef. Deze lijn werd vervolgens met potlood of penseel overgetrokken. In het geval dat Saenredam de perspectiefconstructie in een constructietekening uitwerkte of wanneer bij hem geen perspectieflijnen werden gevonden, lijkt het meer voor de hand te liggen dat de methode met de speld werd gebruikt om zijn werk te controleren of te corrigeren.
11
Het is mogelijk dat de lijnen werden getekend met een materiaal dat niet zichtbaar is met infraroodreflectografie, zoals het rode krijt dat hij in zijn tekeningen dikwijls gebruikte voor de toegevoegde constructielijnen. Er zijn echter genoeg voorbeelden van constructietekeningen die door Saenredam in hetzelfde materiaal zijn uitgevoerd als de rest van de ondertekening. Tot nog toe werden geen voorbeelden van het gebruik van rood krijt gevonden. Een andere mogelijkheid is dat hij de lijnen uitveegde voordat hij ging schilderen.
12
Zie Giltaij 2000, Boersma 2000, Van Heemstra 2000 en Hendriks en Forest 2000. Zie ook Van Heemstra en Marchant 2000.
13
Zie Hendriks en Forest 2000.

vrije hand getekende bogen zien, maar perspectieflijnen of een rasterpatroon werden niet gevonden. In dit geval werden aanvullende constructiemarkeringen in de grondering gevonden. Het zijn zeer dunne, korte ingekerfde lijnen met een zelfstandig en doelbewust karakter. Deze werkwijze werd tot nog toe in geen enkel ander schilderij aangetroffen. Het laat zien dat Saenredam voor individuele werken een verschillende benadering kan hebben gehad en dus niet altijd een standaard werkwijze toepaste.

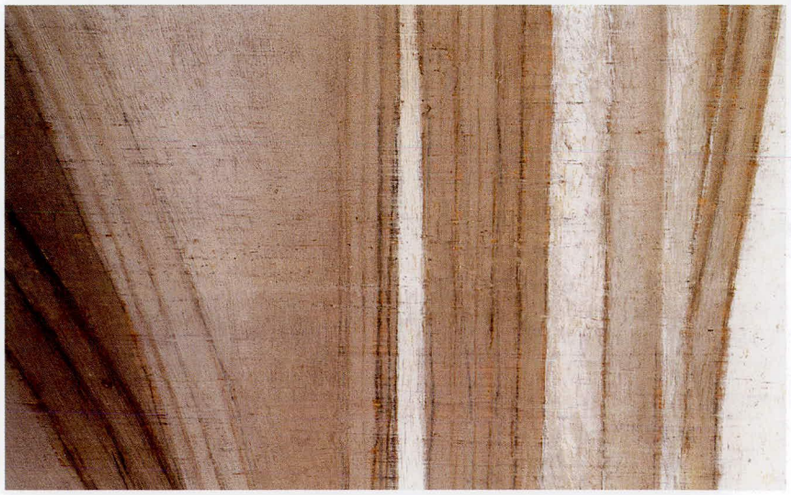
**De opbouw van Saenredams verflagen**

*Drager*

Omdat hij financieel onafhankelijk was, had Saenredam alle tijd om te leren en kon hij zich volledig wijden aan de veeleisende specialiteit van het schilderen van 'perspectieven'.[14] Hij kon in zijn eigen tempo aan deze tijdrovende en kostbare schilderijen werken.[15] Zijn keuze om vrijwel uitsluitend op paneel te schilderen past bij zijn werkwijze en het effect dat hij wilde bereiken. We kennen slechts één schilderij op doek, het ongedateerde *Schip van de Sint-Laurenskerk, Alkmaar* (Stedelijk Museum Alkmaar), dat na een recente restauratie op grond van stijl en techniek opnieuw aan Saenredam is toegeschreven.[16] Het formaat van het schilderij, dat voor een paneel erg groot zou zijn geweest, verklaart mogelijk waarom Saenredam dit keer voor doek koos.

*Lijm- en grondlagen*

De technische bevindingen die in dit essay aan de orde komen, zijn gebaseerd op de resultaten van onderzoek naar schilderijen uit diverse collecties.[17] Saenredam bracht, vóór het gronderen, eerst een lijmlaag aan om het paneel af te dichten. De grondlagen van *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* uit 1655-1660 (cat.nr. 64) en *Het schip van de Pieterskerk* uit 1644 (cat.nr. 46) zijn zo dun en transparant, dat de houtnerf duidelijk zichtbaar is gebleven. Er is gesuggereerd dat het aanbrengen van een dergelijke dunne grondlaag vooral diende om de houtnerf te vullen en zo een gladde maar niet noodzakelijk effen gekleurde laag te creëren. De zichtbaarheid van de houtnerf door de grondlaag heen lijkt een doelbewuste esthetische keuze te zijn. De warme kleur van het eiken paneel speelt een belangrijke rol in het uiteindelijke aanzicht van beide schilderijen, omdat de opvolgende lagen eveneens dun en transparant werden aangebracht (zie afb. 5).[18] Ook in *Het schip en het koor van de Pieterskerk* (cat.nr. 48) werd de lichte grondlaag van loodwit en een fijnkorrelige gele oker zo dun aangebracht, dat de nerf van het paneel in strijklicht duidelijk zichtbaar is.[19]



Afb. 5
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64). Het detail van een boog laat de houtnerf zien die zichtbaar is door de dunne en doorschijnende verflaag. Het detail toont tevens de horizontale houtnerf die gevuld is met de grondlaag.

14
Term die in de 17de eeuw werd gebruikt voor architectuurschilderijen. Zie Rotterdam 1991, pp. 19-29, voor een meer gedetailleerde uitleg.

15
Zie Schwartz en Bok 1989, p. 179, over dit onderwerp.

16
Niet gepubliceerd rapport door Martin Bijl over de restauratie van het schilderij van de Sint-Laurenskerk. Resultaten van het technisch onderzoek zullen binnenkort verschijnen. Zie ook Rotterdam 1991, cat.nr. 28.

17
Onderzoeksmethodes betroffen nauwkeurig onderzoek met het blote oog in normaal licht en strijklicht, stereomicroscopie, ultravioletfluorescentie, infraroodreflectografie en microscopisch en analytisch onderzoek van dwarsdoorsnedes voor pigmentidentificatie.

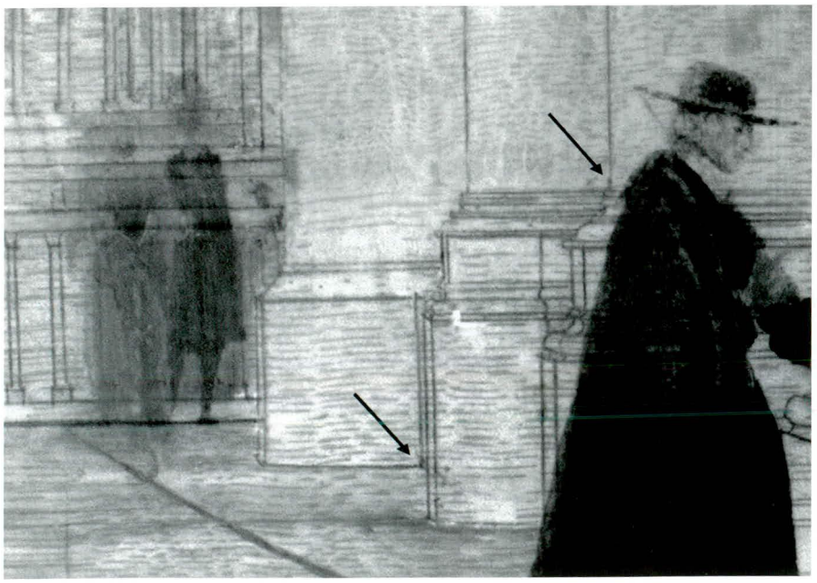
18
De Pieterskerk werd in februari 2000 door de auteur in het Museum Boijmans Van Beuningen onderzocht met de stereo-microscoop. Zie ook het verslag van het onderzoek onder supervisie van Ernst van de Wetering (1981) in de documentatie van het museum. Het is interessant om de verschillende beschrijvingen in 17de-eeuwse bronnen te lezen over hoe een grondering werd aangebracht en vervolgens met een mes werd afgeschraapt. Het is bijvoorbeeld De Mayernes persoonlijke mening dat het het beste is om het paneel voor te lijmen en vervolgens een oliegrondering aan te brengen om de poriën van het hout te dichten. De pigmenten die Saenredam in zijn grondlaag voor de Catharijnekerk gebruikte, waren krijt, loodwit met wat beenderzwart en sporen van oker. Zie Van Heemstra 2000, pp. 94-96.

19
Zie Hendriks en Forest 2000.

De grondering ziet er glad uit. In alle genoemde gevallen lijkt het plausibel dat de grond met puimsteen is geschuurd of is afgeschraapt met een plamuurmes.[20] Het gladde oppervlak zou uitermate geschikt zijn voor de methodes waarmee Saenredam zijn fijne ondertekening aanbracht.[21]

In het merendeel van de onderzochte schilderijen gebruikte Saenredam een lichte, roomwitte krijtgrond. De kleur van de grondering zorgt voor het lichte karakter van deze kerkinterieurs.[22] Twee van de onderzochte schilderijen hebben een donkerder getinte grondering, wat een warmer effect geeft. De geelachtige grondering van *Het schip van de Buurkerk* uit 1644 (cat.nr. 40) is samengesteld uit loodwit, rode lak en een niet nader geïdentificeerd geel pigment.[23] De dubbele grondering in *De noordelijke zijbeuk van de Mariakerk* uit 1641? (cat.nr. 29) bestaat uit een krijtlaag met daaroverheen een olieachtige laag die sporen van gele oker bevat.[24]

*Ondertekening*
Het volgende stadium in Saenredams werkmethode is de ondertekening. Infraroodreflectografisch onderzoek heeft aangetoond dat zijn tekening aan bepaalde karakteristieken kan worden herkend. In het algemeen vindt men een complete ondertekening zonder grote correcties of veranderingen. Zijn lijnen voor de pilaren en andere rechte lijnen werden, in het geval van een overzetting, langs een rechte rand getrokken, terwijl de ronde gewelven uit de vrije hand lijken te zijn getekend.
De ondertekening in *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64) werd waarschijnlijk aangebracht door het overzetten van een constructietekening. Hoewel een dergelijke tekening niet meer bestaat, is er genoeg bewijs om aan te nemen dat Saenredam ooit een 1:1 constructietekening heeft gemaakt.[25] Infraroodreflectografisch onderzoek heeft ook het extra aanzetten van de ondertekening met een vloeibaar materiaal laten zien.[26] In afb. 3 is duidelijk zichtbaar hoe de ronde lijnen van de gewelven kleine golfjes vertonen op de plaatsen waar Saenredams pen de houtnerf raakte.
In afb. 6 is te zien hoe het vloeibare materiaal zich, heel karakteristiek, heeft opgehoopt aan het einde van een getekende lijn. Uit een vergelijking met de ondertekening van *Het schip van de Buurkerk* (cat.nr. 40) wordt duidelijk dat alle voornaamste contouren van



Afb. 6
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64).
De infraroodreflectogrammontage van een detail laat zien hoe het vloeibare tekenmateriaal aan het eind van een lijn is opgehoopt.

20
Deze methode werd door Hendriks en Forest 2000 gesuggereerd voor de Pieterskerk (cat.nr. 48) en is vergelijkbaar met wat werd gevonden op de Catharijnekerk (cat.nr. 64) en de Pieterskerk (cat.nr. 46).
21
Zie Hendriks en Forest 2000, p. 109, 'In zijn *Den Grondt der Edel vrij Schilder-const* beschrijft Karel van Mander de praktijk van de vroege Italiaanse schilders om de grond zo glad mogelijk te maken om zo de overzetting van patronen, waarbij een carbon-kopieertechniek werd gebruikt, te vergemakkelijken.'
22
Een grondlaag van wit krijt werd gevonden in de Sint-Bavokerk van The National Gallery in Londen, de Janskerk (cat.nr. 59), de Sint-Jan in 's-Hertogenbosch van de National Gallery in Washington, de Sint-Cunerakerk in Rhenen van het Mauritshuis, het exterieur van de Mariakerk (cat.nr. 3) en de Alkmaarse Sint-Laurenskerk van het Museum Boijmans Van Beuningen. Alle informatie is uitgebreid besproken in Van Asperen de Boer en Helmus 2000. De twee schilderijen van het Mauritshuis werden in februari 2000 in het museum onderzocht. Voor de informatie over de Sint-Jan in 's-Hertogenbosch van The National Gallery in Washington, zie Wheelock 1995, pp. 353-358.
23
Zie Bomford 2000, p. 87.
24
Zie Boersma 2000, p. 64.
25
Ingekerfde contouren van de pilaren en de kapitelen zijn zichtbaar, die werden gemaakt met een scherp instrument waarmee de kunstenaar de tekening op het paneel overbracht. Infraroodreflectografie laat zien dat er in de derde pilaar van links in de ondertekening een lijn ontbreekt, die verticaal van het kapiteel naar de basis zou moeten lopen. Dit ondersteunt de theorie dat Saenredam waarschijnlijk constructietekeningen gebruikte en nu en dan een lijn niet overtrok.
26
Het bindmiddel is niet door analyses vastgesteld, maar visueel vertoont de tekening alle karakteristieken van het gebruik van een vloeibaar materiaal, en geen droog materiaal zoals potlood of houtskool.

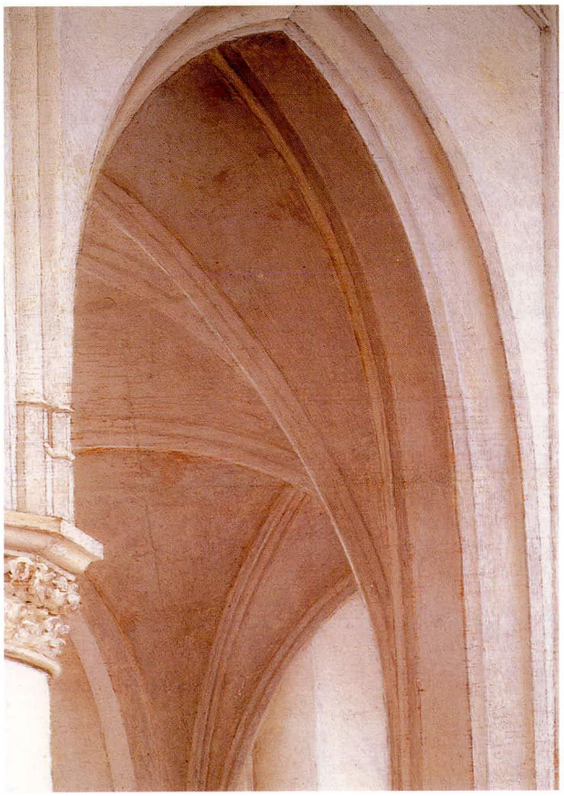
de architectuur direct werden overgetrokken en niet opnieuw werden getekend.
In de infraroodreflectogrammen is een verticale lijn zichtbaar die een fractie te lang is en iets doorloopt onder het begin van de boog door. Hieruit blijkt dat de verticale lijnen langs een rechte rand werden getrokken. De rondingen van de bogen werden uit de losse hand overgetrokken. Het materiaal dat werd gebruikt om de constructietekening voor de *Sint-Bavokerk* (The National Gallery, Londen) over te brengen, is geïdentificeerd als zwart krijt. Een verfmonster van een van de lijnen op dit paneel toont de grijze metaalachtige glans van grafiet, het hoofdbestanddeel van zwart krijt.[27]

In veel schilderijen is de ondertekening met het blote oog te onderscheiden. Sommige lijnen zijn met opzet zichtbaar gelaten en vormen een belangrijk onderdeel van het uiteindelijke visuele effect. Reeds in 1971 heeft Liedtke beschreven hoe bijvoorbeeld in *Het zuidtransept van de Sint-Odulphuskerk, Assendelft* uit 1655 (Museum of Fine Arts, Boston), 'de penseelstreken nauwkeurig de lijnen, overgetrokken van het model, vermijden (...) het lijkt zeer aannemelijk dat de lijnen die de zuilen, de ramen, de bogen en de voornaamste verdeling van de muren aangeven, dezelfde nagetrokken lijnen zijn, die de eerste markeringen van de kunstenaar op het oppervlak van het paneel waren.'[28] In *Het schip en het koor van de Pieterskerk* (cat.nr. 48) en het ongedateerde *Schip en koor van de Janskerk* (cat.nr. 59), om er twee te noemen, zijn met opzet lijnen tussen aan elkaar grenzende verfpartijen zichtbaar gelaten. Het effect waar Saenredam op uit was, vereiste een planmatige en nauwkeurige procedure, die past bij zijn gehele werkproces. Daarentegen lijkt de zichtbaarheid van het kwadraatnet in *De Mariaplaats en de Mariakerk* (cat.nr. 7) eerder te zijn veroorzaakt door een na verloop van tijd verhoogde transparantie van de verflagen dan het resultaat van een nagestreefd effect, ook al zijn Saenredams verflagen in het algemeen zeer dun en transparant.[29]

*Onderste verflagen*
Voor de opbouw van zijn schilderijen bracht Saenredam de compositie 'in kaart' met behulp van dunne, subtiele onderlagen, die de tonale effecten die hij wilde bereiken, bepaalden. De eerste laag wordt dikwijls als het 'doodverf stadium' aangeduid, of meer specifiek als onderschildering[30] wanneer hij een beredeneerde en essentiële rol speelt voor het eindresultaat. In *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64) brengt Saenredam bijvoorbeeld voor de muren, pilaren en gewelven een reeks dunne onderlagen aan variërend van koel tot warm grijs. In de schaduwpartijen van de gewelven en het koor is met het blote oog duidelijk een warm-grijze, dun aangebrachte onderschildering te onderscheiden, die langs de randen van elk gewelf onbedekt is gelaten (zie afb. 7). In feite is de verfopbrenging over het algemeen zo dun, dat de warme kleur van het hout door de vrijwel transparante grondlaag heen schijnt. Daarentegen dient in de lichtgrijze en witte partijen van de architectuur een koel donkergrijs als onderschildering. Onder de donkergrijze vloerstenen bracht Saenredam een dunne roze laag aan, die van de voorgrond naar achteren toe in dikte afneemt. De kleuren die Saenredam voor zijn onderschildering gebruikte, kunnen wat toon betreft lichter, donkerder of gelijk zijn aan de daarboven liggende transparante lagen. Dikwijls is de grondlaag ook door de dunne doorschijnende verflagen heen zichtbaar gelaten, wat het belang van het samenspel van alle lagen onderstreept.

In het *Gezicht door het koor van de Sint-Bavokerk, Haarlem* uit 1673 (The National Gallery, Londen) is de roze-achtige tint van de onderschildering bepalend voor de lichte en warme tonaliteit. De roze-achtige bleekgrijze laag die op een lichte krijtgrond als onderschildering fungeert, geeft het schilderij van de *Janskerk* (cat.nr. 59) zijn lichte karakter. De toegepaste schildertechniek in twee schilderijen van *Het schip van de Buurkerk* (cat.nrs. 39 en 40), verschaft interessant vergelijkingsmateriaal.[31] Hoewel de schilderijen beide gebaseerd zijn

27
Zie Bomford 2000, pp. 71-87, voor de technische analyses en de resultaten van het onderzoek van de Buurkerk en de Sint-Bavo.
28
Liedtke 1971, pp.122-123.
29
Saenredam liet niet altijd met opzet delen van de ondertekening zichtbaar. In het paneel van *Het koor van de Sint-Bavokerk, Haarlem* in het Rijksmuseum werd de ondertekening in het schilderstadium gevolgd, maar bijna volledig bedekt door de laatste verflaag.
Zie ook Liedtke 1971 (noot 12).
30
Doodverf is de eerste verflaag die fungeert als basis voor volgende verflagen.
Onderschildering is een specifiekere vorm van doodverf. Ze vooronderstelt een later stadium in het schilderproces, wanneer ze visueel samen met de volgende verflagen een bepaald effect creëert. Stephenson 1989, p. 110.
31
Zie Bomford 2000, pp. 84-87.



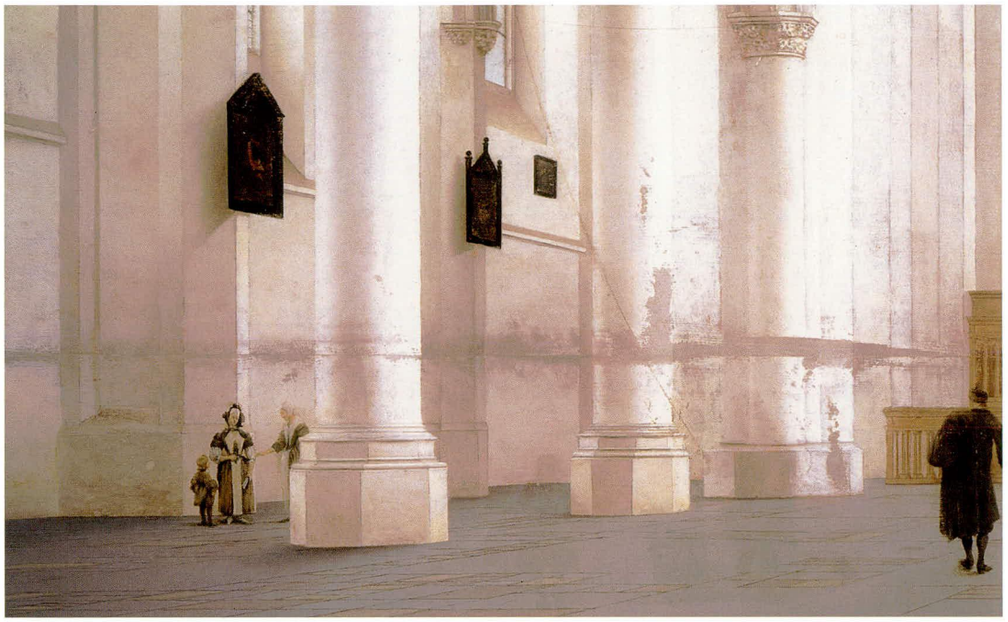
Afb. 7
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64). Detail van een gewelf.

op een helft van één tekening, zijn ze zeer verschillend. Cat.nr. 40 maakt een donkere, warme indruk. Onderzoek van verfmonsters bevestigt de aanwezigheid van Vandyke bruin als voornaamste pigment in de bovenste verflagen, die zijn aangebracht op een warme, geelachtige grondering; hierdoor heeft de architectuur in zijn totaliteit warmte en een bruin-gele tonaliteit gekregen. Daarentegen heeft cat.nr. 39 een dunne, koele grondering, die de lichte en veel koelere nuancering van de dunne verflagen bepaalt.

*Bovenste verflagen*
De bovenste verflagen zijn bijzonder dun en met zeer lichte toets aangebracht, waarbij de onderliggende verflagen dikwijls zichtbaar werden gelaten en er altijd een optisch interessante wisselwerking met deze onderliggende lagen optreedt. Het is karakteristiek voor Saenredam dat het in verf weergeven van lichteffecten even nauwkeurig is uitgevoerd als de metingen in zijn tekeningen. Donkere verflagen over een warme lichte, of lichte verflagen over een koele donkere onderschildering zijn in wisselende dikte aangebracht, waardoor de prachtigste licht-donker effecten ontstaan.

Uit onderzoek van plaatsen waar verfverlies is opgetreden, zoals in *Het schip en het koor van de Pieterskerk* (cat.nr. 48) en *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64), komt Saenredams geraffineerde techniek duidelijk naar voren (zie afb. 8). In beide werken bracht hij, bijvoorbeeld in de ronding van de pilaren, een lichte, koel getinte verflaag aan over een warme, donkerder laag, waarbij de onderschildering in subtiele gradaties doorschijnt, wat een zogenaamd *turbid medium*-effect geeft.[32] In het schilderij van de Pieterskerk werd eerst de verticale vorm van de zuilen op de grondlaag aangegeven met een onderlaag die loopt van bruin voor de schaduw, via lichtbruin voor de middentoon, tot beige voor het lichte deel.

32
Een lichtgekleurde doorzichtige verflaag over een donkerder onderlaag.



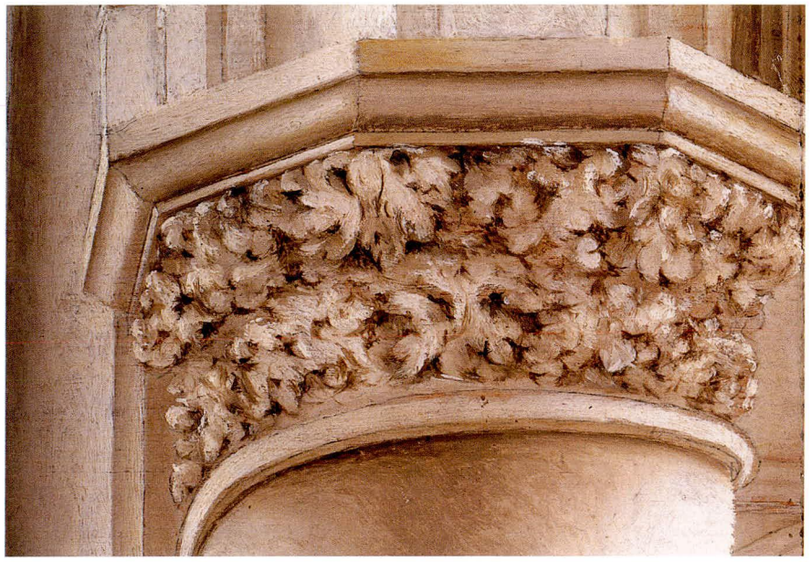
Afb. 8
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64). Detail van de onderste naad tijdens de behandeling, na het verwijderen van de vernis en de overschildering. In de lacune langs de onderste naad is de door Saenredam gebruikte grijze onderlaag in de witte pilaren te zien.

Afb. 9
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64). Detail. De subtiele donkergrijze transparante horizontale lagen over de onderlaag, waarbij het roze als een aura om de individuele schaduwpartijen zichtbaar blijft.

Ook in de Catharijnekerk werden de pilaren in het doodverf stadium gemodelleerd met een scala van grijstinten. In beide schilderijen werd het *turbid medium*-effect bereikt door de witachtige doorschijnende verflaag, die hierover in verschillende nuances werd aangebracht. Een ander mooi voorbeeld van Saenredams vakmanschap is zijn gebruik van een dunne grijze bovenlaag over de roze onderschildering in de schaduwen van de grote pilaren in *Het schip en het koor van de Catharijnekerk*. Over de onderlaag zijn fijne donkergrijze horizontale toetsen geschilderd, die het roze als een aura om iedere schaduw uitsparen (zie afb. 9).

Saenredam bereikte deze rijke variatie van tonen en kleuren met een beperkt palet.[33]
In verfmonsters van diverse werken werden de volgende pigmenten vastgesteld: loodwit,[34] krijt,[35] beenderzwart, gele oker, omber, Vandyke bruin en een ongeïdentificeerd organisch bruin pigment (waarschijnlijk Vandyke bruin) in *Het schip en het koor van de Pieterskerk*

33
Zie bijvoorbeeld Van Asperen de Boer en Helmus 2000.
34
Twee kwaliteiten loodwit werden gevonden in een verfmonster van de Catharijnekerk, zie Van Heemstra 2000, p. 97. In de 16de en 17de eeuw gebruikten Hollandse schilders een grondlaag van loodwit gemengd met krijt, wat ze 'loot wit' noemden (ceruse of Spaans wit) Zie Gettens, Kühn en Chase in Roy 1993, pp. 67-68. Loodwit gemengd met calciumcarbonaat werd ook gevonden in de verf- en grondlagen van schilderijen van Rembrandt. Zie ook Bomford, Brown en Roy 1988, pp. 21-22.
35
Krijt werd ook aangetroffen in de Catharijnekerk en de Pieterskerk, zie Van Heemstra 2000, p. 97, en Hendriks en Forest 2000, p. 118. De toevoeging van krijt in de verschillende lagen om de verf transparanter te maken, stemt volledig overeen met Saenredams schildertechniek.



Afb. 10
Pieter Saenredam, *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64). Detail dat de vloeiende penseelvoering laat zien in de accenten in de kapitelen van de pilaren.

(cat.nr. 48), een ongeïdentificeerd geel pigment in *Het schip van de Buurkerk* (cat.nr. 40), rood lood, smalt,[36] azuriet en ultramarijn. De schilder verwezenlijkte zijn verfijnde techniek met deze beperkte en subtiele kleuren en bereikte een verscheidenheid aan tonaliteit die karakteristiek en uniek voor hem lijkt te zijn.

Met minieme kleurgradaties schiep Saenredam vorm, volume en diepte, in een bewerkelijke en tijdrovende werkmethode. Het is daarom interessant om de manier waarop hij zijn verf opbracht te onderzoeken. Saenredam ging hierbij systematisch te werk: zijn penseelstreken lopen met een bijna abstracte regelmaat parallel aan het oppervlak van het schilderij of volgen de richting van de bogen en de pilaren. Toch weet hij met de speelsheid van de individuele penseelstreken de 17de-eeuwse witgekalkte muren zeer overtuigend weer te geven, zonder ook maar één saai stukje in het geheel. De levendigheid van zijn penseelvoering wordt verhoogd door de manier waarop hij de laatste zeer luchtige toetsen aanbrengt, waarmee hij de vlekken op de oude kerkmuren aangeeft. Deze werden met een soepele penseelstreek dikwijls nat-in-nat uitgevoerd, evenals de accenten in de kapitelen van de pilaren, de zwarte lijnen van de glas-in-lood ramen en de lijnen die de vloerstenen markeren (zie afb. 10).

Saenredam bereikte met zijn textuur en verfopbrenging een subtiele balans tussen het verfoppervlak en de illusie van picturale ruimte. Liedtke beschrijft hoe in sommige schilderijen een spanning voelbaar is tussen de indruk van een sterk terugwijkende ruimte en de architectonische elementen die de tweedimensionaliteit van het schilderijoppervlak accentueren.[37] De donkerzwarte schilden of de scherpe silhouetten van de koorhekken en de orgels in bijvoorbeeld de Rijksmuseum-schilderijen van de Sint-Bavokerk en de Mariakerk (cat.nr. 22) tarten het gevoel van diepte (zie afb. 11 en 12). Saenredams rijk versierde wandtapijten, in het bijzonder wanneer hij daarin vergulдingen aanbrengt (zie hieronder), dragen bij tot het tweedimensionale effect van zijn schilderijen.

**Vergulding**

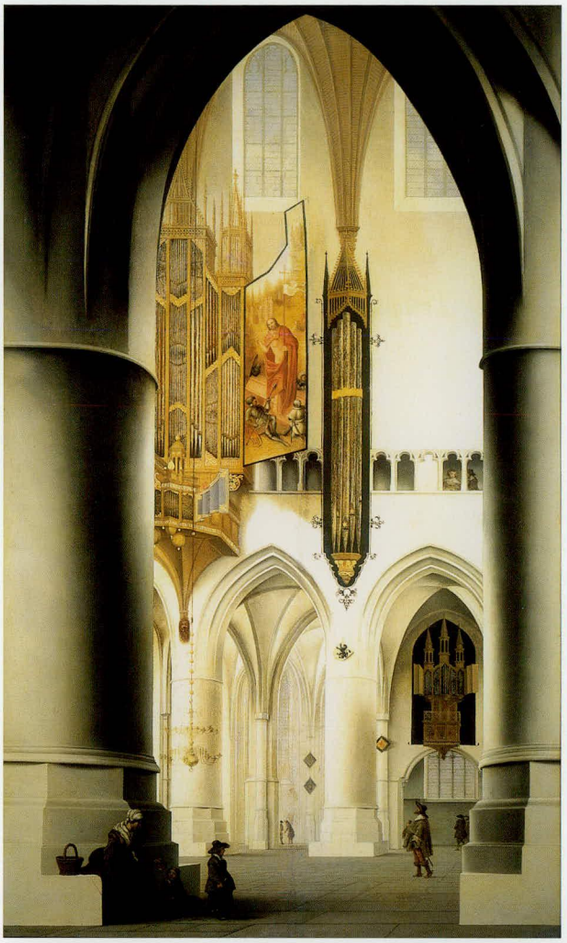
Saenredam paste vergulding[38] toe in elf nog bestaande schilderijen die qua datering zijn gehele loopbaan vertegenwoordigen.[39] Hij gebruikte vergulding voor de weergave van de

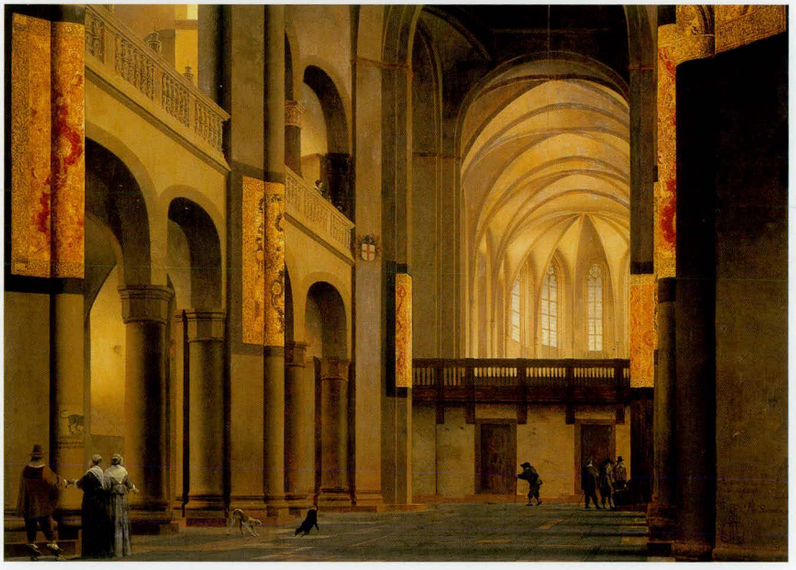
36
Smalt werd gevonden in verfmonsters van de Pieterskerk en de Catharijnekerk. De reden voor de toevoeging van een kleine hoeveelheid smalt zoals aangetroffen in een verfmonster van de Catharijnekerk, dat voornamelijk hoogwaardige ultramarijn en loodwit bevat, is onduidelijk. Smalt bevat cobalt en bevordert de droging van de olie, maar dat is niet nodig in een verflaag met loodwit. Het is ook bekend dat kunstenaars als Rembrandt smalt gebruikten als een volumevergroter voor de textuur van dik aangebrachte glacislagen, wat wederom niet met Saenredams techniek overeen lijkt te stemmen. Mogelijk voegde Saenredam smalt toe om een koele tint te verkrijgen. Zie Bomford, Brown en Roy 1988, pp. 25-26.

37
Zie Liedtke 1971, bijv. p. 135: 'Saenredam manipulated artificial perspective so that the quality of illusion (...) was disciplined by and set in contest with a two-dimensional pattern. (...) Saenredam's dynamic tension between the second and third dimensions avoids a static balance, and seeks rather a constant shifting of the image between the two.'

38
De term vergulding wordt hier gebruikt als een algemene term voor bladmetaal (of folie) bevestigd op een drager. Zie Nadolny 2000, pp. 39-50.

39
Rotterdam 1991 noemt een serie schilderijen met vergulding, met verwijzing naar Schwartz en Bok 1989. De Sint-Bavokerk van het J. Paul Getty Museum, die Saenredam in 1628 schilderde, staat te boek als het vroegste werk waarin hij vergulding toepaste. Recent onderzoek heeft aangetoond dat Saenredam geen enkele vorm van bladmetaal in dit schilderij heeft gebruikte maar de gouden elementen met pigmenten schilderde. Correspondentie met Mark Leonard, februari 2000.





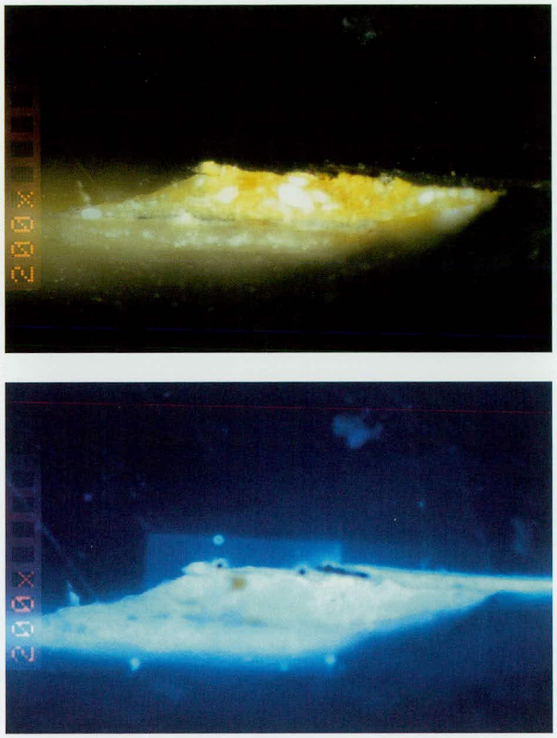
Afb. 11
Pieter Saenredam, *Interieur van de Grote of Sint-Bavokerk te Haarlem, gezien vanuit de zuidelijke kooromgang door het koor en de noordelijke kooromgang met het grote orgel.* Paneel, 95,5 x 57 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

Afb. 12
Pieter Saenredam, *Het middenschip en het koor van de Mariakerk, gezien naar het oosten* (cat.nr. 22).

Afb. 13
Detail van afb. 12 met het vergulde wandtapijt.

metalen voorwerpen in de kerken, zoals orgelpijpen, decoratieve belettering op de orgels, kroonluchters en wandtapijten of 'erekleden' op de pilaren.[40] Recent analytisch onderzoek van vier schilderijen heeft aangetoond dat Saenredam bladgoud gebruikte voor de wandtapijten, de kroonluchters en de orgels.[41] Analyses van monsters genomen uit de orgelpijpen in diverse schilderijen gaven verschillend resultaat en wezen zowel op tin- als zilverfolie.[42] Visueel onderzoek van de vergulde onderdelen in zijn andere schilderijen suggereert dat Saenredam gebruik maakte van een wit metaal voor de orgelpijpen en van bladgoud voor alle andere partijen.
Het vroegste geschilderde kerkinterieur waar Saenredam vergulding toepaste, is het schilderij van de Sint-Pieterskerk in 's-Hertogenbosch uit 1632.[43] In 1661, tegen het eind van zijn leven, gebruikte hij verguldsel in twee schilderijen van de Sint-Laurenskerk in Alkmaar. In de vijf versies van het interieur van de Mariakerk bracht hij vergulding aan in de wandtapijten die de pilaren versieren.[44] In twee van deze werken schilderde hij over de vergulding heen.[45] Verder gebruikte hij verguldsel in de wandtapijten en orgelpijpen in twee interieurs van de Sint-Bavokerk in Haarlem en in een van de Utrechtse Pieterskerk.[46]
Het *Zicht op het koor van de Sint-Bavokerk, Haarlem* uit 1636 (Rijksmuseum) en *Het middenschip en het koor van de Mariakerk* uit 1641 (cat.nr. 22) zijn twee prachtige vroege voorbeelden van kerkinterieurs waar Saenredam vergulding toepaste (zie afb. 11 en 12). In zijn 'vergulde' schilderijen is het contrast tussen licht en schaduw in het algemeen veel sterker. Tussen de twee grote, zware, in een donkere schaduw gehulde pilaren en boog van de Sint-Bavokerk doorkijkend, wordt de toeschouwer uitgenodigd in de lichte witgekalkte ruimte tegenover het koor. Het grote vergulde orgel springt naar voren en zorgt voor het hierboven beschreven tweedimensionale effect. De achtergrond van de middelste orgelpijpen is gitzwart, zonder enige tonale nuance. Diezelfde zwartheid is gebruikt voor de omlijsting van de grote orgeldeur. Met het licht dat door het raam van rechts komt, zou men verwachten dat de bovenste rand van de deurlijst wat licht vangt, maar het zwart is diep en

40
De weergegeven wandtapijten of 'erekleden' in deze kerken werden meestal op de pilaren aangebracht of geschilderd om dure stoffen met gouddraad en ingewikkelde patronen te imiteren. Recent werden restanten van persbrokaat ontdekt in de Pieterskerk in Leiden en de Onze-Lieve-Vrouwekerk in 's-Hertogenbosch, die dateren uit de vroege 15de eeuw. Zie Friedrichs 1997.
41
Arie Wallert heeft verfmonsters van de Sint-Laurenskerk (Stedelijk Museum, Alkmaar), de Sint-Bavokerk (Rijksmuseum) en de Mariakerk (cat.nr. 22) genomen en geanalyseerd. Dwarsdoorsnedes werden onderzocht met gepolariseerd-lichtmicroscopie (PLM) en met een scanning elektronenmicroscoop, uitgerust met energie-dispersiespectrometrie (SEM-EDS). Verfmonsters van de Pieterskerk (cat.nr. 46) en van de Sint-Laurenskerk (Stedelijk Museum, Alkmaar) werden aangeleverd door Van Asperen de Boer, Zie van Asperen de Boer 2000, p. 10.
42
Verfmonsters van de Sint-Laurenskerk toonden aan dat het metaal in de orgelpijpen tin is. In de Sint-Bavo werd het metaal daarentegen als puur zilver geïdentificeerd. Het metaal in de orgelpijpen van de Pieterskerk is nog niet vastgesteld. Niet gepubliceerd verslag van Arie Wallert; zie ook Van Asperen de Boer 2000, p. 10.
43
De auteur is Frits Duparc zeer erkentelijk voor het haar attent maken op dit schilderij, dat op de aanstaande tentoonstelling *De Gouden Eeuw van Hollandse en Vlaamse schilderkunst, de Edward en Sally Speelman Collectie*, in het Mauritshuis te zien zal zijn. Zie catalogus door Arthur Wheelock (te verschijnen), p. 28.
44
Cat.nrs. 10, 14, 16, 22 en 26.
45
Cat.nrs. 16 en 26. Zie Lammertse 1987, pp. 83.
46
Een aantal van deze schilderijen werd onderzocht met het blote oog, stereomicroscopie, en infraroodreflectografie. Zoals eerder genoemd werden dwarsdoorsnedes onderzocht met een lichtmicroscoop en de metalen en pigmenten werden geïdentificeerd met SEM-EDX analyses (zie noot 41).



Afb. 14a en b
Dwarsdoorsnede met en zonder UV-fluorescentie van een verfmonster van het vergulde wandtapijt van afb. 13 (cat.nr. 22), dat het bladgoud met rode glacis toont, met bovenop een gele mordant (oorspronkelijke vergroting 200 x, monster en micro-opname Arie Wallert).

ononderbroken. Onder het orgel reikt de blik van de toeschouwer verder naar de noordelijke omgang van de kerk, waar de aanwezige kleine figuren het gevoel van ruimte en diepte weer vergroten. Het kleine orgel op de achtergrond lijkt te zijn verguld maar is in werkelijkheid met gele pigmenten geschilderd. Het onverlichte gewelf vormt een tegenhanger van de beschaduwde boog en pilaren op de voorgrond en herstelt de balans tussen de tonen.

Onderzoek van de wandtapijten in de Mariakerk (cat.nr. 22) wijst uit dat Saenredam bladgoud gebruikte met daaroverheen rode, gele en bruine glacislagen.[47] De glacislagen laten een fijn en vloeiend penseelwerk zien waarin hij met een fijn, puntig voorwerp of de achterkant van zijn penseel kraste. Met deze sgraffitotechniek[48] vormde hij de letters in de randen en de complexe patronen van de tapijten (zie afb. 13). Een dwarsdoorsnede (afb. 14) laat zien dat het bladgoud op een lichtgele laag werd aangebracht, waarschijnlijk een olie mordant, die moet hebben gediend als kleefmiddel.[49] In de andere versies van de Mariakerk gebruikte hij een soortgelijke techniek van bladgoud met warme glacislagen en sgraffitto voor de wandtapijten. Het gebruik van bladgoud werd ook gevonden in het veel kleinere schilderij van de Alkmaarse Sint-Laurenskerk (Museum Boijmans Van Beuningen). Hier bracht Saenredam bladgoud aan op een witte mordant in de twee verlengde pijpen die bovenin, links van de zuil, naar een ornament in de vorm van een hoofd met baard lopen (zie afb. 15).[50] Men neemt aan dat de mordant oliehoudend is, omdat hij sterke overeenkomst vertoont met de verfstructuur, maar dit zou evenals de eventuele aanwezigheid van andere bindmiddelen door middel van analyse moeten worden bevestigd.[51]

Saenredam gebruikte bladzilver voor de orgelpijpen in het *Gezicht op het koor van de Sint-Bavokerk, Haarlem* (Rijksmuseum). De mordant voor het bladzilver bevat lichtblauwe glasdeeltjes die als smalt zijn geïdentificeerd. De smalt moet zijn toegevoegd om het koele en metaalachtig uiterlijk van orgelpijpen te imiteren. Uit visueel onderzoek van *Het schip van de*

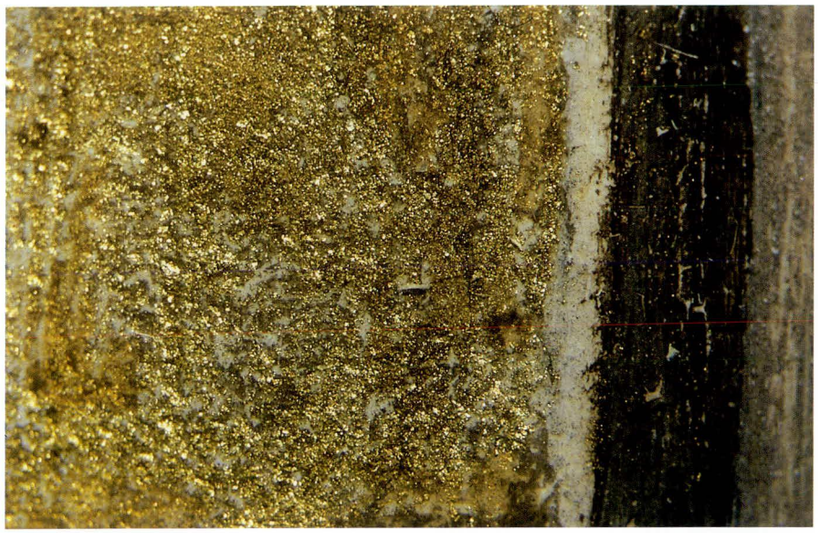
47
Er werden verfmonsters genomen van cat.nr. 22. Cat.nrs. 10, 14 en 16 werden onderzocht met het blote oog. Correspondentie met Jutta Michels, Hima Roskamp, en Hildegard Krause. Microscopisch onderzoek van cat.nr. 26 liet de aanwezigheid zien van bladgoud bedekt met rode glacislagen onder de verflaag waarmee Saenredam de wandtapijten wegschilderde. Zie Lammertse 1987, p. 83.

48
Een soort patroon gemaakt door over een verguld oppervlak heen te schilderen en vervolgens plaatselijk de verf weer te verwijderen om de metalen onderlaag bloot te leggen. Zie Nadolny 2000, pp. 39-50.

49
Deze laag wordt voornamelijk gekenmerkt door de duidelijk lagere hoeveelheid loodwit, een weinig krijt, de prominente aanwezigheid van siliciumachtig materiaal en vrij substantiële hoeveelheden organisch materiaal. De precieze aard van het organisch materiaal is nog niet vastgesteld. De term mordant geldt de basis die werd gebruikt voor een matte vergulding (in tegenstelling tot een gepolijste vergulding). Het is een laag (of lagen) van willekeurige samenstelling (olie- of waterbasis, al dan niet gepigmenteerd) die na te zijn aangebracht kleverig is; als zodanig dient deze laag om het bladmetaal of metaalfolie op te bevestigen die na droging niet wordt gepolijst. Zie Nadolny 2000, pp. 39-50.

50
Dit hangende object, een 'trom' genoemd, diende waarschijnlijk als muziekinstrument. Wanneer erop geslagen werd, klonk het als een trommel. Zie Rotterdam 1991, p. 157.

51
Bindmiddelanalyse zal in de nabije toekomst door Arie Wallert worden uitgevoerd.



Afb. 15
Pieter Saenredam, *Interieur van de Sint-Laurenskerk te Alkmaar*.
Paneel, 54,5 x 43,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
Detail van het gebruik van bladgoud op een witte mordant in de verlengde pijpen die leiden naar het hoofd met baard (micro-opname A. Boersma).

*Pieterskerk* uit 1644 (cat.nr. 46) en *Het schip van de Sint-Bavokerk, Haarlem* uit 1648 (National Gallery of Scotland, Edinburgh) blijkt het gebruik van een wit metaal, mogelijk zilver- of tinfolie, met daaroverheen gele glacislagen voor het modelleren (zie afb. 16). Een beslissend onderzoek moet echter nog worden uitgevoerd. Voor de orgelpijpen in *Het schip van de Sint-Laurenskerk, Alkmaar* (Stedelijk Museum, Alkmaar) gebruikte Saenredam tinfolie, dat hij met een dikke verflaag bedekte. Het grote formaat van dit schilderij, Saenredams enige werk op doek, zou het meer schilderachtige effect verklaren dat hij hier verwezenlijkte.
Hij gebruikte voor de kroonluchters bladgoud overdekt met dikke, vloeiende glacislagen met daarop witte en lichtgele pasteuze hoogsels.[52] Goud is ook aangebracht op alle schilden op de pilaren en de muren van de kerk.

Mordantvergulding werd aangetroffen in de tekst en de decoratieve omlijsting van de orgels in Saenredams schilderijen.[53] Een dwarsdoorsnede van het vergulde krulornament aan de bovenkant van het orgel in de *Sint-Bavokerk* van het Rijksmuseum laat bladgoud op een hoger liggende, lichtgele mordant zien.[54] Een soortgelijke techniek werd gevonden in de vergulde tekst in de orgelomlijsting. Uit visueel onderzoek van *Het schip van de Pieterskerk* (cat.nr. 46), de *Sint-Laurenskerk* (Stedelijk Museum, Alkmaar) en de *Sint-Bavokerk* (National Gallery of Scotland) kan worden opgemaakt dat Saenredam ook hier mordantvergulding gebruikte in de ornamentele omlijsting en teksten van de orgels (zie afb. 17).

*Het gebruik van vergulding in de 17de eeuw*
In een periode waarin kunstenaars zich specialiseerden in een optimale stofuitdrukking met behulp van pigmenten, is het misschien verrassend om te moeten constateren hoe Saenredams materiaalgebruik de invloed van vroegere eeuwen weerspiegelt. Niettemin was de toepassing van bladgoud geen ongebruikelijke techniek in de schilderkunst van de 17de eeuw.[55]
Zo werd in drie werken die Rembrandt rond 1629-1630 op koper schilderde, *De lachende man* (Mauritshuis), *De moeder van de kunstenaar* (Residenzgalerie, Salzburg) en *Zelfportret* (Nationalmuseum, Stockholm), het bladgoud direct op de witte grond over het hele oppervlak aangebracht. Het vormt aldus een contrasterende achtergrond voor de vervolgens opgebrachte verf- en glacislagen en fungeert dus als een doodverf of *imprimatura*.
In dekkende lagen, zoals bij de baard en de snor van *De lachende man*, schraapte Rembrandt de verf weg met een botte punt of wellicht met de achterkant van zijn penseel,

52
Dwarsdoorsnedes werden genomen door Martin Bijl en geanalyseerd door Arie Wallert.
53
De folie werd bevestigd op een afzonderlijke laag. die werd aangebracht met het specifieke doel het metaal op het substraat te fixeren. Zie Nadolny 2000, pp. 39-50.
54
Deze geelachtige laag is niet erg homogeen en wordt gekenmerkt door de aanwezigheid van grote hoeveelheden siliciumachtige materialen. De gele kleur ervan is waarschijnlijk afkomstig van een organisch geel lakpigment, mogelijk gemaakt van 'schiet-geel'. Grote hoeveelheden materiaal (pieken voor calcium en zuurstof) en de aanwezigheid van aluminium, kalium en calcium kloppen met de aanwezigheid van organische lakpigmenten. Zie het onderzoeksverslag van Arie Wallert.
55
Jørgen Wadum wees de auteur op een aantal interessante voorbeelden van vergulding in de 16de en 17de eeuw.

Afb. 16
Pieter Saenredam, *Het schip van de Pieterskerk* (cat.nr. 46). Detail van de vergulding in de orgelpijpen (micro-opname A. Boersma).

om zo de onderliggende goudlaag bloot te leggen. De achtergrond wordt verlevendigd door kleine, onbedekt gelaten gouden vlekjes. In het gezicht levert de enkele koele en lichtgetinte verflaag, die met een luchtige toets over het goud is aangebracht, de zeer geslaagde middentoon dankzij het *turbid medium*-effect.[56] Van Mieris' schilderij op koper *Het doktersbezoek* (Kunsthistorisches Museum, Wenen) is ook bedekt met bladgoud. Het is echter onduidelijk of er op het koper eerst een grondering werd aangebracht. Een goudlaag direct op het koper werd aangetroffen in twee andere schilderijen van Van Mieris, het *Potret van Florentius Schuyl* van het Mauritshuis en een werk in een particuliere collectie. In tegenstelling tot Rembrandts werken lijkt het goud hier geen enkele rol te spelen in het eindresultaat.[57]
Jacob van Campen en Pieter de Grebber werkten aan het decoratieprogramma van de Oranjezaal in Huis ten Bosch in Den Haag. Deze kunstenaars gebruikten het bladgoud niet als een onderlaag zoals hierboven beschreven, maar juist voor specifieke details in de bovenste verflagen.[58] Dwarsdoorsnedes van De Grebbers *Triomfstoet met offerstier* laten zien dat het bladgoud direct op een verflaag is aangebracht.[59] In Gabriel Metsu's *Vrouw aan haar kaptafel* (Norton Simon Museum, Pasadena) werd bladzilver gevonden.[60] Het felgroene gordijn bij het raam linksboven is zo geschilderd dat het doorzichtig lijkt te zijn en het licht er van achteren dramatisch doorheen schijnt. De schittering werd verkregen door middel van het bladzilver onder de dunne groene glacislaag.[61]

56
Mauritshuis-dossiers en correspondentie met Petria Noble, juni 2000. Zie ook I. Horovitz in Phoenix/Kansas City/Den Haag 1998-1999, p. 79.
57
Zie I. Horovitz in Phoenix/Kansas City/Den Haag 1998-1999, pp. 68 en 88 (noot 41). Men heeft gesuggereerd dat de gouden laag vanwege een technische reden was aangebracht, namelijk om te voorkomen dat de oxidatie van het koper in de verflagen doordringt. Zie ook de komende publicatie over de portretten in de collectie van het Mauritshuis.
58
Bijvoorbeeld in de gewelven van Jacob van Campen (Hendrik Graauw?). Pieter de Grebber gebruikte bladgoud in de *Triomfstoet met offerstier* voor het diadeem op de kop van de stier en de kwasten rond zijn nek.
59
Dwarsdoorsnedes werden genomen en onderzocht door Lidwien Speleers, van de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL); het 'Oranjezaal-restauratieproject' wordt uitgevoerd door de SRAL in opdracht van de Rijksgebouwendienst.
60
Correspondentie met Rosamond Westmoreland. Zij ontdekte sporen van bladmetaal in het hoogsel van de gordijnen linksboven in het schilderij tijdens een onderzoek in oktober 1995. Röntgenfluorescentie-analyse identificeerde het als bladzilver. De analyses werden uitgevoerd door Arie Wallert in het Getty Conservation Institute, Californië.
61
Technisch onderzoeksrapport van Rosamond Westmoreland.

Afb. 17
Pieter Saenredam, *Het schip van de Pieterskerk* (cat.nr. 46). Detail van de mordantvergulding in de ornamentele omlijsting van het orgel (micro-opname A. Boersma).

Van de in Saenredams tijd werkzame architectuurschilders is Emanuel de Witte, voor zover aan de auteur bekend, de enige kunstenaar die bladgoud in de weergave van wandtapijten gebruikte. Het komt één keer voor, in *Het koor van de Janskerk, Utrecht* uit 1654 (Fondation Custodia, Parijs). Er is gesuggereerd dat deze minder succesvolle kunstenaar geïnspireerd zou zijn om Saenredam te kopiëren, in de hoop bekend te worden bij de rijke verzamelaars die schilderijen van deze zeer succesvolle schilder kochten.[62] Onder de verzamelaars van Saenredams werk bevonden zich Constantijn Huygens, die Saenredam goed kende en met wie hij een langdurige werkrelatie onderhield,[63] diens zwager David van Baerle, Jacob Schadé, ook familie van Huygens, en de Amsterdamse burgemeester Andries de Graeff.[64] Huygens was de bemiddelaar voor het decoratieprogramma van de Oranjezaal. Ook is vermeldenswaard dat Saenredam Jacob van Campen en Pieter de Grebber (zoon van zijn voormalig leermeester) kende. De laatste was een all-round deskundige op kunstgebied en een sleutelfiguur in de interstedelijke dynastie van schilders, goudsmeden en handelaren.

62
Zie Liedtke 1982, p. 90, en Rotterdam 1991, p. 193.
63
Zie Schwartz en Bok 1989, pp. 207-208. Tegen 1650 had Saenredam zich bij de reeks Haarlemse kunstenaars gevoegd die door het hof werden beschermd: Jacob Matham, Pieter Soutman, Jacob van Campen, Pieter Post, Salomon de Bray, Frans en Pieter de Grebber en Cornelis Vroom.
64
Constantijn Huygens bezat een schilderij van de Mariakerk, David van Baerle eveneens een. Huygens onderhandelde tevens over de verkoop van de Sint-Bavokerk (nu in Edinburgh), die later werd aangekocht door de Staten der Nederlanden van de collectie van Andries de Graeff, om aan Charles II van Engeland te geven. Zie Schwartz and Bok 1989, pp. 167, 208.

Saenredam beschikte over voldoende contacten en voorbeelden om het gebruik van vergulding te zien en toe te passen. Het zou interessant zijn om na te gaan of hij geïnspireerd werd door de werken van Italiaanse meesters in Hollandse collecties en door 16de-eeuwse kunstenaars die de Italiaanse verguldingstechnieken meebrachten naar het noorden, of door de voortzetting van lokale tradities.[65] Saenredam had een grote collectie tekeningen van enkele van de belangrijkste noordelijke kunstenaars van de 16de eeuw, onder wie Maerten van Heemskerck en Jan van Scorel.[66] Deze kunstenaars reisden beiden naar Italië en Saenredam bezat een schetsboek dat Van Heemskerck tijdens zijn Italiaanse reizen maakte.[67] Van Scorel is bekend dat hij bladgoud in een van zijn schilderijen gebruikte.[68] Hoewel Saenredam dit specifieke schilderij waarschijnlijk nooit gezien heeft, zijn er vele andere voorbeelden van werken van 16de-eeuwse noordelijke kunstenaars waarin vergulding is gebruikt.[69] Indachtig zijn interesse in tekeningen uit de 16de eeuw is het zeer wel mogelijk dat Saenredam schilderijen uit die periode gezien heeft in collecties van de elitaire kringen waarin hij verkeerde. Het lijkt plausibel dat het 15de-eeuwse gebruik van vergulding niet was uitgestorven maar, zij het op kleinere schaal, werd voortgezet in de 16de en 17de eeuw.

**Saenredam en het schilderen van figuren**

De figuren in Saenredams schilderijen zijn over het algemeen in het laatste stadium opgebracht. De vraag naar de authenticiteit van deze stoffage lokt meestal een puur kunsthistorische discussie uit, waarbij men zich baseert op stijl en de mode van de kostuums.[70] In sommige gevallen lijkt de datering overduidelijk. De figuren in *Het schip van de Sint-Laurenskerk, Alkmaar* (Stedelijk Museum, Alkmaar) zijn 18de-eeuwse toevoegingen. In *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64) kan de stijl van de kleding van de welgestelde personen na 1670 worden gedateerd en dus na Saenredams dood.[71] In *Het transept van de Sint-Cunerakerk, Rhenen* (Mauritshuis) zijn de figuren een 19de-eeuwse aanvulling. De figuren werden tijdens een restauratie in de jaren dertig van de 20ste eeuw weer verwijderd. De figuren in *De noordelijke zijbeuk van de Mariakerk* uit 1651 (cat.nr. 31) werden eveneens later toegevoegd. Twee figuren en een hond zijn in 1976 verwijderd en korte tijd later ook de derde en laatste figuur. In een aantal schilderijen lijken de figuren van Saenredam zelf afkomstig te zijn, zoals in *De zuidelijke zijbeuk van de Sint-Bavokerk, Haarlem* uit 1633 (Glasgow Art Gallery and Museum), *De zuidelijke omgang van de Sint-Bavokerk, Haarlem* uit 1635 (Gemäldegalerie, Berlijn), *Het kruis en schip van de Sint-Odulphuskerk, Assendelft* (Rijksmuseum, Amsterdam), en het *Interieur van de Nieuwe Kerk, Haarlem* (Frans Halsmuseum, Haarlem).
Het is de moeite waard om de kostuums van de figuren in *De westgevel van de Mariakerk* (cat.nr. 5) en *De Mariaplaats en de Mariakerk* (cat.nr. 7) nader te bekijken. Beide werken werden in 1662 geschilderd maar de kostuums zijn onmiskenbaar uit de jaren dertig afkomstig, toen Saenredam zijn eerste schetsen van de kerk maakte. De figuren die hij toen schetste, nam hij in deze schilderijen op en hij voegde er zelfs nog enkele aan toe die op dezelfde manier gekleed gaan.[72]

Saenredams figuren lijken zelden een verhaal te vertellen, zoals het geval is in contemporaine werken van bijvoorbeeld Houckgeest of De Witte.[73] Hun aanwezigheid dient eerder om de juiste schaal van het gebouw aan te geven. In zijn constructietekeningen introduceerde hij dikwijls figuren om ze vervolgens weer uit te vegen en ze her en der neer te zetten als bouwelementen om de juiste schaal en proporties van de kerk te bepalen.[74] Soms nam hij figuren van de constructietekeningen over in zijn schilderijen, bijvoorbeeld in de *Nieuwe Kerk, Haarlem* uit 1653 (Szépmüvészeti Múzeum, Boedapest). De drie figuren tegen de achterste muur hebben dezelfde positie als in de constructietekening voor dit paneel.[75] Hieruit blijkt dat Saenredam wel degelijk de bedoeling had om figuren aan zijn schilderijen toe te voegen. Infraroodreflectografisch onderzoek van *Het oude stadhuis van Amsterdam*

65
Antwerpen en Amsterdam waren de Europese centra voor de kunstmarkt. Zie Pears 1988, hoofdstuk 3, en Haskell 1959, pp. 48-59. Dit is een interessant onderwerp voor verder onderzoek.

66
Zie Schwartz en Bok 1989, pp. 184-187. Saenredam verwierf een album met tekeningen van Jan Jacobsz. Guldewagen in ruil voor een bundel uit zijn collectie. Een briefje toegevoegd aan het album schreef de bladen toe aan enkele van de belangrijkste noordelijke kunstenaars van de 16de eeuw: de Duitsers Heinrich Aldegrever, Albrecht Altdorfer, Hans Beham, Salomon Franck, Hans Holbein, Hans Schäufelein, Martin Schongauer, Christoph Schwarz en Michael Wolgemut; de zuidelijke Nederlanders Hans Bol, de gebroeders Bril, Hieronymus Cock, Frans Floris, Pieter de Jode en Jan Wierix; en de noordelijke Nederlanders Dirk Volkertsz. Coornhert, Jacques de Gheyn, Hendrik Goltzius, Maerten van Heemskerck, Jan van Scorel en Jan Swart.

67
Zie Schwartz en Bok 1998, pp. 184-185.

68
Recent werd een schilderij van de *Aanbidding der koningen* van het Art Institute in Chicago geïdentificeerd als een vroeg werk van Scorel, gemaakt in Oostenrijk op weg naar Italië in 1519. Zie Faries en Wolff 1998, pp. 728. Scorel gebruikte bladgoud in de mantel van de voor Christus knielende koning. Sporen van vergulding zijn zichtbaar in de halo's van Christus en Maria, waar de mordant grofweg de resten van het patroon aanduidt. Alle andere oppervlakken die mogelijk goud nabootsen, zijn geschilderd met gele pigmenten (correspondentie met Cynthia Kuniej Berry, maart 2000). Dit schilderij is uit Oostenrijk afkomstig en het ligt niet voor de hand dat Saenredam het gezien heeft, maar er zijn andere voorbeelden van schilderijen van noordelijke kunstenaars uit de 16de eeuw waarop vergulding voorkomt.

69
Bijvoorbeeld in *Sint Mauritius* (Duitse School, ca. 1525-1550), een paneel van het Bonnefantenmuseum, werd bladgoud gebruikt in het decoratiepatroon van eikenbladeren en eikels. Met dank aan Esther van Duyn voor inzage in haar onderzoeks- en restauratierapport. Jørgen Wadum wees de auteur op het gebruik van bladgoud als achtergrond voor *De aartsengel Michael redt een ziel van het laatste oordeel*, een paneel van Pieter Huys (Antwerpen, 16de eeuw), gepresenteerd op de TEFAF in Maastricht door David Koetser Gallery, maart 2000.

70
Figuren werden dikwijls later toegvoegd om de werken beter verkoopbaar te maken.

71
Een dwarsdoorsnede van een verfmonster genomen bij een lacune in de mantel van de linkerfiguur, rechts in de voorgrond, laat twee vernislagen zien tussen de verflaag van de vloertegel en die van de figuur. Een laag vuil tussen de vernislagen levert het bewijs dat er een periode heeft gezeten tussen de voltooiing van het schilderij en de toevoeging van de figuren. Zie Van Heemstra 2000, p. 102.

72
Zie Rotterdam 1991, pp. 148-155.

(Rijksmuseum) onthulde twee oude mannen die in de kleine winkel rechts op het paneel zitten. Saenredam nam ze in het stadium van de ondertekening op.[76] Recent onderzoek van *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* (cat.nr. 64) en *Het koor van de Sint-Bavokerk, Haarlem* (The National Gallery, Londen) heeft aan het licht gebracht dat Saenredams manier waarop hij de figuren aanbracht, niet van tevoren vaststond. Er lijken drastische veranderingen tijdens het schilderen te hebben plaatsgevonden, waarbij hij zijn figuren schikte en herschikte. Hij schilderde ze weer weg en verplaatste ze net zo terloops als in zijn constructietekeningen.[77]

Er zijn zes schilderijen van Saenredam bekend waarop helemaal geen figuren zijn afgebeeld. Of het zijn bedoeling was deze interieurs als verlaten gebouwen te presenteren of dat de werken onvoltooid zijn gebleven, blijft een vraagteken. Het lijkt echter niet in tegenspraak met Saenredams werkmethode om de opbouw van zijn verflagen zeer zorgvuldig en nauwkeurig te plannen en vervolgens de schilderijen te laten drogen, voordat hij de figuren aanbracht. Het is bekend dat Saenredam aan meerdere projecten tegelijk werkte en dus misschien geen tijd meer heeft gevonden om deze specifieke schilderijen te voltooien.[78]

**Conclusie**

Deze studie heeft laten zien dat Saenredam gedurende zijn hele loopbaan volgens een vaste methode heeft gewerkt. Zijn nauwkeurige tekeningen vormden altijd het uitgangspunt voor de uiteindelijke schilderijen, waarbij hij het perspectief en de schaal van de interieurs berekende en in veel gevallen manipuleerde.
Met zijn fijne penseelvoering bouwde hij de schilderijen met subtiele, transparante en dekkende lagen op en bereikte hij prachtige effecten in kleur en tonaliteit. Zijn materiaalgebruik laat aan de ene kant een directe en bescheiden keus van pigmenten zien en aan de andere kant zijn complexere gebruik van vergulding.[79] Met zijn materialen en penseelvoering manifesteert Saenredam zich als een uitgelezen kunstenaar in het creëren van deze bijzondere ruimtes, waarin de illusie van diepte wordt geschapen en tegelijkertijd wordt tegengesproken door de tweedimensionale structuur en de tonaliteit van het paneeloppervlak.
De authenticiteit van zijn figuren blijft in veel gevallen een onopgelost probleem: werden zij door Saenredam zelf uitgevoerd of in een later stadium toegevoegd? Voor een kunstenaar wiens weergave van ruimte en licht zo'n belangrijke rol speelde in het uiteindelijke resultaat, is het echter zeer waarschijnlijk dat hij zelf de figuren aanbracht, die de schaal in zijn schilderijen aangeven en bijdragen aan de stilte.

*De volgende personen ben ik dank verschuldigd voor hun bijdrage, in welke vorm ook, aan de totstandkoming van dit essay: Quentin Buvelot, Frederik J. Duparc, Petria Noble, Jørgen Wadum en Maartje Witlox (Mauritshuis); Jeroen Giltaij en Friso Lammertse (Museum Boijmans Van Beuningen); Frans van Heemstra (Collectie Six); Arie Wallert (Rijksmuseum); Esther van Duyn, Angelique Friedrichs, Anne van Grevenstein, Nico van Hout, Lidwien Speleers en Nico van der Woude (Stichting Restauratie Atelier Limburg); Mark Leonard (J. Paul Getty Museum); Michael Gallagher (National Gallery of Scotland); Edwin Buijsen (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie); Cynthia Kuniej Berry (Art Institute of Chicago); Alan Phenix en Caroline Villers (Courtauld Institute of Art); David Bomford (The National Gallery of Art, Londen); Rupert Featherstone (Royal Collection); Marie-Louise Sauerberg Phenix (Hamilton Kerr Institute); J.R.J. van Asperen de Boer; Martin Bijl, Annetje Boersma, Willemijn Brom, Stuart Mitchell, Jill Nadolny en Rosamond Westmoreland.*

73
Schwartz en Bok 1989, pp. 195-200, bespreken het probleem van de authenticiteit van enkele van de figuren in Saenredams werk en stellen de betekenis van deze figuren ter discussie, zowel wanneer zij deze beschouwen als uitgevoerd door de kunstenaar zelf of als latere toevoegingen. Zie ook Rotterdam 1991, bijv. pp. 101-107.
74
Zie bijvoorbeeld Edinburgh 1984, p. 8.
75
Liedtke 1982, p. 124.
76
Lammertse 1985, niet gepubliceerd onderzoek in dossier van het Museum Boijmans Van Beuningen, 'Infraroodreflectografisch onderzoek van enige schilderijen van P.J. Saenredam (en enkele andere schilders) in het Rijksmuseum te Amsterdam'.
77
Zie Bomford 2000, pp. 77-84, en Van Heemstra 2000, pp. 98-103. Het onderzoek van cat.nr. 64 maakte duidelijk dat de zichtbare figuren niet allemaal van dezelfde hand waren. Saenredam was oorspronkelijk van plan figuren toe te voegen. Waarom hij ze overschilderde en welk plan hij oorspronkelijk in zijn hoofd had, is moeilijk te achterhalen. Het lijkt alsof er twee 'rondes' van figuren schilderen hebben plaatsgevonden. De eerste betreft figuren die door Saenredam zelf werden geschilderd en vervolgens weer weggehaald. De tweede betreft figuren die na 1670 moeten worden gedateerd op basis van de kostuums en het type figuren. Een eventuele aanpassing van Saenredams originele figuren kan ook in dit stadium gebeurd zijn.
78
Hij onderbrak bijvoorbeeld een belangrijke opdracht van de Sint-Bavokerk, waaraan hij was begonnen voordat hij naar Utrecht ging, en die hij voltooide na terugkomst, nadat hij eerst de interieurs van de Mariakerk had afgemaakt. Zie Schwartz en Bok 1989, bijv. p. 131.
79
Hopelijk stimuleren de resultaten van het onderzoek naar Saenredams gebruik van vergulding verder onderzoek naar deze praktijk in de Europese kunst van de 16de en 17de eeuw.

# Catalogus

*Arie de Groot (AdG)*
*Liesbeth M. Helmus (LMH)*
*Michiel C. Plomp (MCP)*

De catalogus omvat alle bewaard gebleven tekeningen en schilderijen die Pieter Saenredam van de Utrechtse kerken maakte. Bovendien zijn de vijf 18de-eeuwse kopieën naar constructietekeningen van Saenredam door Hendrik Tavenier en een aan J.C. Martens van Sevenhoven toegeschreven 19de-eeuwse kopie opgenomen, alsmede het portret van Pieter Saenredam door Jacob van Campen.

De werken die niet aanwezig zijn op de tentoonstelling, zijn gemerkt met een *.

De tekeningen zijn, met uitzondering van cat. nr. 1, beschreven door Arie de Groot; de technische beschrijvingen daarbij zijn geleverd door Michiel C. Plomp. De schilderijen zijn beschreven door Liesbeth M. Helmus.


| | |
|---|---|
| Portret van Pieter Saenredam | 1 |
| De Sint-Mariakerk: exterieur | 2- 7 |
| De Sint-Mariakerk: interieur | 8-32 |
| De Buurkerk | 33-40 |
| De Sint-Jacobskerk | 41-44 |
| De Sint-Pieterskerk | 45-49 |
| De Domkerk: interieur | 50-52 |
| De Domkerk: Pandhof | 53 |
| De Domkerk: Domtoren | 54-57 |
| De Sint-Janskerk | 58-62 |
| De Sint-Catharinakerk | 63-66 |
| Portret van Jan Jansz. van Ermelo | 67 |

Dit Monsieur Joan Campen, Naer my Pieter Saenredam gedaen A.1628.

# 1 Portret van Pieter Saenredam

***1628***

*Jacob van Campen (1596-1657)*

Zwart krijt op papier.
235 x 180 mm (ovaal),
op blad 260 x 182 mm.

Londen, The British Museum,
inv.nr. 1854.6.28.2.

Jacob van Campen portretteerde zijn vriend en stadgenoot Pieter Saenredam op 30- of 31-jarige leeftijd, zittend op een stoel. De schilder zit schrijlings naar rechts, met zijn rechterarm enigszins geforceerd over de hoge rugleuning geslagen en zijn linkerarm langs zijn lichaam naar beneden hangend. De schrandere, kritische blik is op de toeschouwer gericht. Saenredam heeft lang golvend, naar achteren gestreken haar, een smalle, gebogen neus waaronder een kleine snor, en een korte baard. Zijn mondhoeken zijn naar beneden gericht. Hij draagt een strak zittend wambuis met een smalle geplooide kraag die hoog tegen zijn kin aandrukt. De tekening is uitgevoerd in zwart krijt en ontbeert dus elk kleuraccent.

Op grond van dit portret, dat overigens niet het enige van Saenredam is, oordeelde dr. A. Welcker, arts en kunsthistoricus, in 1937 dat Saenredam een bultenaar is geweest.[1] 'Het groote hoofd staat kort gedrongen op de korte romp tusschen de hooge schouders. Ook de rechterarm over de stoelleuning heengeslagen, wijst op een zeer korte gestalte', aldus Welckers bechrijving.[2] Uitzonderlijk vond de arts het dat Saenredam zo'n hoge leeftijd bereikte, want 67 jaar oud worden bultenaars zelden.[3] Zijn constatering deed bij Saenredam-kenner Swillens en anderen het romantische idee ontstaan dat 'deze kundige en ontegenzeggelijk schrandere man, zich' vanwege zijn handicap 'gaarne voor het oog van de wereld verborgen hield en zijn toevlucht en troost zocht in de eenzaamheid, in de stilte en rust van het kerkgebouw.' Verklaarbaar was nu ook het eindeloze geduld en de zeer grote nauwkeurigheid die Saenredams werk kenmerkt. Bultenaars zijn immers, 'behalve door hun fijnen en scherpen geest, maar al te dikwijls ook bekend om hun preciesheid, ja dikwijls peuterigheid' schrijft Swillens.[4]
Schwartz en Bok zetten terecht vraagtekens bij deze 'diagnose'. Saenredam was weliswaar een kleine man en heeft mogelijk een enigszins gekromde rug gehad, maar dat hij op grond van de tekening een bultenaar wordt genoemd, gaat hen veel te ver. Iedereen die probeert een arm over een hoge rugleuning te slaan, zit krom, zo stellen zij. Bovendien wordt de indruk van een korte romp vooral gewekt door het modieuze korte wambuis. Sterker misschien nog wel is hun argument dat over Saenredam, als hij inderdaad een bultenaar was geweest, zeker tal van verhalen de ronde hadden gedaan.[5] Hij zou met zo'n handicap ongetwijfeld de geschiedenis in zijn gegaan als 'De gebochelde van Haarlem'.[6]

De schilder-architect Jacob van Campen en Saenredam kenden elkaar uit de werkplaats van Frans Pietersz. de Grebber (1573-1649), waar zij van 1612 tot 1614 beiden in de leer waren. Saenredam heeft in later jaren verschillende opdrachten voor Van Campen uitgevoerd. Toen hij werd geportretteerd, werkten zij samen aan de derde druk van Samuel Ampzings *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem*.[7] Ze hebben gedurende hun hele leven contact gehouden.
Er is slechts één andere portrettekening van de hand van Jacob van Campen bekend. Het is een tekening in rood krijt van de zoon van Constantijn Huygens. Blijkens het opschrift was Constantijn jr. 6 of 7 jaar oud toen hij werd geportretteerd, en moet de tekening dus rond 1635 worden gedateerd.[8] Beide tekeningen worden gekenmerkt door een rustige, precieze hand. De modellering van de gezichten is eenvoudig en Van Campen heeft de kleding van zijn modellen nauwelijks of niet uitgewerkt.

LMH

**Opschriften**
Recto (onder de tekening) Dit Heeft Monsieur J. van Campen Naer mij Pieter Saenredam gedaen A°. 1628.

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1750); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman), omslag E, nr. 25, p. 28 (naar IJver); collectie J. van der Marck , Amsterdam (1772); veiling H. de Winter en J. IJver, Amsterdam 29.11.1773 en volgende dagen (coll. J. van der Marck), kunstboek T, nr. 1857, p. 226; collectie J. Goll van Franckenstein, Amsterdam (1821); collectie P.H. Goll van Franckenstein, Amsterdam (1821-1832); veiling Amsterdam 01.07.1833 (nalatenschap J. Goll van Franckenstein), kunstboek AA, nr. 22 , p. 100 (naar Woodburn); collectie S. Woodburn, Londen (1833-1853); veiling Christie & Manson, Londen 16-27.06.1854 (coll. S. Woodburn), cat.nr. 128, p. 8; aankoop British Museum, 1854

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 63, p. 27, afb. t.o. titelpagina; Edinburgh 1984, cat.nr. 15, p. 20, met afb.

**Literatuur**
Kramm 1857-1864, deel 1 (1857), p. 213; Kramm 1857-1864, deel 5 (1861), p. 1434; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 3-4; Weissman 1902, p. 125; Londen 1915-1932, deel 3 (1926), p. 65, afb. op plaat XXXIII; Van Regteren Altena 1931, p. 5, afb. 1; Van Gelder 1933, p. 47 (noot 2); Swillens 1935, pp. 11, 15, afb. t.o. p. 16; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 306 (W. Stechow); Swillens 1937, pp. 330, 332, afb. op p. 330; Ter Braak 1937-1938, p. 106; Singer 1937-1938, deel 4 (1938), nr. 31392, p. 175; Swillens 1938, pp. 292-293, afb. 2; Heppner 1939, p. 119; Van Luttervelt 1946, p. 157; Fremantle 1953, pp. 76-77; Kruisinga 1957, p. 259; Fremantle 1959, p. 158 (noot 1); Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 246, pp. 296-297 en p. 13, afb. t.o. titelpagina; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 246, pp. 305-306 en p. 13, afb. t.o. titelpagina; Swillens 1961, cat.nr. 1, p. 267 en p. 23, met afb.; Van Hall 1963, nr. 1827-1, p. 287; Ruurs 1983, p. 61; Haak 1984, p. 250, afb. 526; Bernlef 1987, p. 219; Schwartz 1988, pp. 10, 11, afb. 7; Bok en Schwartz 1989, p. 295, afb. 1; Schwartz en Bok 1989, pp. 250, 294, afb. 1; Schwartz en Bok 1990, pp. 249, 302, afb. 1; Rotterdam 1991, afb. op p. 98; Held 1992; Huisken, Ottenheym en Schwartz 1995, cat.nr. 13, pp. 111-112 en pp. 85-87, afb. 73; Van Asperen de Boer en Helmus 2000, afb. op p. 6.

**Noten**
1
Het andere portret toont Saenredam als schilder-architect. Onder het medaillon waarin hij is afgebeeld, personifiëren drie figuurtjes de bouw-, schilder- en tekenkunst. Anoniem, *Portret van Pieter Saenredam*, ca. 1660. Tekening, 320 x 310 mm. Zaandijk, Zaanlandsche Oudheidkundige verzameling 'Jacob Honig Jsz Jr.'. Het portret is afgebeeld in Huisken, Ottenheym en Schwartz 1995, afb. 74, p. 86.

2
Swillens beschrijft de diagnose van Welcker. Zie Swillens 1937, pp. 330-331, met name p. 331; Swillens 1938, pp. 292-293; Swillens in Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 13; Swillens 1961, p. 23; zie ook Haak 1984, p. 250 en Edinburgh 1984, cat.nr. 15, p. 20.
3
Swillens 1937, p. 332. Swillens vermeldt 68 jaar, maar Saenredam is vlak voor zijn 68ste overleden.
4
Swillens 1937, p. 332.
5
Schwartz 1988, p. 11; Bok en Schwartz 1989, pp. 295-296; Schwartz en Bok 1989, pp. 250; Huisken, Ottenheym en Schwartz 1995, cat.nr. 13, pp. 85-86.
6
Zo werd Hendrick Avercamp (1585-1634), schilder van winterlandschappen en ijsgezichten, die doofstom was, 'de stomme van Kampen' genoemd.
7
Ampzing 1628.
8
Jacob van Campen, *Portret van Constantijn Huygens jr.*, ca. 1635. Rood krijt op papier, 160 x 162 mm. Haarlem, Teylers Museum.

# 2 Gezicht op het koor en het transept van de Sint-Mariakerk te Utrecht, vanuit het noordoosten

***12 juli 1636***

Pen en bruine inkt, penseel en grijze inkt, penseel en waterverf (blauw, rozerood, groen, geel).
Kaderlijn met pen in donkerbruine inkt.
Watermerk: gekroond wapenschild, in vieren gedeeld (zie p. 298).
352 x 485 mm.

Recto (op luifel rechts op de voorgrond) den 12 Julij 1636, gedaen van mijn //
P: Saenredam, naer t'leeven
Utrecht, Het Utrechts Archief,
inv.nr. TA Id 3.27.

Op zaterdag 12 juli 1636 signeerde Saenredam deze geaquarelleerde tekening van de noordoostzijde van de Mariakerk. Het was niet zijn eerste tekening van de kerk, maar wel de eerste van het exterieur.[1]
We zien de kerk vanuit de Mariastraat bij de Mariaplaats, overhoeks. Hoofdmotief vormt het gotische, in 1421 gewijde koor met het 16de-eeuwse beeld van keizer Hendrik IV en een keizerskroon – het wapen van het kapittel – als schoorsteenbekroning op de nok van het dak. Van de romaanse kerk is alleen het noordtransept met het daartegen gebouwde noordportaal (met een in 1623 vernieuwde verdieping) en de kruisingstoren te zien, alsmede op de achtergrond het restant van de noordtoren, met struikgewas begroeid. Het schip gaat geheel schuil achter het transept. Alle aandacht valt daardoor op de later gebouwde delen: het 15de-eeuwse kapittelhuis en de sacristie, die samen de vorm hebben van een gotische zijkapel, met de hoge traptoren aan de oostzijde; de binnenplaats achter de muur met tegen de sacristie een dienstgebouwtje voor de vicarissen; het huis met de trapgevel, de kapittelsecretarie, uit 1572; aan de andere zijde van het noordportaal een particulier huis, eveneens met een trapgevel, uit 1616.
De luifel aan de muur, de tussen de steunberen geplaatste loodsen en de pomp tegen de koorsluiting hielden verband met de openlegging van het Mariakerkhof ten behoeve van de jaar- en weekmarkten op de Mariaplaats. In mei 1616 werd de kerkhofmuur, die vlak langs de koorsluiting van de Springweg naar de Mariastraat liep, op last van de stad gesloopt. Omdat met die muur ook de plaats was verdwenen waar de bewoners van de Mariastraat hun brandladders bewaarden, mochten zij deze voortaan bergen aan de muur tegenover het kapittelhuis.[2] De grote luifel, waaronder bij Saenredam een paar molenstenen staan en waaraan wat vodden hangen waar de zittende vrouw kennelijk mee bezig is, moet oorspronkelijk dáárvoor zijn bedoeld, al is van de ladders zelf niets te zien.[3] De twee loodsen onttrokken vermoedelijk een askuil en een weeginrichting aan het zicht, die in 1615-1617 bij de koorsteunberen werden aangelegd. Aan de steunbeer is een bord bevestigd – een van de twee mannen die erbij staan wijst ernaar – met een verordening tegen vuilstort op het kerkhof, aangebracht in 1624.[4]
In 1619 kwam het koor van de kerk beschikbaar voor het Bijlhouwers- of schrijnwerkersgilde om te dienen als verkooplokaal; toen is de ingang gemaakt met het reclamebord erboven: een geschilderd kerkinterieur (de Mariakerk zelf?) met schrijnwerkersproducten langs de wanden.

In de doorzichten langs de kerk is links een deel van het zuidelijke kerkhof te zien, met de tuinmuur van de claustrale huizen I t/m IV, waar op nr. III (vermoedelijk het vaag aangeduide poortje links van de twee bomen met het achtergelegen huis) de schilder Abraham Bloemaert (1566-1651) woonde. De in 1619 gebouwde markthal, meer naar links, heeft Saenredam buiten beeld gelaten.[5] Tussen de bomen loopt een vrouw in zwart gewaad met een kind aan de hand.

**Opschriften**
Verso l.o. hoog 13½ / breet 19 dm (potlood; waarschijnlijk handschrift van C. Ploos van Amstel (L. 3002-04))
Verso r.o. Vo 19 (?) (pen en bruin?)

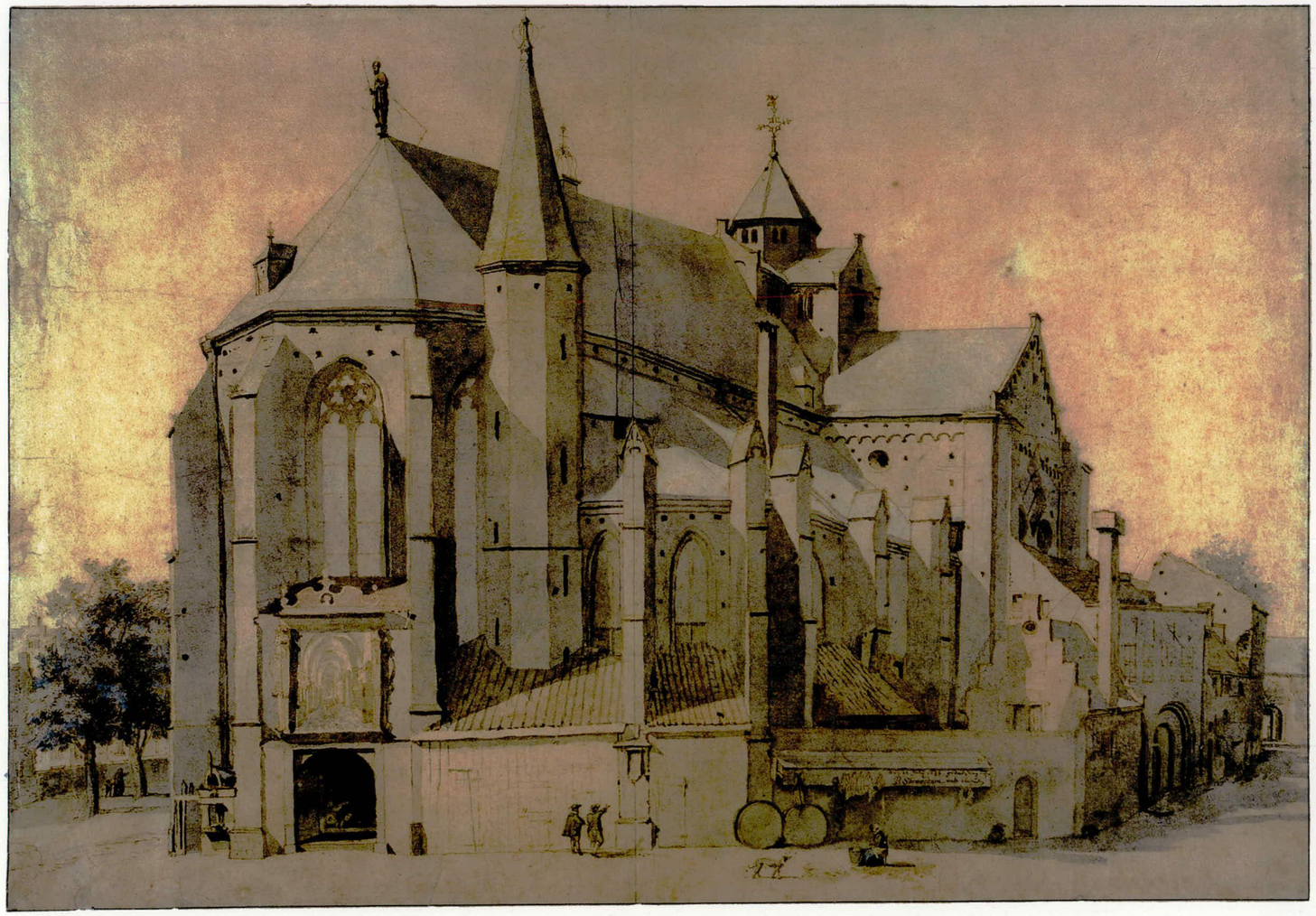
**Opmerkingen**
De twee bomen geheel links en de twee mannetjes en de hond zijn naar alle waarschijnlijkheid pas in de 18de eeuw toegevoegd, vermoedelijk door Isaac de Moucheron (1667-1744) (zie p. 65).

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); collectie S. Feitama II (1754-1758); veiling, Amsterdam 16.10.1758 (coll. S. Feitama); collectie D. de Jongh (1810); veiling, Rotterdam 14-18.03.1810 (coll. D. de Jongh); Het Utrechts Archief, 1810

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 67, p. 25, afb. XXIV; Amsterdam 1938, cat.nr. 67, p. 25, afb. XXIV; Utrecht 1953(b), cat.nr. 134, p. 34; Zürich 1953, cat.nr. 195, p. 88; Gent 1958, cat.nr. 11, p. 155; Utrecht/Leuven 1959, cat.nr. 50, p. 83.; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 50, p. 24, afb. 44; Utrecht 1971, cat.nr. 19, p. 39; Utrecht 1985, cat.nr. 15, p. 22, afb. op p. 8.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 748, p. 71; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 10-11, afb. 14; Muller 1902, pp. 199-200; Weissman 1912, p. 32, afb. 8; Evers 1916, afb. 3; Fritz 1932, pp. 52, 54; Koomen 1933, p. 265; Swillens 1935, cat.nr. 107, p. 100, afb. 129; Van Campen 1944, pp. 129-131, afb. 5; Swillens 1950, p. 72 (noot 4); Esmeijer 1955, p. 20; Rotterdam 1955, p. 54; Bernt 1957-1958, II, afb. 512; Brinkgreve 1960, pp. 34-35, afb. 4; Plietzsch 1960, p. 123; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 148, p. 211, afb. 149; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 148, p. 211, afb. 149; Stechow 1966, p. 124; Verslagen der Rijksverzamelingen (1966), p. 206; Schwartz 1966-1967, p. 85 (noot 26), afb. 8; De Vries [1967], pp. 27-28; Brussel 1971, p. 116; Haakma Wagenaar 1971(a), p. 27 (noot 15); Den Haag 1977, p. 214; Bernt 1979-1980, deel 5, afb. 511; Wilmer 1980, pp. 9, 44, met afb.; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 26, afb. op p. 25; Broos 1984, pp. 28-29; Bronkhorst 1985, afb. op p. 12; Broos 1985, pp. 113, 115; Den Haag 1985, pp. 288, 438; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 40, 62, 65, 66, 89, afb. 6; Liedtke 1985, pp. 73-74 en p. 79 (noot 20); [Van] S[taveren] 1985, afb. op p. 197; Weide 1985, p. 68, afb. 3; Den Haag 1987, pp. 338, 340, 343-344, afb. 1; De Meyere 1988, p. 298; Kipp [1989], afb. op p. 6; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 148, p. 280 en pp. 140, 238, 241, afb. 152; Castagnola-Lugano 1990, p. 273; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 148, p. 282 en pp. 140, 236, 241, afb. 152; Rotterdam 1991, pp. 145-147, afb. 1; Giltaij 2000, p. 44.

**Noten**
1
Voor een geschiedenis en beschrijving van de kerk zie Muller 1902, Calkoen 1916-1917,



Aan de rechterzijde van het blad is op de achtergrond de doorgang naar de kade achter de stadswal zichtbaar, waar de voor de markt bestemde handelswaren werden gelost, het in 1616 gebouwde Mariawaterpoortje. Veel verder naar rechts kon Saenredam niet kijken, omdat hier het huis op de zuidwesthoek van de Mariastraat het zicht belemmerde.[6] Op een andere tekening van Saenredam is dit huis gedeeltelijk te zien (cat.nr. 6).

De Mariakerk is van deze zijde door vele kunstenaars in beeld gebracht. Uit vergelijking blijkt Saenredams grote nauwgezetheid. Een schets van Aelbert Cuyp (1620-1691) benadert Saenredams tekening het meest, zozeer zelfs dat men hem gemakkelijk voor een kopie zou houden.[7] Maar Cuyps iets andere standpunt bracht kleine verschuivingen en andere verschillen teweeg die duiden op eigen waarneming ter plaatse.
Anders dan Cuyp had Saenredam zijn standpunt niet midden op straat, maar aan de oostelijke rooilijn, ongeveer bij de scheiding tussen de huidige panden Mariaplaats 10 en Mariastraat 38. Bovendien was zijn standpunt hoger; dat blijkt duidelijk uit de tekening, ook al is die perspectivisch verre van correct. De horizon ligt bijna ter halver hoogte van de daken van de aangebouwde loodsen en maar weinig lager dan de vier kruisvensters van de woning boven het noordportaal. Dit komt neer op een ooghoogte van zo'n 5 meter boven de straat. Saenredam heeft zijn tekening dus vanuit een bovenverdieping gemaakt, zeer waarschijnlijk van het huis Mariaplaats 10, waarvan de rechterhelft voorkomt op cat.nrs. 6 en 7; één bovenvenster van dat huis, ongeveer op 5 m hoogte, is daarop nog juist te zien. Ook om wat hierna volgt, is het vermoeden gewettigd dat Mariaplaats 10 op dat moment Saenredams logeeradres was.

Hoewel de tekening één datum vermeldt, 12 juli, is het uitgesloten dat Saenredam er alleen op die dag aan heeft gewerkt. De belichting, die pas bij het aquarelleren werd aangebracht nadat de architectuur al helemaal in pen was getekend, is die van de vroege ochtend.
De lichtval op de koorsluiting (waarvan de oriëntering bijna 20° naar het noorden afweek, net als bij de andere Utrechtse kapittelkerken) wijst daarop. Het tekenen met de pen moet dus op een voorgaande dag zijn begonnen, op 11 juli of nog eerder, aangenomen dat de datum 12 juli slaat op het voltooien met aquarel.
Deze belichting is zeer waarheidsgetrouw en past geheel bij de datum. Er is bij meting van de invalshoeken zelfs een geleidelijk tijdsverloop waarneembaar. De schaduwlijn op het dak boven de ingang van het koor is van rond 8 uur. Bij die op de daken van de loodsen is de zon al een aantal graden zuidwaarts gedraaid (1 graad = ca. 4 minuten). Nog zuidelijker en hoger staat de zon bij de kruisingstoren (tegen 9 uur) en de trapgevel van de secretarie (ruim kwart over 9). Saenredam heeft kennelijk in deze volgorde – van links naar rechts – en in dit tempo zijn tekening ter plaatse voltooid.

AdG

Kipp 1974 en Haverkate en Van der Peet 1985. Veel bijzonderheden in deze en de volgende entries zijn gebaseerd op nieuw onderzoek in het kapittelarchief (HUA, St.-Marie).

2
HUA, St.-Marie, inv.nr. 41-8, f. 73r, kapittelresolutie 17 mei 1616.

3
De handel in oude kleren was rond de Mariaplaats geconcentreerd. Ook is het denkbaar dat de vrouw lompen voor de papierindustrie versnippert, zie Broos in Den Haag 1987, cat.nr. 56, p. 342. Zie ook cat.nr. 3, noot 4.

4
Zie kwitanties van Willem Frederiksz. Kelder en Herman Gerritsz. van Honthorst voor het maken, respectievelijk beschilderen van drie van zulke plakkaatborden, waarvan één 'after het koor' werd gehangen. HUA, St.-Marie, inv.nrs. 349-1 en 349-2, acquitten 1624, 1625.

5
Er is nog wel een haaks op de muur naar voren springend huis geschetst, dat – gezien vanuit de tegenovergestelde richting – eveneens voorkomt op de aan Dirk Matham toegeschreven tekening van de Markt op de Mariaplaats. HUA, TA Em 10.8; afbeelding in Wilmer 1980, p. 38.

6
Vergelijk de tekening van A.H. van Winter, ca. 1840 (HUA, TA Id 3.45), die vanaf bijna hetzelfde punt is gemaakt en waarop dit huis ook voorkomt.

7
Londen, The British Museum, Printroom, inv.nr. Cuyp 18, aankoop 1836.8.11.95; Londen 1915-1932, deel 3, p. 71, nr. 18, en pl. XXXVII.

# 3 Gezicht op het koor en het transept van de Sint-Mariakerk te Utrecht, vanuit het noordoosten

***20 november 1659***

Paneel, 44 x 63 cm.
Recto m.o. (boven de luifel) De S[t]. Maria kerck tot utrecht

Recto m.o. (op de luifel) P[r]. Saenredam fecit A°1659. 11/20
Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, inv.nr. 974.

Saenredam schilderde slechts drie zogenaamde kerkexterieurs, en dat is jammer, want ze behoren tot de meest indrukwekkende werken binnen zijn oeuvre. Ze stellen alle drie de Utrechtse Mariakerk voor, die vanuit het noordoosten en vanuit het westen werd afgebeeld. Dit *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk* uit 1659 is het vroegste exterieur. De twee andere dateren uit 1662 (cat.nrs. 5 en 7). De tekeningen die Saenredam in 1636 maakte, en die als uitgangspunt dienden voor deze schilderijen, zijn alle bewaard gebleven. Ze zijn gedagtekend respectievelijk 12 juli, 30 augustus en 18 september (cat.nrs. 2, 4 en 6). Er zijn geen constructietekeningen bekend van de exterieurs.

Het schilderij gaat, een kleine correctie in het perspectief daargelaten, vrijwel letterlijk terug op de tekening die Saenredam 23 jaar eerder ter plekke had gemaakt (cat.nr. 2). Zelfs de wolkenloze hemel van de twaalfde juli, die zomerse dag waarop hij de tekening van de kerk voltooide, is op het schilderij, dat dagtekent van 20 november, hetzelfde gebleven.
Saenredam heeft de kerk alleen in het beeldvlak iets naar links verschoven, waardoor de tuinmuur en de claustrale huizen aan de linkerzijde buiten beeld zijn gebleven. Het zicht is aan de rechterzijde uitgebreid met de Mariaplaats, een onbestraat plein met enkele bomen waar sinds 1616 de wekelijkse markt werd gehouden.
Niet alleen het gebouw zelf, maar ook de aankleding ervan is ongewijzigd gebleven. Het grote uithangbord met het kerkinterieur boven de toegang van de toonzaal van het bijlhouwers- of schrijnwerkersgilde komt precies zo voor op de tekening.[2] Op de nok van het dak staat wederom het eikenhouten standbeeld van keizer Hendrik IV (1050-1106), de stichter van de kerk, dat zich nu in het Rijksmuseum te Amsterdam bevindt. Het dateert van 1569 en is van de hand van de Utrechtse beeldsnijder Rijck Hendricksz. van Beest.[3] Ook minder in het oog springende details zijn identiek. De kist in de ingang van de kerk staat op dezelfde plaats, net als de molenstenen onder het afdakje, het tekstbord dat op de steunbeer is bevestigd en de lappen aan de luifel, waarop Saenredam zowel de tekening als het schilderij signeerde en dateerde.
Wat de wijzigingen ten opzichte van de tekening betreft heeft Saenredam zich beperkt tot de figuurtjes. Midden op de voorgrond bevinden zich twee vrouwen. Degene die gebogen voor een emmer zit, komt ook voor op de tekening. Hoewel het lijkt of ze bezig is met het schoonmaken van vis of groenten of iets dergelijks, zullen haar bezigheden eerder verband houden met de lompen die aan de luifel achter haar hangen; mogelijk is zij ze aan het versnijden om ze geschikt te maken voor de papierverwerking.[4] Rechts op het plein lopen drie mansfiguurtjes, gekleed volgens de mode van de jaren dertig. In de ingang van de kerk ten slotte zit een vrouw, die op de tekening ontbreekt.

Doorgaans maakte Saenredam op basis van zijn ter plaatse getekende studie in zijn atelier een 1:1 constructietekening ten behoeve van de vervaardiging van zijn schilderij.
Uit infraroodreflectografisch onderzoek is gebleken dat Saenredam voor het overbrengen van de compositie van het *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk* gebruik maakte van een andere methode. Met behulp van een kwadraatnet, een patroon van gelijke

**Herkomst**
Veiling Christie, Manson & Woods, Londen 04.02.1927, cat.nr. 66, p. 10 (naar Skelleter)[1]; Kunsthandel Asscher & Welcker, Londen (1927); Kunsthandel Gebr. Douwes, Amsterdam (1927); collectie F. Lugt, Maartensdijk (1927); collectie J.W. Nienhuys, Bloemendaal (1927-1940); collectie A.M. Nienhuys-Versteegh, Aerdenhout (1948-1966); aankoop Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis met steun van het Prins Bernhard Fonds, de Stichting Johan Maurits van Nassau, de Stichting Openbaar Kunstbezit en de Vereniging Rembrandt, 1966

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1932-1933, cat.nr. 16, p. 12, afb. VII; Brussel 1935, deel 1, cat.nr. 770, p. 187; Haarlem 1936, cat.nr. 37, p. 22; Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 17, p. 12 en p. 25 (bij cat.nr. 67), afb. XI; Amsterdam 1938, cat.nr. 17, p. 11 en p. 25 (bij cat.nr. 67), afb. XI; Haarlem 1940, cat.nr. 59, p. 8; Utrecht 1948, cat.nr. 51, p. 48; Parijs [1950-1951], cat.nr. 84, p. 42; Utrecht 1953, cat.nr. 87, p. 23, afb. 30; Zürich 1953, cat.nr. 191, p. 86; Milaan 1954, cat.nr. 143, p. 62; Rome 1954, cat.nr. 140, p. 80; Rotterdam 1955, cat.nr. 116, p. 54, afb. 55; Utrecht 1961 (oeuvrecat); Parijs 1970, cat.nr. 49, p. 24, afb. 45; Brussel 1971, cat.nr. 93, p. 116, afb. op p. 114 en afb. III; Rotterdam 1991, cat.nr. 24, pp. 144-147, afb. op p. 144.

**Literatuur**
Fritz 1932, p. 54; Koomen 1933, pp. 265, 266, afb. op p. 266; Utrecht 1933, p. LVIII; Bremmer 1913/1914-1937/1938, deel 20 (1933/1934), nr. 60, pp. 59-60, met afb.; Swillens 1935, cat.nr. 207, pp. 126-127 en pp. 35, 100 (bij cat.nr. 207), afb. 130; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307 (W. Stechow); Bautier e.a. 1936, deel 2, afb. CCLI; Bremmer 1938, afb. 7; Van Campen 1944, p. 130; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 463; Brinkgreve 1960, p. 35, afb. 6; Plietzsch 1960, p. 123; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 147, pp. 210-211, afb. 148; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 147, pp. 210-211, afb. 148; Stechow 1966, p. 124; Schwartz 1966-1967, p. 85 (noot 26); Beelaerts van Blokland [1967], p. 6; Chronique des arts 1967, afb. 461; D[e] V[ries] [1967], pp. 27-28, met afb.; Den Haag 1968, cat.nr. 974, p. 129 en p. 7; Verslagen der Rijksverzamelingen 1969, pp. 203-206, 208, afb. op p. 205; Den Haag 1970, cat.nr. 21, z.p., met afb.; De Vries 1970, z.p., met afb.; Wagner 1971, p. 22; Amsterdam 1973, p. 72; Liedtke 1975-1976, p. 147 (noot 11); Amsterdam/Toronto 1977, p. 45 (noot 31); Den Haag 1977, inv.nr. 974, p. 214 en p. 20, afb. op p. 214; Wright 1980, p. 401; Den Haag 1985, cat.nr. 85, pp. 288-289 en pp. 69, 70, 72, 73, 74, 438 (inv.nr. 974), afb. op p. 289, afb. op p. 438; Reznicek 1985, p. 6; Den Haag 1987, cat.nr. 56, pp. 338-344, afb. op p. 339; Den Haag 1988, pp. 36, 120-121, afb. 1; De Meyere 1988, pp. 222, 223, afb. 39; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 147, p. 280 en pp. 140, 167, 238, 300, afb. 253; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 147, p. 282 en pp. 140, 166, 236, 309, afb. 253; Giltaij 1990-1991, p. 90; Edinburgh 1992, p. 144; Den Haag 1993, inv.nr. 974, p. 133, met afb.; Terlingen en Engelbregt 1995, pp. 44-45; Giltaij 2000, p. 44, afb. 14.

rechthoeken dat zowel op de tekening als op het paneel werd aangebracht, bracht hij de compositie van het kleinere, getekende formaat op papier over op het veel grotere paneel. Saenredam heeft dezelfde methode gebruikt bij zijn twee andere exterieurs van de Mariakerk. Ook bij deze schilderijen zijn tijdens het infraroodreflectografisch onderzoek sporen van een kwadratuur tevoorschijn gekomen.[5]

De herkomst van het schilderij gaat terug tot 1927. Het schilderij bevond zich toentertijd in de Londense kunsthandel. Nog in hetzelfde jaar kwam het in de Bloemendaalse collectie van J.W. Nienhuys terecht, die een jaar later een tweede schilderij van Saenredam verwierf, *Het schip en het koor van de Pieterskerk* (cat.nr. 48). Dit schilderij werd in 1966 door de erfgenamen van zijn weduwe A.M. Nienhuys-Versteegh aan het Rijk gelegateerd. Het Mauritshuis in Den Haag kocht in datzelfde jaar het *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk*.

LMH

**Noten**

1
In de veilingcat. Christie, Manson & Woods, Londen 04.02.1927, cat.nr. 66, p. 10 is sprake van: 'A Church Scene, with figures among trees; [...]'. Uit de fiches van Hofstede de Groot op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, blijkt dat het gaat om 'de Mariakerk uit 't N.O. conform de tekening'. De vermelding dat dit werk afkomstig zou zijn uit de collectie Coats, komt voor het eerst voor bij Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 210, zonder bronvermelding. Rotterdam 1991, p. 145 neemt deze herkomst over, evenals Den Haag 1987, p. 338, zij het ditmaal met een vraagteken. Het schilderij was niet op de tentoonstelling van de veiling van Coats' collectie in januari 1927 en er is dus geen reden om te veronderstellen dat het ooit diens eigendom zou zijn geweest. Men neemt weliswaar aan dat op de grotendeels anonieme veiling van 04.02.1927, waar dit schilderij werd aangeboden, ook de collectie van Coats werd geveild, maar daar is geen enkele aanwijzing voor. Zie Edinburgh 1992, p. 144 (noot 3).

2
Volgens Schwartz 1966, p. 85 (noot 26) zijn in het boven de toegang afgebeelde kerkinterieur figuurtjes te zien, die met de rug naar de toeschouwer zijn gekeerd.

3
Rijck Hendricksz. van Beest, *Keizer Hendrik IV*, 1569. Beschilderd eikenhout, achterzijde uitgehold. Hoogte 160 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. N.M.127. Het beeld verving het exemplaar uit 1563, dat waarschijnlijk bij de beeldenstorm verloren was gegaan. Zie Amsterdam 1973, cat.nr. 41, p. 72.

4
Zie Ben Broos in Den Haag 1987, p. 342. Volgens De Vries [1967], p. 28 zijn de twee vrouwen vodden aan het sorteren. Het te koop aanbieden van oude kleren en vodden op de markt naast de Mariakerk werd in 1634 vanwege het besmettingsgevaar verboden. Ook de vele klachten over de hinderlijke stank waren reden een verbod uit te vaardigen. Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 210, opperen de mogelijkheid dat de vrouwen vis aan het schoonmaken zijn.

5
Zie Guido Jansen in Rotterdam 1991, p. 146, en Giltaij 2000, p. 44.

# 4 De westgevel van de Sint-Mariakerk te Utrecht

***30 augustus1636***

Pen en bruine inkt, penseel en grijze inkt, penseel en waterverf (rood, geel, groen).
Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Watermerk: gekroond wapenschild, in vieren gedeeld, met schuine dwarsbalk, onderaan monogram HLB (zie p. 298).
353 x 302 mm.

Recto m.b. S.te Marijen Kerck binnen uijtrecht.
Recto l.o. (op de schuur) int Jaer 1636. den 30e augustus van mijn P.r Saenredam
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Id 3.6.

Deze tekening van de westgevel geeft een volkomen ander aanzicht van de Mariakerk dan het *Gezicht vanuit het noordoosten* van zeven weken eerder (cat.nr. 2). Slechts de torenstomp links met de daarop wortelgeschoten struik – een ook door Cuyp en Van Goyen vastgelegd detail – komt op beide tekeningen voor.
Voor dit frontale aanzicht koos Saenredam zijn standpunt iets noordelijk (= links) van de middenas van de kerk en zo ver mogelijk uit de gevel vandaan. Zijn (niet aangegeven) oogpunt ligt aan de linkerzijkant van het noordelijke smalle spitsboogvenster, zoals ook blijkt uit het latere schilderij, ongeveer ter halver hoogte oftewel ca. 4,5 m boven de grond. Daarom is het aannemelijk, hoewel minder dwingend dan bij cat.nr. 2, dat Saenredam ook deze tekening vanuit een bovenverdieping heeft gemaakt, en wel van het tegenover de kerk gelegen claustrale huis nr. IX, dat toen bewoond werd door de weduwe Catharina Jelisdr.[1] Dit hoge standpunt maakte het Saenredam mogelijk de gevelproporties vrij goed te treffen. Hoewel soms anders is beweerd, zijn deze proporties nagenoeg correct, zoals met behulp van de bekende breedte- en hoogtematen van exterieur en interieur kan worden vastgesteld.[2] Alleen de ingang is te smal, wat in het later naar deze tekening vervaardigde paneel is gecorrigeerd.

De romaanse, Italiaans beïnvloede kerkgevel uit de 12de eeuw was in 1636 verre van ongeschonden. De grote gotische vensters doorbraken de oorspronkelijke romaanse architectuur. Van de twee torens was de linker bij het beleg van Vredenburg door de Spanjaarden op 29 december 1576 in puin geschoten; aan de rechter ontbrak het dak. Bij latere consolidatiewerken aan deze zuidtoren waren in de bovenhelft de open tweelichten met rode baksteen opgevuld. Op andere plaatsen was baksteen gebruikt voor het herstel van de grijze tufstenen muren. Ondanks al deze reparaties was het verval in 1636 duidelijk zichtbaar. De vele steigergaten gaven het hele exterieur bovendien een pokdalig uiterlijk. Op bijna archeologische wijze heeft Saenredam oude bouwsporen gedocumenteerd. Belangwekkend zijn de resten van rondbogen in de muurdelen naast de spitsboogvensters. Deze corresponderen met de rondboogarcade op de eerste verdieping, met de boog van de dwarsmuur geheel rechts en met de zuilen aan weerskanten van de ingang. Hieruit heeft men geconcludeerd dat er ooit twee galerijen boven elkaar geweest moeten zijn vóór de gevel langs, als onderdeel van een door galerijen omsloten voorplein of atrium. Vermoedelijk echter is dit atrium ooit wel gepland, maar nooit gerealiseerd.[3]

Even pijnlijk nauwkeurig heeft Saenredam diverse utilitaire ingrepen uit zijn eigen tijd vastgelegd: de luikopeningen, her en der in de gevel ingebroken, rechts het hele stelsel voor de regenwaterafvoer (aangelegd in 1625), en de twee timmerschuren aan de flanken van de gevel. De schuur rechts werd op 12 en 13 september 1636 afgebroken. Saenredam schreef dit er naderhand in loodstift onder. Dat hij dit onderschrift aan de linkerzijde begon (abusievelijk, want hij brak het daar abrupt af en schreef het opnieuw en volledig aan de rechterkant), heeft soms tot de veronderstelling geleid, dat *beide* schuren waren afgebroken, als logische

**Opschriften**
Recto (onder de linkerschuur, in loodstift) den 12en en[de] (onder de rechterschuur, in loodstift, afgesneden) den 12en en[de]
13 September is d[ese] // schuier affgebroocken int Jaer [1636]
Verso l.o. No 1669 (pen en bruine inkt [geschreven over een eerder opschrift in potlood: 1669])
Verso r.o. 1807/744 (potlood); 74 (potlood)

**Herkomst**
Onbekend.

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 68, p. 25; Amsterdam 1938, cat.nr. 68, p. 25; Zürich 1953, cat.nr. 199, p. 89; Utrecht 1953(b), cat.nr. 138, p. 35; Vancouver 1958, cat.nr. 68, met afb.; Utrecht/Leuven 1959, cat.nr. 49, p. 82-83, afb. 22; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 51, p. 24, afb. 44; Utrecht 1972, cat.nr. 21, p. 54; Utrecht 1985, cat.nr. 10, p. 21; Utrecht 1988, cat.nr. 56, p. 66, met afb. en kleurenafb. XII.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 744, p. 71; Hofstede de Groot 1899(a), p. 10, afb. 12; Muller 1902, p. 198 en p. 204; Weissman 1912, p. 32, afb. 10; Gall 1923, pp. 35, 39, afb. 1; Londen 1929(b), p. 33; Holmes e.a. 1930, p. 120; Fritz 1932, p. 52; Koomen 1933, p. 265; Swillens 1935, cat.nr. 119, p. 103 en p. 65, afb. 131; Bremmer 1938, afb. omslag; Heppner 1939, pp. 116, 118, afb. 4; Van Campen 1944, pp. 129-131, afb. 4; Van de Ven 1955, p. 68; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 146, p. 209, afb. 147; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 146, pp. 209-210, afb. 147; Stechow 1966, p. 124; Struick 1968, afb. op p. 163; Haakma Wagenaar 1971(a), pp. 29-30, afb. 5; Kubach en Verbeek 1976, deel 2, pp. 1162 e.v.; deel 3, afb. 559, nr. 3; Hoogland 1978, afb. op p. 11; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 26, met afb.; Hoff 1983, p. 63; Van der Peet 1986, afb. op p. 67; Jansen 1987, pp. 15-16, afb. 8; Londen 1988, p. 106; De Meyere 1988, pp. 223, 298, afb. 43; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 146, p. 280 en pp. 148, 238, 243, afb. 168; Castagnola-Lugano 1990, pp. 272-274, afb. 1; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 146, p. 282 en pp. 148, 236, 243, afb. 168; Rotterdam 1991, pp. 149-151, afb. 1; Madrid 1992, p. 464; Terlingen en Engelbregt 1995, pp. 45-47, afb. 7; Klinckaert 1996(b), p. 115, afb. 3.

**Noten**
1
Van de Ven 1955, p. 67.
2
Terecht bestrijden Terlingen en Engelbregt 1995, pp. 45-47, de opvatting van Guido Jansen in Rotterdam 1991, cat.nr. 25, p. 149, dat de gevel hier te laag zou zijn, en de weergave in de tekening van 18 september 1636 en het daarnaar vervaardigde paneel te Rotterdam (cat.nrs. 6 en 7) betrouwbaarder. Overigens was de Mariakerkgevel nog iets lager dan Terlingen en Engelbregt stellen, namelijk hooguit 25 m.
3
Hierover o.a. Haakma Wagenaar 1971(a), pp. 29-31.

S.te Maryen kerck binnen Vtrecht

verklaring voor het feit dat Saenredam ze op zijn panelen van 1662 wegliet.[4] Dit is echter onjuist. Uit het archief van de Mariakerk blijkt dat de schuur rechts in 1622 door het kapittel was overgenomen van zijn vaste timmerman Willem Frederiksz. Kelder, die hem kort tevoren had gebouwd. In 1636 liet het kapittel diens erfgenaam, de timmerman Dirk Kip, de oude loods rechts ontruimen en namen zij de inmiddels aan de noordkant gebouwde en grotere timmerloods van hem over. De linkerschuur bleef dus bestaan, zoals ook te zien is op Saenredams tekening van 18 september, en tevens op enkele aan Jan van Goyen toe te schrijven schetsen uit de jaren '40.[5] In 1653 zou echter op deze plaats het woonhuis van de toenmalige timmerman worden gebouwd; aan de rechterzijde stond toen opnieuw een schuur.

Saenredam heeft in zijn tekening ook zaken weggelaten. Er stond sinds 1617 voor de kerkgevel en later tussen de beide loodsen in een hoge houten afscheiding met daarin een toegangshek, ook nog in 1636 en daarna.[6] Dit kan Saenredams keuze voor een hoog standpunt mede verklaren. Verder moeten er op de voorgrond een aantal pas gepote boompjes hebben gestaan (zie nr. 6).
De aquarellering is zeer zorgvuldig. De lichtval wijst op een tijdstip halverwege de middag.

AdG

4
Zie bijv. Rotterdam 1991, cat.nr. 25, p. 149.
5
Zie HUA, TA Id 3.14.1 (reproductie); Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, tekeningencollectie, inv.nr. TH-372. Vergelijk Beck 1972-1973, I, cat.nr. 226, p. 82 (met afb.), waar de noordwesthoek van de Mariakerk als model voor een ruïne is gebruikt.
6
Deze afscheiding is herkenbaar op de tekening (Jan van Goyen?) bij de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (zie noot 5).

# 5 De westgevel van de Sint-Mariakerk te Utrecht

***1662***

Paneel, 65,5 x 51,5 cm.
Recto r.b. (bovenaan de toren) pieter saenredam fecit. 1662

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv.nr. 1979.27.

In 1662 voltooide Saenredam de twee westaanzichten van de Mariakerk, die hij in de nazomer van 1636 had getekend.[1] *De westgevel van de Mariakerk* is gebaseerd op de schets van 30 augustus (cat.nr. 4). De kerk is op dit schilderij frontaal en beeldvullend weergegeven. Het lijkt er in eerste instantie op of Saenredam het gebouw naar een landelijke omgeving heeft verplaatst, want uit niets blijkt dat de kerk in een stedelijke omgeving staat.[2] Berekeningen tonen echter aan dat, gezien vanuit de positie van Saenredam, de gebouwen van de stad geheel schuil moeten zijn gegaan achter de westgevel. Dat gold zelfs voor de Buurtoren en de Domtoren, die alleen als ze meer dan twee maal zo hoog waren geweest, boven de noordelijke zijbeuk en het middenschip van de Markiakerk uit waren gekomen.[3] Op het tweede schilderij (cat.nr. 7), dat teruggaat op de tekening die Saenredam op 18 september maakte (cat.nr. 6), is de kerk vanuit een andere hoek genomen. De Mariaplaats strekt zich daar links van het gebouw uit, en zowel de Domtoren als de toren van de Buurkerk tekenen zich prominent af tegen de helderblauwe lucht.

De gevel van de kerk is op *De westgevel van de Mariakerk* veel breder en minder hoog weergegeven dan op het schilderij waarop ook de Mariaplaats is afgebeeld. Saenredam beschikte dan ook niet over de precieze afmetingen van het gebouw. Evenmin als van het exterieur dat Saenredam van het koor en het transept van de Mariakerk maakte (cat.nr. 3), is van deze twee schilderijen een constructietekening bekend. Dat is niet verwonderlijk, want daar heeft Saenredam ook geen gebruik van gemaakt voor het overbrengen van zijn getekende kerkexterieurs op paneel.[4] Wat met het blote oog al te zien is, werd bevestigd met infraroodreflectografisch onderzoek: hij bracht de compositie met behulp van een kwadraadnet, een patroon van gelijke rechthoeken die zowel op het papier als op het paneel werd aangebracht, over van het kleinere getekende formaat, op het veel grotere paneel.[5] Toen hij zijn schets van 1636 ruim een kwart eeuw later op het paneel uitwerkte, heeft Saenredam vrijwel geen wijzigingen aangebracht. Het opvallendst is het ontbreken van de twee houtschuurtjes ter weerszijden van de gevel. Het rechter schuurtje werd blijkens een notitie die Saenredam op de tekening maakte, op 12 en 13 september 1636 afgebroken. Geen reden dus om het bouwseltje te schilderen. Om de gevel in zijn geheel te kunnen tonen heeft Saenredam ook het linker schuurtje achterwege gelaten.[6] Kleinere wijzigingen betreffen de verplaatsing van de schaduwen en de toevoeging van drie wel heel kleine figuurtjes. De toren, waarvan de bovenste verdieping enigszins is verhoogd, heeft Saenredam iets smaller gemaakt en ook van het roosvenster zijn de proporties gewijzigd.

De herkomst van *De westgevel van de Mariakerk* gaat terug tot in de 18de eeuw. Het schilderij maakte in 1768 deel uit van de collectie van mr. François Constantijn Druyvesteyn (1729-1767), telg uit een vooraanstaand geslacht van Haarlemse burgemeesters en schepenen.[7] Het werd in hetzelfde jaar aangeboden op een Haarlemse veiling, waar het werd aangekocht door Hendrik Keun (1738-1787), die zelf ook stadsgezichten en gebouwen schilderde.[8] In 1809 maakte het schilderij deel uit van het Amsterdamse kunstkabinet van Pieter de Smeth van Alphen, wiens collectie van 132 schilderijen op 1 en 2 augustus 1810 voor *f* 185.482 werd verkocht.[9] De veronderstelling dat het schilderij eigendom is geweest van Pieter van Winter en door het huwelijk van Lucretia Johanna van Winter (1785-1845) met

**Herkomst**
Collectie F.C. Druyvesteyn, Haarlem (1768); veiling Jelgersma en Van der Vinne, Haarlem 26.04.1768 (nalatenschap F.C. Druyvesteyn), cat.nr. 25, p. 6 (naar H. Keun); collectie I. de Moni, Leiden (1784); veiling Delfos, Leiden 17.04.1784 (nalatenschap I. de Moni), cat.nr. 43, p. 6 (naar Wubbels); collectie P. de Smeth van Alphen, Amsterdam (1809); veiling Ph. van der Schley e.a., Amsterdam 01-02.08.1810 (nalatenschap P. de Smeth van Alphen), cat.nr. 90, pp. 37-38 (naar De Vries); collectie W. Wreesman, Amsterdam (1814); veiling Ph. van der Schley, C.S. Roos en J. de Vries, Amsterdam 11.04.1816 (nalatenschap W. Wreesman), cat.nr. 164, p. 41 (naar De Vries); veiling C.S. Roos, J. de Vries en A. Brondgeest, Amsterdam 19.04.1819 en volgende dagen, cat.nr. 82, p. 9 (naar Eversdijk); collectie H. Six, Amsterdam (1822-1847); collectie J.P. Six en P.H. Six, Amsterdam (1847-1899); collectie P.H. Six, J. Six, en W. Six, Amsterdam (1899-1922); collectie Stichting Six, Amsterdam (1922-1928); veiling Frederik Muller, Amsterdam 16.10.1928 (nalatenschap J. Six), cat.nr. 42, p. 11 (naar Van Wisselingh voor Jurgens); collectie A. Jurgens, Nijmegen/ Londen (1928-1944); kunsthandel C. Duits, Londen, 1952; collectie F. Jurgens, Egham (Surrey)/Jersey (1952-1961); kunsthandel A.G., Zug (1979); kunsthandel Edward Speelman, Londen (1979); collectie H.H. baron Thyssen-Bornemisza, Castagnola-Lugano (1979); Museo Thyssen-Bornemisza, 1988

**Tentoonstellingen**
Amsterdam 1854, cat.nr. 791, p. 22; Utrecht 1894, cat nr. 174, p. 65; Amsterdam 1900, cat.nr. 129, p. 27 en p. 3; Londen 1929(b), cat.nr. 47, p. 33; Delft 1952-1953, cat.nr. 66, pp. 32-33, afb. 6; Utrecht 1953, cat.nr. 86, pp. 22-23, afb. 28; Rome 1956-1957, cat.nr. 269, p. 217, afb. 31; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Moskou/Leningrad 1987, cat.nr. 30, p. 106 en p. 68, afb. op p. 69; Madrid 1987-1988, cat.nr. 19, p. 74, afb. op p. 75; Londen 1988, cat.nr. 41, pp. 106-107 en p. 16, afb. op p. 107; Stuttgart 1988-1989, cat.nr. 47, z.p., met afb.; Rotterdam 1991, cat.nr. 25, pp. 148-151, afb. op p. 148.

**Literatuur**
Eyck tot Zuylichem 1848, p. 26; Hofstede de Groot 1899(a), p. 10; Hofstede de Groot 1900, p. 270; Steenhoff 1900-1901, p. 27; Jantzen 1910, pp. 82-83, 169 (nr. 422); Six 1910, pp. 19-20, 24, afb. 1; 't Hooft 1914, p. 210; G. 1928(a), p. 682; G. 1928(b), p. 289; H[uebner] 1928, p. 714; M. 1928, p. 428; S. 1928, p. 649; Bremmer 1913/1914-1937/1938, deel 17 (1929/1930), nr. 1, pp. 1-2, met afb.; Holmes e.a. 1930, p. 120; Koomen 1933, p. 265; Swillens 1935, cat.nr. 219, p. 129 en pp. 60, 65, 103b (bij cat.nr. 119) , afb. 132; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307 (W. Stechow); Rotterdam 1937-1938, p. 25 (bij cat.nr. 68); Amsterdam 1938, p. 25 (bij cat.nr. 68); Kay 1939, p. 65; Van Campen 1944, p. 130; Bernt 1948, deel 3, afb. 714; Zürich 1953, p. 84; Cattaui 1957, p. 245; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 145, pp. 208-209, afb. 146; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 145, pp. 208-209, afb. 146; Schulte Nordholt 1961-1962, afb. tussen p. 488 en p. 489; Huebner 1962, afb. op p. 7; Stechow 1966, p. 124; Bernt 1970, deel 3,

Hendrik Six van Hillegom in de beroemde Six-collectie terecht zou zijn gekomen, is onjuist.[10] In de inleiding van de catalogus van de vanwege een verbouwing in het Stedelijk Museum van Amsterdam tentoongestelde collectie Six, schreef Jan Six immers zelf, dat Hendrik Six van Hillegom reeds voor zijn huwelijk met Lucretia in 1822 uit zeer bescheiden middelen een aantal schilderijen aankocht, waaronder ook *De westgevel van de Mariakerk*.[11] Het schilderij bevond zich in het begin van de 19de eeuw in de collecties De Smeth van Alphen (1809) en W. Wreesman (1814) en werd in die jaren drie maal in Amsterdam geveild (1810, 1816 en 1819). Het kan alleen daarom al geen onderdeel hebben uitgemaakt van de collectie die Lucretia in 1807 van haar vader erfde. Er was wel een ander schilderij van Saenrdam aanwezig in de collectie Van Winter. Op de inventarislijst uit 1815 van de tussen Lucretia en haar zuster verdeelde schilderijen wordt een 'kerk Saanredam' vermeld.[12] Dit is *Het schip van de Buurkerk*, dat zich nog altijd in de collectie Six bevindt (cat.nr. 36). Ook dit schilderij was in 1900 in Amsterdam op de tentoonstelling te zien. In de catalogus staat inderdaad vermeld dat het afkomstig is uit de collectie Van Winter.[13]

LMH

afb. 1016; Parijs 1970, p. 24 (bij cat.nr. 51); Haakma Wagenaar 1971(a), p. 29, afb. 6; Wagner 1971, p. 22; Jantzen 1979, pp. 82-83, 233 (nr. 422); Levy 1979, p. 90, afb. op p. 88 ; Bernt 1979-1980, deel 3 (1980), afb. 1086; Ruurs 1982, pp. 116-117 (noot 4); Hoff 1983, p. 63, afb. XXII; Haverkate en Van der Peet 1985, p. 9; Utrecht 1985, p. 21 (bij cat.nrs. 10 en 11); Castagnola-Lugano 1986, cat.nr. 277b, p. 286, met afb.; Jansen 1987, p. 16, afb. 9; Ruurs 1987, p. 102 (noot 67); De Meyere 1988, pp. 222, 223, afb. 40; Castagnola-Lugano 1989, cat.nr. 59, pp. 270-275 en p. 9, afb. op p. 271, afb. 3, afb. op omslag; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 145, p. 280 en pp. 148, 167, 238, 301, afb. 254; Russell 1990, p. 286; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 145, p. 282 en pp. 148, 166, 236, 309, afb. 254; Madrid 1992, cat.nr. 362, p. 464 en p. 443, afb. op p. 465; Terlingen en Engelbrecht 1995, pp. 45-48, afb. 8; Priem 1997, nr. 128, p. 221.

**Noten**

1
De datering werd ontdekt tijdens de tentoonstelling Utrecht 1953. Zie Zürich 1953, p. 84.

2
Zie Russell 1990, p. 286 en Rotterdam 1991, cat.nr. 25, p. 149.

3
Terlingen en Engelbregt 1995, p. 47.

4
Ruurs 1982, p. 116 (noot 4) en Ruurs 1987, p. 50 en p. 102 (noot 67).

5
Zie Castagnola-Lugano 1989, p. 274, afb. 3 op p. 275 en Rotterdam 1991, cat.nr. 25, p. 149.

6
De aantekening van Saenredam heeft niet betrekking op beide schuurtjes, zoals onder meer wordt beweerd in Rotterdam 1991, cat.nr. 25, p. 149. Zie ook cat.nr. 4.

7
Guido Jansen oppert in Rotterdam 1991, p. 150, de mogelijkheid dat Mr. Jacob Druyvesteyn (1612-1691), van wie F.C. Druyvesteyn in rechte lijn afstamde, wellicht de eerste eigenaar van het schilderij is geweest.

8
Veiling Jelgersma en Van der Vinne, Haarlem 26.04.1768, cat.nr. 25, p. 6.

9
Van Eijnden en Van der Willigen 1816-1840, deel 3 (1820), p. 441.

10
Zie Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 209; Castagnola-Lugano 1989, p. 270 en Rotterdam 1991, p. 149. Ook Priem 1997, p. 221, nr. 128, meent dat het schilderij afkomstig is uit de collectie van Pieter van Winter, en dat het via zijn dochter Lucretia in de collectie Six is gekomen.

11
Amsterdam 1900, p. 3.

12
Zie Priem 1997, Appendix III, p. 226, nr. 60.

13
Amsterdam 1900, cat.nr. 130, p. 27. Dat Lucretia van Winter het schilderij ook niet heeft aangekocht, blijkt uit de lijst van aankopen in Priem 1997, pp. 197-217. Het stuk zal op of kort na de laatste veiling aangekocht zijn door H. Six.

# 6 De Mariaplaats en de Sint-Mariakerk te Utrecht, vanuit het westen

***18 september 1636***

Pen en bruine inkt, penseel en bruine inkt en waterverf (rood, groen, geel, blauw), gehoogd met witte dekverf (grafiet en rood krijt alleen in de figuurtjes).
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Watermerk: fleur-de-lis in gekroond schild, waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 297).
349 x 501 mm.

Recto (geheel rechts, aan de voet van de kerkgevel) Pieter Saenredam fecit.
Recto (r.o.) Int Jaer 1636, / den 18.$^{en}$ September // naer tleeven gedaen // binnen uijttrecht.
Haarlem, Teylers Museum, inv.nr. O 79.

Voor deze tekening, de laatste die Saenredam van de Mariakerk heeft gemaakt, stond hij in de uiterste noordwesthoek van het noordelijke, stille deel van het kerkhof. Hij keek langs de kerkhofmuur oostwaarts naar de Mariastraat, met de torens van de Buurkerk en de Dom op de achtergrond; rechts zag hij de kerk met haar aanbouwen. Oorspronkelijk stonden de namen van de kerken bovenaan het blad geschreven; deze zijn later weggeradeerd, maar nog vaag zichtbaar. Saenredam heeft zelf bij het tekenen een correctie aangebracht in de spits van de Buurtoren, ook dit is nog te zien.

De blikrichting loopt evenwijdig aan de kerk en de noordelijke kerkhofmuur; het niet meer herkenbare verdwijnpunt ligt bij de ruitergroep op de achtergrond en wel in het hoofd van het voorste paard. De linkerhelft van het blad is perspectivisch zeer nauwkeurig.
De rechterhelft is echter nogal vertekend. Ten dele komt dit door het overhoekse aanzicht van het westelijke gedeelte van de kerk, waardoor de westgevel sterk is verkort en de lijnen van het middenschipdak en de zuidtoren veel minder steil lopen dan bij strikt lineair perspectief zou moeten (bij de kruisingstoren is alleen een stukje van de steilere, op het centrale verdwijnpunt gerichte daklijn aangegeven). De top van de westgevel is zelf ook vertekend.
Er mankeert echter nog veel meer aan de perspectivische weergave, zoals Terlingen en Engelbrecht hebben geanalyseerd.[1] Zij komen tot de conclusie dat de hele kerk is gecomprimeerd. Terwijl de noordgevel van het transept op de goede plaats staat, had de westgevel van de kerk aanzienlijk meer naar voren (= naar rechts), breder en hoger getekend moeten worden, en alle tussengelegen delen evenredig vergroot en naar rechts verschoven. De zuidtoren, die nu de suggestie wekt ver achter de westgevel te staan, zou relatief nog meer naar rechts moeten opschuiven. Maar voor dat alles had Saenredams tekenvel veel breder en hoger moeten zijn. Ruimtenood heeft tot het huidige resultaat geleid.

Hoewel het Mariakerkhof door de gereduceerd weergegeven kerk een te ruime indruk maakt, komt de beslotenheid van de vroegere immuniteit in de tekening nog duidelijk tot uitdrukking. Aan de zuidkant liggen de aanbouwen van de kerk, van west naar oost de schuur tegen het restant van de noordtoren, vervolgens de muur (met spijlenhek en poortje) van een binnenplaats, waarachter het pseudotransept en de daarnaast aangebouwde Zoudenbalchkapel (met twee spitsboogvensters) zichtbaar zijn; dan het huis met de trapgevel uit 1616, destijds bekend als het huis van Egbert de Leeuw, het noordportaal en ten slotte het secretariehuis.
Aan de noordkant loopt de muur die het kerkhof scheidt van de claustrale huizen en erven van de kanunniken, hier zichtbaar van de nummers XII t/m XV. In Saenredams tijd waren deze huizen al merendeels in bezit gekomen van anderen dan de (geseculariseerde) kanunniken. Alleen nummer XV, waarvan een driehoekig rood dakfragment uitsteekt boven het verste deel van de muur, die daar door een knik uit het zicht verdwijnt, werd in 1636 nog door een

**Opschriften**
Recto (geheel bovenaan sporen van uitgeradeerde letters boven de respectievelijke kerkgebouwen) De Buyrkerck De Dom S$^{te}$ Marijekerck
Verso l.o. 1085 (pen en bruine inkt; coll. merk van J. Goll van Franckenstein I; cf. L. 2987)

**Opmerkingen**
De twee bomen rechts en vrijwel alle figuurtjes zijn naar de mening van M. Plomp naar alle waarschijnlijkheid toegevoegd door Isaac de Moucheron (1667-1744). Voor de figuurtjes maakte de stoffageur gebruik van een prent van Jan van de Velde II (1593-1641) naar een (niet meer bekend) ontwerp van Pieter Saenredam. Wellicht heeft hij ook de hand gehad in de wassing van het dak van de Domkerk, dat op de tekening lichtblauw is en op het schilderij groengrijs (zie p. 65).

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman (1754); veiling H de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); collectie S. Feitama II (1754-1758); veiling, Amsterdam 16.10.1758 (coll. S. Feitama); collectie J. Goll van Franckenstein I (1758); collectie J. Goll van Franckenstein II; collectie P.H. Goll van Franckenstein (1833); veiling, Amsterdam 01.07.1833 (coll. P.H. Goll van Franckenstein) (naar De Vries); collectie M. Hoofman (1833?-1846); veiling, Haarlem 02.06.1846 (coll. M. Hoofman) (naar Ritsema); collectie H. van Cranenburgh (1846?-1858); veiling, Amsterdam 26.10.1858 (coll. H. van Cranenburgh); gekocht door kunsthandel Buffa voor Teylers Stichting, Teylers Museum, 1858

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 59, p. 23, afb. XXIII; Amsterdam 1938, cat.nr. 59, p. 23, afb. XXIII; Parijs 1950-1951, cat.nr. 161, p. 65; Utrecht 1953(b), cat.nr. 141, p. 35; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 48, p. 24, afb. 43; Amsterdam/Toronto 1977, cat.nr. 83, pp. 176-177 en pp. 26, 139, afb. op p. 177; Haarlem 1978, cat.nr. 63, p. 12, afb. 32; New York/Chicago 1989, cat.nr. 81, pp. 125-126, afb. op p. 127; Haarlem 1997(b), geen cat.nr., pp. 3, 6-7 en afb. X; Amsterdam 2000(b), cat.nr. 69, pp. 94-95 en p. 143, afb. op p. 95.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 10, afb. 13; Muller 1902, pp. 198-199; Haarlem 1904, cat.nr. 79, pp. 87-88; Utrecht 1907, p. 123; Jantzen 1910, p. 85; Six 1910, p. 19; Vermeulen 1928-1941, deel 1 (1928), p. 308, afb. 15; Londen 1929(b), p. 37; Holmes e.a. 1930, p. 121; Grimes 1930, afb. t.o. p. 24; Fritz 1932, pp. 52, 54; Koomen 1933, p. 265; Haakma Wagenaar 1934, p. 76; Martin 1935, p. 278; Swillens 1935, cat.nr. 127, p. 106 en p. 42, afb 127; Haakma Wagenaar 1936, p. XIX en pp. 332-333, 337, afb. 133; Rotterdam 1937-1938, p. 11; Haakma Wagenaar 1938(a), p. 30, afb. 3; Haakma Wagenaar 1938(b), p. 186; Van Campen 1944, p. 130; Van Hulzen 1944, afb. 9; Utrecht 1948, p. 48; Swillens 1951, pp. 35, 40; Gudlaugsson 1954, p. 68; Esmeijer 1955, p. 20; Van de Ven 1955, p. 68; Brinkgreve 1960, pp. 34-35, afb. 3; Plietzsch 1960, p. 120, 124; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 144, pp. 207-208, afb. 145; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens

kanunnik bewoond: Johan de Goyer, de thesaurier van de kerk. In de 16de eeuw echter woonden hier kanunniken van naam. Nummer XII, achter het voorste muurgedeelte met de eerste poort (een grote doorgang met een klein poortje ernaast), behoorde toe aan Hubert van Buchell, de schenker van de transeptglazen; en op nummer XIII, gelegen achter het muurstuk met de tweede poort, woonde van 1539 tot 1562 Jan van Scorel, kanunnik en kunstenaar, die deze glazen had ontworpen. Zijn huis, gelegen achter op het erf, is nog gedeeltelijk intact.[2]
Ook aan de oostzijde, aan de Mariastraat (thans Mariaplaats), is een claustraal huis te zien: nummer XVI, waarvan de noordelijke helft in 1636 toebehoorde aan Margareta van Wintershoven en na haar dood (oktober 1636) in bezit kwam van de schilder-architect Paulus Moreelse (1571-1638). Het is het hoge huis rechts van de Domtoren, gelegen achter een laag voorgebouw en een muur met een poort.
De huizen gelegen tussen de nummers XV en XVI behoorden niet tot de immuniteit. Mariaplaats 9, recht onder de Domtoren, was in de 15de eeuw gebouwd als 'zomerhuis' van het grote huis van Evert Zoudenbalch in de Donkerstraat, waarvan het blauwgrijze dak tussen de Buur- en de Domtoren oprijst; de inrijpoort naar het binnenterrein is rechts van het boompje te zien.[3] In Saenredams tijd behoorde dit zomerhuis met de zuidelijke helft van het Zoudenbalchhuis toe aan Hendrik Valckenaer († 1669), van 1625 tot 1643 schout van Utrecht en daarna Statenlid namens de Ridderschap. Het huis links ernaast, thans Mariaplaats 10, slechts gedeeltelijk zichtbaar, was de zuidelijkste van een rij in de 15de eeuw gebouwde *cameren* of huurwoningen, waarvan deze en de twee volgende in Saenredams tijd in bezit waren van de (Amersfoortse?) familie Van Vaneveld. Saenredam moet zijn tekening van 12 juli 1636 (cat.nr. 2) vanuit dit huis hebben gemaakt; mogelijk was het zijn logeeradres. Helaas weten we niet wie er toen woonde.
Ervóór ligt het huis dat Saenredam bij zijn tekening van 12 juli het zicht naar rechts belemmerde, een huis uit 1615 met een bijna blinde zijmuur aan het kerkhof. Het vormde een uitbreiding van het huis Mariastraat 51, waarvan een deel van de achtergevel zich nog aftekent tegen de Buurtoren. Dat huis was in 1602 gekocht door Gerrit Jacobsz. van Hasselt († 1625), lid van een familie van 'cleerschrijvers' (decoratieschilders) die in de 17de eeuw verschillende panden aan en rond de Mariaplaats bezat.[4] Het huis Mariastraat 51 en de haaks erop staande uitbreiding aan het kerkhof waren in 1636 (en nog lang daarna) in bezit van Gerrit Jacobsz.' kinderen.

Van de vier bomen op de tekening zijn de twee voorste dieper groen dan de andere. Mogelijk is daarmee het kleurverschil tussen iepen en linden aangeduid. Deze twee soorten stonden op het kerkhof, en in groter aantal dan de tekening laat zien, al was in 1636 veel daarvan nieuwe aanplant. Rond de jaarwisseling 1635/1636 waren 30 volwassen iepen van het hier getoonde kerkhofgedeelte verkocht en 50 jonge gepoot. Houten beschermkokers stonden zowel om de nieuwe als om al wat oudere bomen.[5] Dat laatste detail komt in Saenredams tekening treffend naar voren. Maar de jonge aanplant is achterwege gelaten.

De lichtval in de tekening is zeer specifiek. Zo zijn de puntige schaduwen op de gevels van de huizen in de Mariastraat de correcte projecties van twee op de tekening onzichtbare onderdelen: de daken van de koorsluiting en van de naastgelegen traptoren. De invalshoek van het zonlicht die men eruit kan afleiden, stemt ook globaal overeen met de lichtval en schaduwen op het dak van het transept, op de trapgevel daarvóór en op de bomen.[6] Deze belichting past zeer goed bij een datum medio september tegen een uur of twee in de middag. De klok van de Domtoren staat in de tekening overigens op 4 uur (in het paneel van 1662 is de wijzer teruggezet naar 2 uur), waaruit men net als bij cat.nr. 2 kan opmaken dat Saenredam meer dan één dag aan dit blad heeft besteed.

AdG

1961(b), cat.nr. 144, pp. 207-208, afb. 145; Rotterdam 1962, p. 125; Rosenberg, Slive en Ter Kuile 1966, p. 190; Stechow 1966, p. 209 (noot 5); Haakma Wagenaar 1971(a), afb. 4; Nash 1972, bijschrift bij afb. 107; Haakma Wagenaar 1975, pp. 76, 90, afb. 3; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 26; De Meyere 1981, afb. 54; Klück 1982, pp. 58-60, afb. 78; Utrecht 1982, afb. op p. 22; Klück 1983, pp. 83, 84; Broos 1984, pp. 28-29; Graafhuis en Witteveen 1984, p. 28; Broos 1985, pp. 113, 115; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 58, 62, 65-68, 70, 90, afb. 20; Utrecht 1985, cat.nr. 8, p. 20; Den Haag 1987, p. 343; Jansen 1987, pp. 11-13, 15, afb. 6; Kipp 1987, p. 202, afb. 168; Londen 1988, p. 106; De Meyere 1988, pp. 223, 298, afb. 42; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 144, p. 280 en pp. 150, 238, 245, afb. 169; Castagnola-Lugano 1990, pp. 273, 274; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 144, p. 282 en pp. 150, 236, 245, afb. 169; Rotterdam 1991, p. 153 en p. 155, afb. 1; Slive 1995, p. 267, afb. 361; Terlingen en Engelbregt 1995, pp. 45-48, 50, afb. 9; Vellekoop 1996, p. 11, afb. 2; Haarlem 1997(a), cat.nr. 420, pp. 368-369 en p. 23, afb. X; Bruijnen [1998], z.p., met afb.; Huygens 1998, afb. omslag; Amsterdam 2000(a), p. 124.

**Noten**

1
Terlingen en Engelbrecht 1995, pp. 45-48.

2
Over dit huis (thans Achter Clarenburg 2) zie Dolfin, Kylstra en Penders 1989, deel A, pp. 346-352; Scorel woonde eerder gedurende korte tijd in het aangrenzende claustrale huis nr. XIV, dat eveneens nog bestaat, zie Dolfin, Kylstra en Penders 1989, pp. 364-367.

3
Over dit huis zie Klück 1982 en 1983.

4
Zie Swillens 1946. De familierelaties zijn overigens anders en gecompliceerder dan daar gesteld.

5
HUA, St.-Marie, inv.nr. 347-9, fabriekrek. 1633/1634, f. 65r; 1635/1636, ff. 11v, 43v-44r; inv.nr. 349-5, acquitten 1635.

6
Het licht komt vanuit het zuidwesten: ca. 40° t.o.v. de lengteas van de kerk, hetgeen vanwege de bijna 20° afwijkende richting van de kerk neerkomt op een zonnestand van ruim 30° voorbij het zuiden; de hoek t.o.v. de horizon kan worden geschat op eveneens ruim 30°.

# 7 De Mariaplaats en de Sint-Mariakerk te Utrecht, vanuit het westen

***1662***

Paneel, 110,5 x 139 cm.
Recto r.m. (boven de deur) Pieter Saenredam fecit 1662
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. 1765.

*De Mariaplaats en de Mariakerk*, een topstuk uit Saenredams oeuvre, is het grootste paneel met een Utrechtse kerk dat van hem bewaard is gebleven. Het behoort met *De westgevel van de Mariakerk* uit hetzelfde jaar (cat.nr. 5) tot zijn laatste werk. Saenredam voltooide beide schilderijen in 1662, drie jaar voor zijn overlijden, op 65-jarige leeftijd.[1] Al toen het schilderij in 1929 voor het eerst werd geëxposeerd op de tentoonstelling *Dutch Art 1450-1900* in The Royal Academy in Londen, maakte het grote indruk.[2] In de *Commemorative catalogue of the exhibition* wordt het gememoreerd als Saenredams meesterwerk: 'Criticism is disarmed before such simple, cheerful serenity, such airy translucence.'[3] R. van Luttervelt selecteerde het schilderij in 1960 voor zijn boek over topstukken van de oude schilderkunst uit vier museale collecties en het Museum Boijmans Van Beuningen nam het als uitgangspunt voor een aparte publicatie in 1987.[4] Onlangs nog schitterde het schilderij op de in het Rijksmuseum gehouden tentoonstelling *De glorie van de Gouden Eeuw*.[5]

*De Mariaplaats en de Mariakerk* gaat vrijwel letterlijk terug op de tekening die Saenredam op 18 september 1636, meer dan een kwart eeuw eerder, zoals hij er zelf bijschreef 'naar tleeven' maakte (cat.nr. 6). Alleen de twee bomen rechts en het schuurtje, dat ook op het schilderij van *De westgevel van de Mariakerk* ontbreekt, werden door hem achterwege gelaten. Voor een aantal zaken is Saenredam te rade gegaan bij de tekening die het uitgangspunt was voor dit laatstgenoemde schilderij, waarop de kerk frontaal is afgebeeld (cat.nr. 4). Van deze, op 30 augustus 1636 getekende schets, kon hij dat deel van de kerk overnemen dat op de tekening van 18 september schuil gaat achter bomen. Ook heeft hij de vlaggenstok, die halverwege de zuidelijke geveltoren naar buiten steekt, en zelfs de twee vogels die op de staak zitten, naar voorbeeld van deze tekening geschilderd.
De figuurtjes waarmee het getekende stadsgezicht is gestoffeerd, werden in de 18de eeuw toegevoegd en ontbreken dus vanzelfsprekend op Saenredams geschilderde versie.[6] Tal van figurengroepjes zijn echter ook te zien op het schilderij. Hoewel ze in verhouding erg klein zijn geschilderd, wordt over het algemeen toch aangenomen dat ze door Saenredam zelf zijn aangebracht.[7]

Dat Saenredam niet over metingen van de kerk beschikte, blijkt uit het feit dat de proporties van de gevel op de twee schilderijen verschillen. *De westgevel van de Mariakerk* geeft het meest realistische beeld. Op *De Mariaplaats en de Mariakerk* is de gevel in de hoogte uitgerekt en sterk vertekend afgebeeld. De vertekening moet niet alleen aan ruimtegebrek, maar ook aan onbekendheid met de gevelstructuur worden toegeschreven.[8] Tijdens de restauratie is overigens gebleken dat het paneel aan de rechterzijde is ingekort.[9]
De onderlinge posities van de Buurtoren, de Domtoren, de noord-oosthoek en de noord-westhoek van het transept van de Mariakerk zijn ten opzichte van elkaar juist weergegeven.[10]
Om de compositie op juiste wijze van de schets over te brengen op het paneel, heeft Saenredam net als bij de twee andere exterieurs van de Mariakerk gebruik gemaakt van een kwadraatnet. Zoals al gedeeltelijk met het blote oog te zien is, bestaat de kwadratuur op dit

**Herkomst**
? Collectie A. Hodshon, Amsterdam (1825); collectie C.C. Röell-Hodshon, Amsterdam (1825?-1871); veiling C.F. Roos e.a., Amsterdam 25.04.1872 (coll. C.C. Röell-Hodshon), cat.nr. 21, z.p. met afb.; aankoop op veiling Amsterdam 1872

**Tentoonstellingen**
Londen 1929(b), cat.nr. 57, pp. 36-37; Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 14, p. 11 en p. 23, afb. 10; Brussel 1946, cat.nr. 95, p. 35, afb. 66; Utrecht 1948, cat.nr. 50, p. 48; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Rotterdam 1991, cat.nr. 26, pp. 153-155 en p. 18, afb. op p. 152; Amsterdam 2000(a), cat.nr. 77, p. 345 en p. 124, afb. op pp. 125, 345.

**Literatuur**
Rotterdam 1877, cat.nr. 322, p. 92; Rotterdam 1880, cat.nr. 255, p. 128; Riegel 1882, deel 2, p. 431; Rotterdam 1883, cat.nr. 283, pp. 145-146; Denison Champlin 1888, deel 4, p. 100; Woltmann en Woermann 1879-1888, deel 3 (1888), p. 655; Lafenestre en Richtenberger [1898], cat.nr. 246, p. 37; Hofstede de Groot 1899(a), p. 10; Haverkorn van Rijsewijk 1909, p. 251; Jantzen 1910, pp. 85-86, 151, 169 (nr. 418); Muller 1910, p. 202; Six 1910, pp. 19-20, 21, 24, afb. 2; Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 547; 't Hooft 1914, p. 210; Rotterdam 1916, cat.nr. 399, p. 79; Rotterdam 1921, cat.nr. 399, p. 93; Rotterdam 1925, cat.nr. 398, p. 32; Rotterdam 1927, cat.nr. 399, p. 83; Rotterdam 1928, cat.nr. 399, p. 34; Witt 1929(a), afb. 84; Witt 1929(b), afb. IV-A; Holmes e.a. 1930, pp. XXIV, 120-121, afb. LXIII; Verslag Museum Boijmans 1930, p. 3; Fritz 1932, p. 54; Koomen 1933, pp. 265, 266; Van Gelder [1935], p. 233; Martin 1935, pp. 278, 281, afb. 164; Swillens 1935, cat.nr. 216, p. 128 en p. 35, afb. 128; Brière-Misme 1936, p. 313; Rotterdam 1937, cat.nr. 399, p. 44; Beerends 1937-1938, p. 203, afb. op p. 201; Ter Braak 1938, p. 106, afb. op p. 105; Bremmer 1938, afb. 9; Trivas 1938, p. 155; Heppner 1939, pp. 117-118, afb. 1; Evers 1941, afb. t.o. p. 53; Van Campen 1944, pp. 130, 131, afb. 6; Rotterdam 1945, p. 66, afb. op p. 16; Van Gelder 1946, p. 343; Ter Kuile 1948, afb. 22; Rotterdam 1950, afb. 20; Parijs [1950-1951], p. 65, bij cat.nr. 161; Ebbinge Wubben 1951, nr. 399, p. 55, afb. 20; Swillens 1951, p. 35; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 463; Rotterdam 1954, afb. 30; Van Gelder en Duverger 1954-1956, deel 2 (1955), p. 92; Leymarie 1956, p. 150; Van Braam [1958], nr. 4636, pp. 400-401; Anoniem 1959, p. 37, afb. op p. 36; Rotterdam 1959, p. 38, afb. 48; De Sirmione 1959, afb. op p. 1505; Brinkgreve 1960, p. 35, afb. 5; Van Luttervelt 1960, pp. 176-177, met afb.; Plietzsch 1960, pp. 120, 124, afb. 210; Hutton 1961, p. 84, afb. op p. 85; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 143, pp. 205-207, afb. 144; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 143, pp. 205-207, afb. 144 ; Rotterdam 1962, inv.nr. 1765, p. 125; Vallery-Radot 1962, afb. op p. 369; Halbertsma 1962-1963, afb. 3; Halbertsma 1964, afb. 3; Foucart 1965, afb. bij sectie 21, z.p.; Heckmanns 1965, p. 56 (noot 65); Rosenberg, Slive en Ter Kuile 1966, p. 190, afb. 162B; Wagner 1966, afb. XIV; De Jongh 1967, p. 22, afb. 11; Kindlers Malerei Lexikon 1964-1971, deel 5 (1968), p. 199; Wagner 1971, p. 22; Nash 1972, p. 11, afb. 107;

schilderij uit vakken van zo'n 5 x 5 cm. Het net bestrijkt alleen de architectuur.[11]
Uit infraroodreflectografisch onderzoek is gebleken dat Saenredam, nadat hij de compositie op het paneel had overgebracht, uit de vrije hand nog tal van correcties heeft uitgevoerd.[12]
Tijdens de restauratie van 1985 is bovendien het verdwijnpunt tevoorschijn gekomen, met behulp waarvan Saenredam het perspectief kon corrigeren. Het zogenaamde 'oogh' bevindt zich in het donker gekleurde plekje onder het raam van het meest linkse huis.[13]
Het is niet erg waarschijnlijk dat Saernedam ook nog gebruik heeft gemaakt van een constructietekening. Deze is in elk geval niet bekend.[14]

LMH

**Noten**

1
Jantzen 1910, p. 85 (noot 4) was de eerste die het schilderij foutievelijk 1663 dateerde, een jaartal dat sindsdien op hardnekkinge wijze in bijna alle publicaties, tot en met Schwartz en Bok 1989, p. 167 en cat.nr. 143, p. 280 toe, werd overgenomen. In de Engelstalige versie, Schwartz en Bok 1990, p. 166 en cat.nr. 143, p. 282, werd het jaar gecorrigeerd in 1662. En dat terwijl al in 't Hooft 1914, p. 210, en Holmes e.a. 1930, p. 120, het juiste jaar werd gegeven. Zie ook Giltaij 1990-1991, p. 89.

2
Londen 1929(b), cat.nr. 57, pp. 36-37.

3
Holmes e.a. 1930, p. xxiv.

4
Van Luttervelt 1960, pp. 176-177; Van Luttervelt 1974, p. 176; Jansen 1987.

5
Amsterdam 2000(a).

6
Haarlem 1997(a), cat.nr. 420, p. 369.

7
Slive 1995, p. 267, stelt dat de figuren door een andere hand zijn toegevoegd. In Rotterdam 1916, cat.nr. 399, p. 79, Rotterdam 1921, cat.nr. 399, p. 93, en Rotterdam 1927, cat.nr. 399, p. 83, wordt opgemerkt dat de figuren kostuums dragen van ca. 1636. Volgens Jansen 1987, p. 9, is de stoffage waarschijnlijk van Saenredam zelf.

8
Terlingen en Engelbregt 1995, pp. 45-47.

9
Zie het restauratierapport van P.F.J.M. Hermesdorf d.d. 20.02.1985 in de documentatie van het Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam en Jansen 1987, p. 17.

10
Terlingen en Engelbregt 1995, p. 45.

11
Jansen 1987, p.19.

12
Zie voor het onderzoek Jansen 1987, p. 19, en Rotterdam 1991, cat.nr. 26, p. 153. Voor een foto van de infraroodreflectogrammontage Jansen 1987, afb. 11, en Rotterdam 1991, afb. 2 op p. 155.

13
Jansen 1987, p. 14, en Rotterdam 1991, cat.nr. 26, p. 153.

14
Zie Ruurs 1982, p. 116 (noot 4), Ruurs 1987, p. 102 (noot 67), en Jansen 1987, pp. 13 en 15. In Amsterdam 2000(a), p. 124 wordt gesteld dat Saenredam voor dit schilderij wel gebruik maakte van een constructietekening.



Rotterdam 1972, p. 221, afb. op p. 51; Van Luttervelt 1974, p. 176, afb. op p. 177; Brown 1976, p. 9, afb. 11; Grande Encyclopedie 1971-1978, deel 17 (1976), p. 10694 (E. Pansu); Amsterdam/Toronto 1977, pp. 45 (noot 31), 176, afb. 4; Blau e.a. 1976-1978, deel 4 (1977), afb. op p. 1284; deel 7 (1978), p. 2439; Haarlem [1978], p. 12, bij cat.nr. 63; Jantzen 1979, pp. 85-86, 151, 233 (nr. 418); Wright 1980, p. 401; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, afb. op p. 28; Los Angeles/Boston/ New York 1981-1982, p. 95, afb. 2 op p. 94; Ruurs 1982, p. 116 (noot 4); Hoff 1983, p. 63; Haak 1984, pp. 251-252, afb. 530; De Bruijn e.a. 1984-1985, p. 132, met afb.; Haverkate en Van der Peet 1985, p. 89, afb. op omslag; Van Hulzen 1985, p. 62, afb. op p. 61; Utrecht 1985, p. 20, bij cat.nr. 9; Den Haag 1987, p. 343; Jansen 1987; Ruurs 1987, p. 102 (noot 67); Van Ginneken 1988, afb. 18; De Meyere 1988, p. 222, afb. 41 op p. 225; Castagnola-Lugano 1989, pp. 273, 274, afb. 2; New York/Chicago 1989, p. 126; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 143, p. 280 en pp. 150, 167, 238, 301, afb. 256; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 143, p. 282 en pp. 150, 166, 236, 238, 309, afb. 256; Giltaij 1990-1991, p. 89; Lawrence 1991, pp. 8, 9, 13, 36, afb. 16; Tauch 1991, p. 3275; Grote Winkler Prins 1990-1993, deel 20 (1992), afb. op p. 325; Schwartz en Bok 1993-1994, afb. op p. 237; Slive 1995, p. 267, afb. 362; Terlingen en Engelbregt 1995, pp. 45-47, afb. 10; Haarlem 1997(a), pp. 368, 369; Van Ginkel 1998, pp. 7-8, 10, afb. op pp. 8-9; Van Hulzen 1999, afb. 31; Amsterdam 2000(b), p. 95; Giltaij 2000, pp. 33, 44.

# 8 Het middenschip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het westen

***18 juni 1636***

Pen en bruine inkt, penseel in waterverf (grijs, roze, geel, blauw).
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Watermerk: gekroond wapenschild, in vieren gedeeld (zie p. 298).
365 x 519 mm.

Recto (op grafzerk middenonder) De S:te Marijen kerck, binnen uijtrecht
Recto (op plint van rechterpijler) Pieter Saenredam dit voleijndt met teijckenen den 18.en Junij A.° 1636.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Id 4.8.

Dit is Saenredams vroegst gedateerde Utrechtse tekening: een gezicht vanuit het transept in het romaanse schip. Door zich op zo groot mogelijke afstand – vlak voor het koor onder de doksaaltribune – en ver buiten de middenas te plaatsen, kreeg Saenredam de architectonische opbouw van het schip goed in beeld: de afwisseling van zuilen en pijlers, de lage bogen van de galerijen, de hogere, brede boog van het 'pseudo-transept' in de tweede travee, en de grote kruisgewelven met hun karakteristieke brede bandribben die neerkomen op de schuin geplaatste pilasters van de grote pijlers. Blikvanger is de westwand met het grote gotische roosvenster en aan weerskanten daarvan, op de galerij, het uit twee gelijke helften bestaande orgel, met gesloten luiken (zie over dit orgel cat.nr. 14).

Weliswaar vertoonde de Mariakerk in 1636 onmiskenbaar tekenen van verval, maar toch moet de scheve stand van de rechterpijlers in de tekening vooral aan Saenredams schetsende hand worden toegeschreven, want in zijn tekening van 9 juli (cat.nr. 21) hellen diezelfde pijlers juist naar de andere kant over. Het perspectief is niet consequent. Saenredam begon met een duidelijk gemarkeerd verdwijnpunt beneden het rechter venster onder de westgalerij, op een hoogte van naar schatting 140 à 150 cm boven de kerkvloer. Veel orthogonalen komen echter niet daar, maar meer naar links, op de ernaast gelegen zuil samen. Ook de proporties zijn in de tekening, vooral aan de rechterzijde, niet correct.

Hoewel vluchtig geschetst, zijn allerlei details in deze tekening zeer waarheidsgetrouw. Zo is het wapenbord op de rechterpijler, dat in het schilderij van 1638 is aangevuld met het opschrift 'OBYT XXIX OCTOB: ANO. 1632', ook door Buchelius gesignaleerd; het is opgehangen voor Cornelia Buth (zie ook cat.nr. 10).[1] De wapenschilden op de pijlers links, waarvan slechts een deel te zien is, zijn mogelijk die van Zoudenbalch en Brederode/ Valckenburg, door Buchelius genoemd, en Beyer (zie cat.nr. 17).[2] Het ruitvormige wapenbord in de zuiderzijbeuk is vermoedelijk voor een (vrouwelijk) lid van de familie (Taets) van Amerongen opgehangen.
Ook van andere details is het realiteitsgehalte zeer hoog: de kraagstenen, baldakijnen en schilderingen aan en boven de pijlers en zuilen, die herinneren aan de verdwenen heiligenbeelden waarvan zij de omlijsting vormden; het kroontje – het kapittelwapen – midden in het roosvenster; de donkere nis in de muur van de rechterzijbeuk. Het patroon van de zerken in het schip is ons alleen door Saenredam bekend, maar zijn tekeningen zijn op dit punt, hoe globaal ook geschetst, heel consistent. De woorden 'Post ubi' onder het wapenbord op de rechterpijler vormen het begin van een historietekst die in het schilderij van 1638 (cat.nr. 10) compleet is weergegeven.

AdG

**Opschriften**
Recto (op de voorste pijler, onder het wapenbord) Post ubi
Verso l.o. .. 515 (pen en bruine inkt?)

**Opmerkingen**
Door een latere hand zijn forse wassingen aangebracht, die het bemoeilijken de oorspronkelijke penlijnen (inclusief het verdwijnpunt) goed te zien. Ook het orgel en sommige van de consoles en bekroningen zijn verminkt door deze wassingen (zie verder p. 66).

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 60, p. 23; Amsterdam 1938, cat.nr. 60, p. 23; Utrecht/Leuven 1959, cat.nr. 51, p. 83; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1972, cat.nr. 23, p. 54; Utrecht 1985, cat.nr. 31, p. 29, afb. op p. 33; Utrecht 1988, cat.nr. 57, p. 66, met afb.; Hamburg 1995-1996, cat.nr. 1, pp. 10-13 en p. 8, afb. op p. 10.

**Literatuur**
[Van der Monde] 1835, p. 312 en afb. t.o. p. 311; Utrecht 1878, cat.nr. 750, p. 71 en p. V; Hofstede de Groot 1899(a), p. 11, afb. 15a; Peters [1909], deel 2, afb. 196; Jantzen 1910, p. 83; Muller 1910, p. 200; Gall 1923, p. 35, afb. 2; Vermeulen 1928-1941, deel 1 (1928), p. 308, afb. 35; Grimes 1930, afb. t.o. p. 32; Swillens 1935, cat.nr. 99, p. 98 en p. 39, afb. 134; Hannema en Van Schendel [1937], p. 29; Vente 1939, p. 114; Fockema Andreae, Ter Kuile e.a. 1948-1957, deel 1 (1948), p. 156, afb. 23; Hamburg 1956, p. 131; Vente 1958, p. 237, afb. 15; Plietzsch 1960, p. 122; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 159, p. 222, afb. 160; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 159, pp. 222-223, afb. 160; Vallery-Radot 1962, p. 369, afb. op p. 368; Hamburg 1966, p. 137; Struick 1968, afb. op p. 43; Kamerling-van Haersma Buma 1973, p. 23, met afb.; Wilmer 1980, pp. 9, 46, met afb.; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 26, afb. op p. 29.; Bangs 1985, p. 8; Bronkhorst 1985, afb. op p. 12; Haverkate en Van der Peet 1985, p. 58; Den Haag 1987, p. 338; Elkins 1988, pp. 265-266, 272 (noot 16, 17), afb. 13; Temminck Groll 1988, pp. 33, 35, afb. 40; Kipp [1989], afb. op p. 7; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 159, pp. 281-282 en pp. 130-131, 144, 147, afb. 142; Vente 1989, pp. 28, 245; Bok 1990, afb. op p. 20; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 159, p. 284 en pp. 130-131, 141, 147, afb. 142; Van Biezen 1995, p. 60; Terlingen en Engelbregt 1995, p. 47; Kidson 1996, p. 125; Klinckaert 1996(a), p. 241; Looyenga 1999, p. 12, afb. 5 (afb. onjuist).

**Noten**
1
Buchelius *Monumenta*, f. 59v.
2
Buchelius *Monumenta*, f. 65v.

De S.te Marijen
kerck binnen utrecht

# 9 Het middenschip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het westen

***1784***

*Hendrik Tavenier (1734-1807)*

Pen en zwarte inkt, penseel en grijze inkt (pen en zwarte inkt alleen het onderschrift).
Watermerk: geen.
491 x 593 mm.
Recto o. Maria Kerk van binnen te Utrecht (pen en bruine inkt)

Verso de S[t] Marie Kerk van binne te Utregt
1784 // H: Tavenier (pen en grijze inkt)
Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, inv.nr. MCS/219.

Rond 1784 heeft de Haarlemse schilder en tekenaar Hendrik Tavenier van een aantal tekeningen van Saenredam kopieën gemaakt, die zich nu deels in de Koninklijke Verzamelingen te Den Haag, deels in Het Utrechts Archief bevinden.
De drie Taveniers in Het Utrechts Archief zijn gemaakt naar Saenredams schetstekeningen van de Pieters- en de Janskerk die zich in Utrecht en Rotterdam bevinden (cat.nrs. 49, 60, 62). Vergelijking met de originelen leert dat Taveniers kopieën soms vertekeningen kunnen bevatten, maar in andere gevallen tamelijk nauwkeurig zijn en vrij zuiver op ware grootte.[1]
De vijf tekeningen van Tavenier in het Koninklijk Huisarchief betreffen alle de Mariakerk. Tot nu toe zijn ook deze bladen beschreven als kopieën naar Saenredams schetsen uit 1636, die op één na (zie cat.nr. 30) eveneens nog bestaan.[2] Een nadere beschouwing leidt echter tot de slotsom dat zij op Saenredams *constructietekeningen* gebaseerd moeten zijn, die in al deze gevallen niet meer bekend zijn.
Tot de vijf Haagse Taveniers behoort dit gezicht in het schip van de Mariakerk naar het westen. Het toont veel minder overeenkomst met Saenredams schets van 18 juni 1636 (cat.nr. 8) dan met het schilderij van 1638 (cat.nr. 10). Dat blijkt duidelijk uit de algehele proportionering en uit de gewelfzone bovenaan, die in de schetstekening geheel ontbreekt, maar wel in het schilderij voorkomt. Dat Taveniers tekening niet op het schilderij zelf, maar op de constructietekening daarvoor vervaardigd moet zijn, kan uit verschillende details worden afgeleid: de weergave van de vloer in een tegelpatroon en nog niet met grotere zerken, en de schematische wijze waarop de orgelkasten zijn afgebeeld, met de luiken geopend maar zonder pijpen, precies zoals Saenredam dit deed in zijn constructietekening van 8 januari 1637 (cat.nr. 12).
Saenredams thans niet meer bekende constructietekening van dit gezicht zal even groot als het schilderij zijn geweest. Taveniers kopie ervan is kleiner, ongeveer tweederde van het origineel. In deze verkleining, noodzakelijk vanwege het formaat van Taveniers bladen, ligt een verklaring voor allerlei afwijkingen, met name in de verhoudingen van de diverse onderdelen; kopieën op ware grootte, zoals cat.nrs. 28 en 30, zijn daarentegen juist heel nauwkeurig. De figurengroepen zijn waarschijnlijk een toevoeging van Tavenier zelf.

AdG

**Herkomst**
Collectie Munnicks van Cleeff (1847-1860); veiling, 1860 (coll. Munnicks van Cleeff); collectie J.L. Beyers (1860?-1870); collectie prins Hendrik (1870); collectie prins Willem Frederik Hendrik; collectie prinses Maria van Pruisen; collectie koning Willem III; collectie koningin Emma van Waldeck Pyrmont; collectie koningin Wilhelmina

**Literatuur**
Utrecht 1907, p. 124; Swillens 1935, cat.nr. 147, p. 111 en p. 132, nr. 4; Hamburg 1956, p. 131; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 217, p. 275; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 217, p. 283; Hamburg 1966, p. 137.

**Noten**
1
Zie Taveniers tekening van de Janskerk (HUA, TA Ic 3.2) naar cat.nr. 62.
2
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 152, p. 215; cat.nrs. 216-219, pp. 275-276.

Maria Kerk van binnen te Utrecht.

# 10* Het middenschip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het westen

***1638***

Paneel, 62,5 x 93,5 cm.
Recto (op basis van de eerste zuil links in het middenschip) P.r Saenredam fecit.
[A: 1638][1]
Hamburg, Hamburger Kunsthalle, inv.nr. 412.

*Het middenschip van de Mariakerk, gezien naar het westen* is gebaseerd op de schets die Pieter Saenredam op 18 juni 1636 van het interieur tekende (cat.nr. 8). Dat is niet alleen de vroegst gedateerde tekening van de reeks die Saenredam van de Mariakerk maakte, maar tevens de eerste die van zijn hand van een Utrechtse kerk bekend is. De originele 1:1 constructietekening is verloren gegaan. Wel bewaard is een 18de-eeuwse tekening van Hendrik Tavenier, die daar vermoedelijk op teruggaat (cat.nr. 9).

Doordat Saenredam op het schilderij voor een veel grotere beeldhoek heeft gekozen dan op de tekening, toont het interieur veel monumentaler en grootser. Het schip is smaller en hoger weergegeven, terwijl de pijlers op de voorgrond zijn verbreed. Het rozetvenster en het orgel zijn verkleind, waardoor de diepte van het schip enorm is toegenomen. De afstand van het transept tot de westwand lijkt nu veel groter dan in werkelijkheid het geval is geweest. Wat de aankleding betreft, komt het interieur op het schilderij veel rijker over dan op de tekening. Dit wordt vooral veroorzaakt door de boven de zuilen en op de pijlers op de voorgrond geschilderde goudbrokaten imitatietapijten, waartegen oorspronkelijk heiligenbeelden waren geplaatst. De heraldische wapens zijn geïdentificeerd als die van het hertogdom Bourgondië en van leden van de Orde van het Gulden Vlies.[3] Het wapenbord op de rechterpijler is op de tekening niet nader gedefinieerd. Het is op het schilderij met kleuren gepreciseerd en voorzien van een opschrift waarin een overlijdensdatum (29 oktober 1632) wordt vermeld. Het bord werd opgehangen voor Cornelia Buth, echtgenote van Johan van Pallaes, die raadsheer was in het provinciale Hof van Utrecht. Hij kreeg op 2 november 1632 toestemming zijn vrouw te begraven in het graf dat zij van haar vader, de kanunnik Anthonis Buth (overleden in 1609) had geërfd en dat oostelijk van de pijler was gelegen.[4] Kleinere wijzigingen ten opzichte van de tekening betreffen het orgel en de balustrades. Van het orgel zijn de luiken niet gesloten, zoals op de schets van 18 juni, maar geopend weergegeven. De kandelabers van de balustrades zijn in aantal gereduceerd en op één plek na zijn alle beeldconsoles en baldakijnen weggelaten. Ook de trekstangen ontbreken. De figuren rechts op de voorgrond zijn niet origineel. Ze zijn wat proportie betreft veel te groot weergegeven en bovendien dateren de kostuums uit de 18de eeuw.[5]

Op de tekening staan onder het wapenbord op de rechter pijler de eerste twee woorden geschreven van het uit hexameters bestaande Latijnse gedicht dat op het schilderij op de pijlers links en rechts geheel staat uitgeschreven. De verzen verhalen de legende over de stichting van de kerk en de problemen die ontstonden bij de bouw. Links kan men lezen hoe keizer Hendrik IV in 1081 op veldtocht naar Italië Milaan plunderde, waarbij een kerk, gewijd aan de heilige maagd Maria, in vlammen opging. Uit wroeging gaf hij bisschop Koenraad van Utrecht (1076-1099), zijn voormalige leraar en medereiziger, opdracht een nieuwe kerk te laten bouwen ter ere van Maria. Uit deze combinatie van gegevens wordt de sterke stilistische verwantschap tussen de Utrechtse Mariakerk en de Lombardische architectuur verklaard. De problemen die ontstonden bij de bouw, worden verteld in het tweede vers op de rechter pijler. Alleen een Fries wist de oplossing voor een fundering van de muren in de moerassige

**Opschriften**
Recto l.m. Origo fundati templi. // Tempora cum causis, templi venerabilis huius. // Quisquis nosce cupis, metra te subscripta docebunt. // Henrico quarto, Romani sceptra regente // Imperii, cum iam totam victricibus armis // Subderet Italiam, soli praecludere sola // Urbs Mediolanum portas est ausa rebelles. // Quam tandem captam, spoliis prius auctus opimis // Evertit victor, nec templo flamma Mariae // Virginis abstinuit, candenti, marmore structo. // Vnde dolens, mentemq[ue] pio succensus amore, // Instaurare novam venerandi nominis aedem // Proposuit, quocunque solo, solisve sub axe. // Tunc Traiectensis Praesul, nutricius olim // Principis, et duris semper Comes acer in armis, // Nomine Conradus, tulit hoc a Caesare munus, // Ut templum sublime loco fundaret in isto. // Turribus excelsis, constructuraq[ue] perenni, // Adiutus donis, et multo Caesaris auro, // Quale vides firmis subnixum stare columnis. // Fornice perpetuo fastigia summa tegente. // Hoc fanum Praesul venerabilis ipse dicavit // Primus, et instituit praebendas, Canonicosq[ue], // Canturos laudes tibi virgo Maria perennes. [ae steeds aaneen]
Recto rechts van het midden (op de pijler) Post ubi sacrati ter sex ab origine templi // Fluxissent anni, fatalis venerat hora. // Pontificis sacri, miseranda caede perempti. // Causa necis fuit haec, nam dum fundamina muro // Ipsius ecclesiae latomi perquirere tentant // Invenere lutum fluidum fixo sine fundo. // Hoc vitium tardabat opus, nemo sapientum // Huic morbo valuit quantalibet arte mederi. // Ars mendicat opem, miratur nescius artis // Artificum coetus, non artem posse iuvare. // Dum sic ergo rei spes esset nulla superstes, // En rudis hanc Friso solidare spopondit abijssum. // Pro quo dum pretium sibi posceret immoderatum, // Huic dilectus erat adolescens filius, illum, // Accersit Praesul secrete, suadet ut artem // Eliciat patri, promittit munera, patrem // Filius auxilio genitricis inebriat, artem // Elicit, elicitam Pastori clam patre pandit. // Continuo surgebat opus, iam tempore longo // Postpositum, gaudent omnes super arte reperta. // Ille sed irarum stimulis agitatus acerbis, // Deceptumq[ue] dolo, tantus dolor vrget, ut ipsum // Iam descendentem gradibus, missa celebrata, // Pontificem ferro trux Friso necaret acuto. // Eius in Aprili mortem dant festa Tiburti, // Anno millesimo nonagesimo quoq[ue] nono. [ae en oe steeds aaneen][2]
Recto rechts van het midden (op wapenbord op pijler) OBYT XXIX OCTOB. // ANO 1632

**Herkomst**
Collectie F.E. graaf von Schönborn, Pommersfelden (1836-1840); collectie A. graaf von Schönborn, Pommersfelden (1840-1867); veiling Hôtel Drouot, Parijs 17-18.05.1867 en 22-24.05.1867 (Galerie de Pommersfelden), cat.nr. 103, p. 45; kunsthandel, Hamburg (1871); collectie Ed.F. Weber, Hamburg (1885-1907); veiling Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlijn 20-22.02.1912 (Galerie Weber), cat.nr. 234, p. 99 (naar Schwartz, Wenen); collectie E. Zeyn, plaats onbekend (1912); schenking E. Zeyn aan Hamburger Kunsthalle, 1912

**Tentoonstellingen**
Schaffhausen 1949, cat.nr. 156, p. 66; Zürich 1953, cat.nr. 187, p. 85, afb. 5; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Hamburg 1983-1984, cat.nr. 227, p. 358 en pp. 126, 623, kleurenafb. 6 en afb. 227; Hamburg 1995-1996, cat.nr. 1/2, pp. 10-13, afb. op p. 11.

grond. De prijs voor zijn advies was echter zo hoog, dat besloten werd van zijn diensten af te zien. In plaats daarvan ontfutselde men het geheim aan diens zoon. De bouw werd hervat en nadat de kerk was voltooid en gewijd, ontstak de bedrogen vader in zo'n grote woede dat hij de bisschop, na het celebreren van de mis, in het jaar 1099 met een dolk doodstak.
Dat het verhaal van de stichting op een legende berust, blijkt al uit het feit dat de verwoesting van de Milanese Mariakerk pas in 1162 plaatsvond. Wel is juist dat Hendrik IV de stichter was van de Utrechtse Mariakerk. Dat de verwoesting van de Italiaanse kerk en de bouw van de Utrechtse met elkaar in verband zijn gebracht, is waarschijnlijk het gevolg van de nauwe banden tussen de keizer en de bisschop en vanwege de stijlverwantschap tussen de Utrechtse en de Noord-Italiaanse kerken.[6]
De kern van beide verhalen komt al voor in 14de-eeuwse kronieken. De auteur van het gedicht is onbekend. De verzen zijn in 1586 door Bockenberg gepubliceerd en een aantal jaren erna ook door Buchelius opgetekend. In 1617 nam Lambertus van der Burch (1542-1617), deken van het Mariakapittel, ze op in zijn geschrift over de oorsprong van de kerk.
De precieze datum waarop het opschrift tegen de oostelijke vlakken van de beide westelijke vieringpijlers werd weergegeven is onbekend, maar het is zeker dat deze tekst hier heeft gestaan. Mogelijk is hij in de 16de of het begin van de 17de eeuw aangebracht in verband met de dreigende afbraak van de kerk.[7]
De keizerlijke oorsprong en de wijding aan Maria, waarover het tekstgedeelte op de linkerpijler gaat, komen terug in de westvensters. De keizerskroon in het roosvenster (en nogmaals boven de centrale speeltafel van het orgel) en de letters 'D' en 'M' (Diva Maria) in de koppen van de twee spitsboogvensters onder de westgalerij. Het zogenaamde stierenreliëf, dat herinnert aan de legende van de Friese bouwmeester die adviseerde op stierenvellen te bouwen, is klein maar herkenbaar weergegeven onderaan de vooruitspringende kolonet van een van de rechterpijlers.

Het is onbekend wanneer het schilderij in de collectie Von Schönborn terecht is gekomen. In de eerste catalogus van 1719 komt het schilderij niet voor.[8] Het is echter mogelijk dat het zich toen op het familiekasteel te Gaibach bevond. In 1787 werden vele schilderijen van Gaibach overgebracht naar het kasteel in Pommersfelden, en het is mogelijk dat deze Saenredam erbij was.[9] Het schilderij bevond zich in 1885 in de beroemde collectie van consul Eduard F. Weber (overleden 1907), die verschillende malen door kunsthistorici, onder wie Abraham Bredius, toen directeur van het Mauritshuis in Den Haag, is beschreven.[10] De veiling van zijn totale verzameling, die in 1912 in Berlijn plaatsvond, kreeg zeer veel publiciteit, zowel nationaal als internationaal. Van de 354 verhandelde werken was een Madonna met kind van Andrea Mantegna (1431-1506) het kostbaarste stuk; het ging voor 590.000 mark over in andere handen.[11] Het was de hoogte prijs die tot dan toe op een openbare veiling voor een schilderij was geboden. De *Opdracht in de tempel* van Rembrandt werd verkocht voor 225.000 mark en was daarmee het op één na duurste stuk van de veiling. Onder de Duitse musea die op deze veiling werken aankochten, was ook de Hamburger Kunsthalle. Het museum verwierf een twintigtal schilderijen, waaronder een kerkinterieur van Gerrit Houckgeest (1600-1661) voor 27.000 mark.[12] Het schilderij van Saenredam werd verkocht voor 10.100 mark. Het werd in hetzelfde jaar door een particulier aan het museum geschonken.[13]

LMH

**Literatuur**

Waagen 1843-1845, deel 1 (1843), p. 142; Pommersfelden 1857, cat.nr. 247; Parthey 1863-1864, deel 2 (1864), nr. 3, p. 470; Von Pflugk-Harttung 1885, p. 82; Woltmann en Woermann 1879-1888, deel 3 (1888), p. 655; Hamburg 1892, cat.nr. 200, pp. 161-162; Hofstede de Groot 1899(a), p. 11; Muller 1902, pp. 202, 208; Hamburg 1907, cat.nr. 234, pp. 193-194; Jantzen 1910, pp. 83, 169 (nr. 409); Muller 1910, pp. 200-201; G. 1911-1912, pp. 195, 198 (nr. 234); Anoniem 1912, p. 191 (nr. 234); Hamburg 1918, inv.nr. 412, p. 140; Hamburg 1921, inv.nr. 412, p. 145; Gall 1923, pp. 35, 36, 37, afb. 3; Pauli 1928, p. 99; Hamburg 1930, inv.nr. 412, p. 136; Labouchère 1930, p. 50; Swillens 1935, cat.nr. 148, p. 111 en pp. 22, 39, 98, afb. 135; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307 (W. Stechow); Grosse 1936, pp. 14, 28, afb. 54; Hannema en Van Schendel [1937], p. 29, afb. 100; Ozinga 1949, p. 90; Swillens 1951, pp. 40, 43 (noot 20); Gudlaugsson 1954, p. 69; Heise 1955, pp. 37, 42; Hamburg 1956, inv.nr. 412, p. 131, met afb.; Plietzsch 1960, p. 122; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 158, pp. 219-221, afb. 159; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 158, pp. 220-222, afb. 159; Hentzen 1962, z.p., afb. 19; Halbertsma 1962-1963, pp. 264-266, 270, afb. 4; Halbertsma 1964, p. 77, 79, 80, 81-82, afb. 4; Heckmanns 1965, pp. 33-36, 57 (noot 74), afb. 15; Hamburg 1966, inv.nr. 412, p. 137, met afb.; Hentzen 1966, pp. 13-14, afb. 19; Schwartz 1966-1967, pp. 72 (noot 4), 78 (noot 20); Hentzen 1969, z.p. (t.o. afb. 96), p. 452, afb. 94; Liedtke 1971, p. 132; Jantzen 1979, pp. 83, 233 (nr. 409); Wilmer 1980, p. 46; Winter 1984, pp. 36, 42 (noot 18), afb. 4; Haverkate en van der Peet 1985, afb. 9; Utrecht 1985, p. 29 (bij cat.nrs. 31 en 32); Weide 1985, p. 63, afb. 1; Den Haag 1987, p. 340; Lammertse 1987, p. 89 (noot 11, 14); Elkins 1988, 265-266, afb. 14; Hamburg 1989, cat.nr. 50, p. 36, met afb.; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 158, p. 281 en pp. 135, 144, 147, 149, 279, 296, afb. 141; Ruurs 1990, p. 336; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 158, pp. 283-284 en pp. 135, 141, 147, 281, 304, afb. 141; Giltaij 1990-1991, p. 89; Bott 1993, p. 31 (noot 4); Hamburg 1994, cat.nr. 27, p. 26, met afb.; Terlingen en Engelbregt 1995, p. 47.

**Noten**

1
In veilingcatalogus Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlijn 20-22.02.1912, cat.nr. 234, p. 99, een natekening van de signatuur en datering. Volgens Hamburg 1918, inv.nr. 412, p. 140, Hamburg 1956, inv.nr. 412, p. 131, en Hamburg 1966, inv.nr. 412, p. 137, echter onduidelijk gedateerd. Zie ook Giltaij 1990-1991, p. 89.

2
Schwartz en Bok 1989, pp. 144-145, geeft de volgende vertaling van de tekst.
'De oorsprong van de kerkfundatie.
Als iemand wil weten wanneer en waarom deze eerbiedwaardige kerk werd gebouwd, dit vers zal het u leren. Toen Hendrik IV de scepter zwaaide over het Heilige Romeinse Rijk, en heel Italië had onderworpen met zijn

zegevierende troepen, Heeft alleen Milaan het gewaagd haar opstandige poorten gesloten te houden. Toen de stad ten slotte toch was genomen, en de overwinnaar zich eerst verrijkt had met zijn buit, verwoestte hij haar door een brand die ook de witmarmeren kerk van de Maagd Maria niet spaarde. Dat verdroot hem, en zijn ziel ontvlamd in vrome liefde, besloot hij een nieuwe kerk ter ere van haar naam te laten bouwen, in welke streek onder de zon ook maar. Toen bood Coenraad, bisschop van Utrecht, voormalige leraar en felle wapenbroeder van de vorst in harde veldslagen de keizer deze gave: dat hij hier op deze plaats een schitterende kerk zou stichten, met hoge torens, gebouwd voor alle eeuwigheid. Geholpen werd hij door gaven en veel geld van de keizer, en zo ziet u de kerk staan, gefundeerd op sterke zuilen, het gewelf voor eeuwig overdekt door een hoog zadeldak. De hoogeerwaarde bisschop benoemde zichzelf tot primaat van dit heiligdom, en stelde prebendes in en kanunniken om voor altijd uw lof te zingen, Maagd Maria.' 'Na het verstrijken van driemaal zes jaar sedert de fundatie van de kerk, brak het fatale moment aan dat de heilige bisschop door misdaad werd omgebracht. De grimmige reden was deze: toen de steenhouwers een plaats zochten voor de fundamenten van de muur van deze kerk, stieten zij op een sompig moeras zonder ergens een stevige bodem. Door deze tegenvaller stagneerde het werk en geen expert was zo slim dat hij een remedie voor deze kwaal kon bedenken. De kunst smeekte om hulp; de verzamelde vaklui, die er niets op wisten, waren verbijsterd dat hun kennis geen uitkomst bood. Maar toen alle hoop was opgegeven, was daar een ruwe Fries, die beloofde deze afgrond een stevige bodem te geven. Maar aangezien hij hiervoor een buitensporig hoge prijs vroeg stopte men het reeds begonnen werk onmiddellijk en trok hij zich terug. Maar hij had een geliefde zoon, een jonge jongen, en hem benaderde de bisschop en beloofde hem een beloning. De zoon voerde de vader met hulp van zijn moeder dronken en ontfutselde hem zijn geheim, dat hij achter diens rug aan de priester verried. Meteen begon het werk weer, dat al zo lang had stilgelegen, en iedereen verheugde zich over de gevonden kunstgreep. Maar de Fries ontstak in bittere woede, en de kwaadheid die deze door list bedrogen man beklemde was zo groot, dat hij de bisschop, toen die na het celebreren van de mis de trap afdaalde, woest doodstak met een scherpe dolk. In april gedenken de bewoners van Tivoli zijn dood. Anno 1099.

3
Volgens Schwartz en Bok 1989, p. 130 geidentificeerd door Hofstede de Groot als van het hertogdom Bourgondië en van leden van de Orde van het Gulden Vlies. Het is niet duidelijk uit welke publicatie deze informatie afkomstig is. Zie ook Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 220.

4
Identificatie door Arie de Groot.

5
Volgens Jantzen 1910 dateren de kostuums rond 1700. Volgens Gudlaugsson 1954, p. 69 zijn ze mogelijk geschilderd door Pieter Post. Zie ook Hamburg 1956.

6
Zie voor de stichting van de kerk en de geschiedenis van de stichtingsverzen onder meer Halbertsma 1962-1963, pp. 264-272; Halbertsma 1964, pp. 79-84, en Weide 1985, pp. 62-64.

7
Volgens Haverkate en Van der Peet 1985, p. 44 zijn ze aangebracht in opdracht van Van der Burch.

8
Zie Bott 1997.

9
Zie Hirsching 1786-1792, deel 3 (1789), p. 150.

10
Zie onder meer Bredius 1912.

11
G. 1911-1912, nr. 234, p. 198, en Anoniem 1912, nr. 234, p. 191. Beide auteurs geven een totaaloverzicht van alle schilderijen met de opbrengsten.

12
G. 1911-1912, nr. 247, p. 198, en Anoniem 1912, nr. 247, p. 192.

13
G. 1911-1912, nr. 234, p. 198, en Anoniem 1912, nr. 234, p. 191.

# 11 Zicht door het westelijke gedeelte van het schip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, van zuid naar noord

***30 juni 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis (zie p.297).
305 x 403 mm.

Recto m.o. S.te Marijen kerck, binnen uijtrecht.
Recto l.o. Pieter Saenredam den 30 Junij deese geijndicht // met teijckenen A.° 1636.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA ld 4.4.

Saenredam zat op de stenen muurbank in de zuiderzijbeuk en keek dwars door de westelijke helft van het schip naar de noorderzijbeuk en de begin 14de eeuw hiertegenaan gebouwde grafkapel van de familie Zoudenbalch. Zijn oogpunt moet ca. 120 cm boven de kerkvloer zijn geweest. Op het rechterhek van de kapel gaf hij dit met een omcirkeld stipje aan, maar hij heeft er tijdens het tekenen nauwelijks gebruik van gemaakt. Perspectivisch is deze tekening niet correct, maar dankzij de fraai getroffen verhoudingen stoort dat geenszins.

In dit interieurgezicht neemt het orgel links – al is het maar voor de helft zichtbaar – een dominante plaats in. Aan de rechterkant is de pijlerschildering met het onderschrift 'S. CIJRIACUS' prominent weergegeven. Zij toont de heilige Cyriacus, een romeinse diaken en exorcist († 305), met een boek (hier als een buidel weergegeven) en een zwaard waarmee hij een duiveltje in bedwang houdt. Deze ook uit andere bronnen bekende schildering is door Buchelius beschreven en vormde met de eronder staande inscriptie (door Saenredam aangeduid, maar niet leesbaar) een epitaaf voor kanunnik Hendrick van Brandenburg († 1381); diens wapens in de bovenhoeken van de schildering zijn bij Saenredam vaag herkenbaar.[1]
Aan de overzijde van het schip zien we details die ook door anderen zijn getekend: op de grote pijler het 'stierenreliëf' met de tweeregelige inscriptie; en ter hoogte van de galerij een wapenschild dat ook op een andere tekening (cat.nr. 21) voorkomt. Het wapen is (nog) niet geïdentificeerd. Voor wie het gebeeldhouwde epitaaf in de noordwestelijke hoek van de kerk, links, is aangebracht, is evenmin bekend; het type met halve figuren is echter karakteristiek Utrechts. De beschadiging in het pleisterwerk ernaast wijst op een uitgehakt epitaaf, de console eronder op een verdwenen beeldengroep. De renaissance beeldnis boven de noordertorendeur en een identieke nis er recht tegenover boven de zuidelijke torendeur (zichtbaar op cat.nr. 17) zijn misschien gemaakt voor de beelden van Keizer Hendrik IV en Maria, die in 1559 van buiten, achter het koor, naar de westelijke binnengevel van het schip werden verplaatst; in 1569 werden deze beelden weer buiten geplaatst, wellicht op de twee kolommen ter weerszijden van de westingang.
De zerkenvloer is summier getekend, maar wel overeenkomstig de werkelijkheid. Van het rijtje van vier zerken gelegen tussen de ronde kolom op de voorgrond en zijn tegenhanger aan de overzijde staat bijvoorbeeld vast, dat de tweede inderdaad glad was, terwijl de andere gebeeldhouwde wapens droegen.[2]
Een aantal aanwezige zaken is weggelaten, zoals de tapijtschilderingen op de noordelijke pijlers en boven de tussengelegen kolom. Alleen een baldakijn van een verdwenen pijlerbeeld heeft Saenredam wél geschetst.

AdG

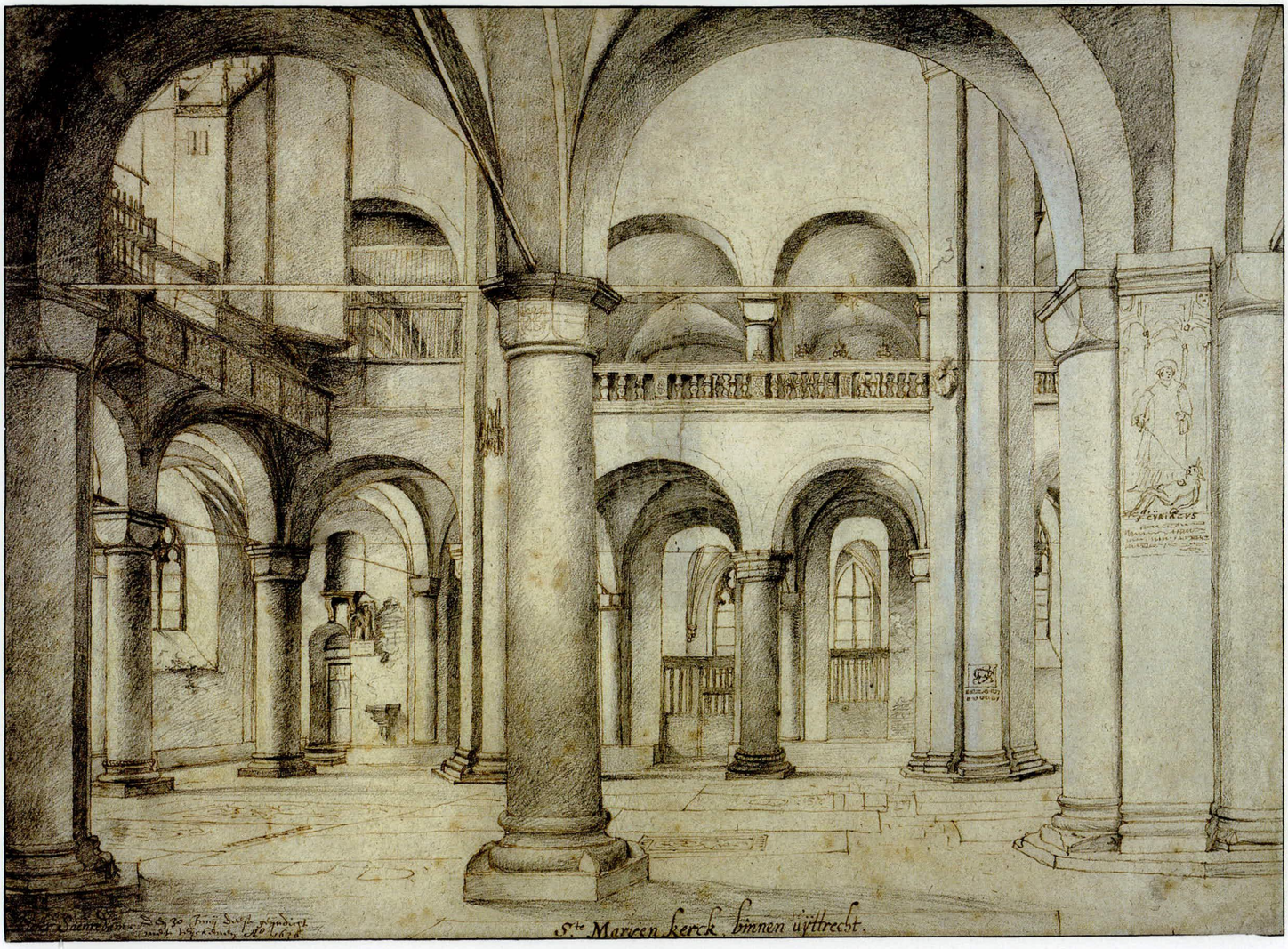
**Opschriften**
Recto (op pijler rechts, onder de schildering)
S. CIJRIACVS
Verso l.o. No 982. (pen en bruine inkt) 16 (potlood)
Verso r.o. 1840 /754 (potlood)

**Herkomst**
Onbekend.

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 71, p. 26; Amsterdam 1938, cat.nr. 71, p. 26; Brussel 1961, cat.nr. 35, p. 37-39, afb. X; Hamburg 1961, cat.nr. 35, p. 35-36, afb. 35; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1971, cat.nr. 24, p. 40; Utrecht 1985, cat.nr. 22, p. 27; Hamburg 1995-1996, cat.nr. 3, pp. 14-15, met afb.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 754, p. 72 en p. V; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 11-12, afb. 16; Muller 1902, p. 197; Muller 1910, pp. 198-200, met afb.; Swillens 1935, cat.nr. 105, p. 100 en p. 40, afb. 136 en afb. 182; De Jonge [1938], p. 28; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 161, pp. 223-224, afb. 162; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 161, pp. 224-225, afb. 162; Schwartz 1966-1967, p. 69 (noot 1, 2); Liedtke 1971, p. 129; Utrecht/Douai 1977, p. 34, afb. 12; Nicolaus 1978, p. 64, p. 70 en afb. 62; Nicolaus 1979(b), pp. 103, 153, afb. 185; Braunschweig 1983, p. 183; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 56, 58, 86, 89, afb. 14; Ruurs 1987, p. 151; Elkins 1988, pp. 264, 272 (noot 15), p. 273 (noot 17), afb. 9; Ruurs 1988, p. 22, afb. 20; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 161, p. 282 en pp. 132, 147, 166, afb. 143; Bok 1990, p. 65, afb. 3 (afb. verwisseld); Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 161, p.284 en pp. 132, 147, 156, afb. 143; Ruurs 2000, p. 13, afb. 2.

**Noten**
1
Buchelius *Monumenta*, f. 60r.
De fabriekrekening van 1564/1565 vermeldt een herstelling van de schildering; HUA, St.-Marie, inv.nr. 347-2, 1564/1565, f. 15r: 'Item xv february [1565] dedi Joanni [Block] pictori qui restauraverat imaginem S. Cijriaci ad columnam in parte australi .. i R, v st.'
2
Gebaseerd op het Manuaal der grafsteden, HUA, St.-Marie, inv.nr. 248. De betreffende zerk (familie Van Vianen) was nog in 1663 'onbehouwen' (f. 17r).


S.te Marieen kerck binnen uyttrecht.

# 12 Zicht door het westelijke gedeelte van het schip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, van zuid naar noord

***8 januari 1637***

Pen en bruine inkt, grafiet, rood krijt.
Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Watermerk: niet zichtbaar.
712 x 1222 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Id 4.3.

Deze grote constructietekening, voltooid op 8 januari 1637, is vervaardigd naar de tekening van 30 juni 1636 (cat.nr. 11) en vormde de directe voorbereiding voor het schilderij van 1638 (cat.nr. 14). Dit is wat de Mariakerk betreft het enige geval waarin alle drie de stadia: schetstekening, constructietekening en schilderij, bewaard zijn gebleven; bovendien zijn nog bijbehorende detailopmetingen en -uitwerkingen bewaard (cat.nr. 13), een unieke omstandigheid binnen het gehele oeuvre van Saenredam.

In de tekening is het mathematisch juiste perspectief geconstrueerd van de architectuur inclusief het orgel, maar zonder verdere details. De constructie is in loodstift opgezet.
Een aantal van de lijnen die het geraamte vormen van de theoretische constructie, is in rood krijt (na)getrokken. Met de pen ten slotte zijn alleen de concrete bouwlichamen en architectonische vormen aangegeven; dit zijn de lijnen die uiteindelijk na inzwarting van de achterkant van het blad werden doorgedrukt op het te beschilderen paneel.
Tot de lijnen in rood krijt behoren de verticale hartlijnen van de zuilen en de pijlers, alsmede de horizontalen en de naar het centrale verdwijnpunt leidende orthogonalen, die deze verticalen op vloerniveau en boven de kapitelen snijden.
Op twee andere verticalen in rood krijt, de ene geheel rechts op de voorgrond, de andere in het vlak van de noordelijke schipwand, staan markeringen met hoogteaanduidingen, in voeten en duimen. De rechtse van deze twee verticalen, met de hoogteaanduidingen '15' en '10' (voet), liep oorspronkelijk verder naar boven en beneden door en vormde samen met een horizontale basislijn, die de verticaal enkele centimeters onder de huidige benedenrand van de tekening kruiste, het uitgangspunt voor de berekening van alle maten in de constructietekening. De schaal op deze lijnen volgt uit de afstand tussen de aanduidingen '15' en '10', die 24,1 cm bedraagt, en is dus ruim 48 mm per voet; dezelfde schaal gebruikte Saenredam voor enkele losse tekeningen met uitgewerkte zuil- en pilasterdetails (zie cat.nr. 13b-e).
Het oogpunt (het centrale verdwijnpunt) ligt, gemeten naar de genoemde hoogteschaal, op ca. 4 voet boven de kerkvloer (ca. 110 cm, iets lager dan in cat.nr. 11). Op de tekening 57,5 cm links van het verdwijnpunt is op de horizonlijn het distantiepunt aangegeven.
Het gezichtspunt vanwaaruit het geconstrueerde perspectief dient te worden beschouwd, ligt daarom op 57,5 cm afstand van deze tekening, recht tegenover het centrale verdwijnpunt. Dit komt overeen met een reële afstand in de Mariakerk van 57,5:4,8 = 12 voet (ca. 3,30 m) vanaf het standpunt van Saenredam tot aan het (denkbeeldige) beeldvlak.

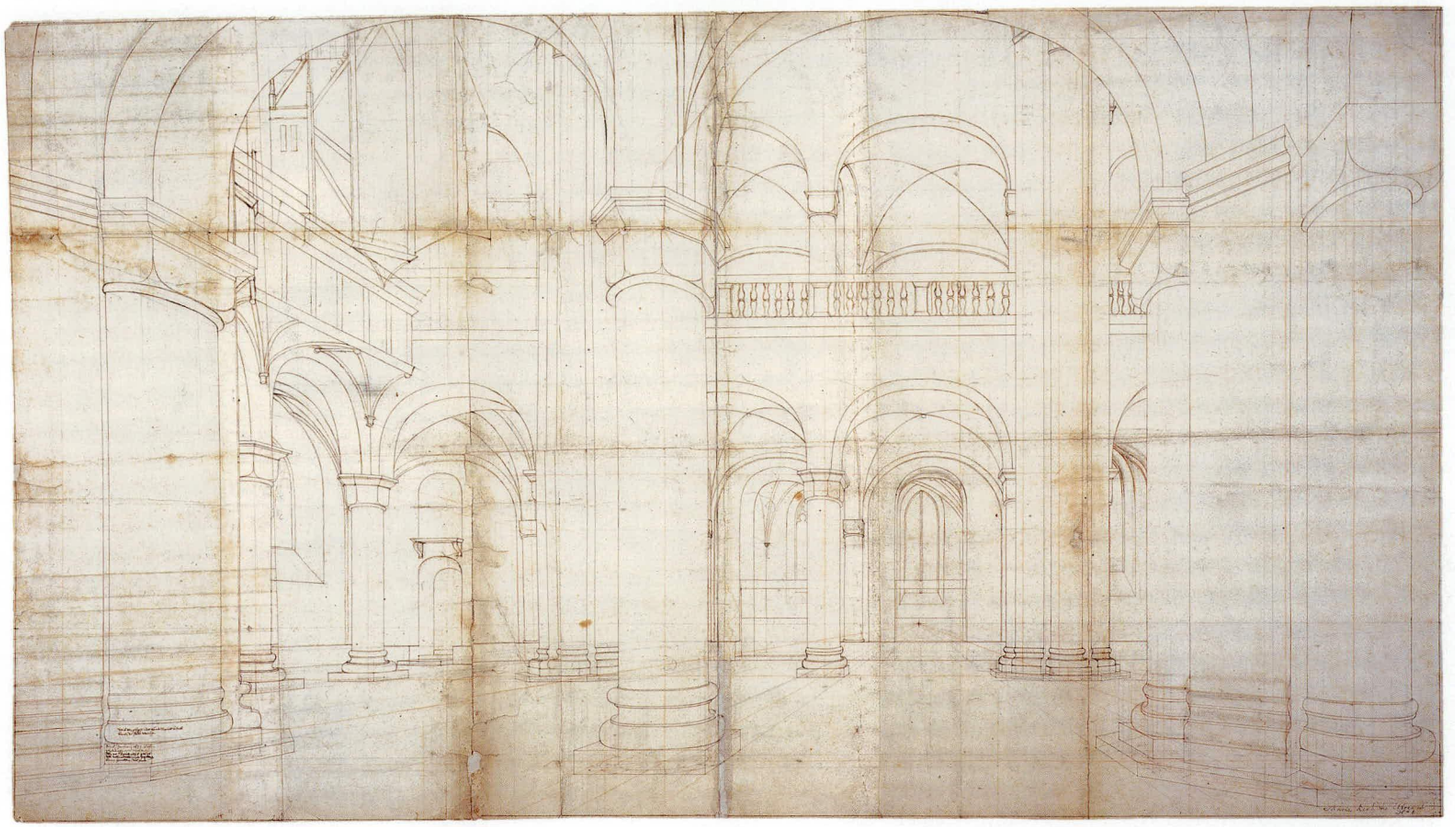
Deze grote constructietekening, vermoedelijk zijn eerste van de Mariakerk, zal Saenredam veel hoofdbrekens hebben gekost. Misschien al vóór 8 januari 1637, maar anders kort daarna moet hij bovendien een niet weg te vlakken fout hebben ontdekt. Op de tekening is het middenschip namelijk zo'n 1,75 m te smal berekend. Daardoor is het hele achterplan wat naar voren getrokken en ten opzichte van het voorplan relatief te groot weergegeven; ook zijn, vergeleken met de tekening van 30 juni 1636, sommige pijlers en zuilen nogal verschoven.

**Opschriften**
Recto (op basis en plint van halfzuil links) dit is een gesight in der Sint Marie kerck // binnen der stadt utrecht. // den 8.en Januarij 1637. is dese // geijendicht met teijckenen // Den 20.en April 1638. heb ick // dit volmaeckt met schilderen // binnen Haerlem. dus groot.
Recto (een aantal maataanduidingen; langs een rode verticale lijn op de voorgrond rechts, v.o.n.b) . 10 en 15 (langs een dergelijke lijn op de achtergrond, v.o.n.b.) 22-6 25-9 26-6 27-4 30 30-5 35-2 37-1 41-6 42-8½ 43-1½ 47 48-5
Recto r.o. (door latere hand, in potlood) Marie kerk te Utrecht / N° 1

**Herkomst**
Collectie Teylers Stichting, Haarlem (vóór 1822-1877); schenking directeuren Teylers Stichting aan Het Utrechts Archief, 1877

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1985, cat.nr. 24, p. 27.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 12; Muller 1902, p. 197; Utrecht 1907, cat.nr. 1094, p. 124; Muller 1910, pp. 198-199, met afb.; Swillens 1935, cat.nr. 142, p. 110 en pp. 40, 42-44, afb. 137; De Jonge [1938], p. 28; Brussel 1961, p. 38; Hamburg 1961, pp. 35-36; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 162, pp. 224-225, afb. 163; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 162, pp. 225-226, afb. 163; Liedtke 1971, p. 129; Nicolaus 1978, pp. 64, 70 en afb. 63; Nicolaus 1979(b), pp. 103, 153, 158, afb. 186; Ruurs 1982, pp. 105, 118 (noot 14), afb. 9; Braunschweig 1983, p. 183; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 56, 59, 89, afb. 16; Kemp 1986, p. 247 (noot 47); Kunst 1986, p. 125, afb. 11; Ruurs 1987, cat.nr. 15, pp. 151-152 en pp. 44-45, 56-57, 69-71, 111 (noot 107), afb. 7, 15; Ruurs 1988, p. 22, afb. 23; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 162, p. 282 en pp. 132, 146, afb. 144; Bok 1990, p. 66, afb. 5 (afb. verwisseld); Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 162, p. 284 en pp. 132, 146, afb. 144; Haarlem 1997(a), pp. 22-23; Van Ginkel 1998, afb. op p. 10; Ruurs 2000, p. 13, afb. 5.



Het is niet waarschijnlijk dat Saenredam dit alles met opzet heeft gedaan. Hij zal zich domweg hebben vergist en in zijn notities de afstand tussen twee tegenover elkaar staande schippijlers (ca. 7,80 m van plint tot plint) per abuis hebben gerekend als die tussen twee tegenover elkaar gelegen schipzuilen (ca. 9,50 m). Het effect van deze vergissing op de ruimtewerking wordt duidelijk uit vergelijking met het kleine schilderij te Kassel (cat.nr. 16), uit 1637, dat een zeer overeenkomstig doorzicht geeft, maar nu met het middenschip op correcte breedte.

Ongetwijfeld wél doelbewust heeft Saenredam een aantal andere architectonische veranderingen aangebracht. Weggelaten zijn de trekstangen tussen de bogen, evenals het typisch romaanse 'voetloof' op de hoeken van het zuilbasement op de voorgrond, waardoor een meer klassiek voorkomen is verkregen. De opmerkelijkste 'correctie' is de opschuiving van de toreningang aan de westzijde van de noorderzijbeuk; Saenredam heeft deze recht onder de renaissance beeldnis geplaatst, zodat een symmetrischer geheel is ontstaan.

AdG

# 13a-e Opmetingsschetsen en constructietekeningen van zuilen en pijlers van de Sint-Mariakerk te Utrecht

***1636***

*1 schets- en 4 constructietekeningen op 3 bladen*

a-b. Schetsblad met opmetingen van drie (half)zuilen en een pilaster
Verso: Constructietekening van de onderdelen van een vrijstaande zuil
Pen en bruine inkt, grafiet, rood krijt.
Verso: pen en bruine inkt, grafiet, rood krijt.
Watermerk: geen.
180 x 301 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief,
inv.nr. TA Id 5.11B.

c. Constructietekening van de plattegrond van een gelede pijler
Pen en bruine inkt, grafiet, rood krijt.
Watermerk: geen.
492 x 302 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief,
inv.nr. TA Id 5.11A.

d-e. Constructietekening van een zuil- of pilasterbasement
Verso: Constructietekening van een pilasterkapiteel
Pen en bruine inkt, grafiet, rood krijt.
Verso: pen en bruine inkt, grafiet, rood krijt.
Watermerk: geen.
186 x 78 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief,
inv.nr. TA Id 5.11C.

Deze drie bladen, waarvan er twee dubbelzijdig zijn gebruikt, behoren bij de grote constructietekening van 8 januari 1637 (cat.nr. 12). De tekeningen b t/m e, vervaardigd op basis van (o.a.) de oudere schets a, moeten als voorbereiding voor de constructietekening hebben gediend. Zij zijn op dezelfde schaal (ca. 48 mm in de tekening = 1 voet in werkelijkheid) getekend, hetgeen de berekening van de juiste perspectivische verkortingen vereenvoudigde. De drie bladen zijn naderhand tegen de achterzijde van de constructietekening geplakt; ongetwijfeld is daaraan hun behoud te danken.

**a**

Het schetsje van drie (half)zuilen en een pilaster, met ingeschreven maten, hangt samen met de tekening van 30 juni 1636 (cat.nr. 11) en is waarschijnlijk direct daaraan voorafgaand ontstaan. Getekend zijn, van links naar rechts: (1) een vrijstaande zuil met achthoekig kapiteel, (2) een vlakke (overhoeks geplaatste en naar de zijbeuk gewende) pilaster van een schippijler, (3) een (west- of oostwaarts gewende) halfzuil van een schippijler, en (4) een tegen de wand van een zijbeuk geplaatste halfzuil. (2) is alleen schematisch weergegeven; (4) komt overeen met de naar de zijbeuk gewende halfzuilen van de schippijlers, maar mist het basement. De opgemeten maten zijn met de pen ingeschreven; enkele optellingen betreffende de maten van kapiteel en basement van de vrijstaande zuil zijn in loodstift in de boven- en ondermarge genoteerd.
De berekeningen in rood krijt op de linkerhelft van het blad hebben betrekking op de grote constructietekening; zij bevatten hoogtematen die ook daar vermeld staan. Twee elkaar kruisende rode krijtlijnen met enkele parallellen hebben kennelijk als 'verlengstukken' gediend voor een andere constructietekening; de bij de bovenste rode lijn geschreven hoogtematen wijzen daarop.

**b**

De ommezijde van schets a bevat een uitgewerkte constructietekening van kapiteel, basement en horizontale doorsnede van de vrijstaande zuil, waarbij de achthoekige vorm van het kapiteel wél in de doorsnede, maar niet in het aanzicht is aangegeven. De ingeschreven maten zijn dezelfde als die in schets a. Enkele op een rode krijtlijn gemarkeerde en in

**Opschriften**
Een aantal maataanduidingen en berekeningen, in loodstift, pen en krijt.

**Herkomst**
Collectie Teylers Stichting, Haarlem (vóór 1822-1877); schenking directeuren Teylers Stichting aan Het Utrechts Archief, 1877

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1985, cat.nr. 23 p. 27.

**Literatuur**
a:
Cuypers 1890, z.p.; Muller 1902, p. 197; Utrecht 1907, cat.nr. 1104, p. 125; Swillens 1935, cat.nr. 135, p. 108 en p. 42, afb. 150d; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 169, pp. 229-230, afb. 169; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 169, pp. 230-231, afb. 169; Ruurs 1982, pp. 100-101, 117-118 (noot 9, 11, 13, 15), afb. 7; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 56, 89, afb. 15; Kemp 1986, p. 247 (noot 47); Ruurs 1987, pp. 54-56, 70, 103-104 (noot 76, 77), 106 (noot 82, 83), 110 (noot 97), 151, afb. 13; Elkins 1988, p. 273 (noot 17); Ruurs 1988, p. 22, afb. 21; Kubach en Verbeek 1989, p. 231 (noot 20); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 169, p. 282 en p. 146, afb. 164; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 169, p. 285 en p. 146, fig. 164; Ruurs 2000, p. 13, afb. 3.
b:
Muller 1902, p. 197; Utrecht 1907, cat.nr. 1104, p. 125; Muller 1910, p. 199, afb. op p. 200; Gall 1923, p. 34 (noot 5); Swillens 1935, cat.nr. 136, p. 108 en p. 42, afb. 150a; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 168, p. 229, afb. 168; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 168, p. 230, afb. 168; Ruurs 1982, pp. 100-101, 117 (noot 9, 10), afb. 6; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 56, 89, afb. 15; Kemp 1986, p. 247 (noot 47); Ruurs 1987, pp. 54-55, 69-71, 103-104 (noot 76, 77), 110-111 (noot 97, 102), afb. 12; Elkins 1988, p. 273 (noot 17); Ruurs 1988, p. 22, afb. 22; Kubach en Verbeek 1989, p. 231 (noot 20); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 168, p. 282 en p. 146, afb. 163; Bok 1990, p. 66, afb. 4; Kipp 1990, afb. 128; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 168, p. 285 en p. 146, afb. 163; Ruurs 2000, p. 13, afb. 4.
c:
Muller 1902, p. 197; Utrecht 1907, cat.nr. 1104, p. 125; Jantzen 1910, p. 86; Muller 1910, p. 199, afb. op p. 200; Gall 1923, p. 34 (noot 5); Swillens 1935, cat.nr. 138, p. 109 en p. 42, afb. 150b; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 167, pp. 228-229, afb. 170; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 167, pp. 229-230, afb. 170; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 56, 89, afb. 15; Ruurs 1987, p. 71, 110-111 (noot 97, 103); Elkins 1988, p. 273 (noot 17); Kubach en Verbeek 1989, p. 231 (noot 20); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 167, p. 282 en p. 146, afb. 162; Bosman 1990, p. 122, afb. 74; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 167, p. 285 en p. 146, afb. 162.
d:
Muller 1902, p. 197; Utrecht 1907, cat.nr. 104, p. 125; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 170, p. 230, afb. 171b; Van Regteren Altena, [De Smedt] en

loodstift bijgeschreven maten ('20', '23-3½', '24-5') behoren niet bij deze tekening; twee van deze maten komen ook voor op de constructietekening van 1641 (cat.nr. 24), maar de schaal verschilt.

**c**
Van deze uitgewerkte tekening van de plattegrond of horizontale doorsnede van de grote pijlers is het rechtergedeelte afgesneden: slechts vijf van de acht zijden zijn zichtbaar.
De tekening geeft opmerkelijke verschillen te zien tussen die vijf zijden: aan de kant van het middenschip (onder) springen de halfzuilen verder uit dan aan de west- of oostzijde; aan de kant van de zijbeuk (boven) zijn zij bovendien aanmerkelijk smaller. Ook de zwaartes van de overhoekse pilasters verschillen. Verticale hulplijnen, langs de benedenrand genummerd '1' t/m '14', zijn bedoeld om het overbrengen in correct perspectief te vergemakkelijken.

**d**
Dit is een fragment van een constructietekening van een zuil- of pilasterbasement.
Vergelijking met de maatvoering in de voorgaande tekeningen leert, dat het hier een uitwerking betreft van schets a, nr. (3): de oost- of westwaarts gerichte halfzuil.
Het basementprofiel geldt ook voor de grote, naar het schip gewende halfzuilen en overhoekse pilasters.

**e**
Op de ommezijde van d geeft een constructietekening het aanzicht en profiel van een pilasterkapiteel. Tot nog toe is dit altijd aangezien voor een basement, maar de voor Saenredam gebruikelijke plaatsing van de ingeschreven cirkelmodule *beneden*, en de maataanduiding '10' (voet) maken duidelijk, dat het hier gaat om het kapiteel van de kleinere overhoekse pilasters, dat blijkens schets a, nr. (2), een hoogte had van 10 voet.

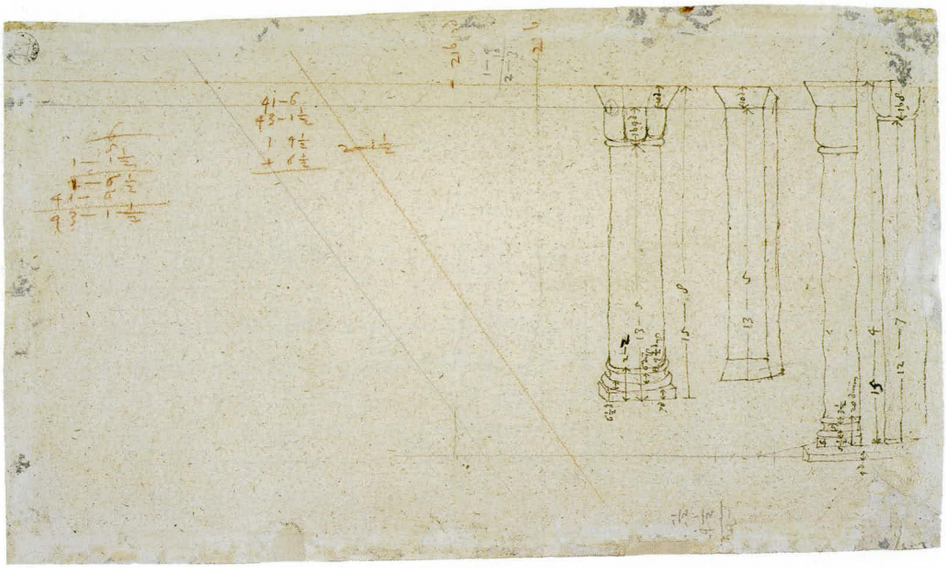
De vijf tekeningen geven belangrijke informatie, zowel over de Mariakerk als over Saenredams werkmethode. Uit de berekeningen op schets a blijkt, dat Saenredam de kerk heeft opgemeten in *Kennemer voeten* van elf duim per voet. Met dezelfde maat werkte hij bij de Domtoren (zie cat.nr. 56, alsmede cat.nr. 55). De *Kennemer voet* meet nagenoeg 27,5 cm, en met behulp van Saenredams opmetingen en de in de grote constructietekening (cat.nr. 12) vermelde maten zijn de hoogtes van zuilen en pijlers van de Mariakerk dus vrijwel exact te berekenen: de vrijstaande zuil met kapiteel reikte tot ruim 4,30 m boven de kerkvloer, de bovenkant van de galerijbalustrade tot ruim 8,35 m, de grote schippijlers tot 13,30 m.[1]

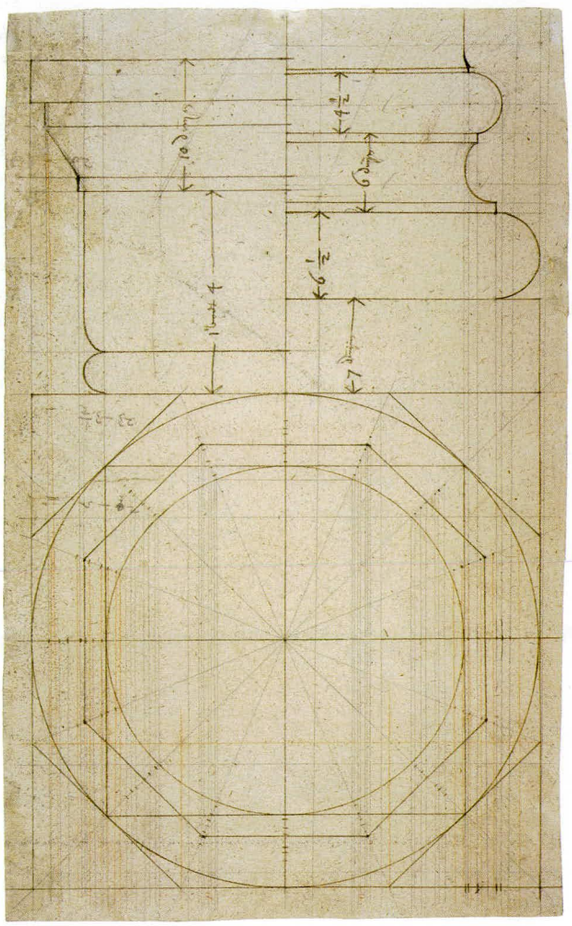
Wel heeft Saenredam in al deze constructietekeningen vele zaken vereenvoudigd en geschematiseerd weergegeven. Zo zijn de zuildiameters in b, c en d niet rechtstreeks opgemeten, maar afgeleid uit de zijden van de basementen. Hiervoor is een in de klassieke architectuur gebruikelijke methode van ingeschreven cirkels en vierkanten gebruikt, waardoor een verhouding van basis- tot zuildiameter verkregen werd van ca. 1,4:1. Romaanse zuilen, zoals die in de Pieterskerk, zijn in werkelijkheid vaak iets dikker. In tekening c en d zijn de halfzuilen aan de schipzijde van de grote pijlers 2 voet ofwel 55 cm in doorsnede; dat vormt zo'n groot verschil met de bewaard gebleven zuiltrommels van het stierenreliëf (67 à 68 cm), dat het de vraag is of Saenredam hier niet enkele maten heeft verwisseld. In tekening c is overigens de hele pijleromtrek vereenvoudigd, want de hoek waaronder de pilasters stonden was niet exact 45°, omdat de traveeën van middenschip en zijbeuken niet precies vierkant waren (zie ook cat.nr. 23).

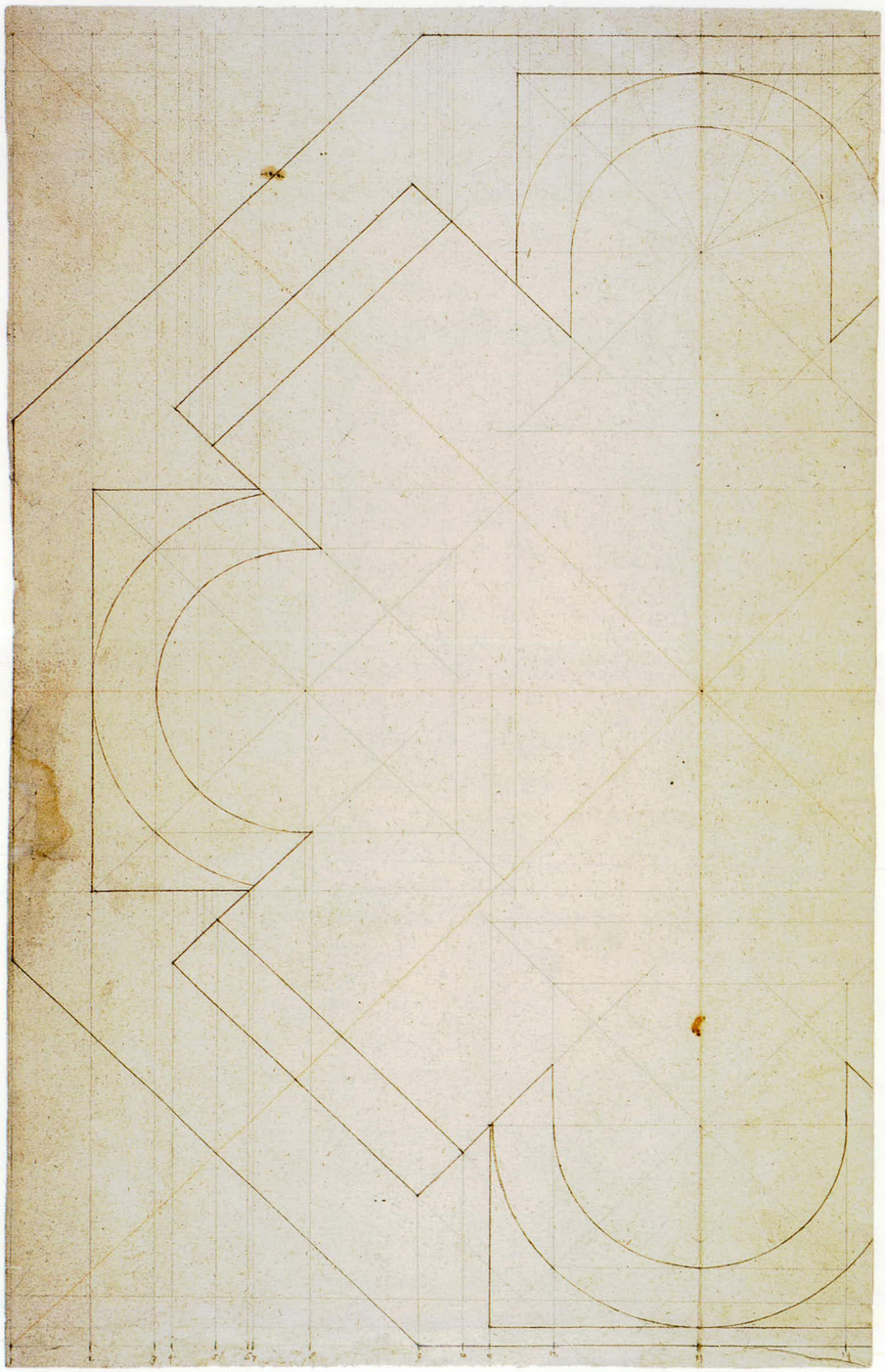
AdG

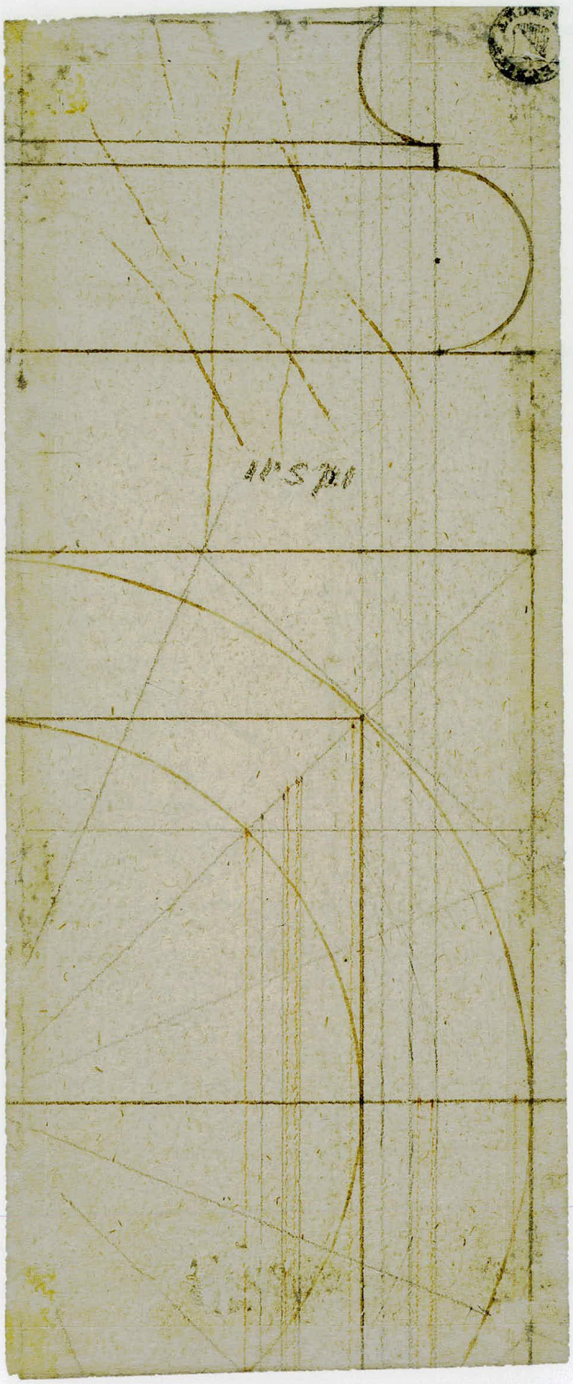
Swillens 1961(b), cat.nr. 170, p. 231, afb. 171b; Kemp 1986, p. 247 (noot 47); Ruurs 1987, p. 103 (noot 76), en p. 110 (noot 97); Elkins 1988, p. 273 (noot 17); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 170B, p. 282 en p. 146, afb. 166; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 170B, p. 285 en p. 146, afb. 166.
e:
Muller 1902, p. 197; Utrecht 1907, cat.nr. 104, p. 125; Muller 1910, p. 199, afb. op p. 200;. Gall 1923, p. 34 (noot 5); Swillens 1935, cat.nr. 137, p. 108 en p. 42, afb. 150c; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 170, p. 230, afb. 171a; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 170, p. 231, afb. 171a; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 56, 89, afb. 15; Kemp 1986, p. 247 (noot 47); Ruurs 1987, p. 103 (noot 76) en p. 110 (noot 97, 98); Elkins 1988, p. 273 (noot 17); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 170A, p. 282 en p. 146, afb. 165; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 170A, p. 285 en p. 146, afb. 165.

**Noot**
1
In de gepubliceerde moderne reconstructies is te weinig rekening gehouden met de geringe grootte van de Kennemer voet. Daardoor zijn deze hoogtematen tot ca. 10% te groot genomen en oogt de kerk te steil.









# 14* Zicht door het westelijke gedeelte van het schip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, van zuid naar noord

***1638***

Paneel, 69,7 x 105 cm.
Recto r.m. (onder de muurschildering)
pieter Saenredam, Anno 1638
Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum,
inv.nr. 424.

Van het *Zicht door het westelijk gedeelte van het schip van de Mariakerk* is zowel de schets van 30 juni 1636 als de constructietekening van 8 januari 1637 bewaard gebleven (cat.nrs. 11 en 12). De compositie is, behoudens een strook aan beide zijkanten, rechtstreeks van de constructietekening overgenomen.[2] Uit het opschrift op deze tekening blijkt dat de productie van de geschilderde versie Saenredam iets meer dan vijftien maanden kostte. Op 20 april 1638 voltooide hij het schilderij. Een onjuiste overschildering vermeldde lange tijd als datering het jaartal 1630. Tijdens de restauratie die plaatsvond in de jaren 1952-1953 werd deze fout gecorrigeerd. Toen werden ook de vele in de 18de eeuw toegevoegde figuren verwijderd.[3] Op een foto die dateert van voor de restauratie, is te zien hoe overbevolkt de ruimte was. Op de voorgrond was aan beide zijden een groepje zittende en staande personages geschilderd. Verschillende hondjes liepen in het kerkgebouw rond en ook beneden op de achtergrond en boven achter de balustrade op de zijbeukgalerij waren tal van figuren te zien. Van de in totaal 25 zijn er slechts zeven overgebleven.[4] Van deze wordt aangenomen dat ze zijn ingeschilderd door Pieter Post (1608-1669).[5] Vooral het koppel dat samen met een vrouw het zogenaamde stierenreliëf bekijkt valt op. Eenzelfde groepje is voor het reliëf afgebeeld op *Het middenschip en het koor van de Mariakerk* (cat.nr. 22).[6] Onder het reliëf staat een tweeregelig vers in het Latijn: 'Accipe posteritas quod per tua secula narres // Taurinis cutibus fundo solidata columna est' ('Hoor, nageslacht, wat je in jouw tijd vertellen zult: met stierenhuiden is deze pijler in de bodem gesteld'). Het herinnert aan het verhaal dat de Friese bouwmeester die zijn hulp zou hebben verleend aan de stichting van de kerk, deze pijler in de moerassige grond op stierenhuiden zou hebben gegrondvest. Een fragment van de pilaster met het stierenreliëf en het Latijnse opschrift wordt bewaard in het Centraal Museum.[7]

Op de schets noch op de constructietekening zijn de drie prachtige met bloem- en distelmotieven versierde goudbrokaten imitatietapijten te zien, die zo de aandacht trekken op het schilderij. De schildering van het heiligenbeeld van Sint Cyriacus, die op de tekening alleen is aangeduid, is op het schilderij met kleuren ingevuld. In plaats van het onderschrift met de naam van de heilige, signeerde Saenredam het schilderij op deze plaats. Het epitaaf naast de toreningang is op het schilderij naast, in plaats van ter halver hoogte van de deur weergegeven.
Het orgel is, in tegenstelling tot de tekening, met geopende luiken afgebeeld. Zo zag het eruit op de dagen dat het werd bespeeld. Het instrument was in 1482 door Gerrit Petersz. gebouwd. Tegen 1630 vertoonde het vele gebreken en pas na een restauratie in 1635 was het orgel weer goed bespeelbaar en ook toonbaar. In die gerestaureerde toestand heeft Saenredam het geschilderd. De grijsblauwe beschildering van de luiken, afgezet met een gele bies, is typisch 17de-eeuws en klopt opvallend goed met de kleuren die de bij de restauratie betrokken schilder in zijn nota vermeldde: vooral blauw, een beetje geel, en veel bladgoud.[8] Saenredam zal vast een detailtekening tot zijn beschikking hebben gehad, waarop de juiste kleuren waren weergegeven.

LMH

**Opschriften**
Recto r. (onder het stierenreliëf) Accipe posteritas quod per tua secula narres // Taurinis cutibus fundo solidati colunast[1]

**Herkomst**
Collectie Von Reinike-Hausmann, Braunschweig (1865-1868); legaat aan de stad Braunschweig, 1868

**Tentoonstellingen**
Braunschweig 1978 (geen cat.).

**Literatuur**
Braunschweig 1868, cat.nr. 830, p. 101; Riegel 1882, deel 2, nr. 830, pp. 430-432; Braunschweig 1883, cat.nr. 830, p. 159; Denison Champlin 1888, deel 4, p. 100; Woltmann en Woermann 1879-1888, deel 3 (1888), p. 655; Braunschweig 1891, cat.nr. 424, p. 106; Hofstede de Groot 1893, p. 31 (noot 1); Braunschweig 1898, cat.nr. 424, p. 168; Braunschweig 1899, cat.nr. 424, p. 168; Hofstede de Groot 1899(a), p. 12; Braunschweig 1900, cat.nr. 424, pp. 307-308; Muller 1902, pp. 197, 202; Braunschweig 1910, cat.nr. 424, p. 62; Jantzen 1910, pp. 83, 169 (nr. 408); Muller 1910, pp. 198-200, afb. op p. 201; Braunschweig 1932, cat.nr. 424, p. 42; Swillens 1935, cat.nr. 146, p. 111 en pp. 40, 58-59, 66, 100 (bij cat.nr. 105), 110 (bij cat.nr. 142), afb. 138; Evers 1941, afb. t.o. p. 57; Plietzsch 1960, p. 123; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 160, pp. 222-223, afb. 161; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 160, pp. 223-224, afb. 161; Schwartz 1966-1967, pp. 78-79, afb. 4, 6; Braunschweig 1969, inv.nr. 424, p. 122, afb. 61; Liedtke 1971, pp. 129, 132-133, 138-139; Braunschweig 1976, cat.nr. 424, p. 52, afb. 34; Wheelock 1977, p. 255 (noot 37); Nicolaus 1978, p. 70, afb. 61, 64, 65; Bjerre 1979, p. 45; Jantzen 1979, pp. 83, 233 (nr. 408); Nicolaus 1979(a), p. 101; Nicolaus 1979(b), p. 103, afb. 184, 187, 188; Kastens 1981, p. 102, afb. op p. 103 (met onjuist bijschrift); Liedtke 1982, p. 127; Nicolaus 1982, afb. 83a, 83b; Braunschweig 1983, inv.nr. 424, pp. 183-184, afb. op p. 183; De Bruijn e.a. 1984-1985, p. 132, met afb.; Haverkate en Van der Peet 1985, afb. 17; Utrecht 1985, p. 27 (bij cat.nrs. 22, 23, 24 en 25); Lammertse 1987, p. 89 (noot 14); Ruurs 1987, p. 151; Elkins 1988, p. 264; Ruurs 1988, afb. 24; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 160, p. 282 en pp. 135, 147, 200, 279, 318-319 (noot 17), afb. 145; Ruurs 1990, p. 336; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 160, p. 284 en pp. 147, 154, 281, 296, 328 (noot 17), afb. 145; Luckhardt 1991, p. 36, met afb.; Hamburg 1995-1996, p. 15, met afb.; Ruurs 2000, p. 13, afb. 6.

**Noten**
1
Het opschrift is letterlijk overgenomen van de natekening in Riegel 1882, p. 430, en Braunschweig 1900, cat.nr. 424, p. 308.
2
Voor het gebruik van een calque en de sporen daarvan op het schilderij zie ook Nicolaus 1978, p. 70 en afb. 64 en 65; Nicolaus 1979(a), p. 101; Nicolaus 1979(b), p. 103 en afb. 187, 188 op p. 153; Kastens 1981, p. 102.

3
Zie over de overschilderingen en het onjuiste jaartal Hofstede de Groot 1899(a), p. 12; Braunschweig 1910, cat.nr. 424, p. 62; Jantzen 1910, p. 83; Braunschweig 1932, cat.nr. 424, p. 42; Swillens 1935, pp. 58-59, 66, 111; Jantzen 1979, p. 83. De restauratie werd uitgevoerd door H. Wenicke. Zie Braunschweig 1969, cat.nr. 424, p. 122.
4
In de documentatie van het Centraal Museum bevindt zich een foto van voor de restauratie. Zie ook Nicolaus 1982, p. 99, afb. 83a,b op p. 100.
5
Braunschweig 1983, p. 183, en Schwartz en Bok 1989, p. 200.
6
Volgens Schwartz is het mogelijk dat het koppel en de vrouw naar aanleiding van het 1641 gedateerde schilderij in de jaren veertig door Pieter Post zijn aangebracht op cat.nr. 14. Constantijn Huygens, de waarschijnlijke opdrachtgever van cat.nr. 22, zou het iconografische programma hebben vastgesteld. Zie Schwartz 1966-1967, pp. 78-79, en Wheelock 1977, p. 255 (noot 37). Zie ook cat.nr. 22.
7
Utrecht 1928, cat.nr. 1383, p. 217.
8
Deze informatie is afkomstig van Arie de Groot. Zie HUA, Sint Marie, 349-5 (1634), d.d. 14.08.1635.

# 15 Zicht door het oostelijke gedeelte van het schip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, van noord naar zuid

***juli 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt, rood krijt.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis en contramerk met de cijfers 4 en 1 waaronder een W (zie p. 297).
301 x 400 mm.

Recto m. (onder op plint van zuilbasement) Pieter Saenredam fecit.
Recto l.o. (op plint van pijlerbasement) den [..] Julij 1636.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Id 4.21.

Deze tekening is aan de onderzijde nogal ingekort, waardoor de datering op de plint van de linkerpijler grotendeels is verdwenen. In de schamele restanten van de letters meende men tot nog toe '... juni 1636' te kunnen lezen. Dit is echter onjuist. Vergelijking met Saenredams handschrift in de dateringen op zijn andere Utrechtse tekeningen leert dat er 'den ..en Julij 1636' gestaan heeft, en dat de open plek ruimte biedt voor slechts één datumcijfer, waarvan de ronde bovenkant nog juist te zien is: dus een 2, 3, 8 of 9. Gezien de grote overeenkomsten met cat.nrs. 11 en 17 van respectievelijk 30 juni en 3 juli, is als datum 2 juli het meest waarschijnlijk.

In vele opzichten vormt deze tekening de pendant van die van 30 juni (cat.nr. 11): voor die tekening zat Saenredam aan de overkant, op de muurbank onder het venster geheel rechts, de precieze plek valt net achter de pijler. Nu is de westhelft van het schip te zien, met links een blik in het zuidtransept en rechts een doorkijk in de Thomaskapel, ook Van Lochorstkapel genaamd. Vrijwel gelijk is de hoogte van het oogpunt (ca. 1,20-1,25 m), dat hier in grotere mate het perspectief heeft bepaald (schuin erboven is een eerder, te hoog verdwijnpunt in de vensterdagkant doorgehaald).
Belangrijk verschil is, dat Saenredam nu pal naast de muurzuil zat; alleen om het venster uiterst rechts te kunnen zien, moest hij een halve meter naar links opschuiven. Door dit standpunt vormt de vrijstaande (hier te zwaar geproportioneerde) kolom meer dan in cat.nr. 11 het centrum van de compositie. Een verschil is ook dat hij deze keer met tegenlicht werkte. Het is echter gespreid licht: niet de zon, maar de venstervlakken, van wisselende lichtsterkte, werpen de schaduwen, waardoor deze in verschillende richtingen lopen en zich niet scherp aftekenen.

Ook hier figureert op de voorgrond een pilasterschildering: een staande Maria met op haar linkerarm het Christuskind, onder een gotische wimberg. Het wapenschildje aan de rechterkant, met horizontale balken, maakt het mogelijk deze schildering te vereenzelvigen met de Mariavoorstelling die Buchelius in de noorderzijbeuk op een pilaar heeft gezien, en waar de kanunnik Otto de Boningen als stichtersfiguur geknield onder het wapenschild was weergegeven.[1] De stichter is bij Saenredam niet meer herkenbaar, juist op die plaats is een stuk van het pleisterwerk verdwenen. Een tweede memorietafel, gebeeldhouwd en zichtbaar op de muur naast de Van Lochorstkapel op de achtergrond, is niet te identificeren; de weergave is daarvoor te onduidelijk, en Buchelius meldt in de zuiderzijbeuk diverse epitafen.[2]

Nauwkeurig heeft Saenredam een aantal kleinere details vastgelegd: het romaanse voetloof en het dubbele koordprofiel van het zuilbasement; de achthoekige kapitelen, die vooral aan de noordzijde van het schip voorkwamen, de geschilderde ranken in de

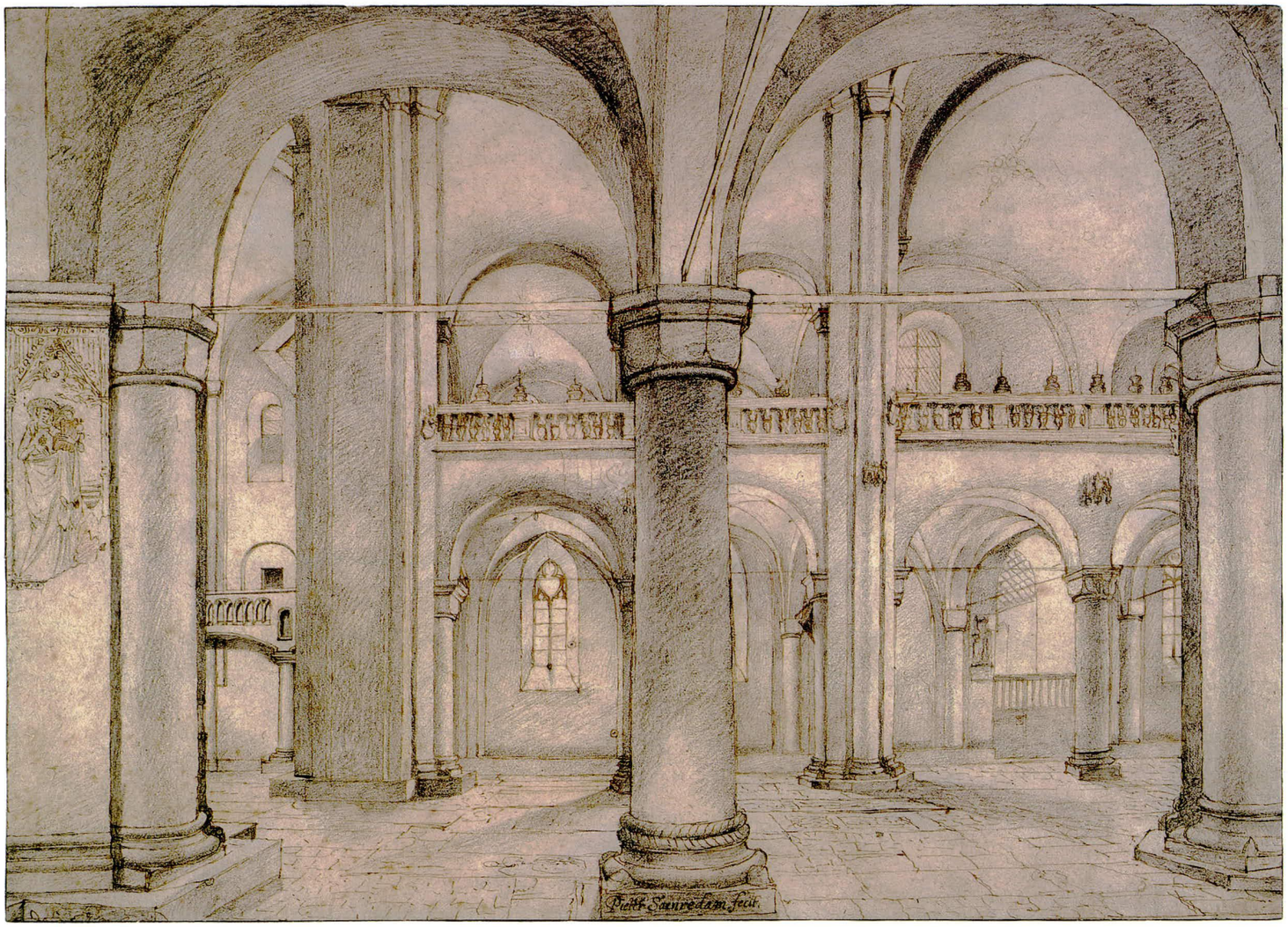
**Opschriften**
Verso l.o. No 981. (pen en bruine inkt)
Verso r.o. (1830) potlood; 753 (potlood)

**Herkomst**
Collectie V. de Stuers, Den Haag (1877); geschenk V. de Stuers aan Het Utrechts Archief, 1877

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 70, p. 26; Amsterdam 1938, cat.nr. 70, p. 26; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 53, p. 25, afb. 46; Utrecht 1974(a), cat.nr. P3, p. 67, afb. op p. 60; Utrecht 1985, cat.nr. 29, p. 28; Hamburg 1995-1996, cat.nr. 4, pp. 16-17, met afb.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 753, p. 71; Hofstede de Groot 1899(a), p. 12; Swillens 1935, cat.nr. 100, pp. 98-99, afb. 139; Kassel 1958, p. 137; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 157, p. 219, afb. 158; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 157, p. 220, afb. 158; Heckmanns 1965, pp. 30-31, 65, afb. 18; Kassel 1969, p. 90; Elkins 1988, pp. 264-265, 272 (noot 15), p. 273 (noot 17), afb. 9; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 157, p. 281 en pp. 134, 147, 166, afb. 146; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 157, p. 283 en pp. 134, 147, 156, afb. 146.

**Noten**
1
Buchelius *Monumenta*, f. 61v.
2
Buchelius *Monumenta*, f. 60r.


Pieter Saenredam fecit

kruinen van de gewelven, de kandelabers met kaarsen op de galerijbalustrade, ter hoogte van die balustrade de wapenschildjes tegen de schippijlers, en, lager, de achterzijde van het Van Amerongen-wapenbord in de zuiderzijbeuk. Maar ook is veel *niet* getekend, met name de tapijtschilderingen, die op een enkele vage aanduiding na ontbreken.

AdG

# 16* Zicht door het oostelijke gedeelte van het schip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, van noord naar zuid

***1637***

Paneel, 40 x 50 cm.
Recto l.m. (onder de muurschildering)
A. 1637 // Saenredam.fecit
Kassel, Gemäldegalerie,
inv.nr. GK 427.

Saenredam voltooide het *Zicht door het oostelijke gedeelte van het schip van de Mariakerk* in 1637. Het *Zicht door het transept van de Mariakerk naar het zuidwesten* uit de collectie van het Rijksmuseum (cat.nr. 26) dateert uit hetzelfde jaar. Het zijn de twee eerste schilderijen die Saenredam, teruggekeerd in Haarlem, van de Utrechtse kerken vervaardigde.

Vergeleken met de tekening uit juli 1636 die Saenredam als uitgangspunt nam (cat.nr. 15), is de voorgrond verruimd en de linkerpilaster, waarop de schildering van Maria met het Christuskind is weergegeven, verbreed. De decoratie van het interieur, die op de tekening al sober is gehouden, is op het schilderij nog verder teruggebracht. Alleen de Maria-schildering, het epitaaf in de zuidbeuk, de kandelabers op de balustrade en het Van Amerongen-wapenbord zijn gehandhaafd. Saenredam heeft de trekstangen en baldakijnen achterwege gelaten. Ook de prachtige goudbrokaten tapijtimitatie, die zo opvallend is in Saenredams andere interieurs van de Mariakerk, is op dit schilderij afwezig. Toen het paneel in 1961 werd gerestaureerd, kwam vast te staan dat de pijlers en zuilen van de zuidmuur gedeeltelijk over bladgoud heen waren geschilderd.[1] Dit is des te opmerkelijker, omdat hetzelfde is geconstateerd bij het hierboven genoemde *Zicht door het transept van de Mariakerk* uit hetzelfde jaar.[2] Uit onderzoek is gebleken dat Saenredam de tapijtimitatie in het laatstgenoemde schilderij schetste, ondertekende en uitwerkte met bladgoud en rood, om haar vervolgens weer weg te schilderen (zie cat.nr. 26). Het moet in beide gevallen een bewuste keuze zijn geweest de kerk soberder weer te geven dan hij was.

Het *Zicht door het oostelijke gedeelte van het schip van de Mariakerk* is gestoffeerd met een vijftal staande figuurtjes, die waarschijnlijk niet door Saenredam zelf zijn aangebracht. Een vrouw en het kind, vroeger gezeten op het basement van de zuil links op de voorgrond, zijn bij de restauratie van 1961 verwijderd.[3]

De herkomst van het schilderij gaat terug tot de 18de eeuw. Het kwam in 1738 in de collectie van Wilhelm VIII von Hessen-Kassel terecht, echter niet vanuit de collectie van een Duitse baron Von Schönborn, zoals Schwartz en Bok schrijven, maar door aankoop van een anonieme particulier.[4] De landgraaf had de Amsterdamse kunsthandelaar Anthonie Rutgers (1695-1778) opdracht gegeven op zoek te gaan naar een architectuurstuk dat als protestantse tegenhanger kon dienen voor het katholieke kerkinterieur van Hendrick van Steenwijck, dat al enige tijd zijn eigendom was. Dit *Interieur van een vijfschepige kathedraal* bevindt zich nog altijd in de collectie van de Gemäldegalerie in Kassel. Het wordt sedert de 19de eeuw toegeschreven aan Pieter Neefs de Oude (ca. 1578-1656/61), van wie wordt aangenomen dat hij leerde bij Hendrick van Steenwijck de Oude (ca. 1550-1603).[5] Rutgers ging voor Wilhelm VIII op zoek en stuitte onder meer op de collectie van Von Schönborn, die op 16 april 1738 in Amsterdam op de veiling zou worden aangeboden.[6] Hoewel de verzameling volgens zijn schrijven schitterende schilderijen bevatte, vond hij er niet wat hij zocht. Op 7 januari 1738 kon hij de landgraaf berichten dat hij het juiste schilderij voor hem had gevonden. Het is het

**Herkomst**
Collectie landgraaf Wilhelm VIII von Hessen-Kassel, Kassel (1738-1760) (via Antonie Rutgers, Amsterdam); collectie landgraaf Friedrich II von Hessen-Kassel, Kassel (1760-1785); collectie landgraaf Wilhelm IX, vanaf 1803 keurvorst Wilhelm I von Hessen-Kassel, Kassel (1785-1821); collectie keurvorst Wilhelm II von Hessen-Kassel, Kassel (1821-1831); collectie keurvorst Friedrich Wilhelm von Hessen-Kassel, Kassel (1831-1866); Pruisisch staatseigendom (1866-1918); eigendom van de Duitse staat, 1918

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 52, afb. 47.

**Literatuur**
Kassel 1783, cat.nr. 126, p. 126; Hirsching 1786-1792, deel 5 (1792), p. 216; Kassel 1830, cat.nr. 288, p. 48; Parthey 1863-1864, deel 2 (1864), p. 469; Kassel [ca. 1880], cat.nr. 288, p. 27; Eisenmann [ca. 1885], p. 36 (nr. 288); Kassel [ca. 1885], cat.nr. 288, p. 28; Denison Champlin 1888, p. 100; Kassel 1888, cat.nr. 392, p. 248; Woltmann en Woermann 1879-1888, deel 3 (1888), p. 655; Von Drach 1890, pp. 192-193, 193, 194, 197, 200; Kassel 1894, cat.nr. 427, p. 33; Kassel 1897, cat.nr. 427, p. 33; Hofstede de Groot 1899(a), p. 12; Kassel 1901, cat.nr. 427, p. 33; Muller 1902, p. 202; Kassel 1903, cat.nr. 427, p. 33; Kassel 1909, cat.nr. 427, p. 33; Jantzen 1910, p. 169 (nr. 407); Kassel 1910, cat.nr. 427, p. 33; Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 547; Kassel 1912, inv.nr. 427, p. 43; Kassel 1913, inv.nr. 427, p. 60; Kassel 1922, inv.nr. 427, p. 43; Gronau 1923, p. 64; Kassel 1924, inv.nr. 427, p. 43; Kassel 1929, inv.nr. 427, p. 71; Swillens 1935, cat.nr. 144, p. 110 en pp. 99 (bij cat.nr. 100), 109 (bij cat.nr. 139), afb. 140; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 463; Kassel 1958, cat.nr. 427, pp. 137-138 en p. 10; Brinkgreve 1960, pp. 38, 41, afb. 9; Kassel 1961, p. 76, afb. op p. 77; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 156, p. 218 en p. 219, afb. 157; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 156, p. 219 en p. 220, afb 157; Heckmanns1965, pp. 30-31, 65 (nr. 19), afb. 19; Kindlers Malerei Lexikon 1964-1971, deel 5 (1968), p. 198 (H. Roosen-Runge); Kassel 1969, cat.nr. 66, p. 90 en p. 19, met afb.; Liedtke 1971, p. 132, pp. 138-139; Bergmann e.a. 1976, p. 15; Blau e.a. 1976-1978, deel 7 (1978), p. 2439; Jantzen 1979, p. 232 (nr. 407); Liedtke 1982, p. 127; Utrecht 1985, p. 28 (bij cat.nrs. 29 en 30); Kunst 1986, p. 125; Lammertse 1987, p. 89 (noot 14); Elkins 1988, pp. 265, 266 (bij afb. 12), 273 (noot 16); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 156, p. 281 en pp. 147, 149, 192, 248, 279, 296, 322 (noot 6), afb. 147; Ruurs 1990, p. 336; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 156, p. 283 en pp. 147, 190, 247, 281, 304, 331 (noot 6), afb. 147; Hamburg 1995-1996, cat.nr. 4, pp. 16-17; Kassel 1996, inv.nr. GK 427, p. 269 en p. 15, afb. op pl. 193.

**Noten**
1
Zie Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 156, p. 218.

*Zicht door het oostelijke gedeelte van het schip van de Mariakerk*, dat door Rutgers werd geïdentificeerd als het interieur van de Domkerk.[7] De zogenaamde Steenwijck is geschilderd op een koperen plaat van 40 x 50,2 cm, terwijl de Saenredam, op paneel, 40 x 50 cm. meet. Beter kon dus bijna niet. Op 18 februari kon Rutgers daarom met een gerust hart aan Wilhelm VIII schrijven: 'Aussi j'ai ancore examiné le Saenredam; que je trouve parfaittement beau dans son genre: on ne sauroit imiter la Nature avec plus de Verité; et je suis sure qu'en cela il pourra tenir tète au meilleur Steenwyk.'[8] Op 18 april 1738 schrijft hij dat hij het schilderij, dat in eerste instantie werd aangeboden voor ƒ 60,–, voor de landgraaf heeft aangekocht voor ƒ 50,–.[9] De collectie van Wilhelm VIII, die wordt beschouwd als de grondlegger van de Gemäldegalerie in Kassel, is tot 1866 eigendom gebleven van de landgraven en latere keurvorsten Hessen-Kassel. Na de overgang van het keurvorstendom Hessen-Kassel aan Pruisen werd de verzameling eerst Pruisisch en later Duits staatseigendom.

LMH

2
Zie ook Lammertse 1987, p. 89 (noot 14).
3
Aldus Kassel 1969, cat.nr. 66, p. 90. Een foto van voor de restauratie is aanwezig in de fotodocumentatie van het Centraal Museum.
4
Schwartz en Bok 1989, pp. 149 en 248 en Kassel 1996, inv.nr. GK 427, p. 269.
5
Pieter Neefs de Oude, *Interieur van een vijfschepige kathedraal*, ca. 1640. Koper, 40 x 50,2 cm. Kassel, Gemäldegalerie, inv.nr. GK 72.
6
De brieven van Rutgers aan Wilhelm VIII zijn gepubliceerd door Drach 1890. Rutgers heeft de collectie Von Schönborn blijkens zijn brief d.d. 07.01.1738 bekeken, maar geen geschikte tegenhanger gevonden voor de Van Steenwijck. Het schilderij van Saenredam komt niet voor in de veilingcatalogus Amsterdam 16.04.1738 van de collectie Von Schönborn. In die catalogus wordt ook geen ander kerkinterieur vermeld dat ter identificatie met het paneel van Saenredam in aanmerking komt. Schwartz en Bok hebben de catalogus, aanwezig op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag zelf niet geraadpleegd, en gaan ervan uit dat Hoet 1752, deel 1, pp. 506-518, het schilderij niet vermeldt vanwege door hem aangebrachte inkortingen van de catalogus. Zie Schwartz en Bok 1989, p. 318 (noot 15).
7
Drach 1890, pp. 192-193. Het schilderij wordt in de opeenvolgende bestandscatalogi Kassel 1783, cat.nr. 126, p. 126, tot en met Kassel [ca. 1885], cat.nr. 288, p. 28, vermeld als een interieur van de Domkerk. Pas in Kassel 1888, cat.nr. 392, p. 248, wordt het het interieur van een romaanse kerk genoemd.
8
'Ook heb ik nog de Saenredam bekeken, die ik zonder meer prachtig in zijn genre vind: de Natuur zou niet waarachtiger kunnen worden nagebootst; en ik weet zeker dat hij wat dat betreft niet voor de beste Steenwijck zal onderdoen.' Drach 1890, p. 194.
9
Drach 1890, p. 193 en p. 200.

# 17 Zicht langs de westgalerij van het schip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, van noord naar zuid

***3 juli 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis (zie p. 297).
300 x 395 mm.

Recto r.o. (op de vloer) S:te Maryen kerck, binnen uijttrecht.
Recto (onder epitaaf op de achtergrond) den 3 Julij 1636 // P:r Saenredam.
Parijs, Collectie Frits Lugt, Institut Néerlandais.

Met de twee voorgaande tekeningen (cat.nrs. 11 en 15) vormt dit dwarsdoorzicht qua compositie en technische uitvoering een samenhangende reeks. Het oogpunt ligt echter wat hoger: ruim 5 voet, dus omstreeks 1,40 m, en het zicht door twee bogen wordt hier alleen aan de linkerkant door een pijler begrensd. Aan de rechterkant, tegen de binnenzijde van de westgevel, staat een wandpijler, waarvan de halfzuil met zijn kapiteel nog juist te zien is; de brokkelige contour links hiervan wordt gevormd door de overhoekse pilaster met kapiteel, van opzij gezien, waaraan net boven het midden kennelijk een deel van de schacht ontbreekt (vergelijk voor de overeenkomstige zuidelijke wandpijler cat.nr. 32).

Door de twee bogen ziet men de westelijke travee van het schip, waarvan de rechterhelft wordt ingenomen door de westgalerij, en op de achtergrond de twee westelijke traveeën van de zuiderzijbeuk. Onder de galerij bevindt zich de westelijke kerkdeur met een gotisch bovenlicht dat binnen de oorspronkelijke romaanse boog is gebleven. Het venster rechts daarvan laat zien, hoe het bij de vergroting en vergotisering van de andere benedenvensters is gegaan: de top van de oorspronkelijke rondboognis is weggebroken voor de gotische spitsboog.
De romaanse westgalerij, waarvan de twee hoekzuilen achthoekige en de twee slankere tussenzuilen kubusvormige kapitelen hebben, is voorzien van een gotische orgeltribune met in het midden een uitspringende erker of stoel en daarachter het overhoekse zijveld van de zuidelijke orgelkast, met gesloten luik. Het schuin aflopende houten schotwerk daarnaast, op de galerij van de zuiderzijbeuk, is het 'balgenhuis', de kast voor de blaasbalgen van het orgel.
In de zuiderzijbeuk zelf zien we nog twee toegangen: links, tussen de pijlers door, de deur naar de westelijke Pandhofvleugel, en rechts, tussen de zuilen door, de deur naar de zuidtoren met daarboven een van de twee consoles die de onderlijst van een renaissance beeldnis dragen, precies zoals bij de noordertorendeur (zie cat.nr. 11).

Het opvallendste element van de zuidwand is het grafmonument van de schilder Jan van Scorel (1495-1562), die van 1528 tot aan zijn dood kanunnik van de Mariakerk is geweest.[1] Onder het centrale epitaaf heeft Saenredam misschien niet zonder betekenis, maar voor hem bepaald niet ongebruikelijk zijn signatuur geplaatst. Dit epitaaf had in het midden een leeg rond paneel waar oorspronkelijk een door Antonie Mor geschilderd portret van Scorel had gezeten; ten tijde van Saenredam bevond dit zich echter bij Scorels nazaten en thans is het in Londen.[2] De twee lager geplaatste, kleinere epitafen aan weerszijden bevatten teksten die ons door *Het Schilder-Boeck* uit 1604 van Karel van Mander bekend zijn. Scorel lag begraven aan de voet van het monument, onder een zerk waarvan fragmenten zijn teruggevonden. Een decoratieve schildering op de schippijler links van het monument bevat in de benedenrand het opschrift 'THOM ap' (op cat.nr. 21 aangevuld tot 'APOST'). Hier bevond zich een beeld van de apostel Thomas, omstreeks 1530 geschonken door kanunnik Hendrik Beyer.[3] Het graf van de familie Beyer lag vlakbij deze pijler, vermoedelijk onder de eerste zerk direct

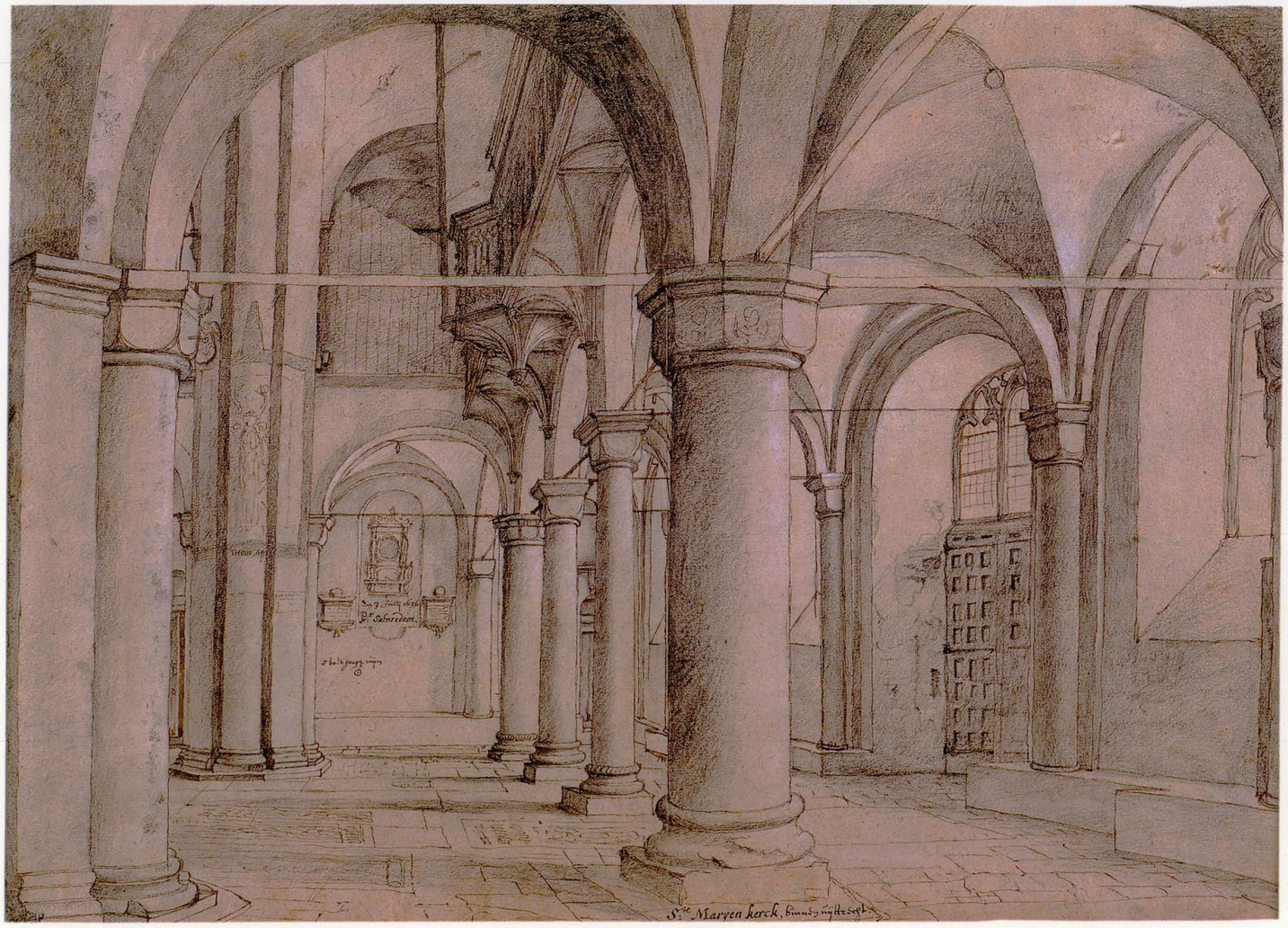
**Opschriften**
Recto (boven het verdwijnpunt) 5 voet hoogh ruijm
Recto (onder de schildering op de pijler links) THOM ap
Verso l.o. No 979 (pen en bruine inkt)

**Herkomst**
Collectie B. Grahame (1878); collectie E.J. Poynter, Londen; veiling Sotheby's, Londen, 25.04.1918, nr. 293 (naar Boyers, Brown & Philips); Leicester Galleries, Londen; particuliere collectie, Londen; ?aankoop F. Lugt, jaar onbekend.

**Tentoonstellingen**
Amsterdam 1938, cat.nr. 84, p. 28; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 54, p. 25, afb. 48.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 12, afb. 17; Utrecht 1907, p. 125; Vermeulen 1920, pp. 190, 194; Swillens 1935, cat.nr. 106, p. 100, afb. 141; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 163, p. 225, afb. 164; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 163, p. 226, afb. 164; Haakma Wagenaar 1971(a), p. 29 (noot 16); Kubach en Verbeek 1976, deel 2, pp. 1162 e.v.; deel 3, afb. 558, nr. 1; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 58, 85-87, 90, afb. 30; Utrecht 1985, cat.nr. 27, p. 28; Amsterdam 1986, p. 336, afb. 213b; Defoer en Dirkse 1986, pp. 177-179, afb. 5; Ruurs 1987, p. 107 (noot 89); Elkins 1988, p. 272 (noot 13, 15); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 163, p. 282 en pp. 136-137, 149, afb. 148; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 163, pp. 284-285 en pp. 136-137, 149, afb. 148; Terlingen en Engelbregt 1995, p. 50.

**Noten**
1
Zie over graf en monument: Defoer en Dirkse 1986.
2
Anthonie Mor van Dashorst, *Portret van Jan van Scorel*, 1559. Paneel, ca. 58 cm (diameter). Londen, The Society of Antiquaries of London.
3
Calkoen 1916-1917, deel 2, p. 187; Buchelius *Monumenta*, f. 65v; het beeld was van ca. 1530.
4
Het wapen, dat ook te zien is in cat.nrs. 8 en 10 en daar de kleuren rood op blauw (zilver) heeft, is een van de kwartierwapens op de grafzerk; zie Buchelius *Monumenta*, f. 65v.


S.te Marven kerck

ernaast of de tweede in het rijtje van vijf zerken dat Saenredam tussen deze pijler en die op de voorgrond heeft getekend. Het wapenschild linksboven, met een golvende (geënte) balk, zal voor een van de familieleden zijn geweest.[4] Op wie de inscriptie rechts onder de schildering betrekking heeft, is niet bekend.

AdG

# 18 Zicht langs de westgalerij van het schip van de Sint-Mariakerk te Utrecht, van noord naar zuid

***1784***

*Hendrik Tavenier (1734-1807)*

Pen en bruingrijze inkt, penseel en grijze inkt, grafiet (pen en bruine inkt alleen het onderschrift).
Watermerk: letters P en A.
592 x 479 mm.

Verso Gezigt van de Maaria Kerk binne Utregt 1784 // H: Tavenier (pen en bruingrijze inkt)
Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, inv.nr. MCS/221.

Dit blad geeft een van de vijf gezichten van de Mariakerk die Hendrik Tavenier omstreeks 1784 naar Saenredams tekeningen heeft gemaakt (zie cat.nr. 9). Evenals de andere vier (cat.nrs. 9, 20, 28, 30) is dit tot nu toe gehouden voor een kopie naar de oorspronkelijke schetstekening van 1636.[1] Het is echter onmiskenbaar een kopie van een constructietekening. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat Tavenier een liniaal heeft gebruikt en eerst hulplijnen in potlood heeft getrokken naar het centrale verdwijnpunt, alsmede uit zijn weergave van de vloer in tegelpatroon. Een andere aanwijzing vormt het ontbreken van de trekstangen tussen de bogen, die wel in Saenredams schets voorkomen; of een detail als het orgel op de galerij, waarvan het luik in de schets gesloten is, terwijl dit luik hier openstaat (op dezelfde wijze als in cat.nr. 12). De modieus geklede figuren zijn een toevoeging door Tavenier zelf.

Perspectivisch is de tekening vrijwel perfect en bovendien zeer correct wat de proportionering van de ruimte betreft. Tavenier heeft deze ruimte overigens zelf nooit gezien, want dit gedeelte van de kerk was al in 1711 gesloopt. Deze correcte proportionering betekent dat Saenredams tekening zorgvuldig was geconstrueerd. Er kan, gelet op de twee andere correcte kopieën (cat.nrs. 28 en 30), tevens uit worden afgeleid, dat Saenredams constructietekening ongeveer even groot moet zijn geweest als Taveniers kopie.
Dit blad vormt daarom een belangrijk document. Het bewijst dat Saenredam ook van zijn schets van 3 juli 1636 een – tot nu toe onbekend – paneel heeft voorbereid en wellicht ook daadwerkelijk heeft geschilderd, een paneel van ongeveer hetzelfde formaat als deze tekening van Tavenier.

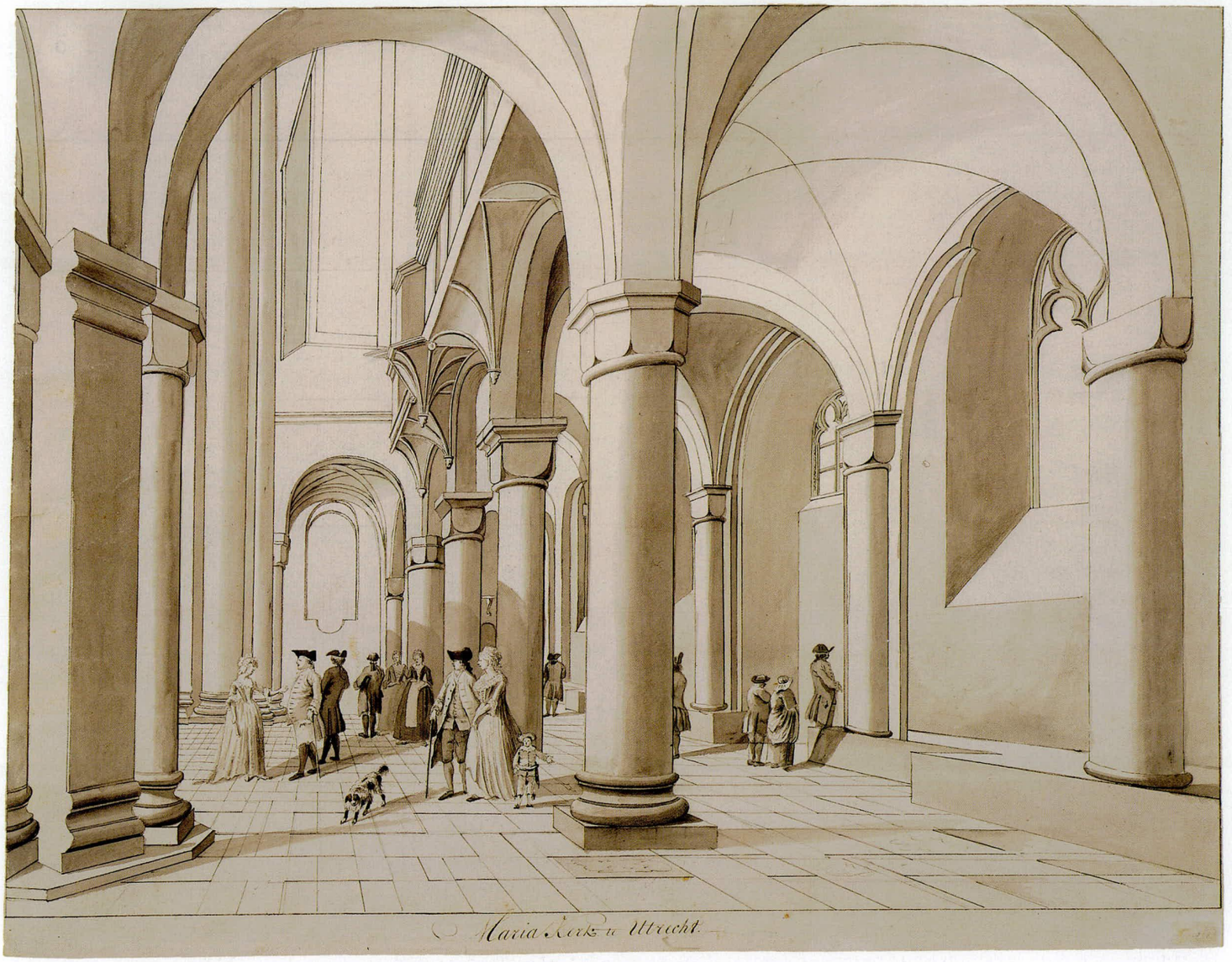
AdG

**Opschriften**
Recto (onder de tekening) Maria kerk te Utrecht (pen en bruine inkt)
Verso 221 en 103.

**Herkomst**
Collectie Munnicks van Cleeff (1847-1860); veiling, 1860 (coll. Munnicks van Cleeff); collectie J.L. Beyers (1860?-1870); collectie prins Hendrik (1870); collectie prins Willem Frederik Hendrik; collectie prinses Maria van Pruisen; collectie koning Willem III; collectie koningin Emma van Waldeck Pyrmont; collectie koningin Wilhelmina

**Literatuur**
Utrecht 1907, p. 124; Swillens 1935, p. 132, nr. 4; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 218, p. 276;
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 218, p. 284.

**Noot**
1
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 218, p. 276.


Maria Kerk te Utrecht

# 19 Zicht door het transept van de Sint-Mariakerk te Utrecht, naar het zuidoosten

***7 juli 1636***

Pen en bruine inkt, zwart, wit en rood krijt, penseel en grijze inkt, penseel en waterverf (bruin en blauw) (pen en zwarte inkt alleen de figuren).
Kaderlijn met pen en donkerbruine inkt.
Blauw papier; watermerk: geen.
315 x 226 mm.

Recto l.o. (op zijkant van treden, deels afgesneden) [..]en 7 Julij // Sardam. 1636
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. H 181.

Dit blad wijkt af van de overige van de Mariakerk door het kleine formaat en het blauwe papier. De zware wassing van de voorste partijen in donkergrijs, maar vooral de schijnbaar toevallige vlekken en vegen in matbruine waterverf schaden bovendien het esthetisch effect. Toch moeten die vlekken en vegen door Saenredam zelf zijn aangebracht, met het doel verweerde of beschadigde delen van het muurwerk aan te geven of als meer algemene kleuraanduiding, want sommige ervan komen terug in zijn schilderijen van 1637 (cat.nrs. 16 en 26). De figuren zijn niet van Saenredam, maar van Simon Fokke (1712-1784), zoals deze zelf heeft verklaard.[1] De zwarte inkt waarin ze zijn uitgevoerd, is ook zeer onkarakteristiek voor Saenredam, die altijd bruine inkt gebruikte.

Saenredam maakte deze tekening vanuit de noordwesthoek van het transept, vanaf de punt van de muurbank pal naast de deur van het noorderportaal. Hij keek rakelings langs de twee westelijke kruisingspijlers en gaf zijn oogpunt aan op de afgeschuinde hoek van de uitbouw waarin zich de trap naar de transeptgalerij bevond.
Deze galerij behoorde niet tot de oorspronkelijke bouw, maar werd later, mogelijk pas in de 16de eeuw, aangelegd om de archiefkamer en de kosterswoning boven het zuider- of Paradijsportaal vanuit de kerk te kunnen bereiken. De deuropening beneden – een hier aanwezig tochtportaal, afgebeeld op cat.nr. 25, is door Saenredam weggelaten – geeft een doorkijk naar de ruime portaalhal, die geliefd was als begraafplaats voor vicarissen en personeelsleden van de kerk. Twee deels zichtbare epitafen in dit portaal zijn helaas niet identificeerbaar. Ook het monument direct naast de abside van het zuidertransept is niet met zekerheid te identificeren. Misschien gaat het om het epitaaf voor kanunnik Herman van Gouda († 1466), dat nog in de 18de eeuw in dit kerkgedeelte te zien was.[2]

Hoofdmotief in deze tekening is het renaissance doksaal, de afscheiding tussen het transept en het koor, voorzien van een tribune. Het was in 1543-1544 gebouwd naar ontwerp van Jan van Scorel; onder een reeks wapenschildjes, bij Saenredam vagelijk te zien op de lijst van de balustrade, bevond zich ook het zijne. De rijke, eikenhouten tribune was vervaardigd door Jan van Oey. De onderbouw oogt bij Saenredam kaler dan deze vóór de Reformatie was. Alleen de in klassieke stijl vormgegeven deurkozijnen zijn nog over, de deuren zelf zijn verdwenen, de openingen met planken dichtgezet, omdat het koor sinds 1619 in gebruik was bij het schrijnwerkersgilde. In het middenvak tussen die twee deuren stond oorspronkelijk het Kruisaltaar. In de zijvakken waren meerdere epitafen te zien.
Het grote ruitvormige venster in de zuidmuur van het transept bevatte, evenals zijn noordelijke tegenhanger, in de 16de eeuw geschilderd glas, eveneens naar ontwerp van Scorel.[3] Hiervan was in Saenredams tijd al vrijwel niets meer te zien.

AdG

**Opschriften**
Verso l.o. o 974. (pen en bruin; deels afgesneden)

**Opmerkingen**
De figuren zijn toegevoegd door Simon Fokke (1712-1784) (zie pp. 65-66).

**Herkomst**
Collectie Six, Amsterdam (1928); veiling Frederik Muller, Amsterdam 16-18.10.1928 (coll. Six), nr. 454 (naar kunsthandel Beets); collectie F. Koenigs, Haarlem (1928); bruikleen F. Koenigs aan Museum Boymans (1935); collectie D.G. van Beuningen (1940-1941); bruikleen D.G. van Beuningen (1940-1941); schenking D.G. van Beuningen aan Museum Boijmans Van Beuningen, 1941

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 13; Utrecht 1907, p. 124; Hoogewerff 1923, p. 89, afb. 63; Swillens 1935, cat.nr. 103, p. 99 en pp. 54, 60, afb. 145; Esmeijer 1955, p. 20; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 155, p. 217, afb. 154; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 155, p. 218, afb. 154; Heckmanns 1965, p. 32; De Meyere 1981, p. 3, afb. 56; Utrecht 1985, cat.nr. 38, p. 30; Kloek, Halsema-Kubes en Baarsen 1986, p. 87; Lammertse 1987, pp. 80, 84, afb. 3; Broos 1989, pp. 47-48, afb. 20; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 155, p. 281 en pp. 142, 149, 152-153, afb. 156; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 155, p. 283 en pp. 142, 149, 151, afb. 156; De Vries 1991, p. 457.

**Noten**
1
Broos 1989, p. 47.
2
Vergelijk latere afbeeldingen van dit monument, zoals HUA, TA Id 5.7.
3
Zie Esmeijer 1955 en Utrecht/Douai 1977, cat.nr. 40, pp. 105-106.

# 20 Zicht door het transept van de Sint-Mariakerk te Utrecht, naar het zuidoosten

***ca. 1784***

*Hendrik Tavenier (1734-1807)*

Pen en zwarte en grijze inkt, penseel en grijze inkt, grafiet (pen en bruine inkt alleen het onderschrift).
Watermerk: letters P en A.
582 x 357 mm.

Recto (onder de tekening) een gedeelte van de St: Maria Kerk te Utrecht (pen en bruine inkt)
Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, inv.nr. MCS/222.

Deze tekening, een van Hendrik Taveniers vijf kopieën naar Saenredams Mariakerk-interieurs (zie cat.nr. 9) geeft hetzelfde gezicht als de schets van 7 juli 1636 (cat.nr. 19), maar heeft evident de opzet van een constructietekening.[1] Dat blijkt uit de voetmaataanduiding langs de basislijn en de met potlood langs een liniaal getrokken hulplijnen van de tegelvloer.
Een getrouwe kopie van een constructietekening van Saenredam lijkt het echter niet te zijn; daarvoor is de proportionering van de ruimte te zwak en zijn onderdelen als de consoles van de doksaaltribune te zeer vertekend.
In theorie is het denkbaar dat Tavenier heeft geprobeerd zelf een constructietekening te vervaardigen op basis van Saenredams schets van 7 juli. Dit zou echter een unicum zijn, want andere schetstekeningen van Saenredam behielden in de kopieën van Tavenier het oorspronkelijke karakter. Daarom is het waarschijnlijker, dat Tavenier wél een constructietekening van Saenredam heeft nagevolgd, maar daarbij het formaat zodanig moest aanpassen dat de voorstelling op zijn tekenvel paste. Verkleining van de originele maten leidde bij cat.nr. 9 tot soortgelijke proportieafwijkingen. Taveniers begrip van Saenredams perspectiefmethode kan niet erg diepgaand zijn geweest. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat bij de reductie het verband tussen de voetmaataanduiding langs de basislijn en de perspectieflijnen van de tegelvloer goeddeels verloren is gegaan. Het oogpunt heeft Tavenier wel redelijk op de goede hoogte kunnen plaatsen, maar kennelijk begreep hij niet (net zo min als Fokke in cat.nr. 19) dat de reële hoogte ervan in de kerk slechts ca. 4 voet (1,10 m) bedroeg, zodat de volwassen figuren onder het doksaal niet boven 1,25 m uitkomen.
Wanneer bovenstaande hypothese juist is, kan worden geconcludeerd dat Saenredam ook naar zijn schets van 7 juli 1636 een – thans onbekend – paneel heeft geschilderd of ten minste heeft voorbereid, en dat de afmetingen daarvan groter waren dan deze tekening van Tavenier.

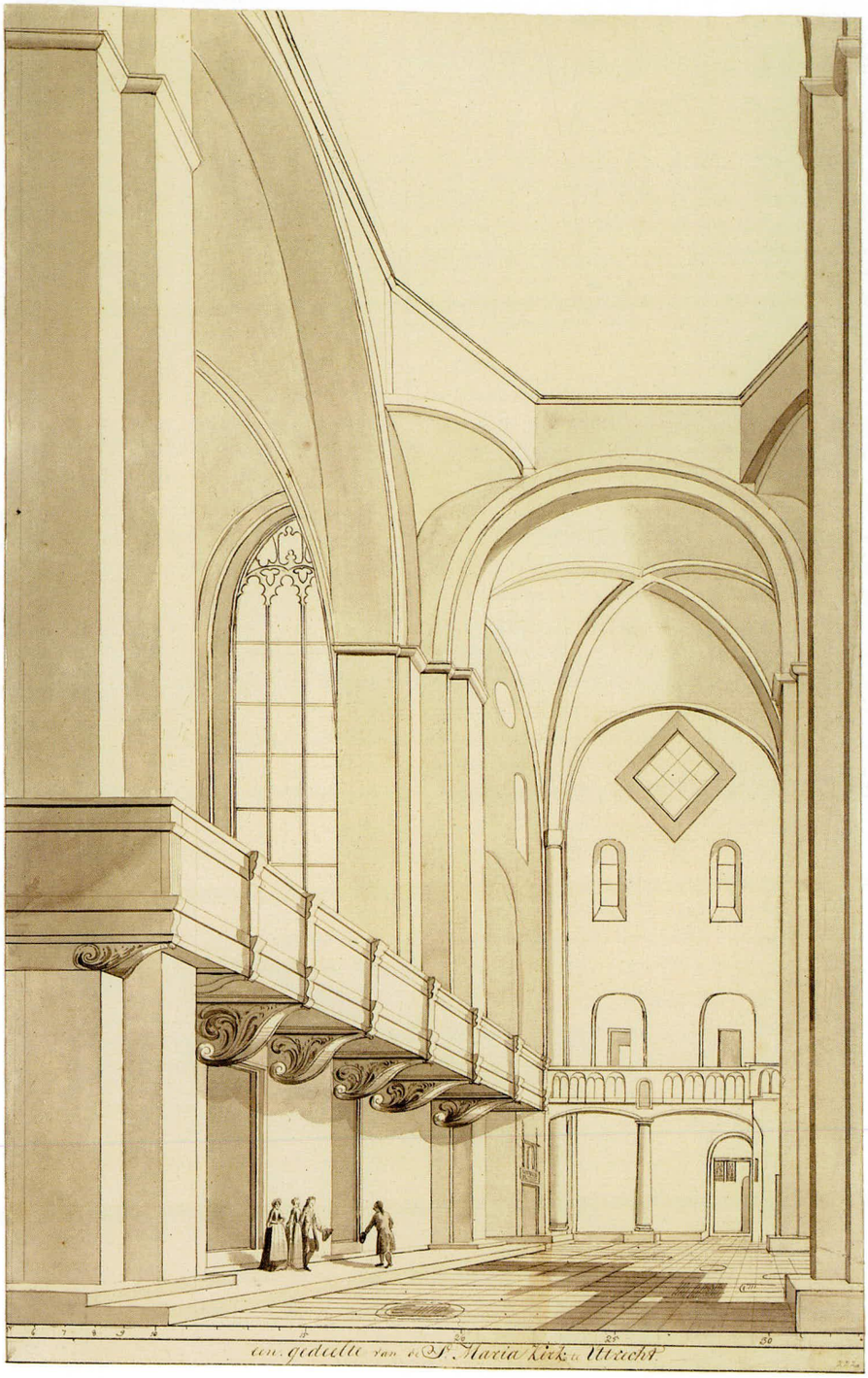
AdG

**Opschriften**
Recto (langs de basislijn maataanduidingen, in voeten): 5 (t/m) 10, 15, 20, 25, 30

**Herkomst**
Collectie Munnicks van Cleeff (1847-1860); veiling, 1860 (coll. Munnicks van Cleeff); collectie J.L. Beyers (1860?-1870); collectie prins Hendrik (1870); collectie prins Willem Frederik Hendrik; collectie prinses Maria van Pruisen; collectie koning Willem III; collectie koningin Emma van Waldeck Pyrmont; collectie koningin Wilhelmina

**Literatuur**
Utrecht 1907, p. 124; Swillens 1935, p. 132, nr. 4; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 216, p. 275; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 216, p. 283.

**Noot**
1
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 216, p. 275 beschrijft de tekening als kopie van deze schets.


een gedeelte van de S.t Maria Kerk te Utrecht

# 21 Het middenschip en het koor van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***9 juli 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn in pen en zwartbruine inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis (zie p. 297).
393 x 296 mm.

Recto m.o. S.te Marijen kerck, // binnen utrecht. den 9 Julij 1636.
Recto r.o. (op pijlerplint, afgesneden) P. Saenr
Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv.nr. RSA 525.

Dit blad werd in 1974 in de Royal Scottish Academy te Edinburgh ontdekt in een pakket tekeningen uit de nalatenschap van David Laing.[1] Het heeft aan de rechterzijde nogal geleden, een strook van ten minste 1 cm is afgesneden, waardoor thans bijna de helft van de signatuur ontbreekt.

De tekening toont het middenschip, gezien naar het transept en het koor. Anders dan cat.nr. 8, in vele opzichten de directe tegenhanger van dit gezicht, geeft zij de kerk in haar volledige lengte weer. Saenredam bevond zich in het uiterste westen, onder de orgelgalerij, nu eens op, dan weer vlak voor de muurbank onder het venster ten zuiden van de westingang, die op cat.nr. 8 te zien is. De zuil geheel links, die alleen in krijt en gedeeltelijk over de penlijnen van de daarachter staande schippijler heen is geschetst, is de zuidelijke van de twee middelste dragers van de westgalerij. Het oogpunt is aangegeven op de zuidwestelijke kruisingspijler, op een hoogte die geschat zou kunnen worden op ca. 1,60 à 1,70 m oftewel om en nabij 6 voet. Maar proportionering en perspectief zijn verre van accuraat. Het schip is te breed in verhouding tot de hoogte, en de pijlers links lijken vanuit een hoger standpunt – min of meer overeenkomend met het aangegeven oogpunt – en tevens van iets dichterbij te zijn getekend dan de corresponderende pijlers aan de rechterzijde, waardoor de gewelfbogen links hoger aanvangen dan dat zij rechts neerkomen (het scheve kader dat later om de tekening is getrokken, versterkt dit effect nog). Het verschil is kennelijk een gevolg van Saenredams staan vóór, respectievelijk zitten op de muurbank, standpuntwisselingen die veroorzaakt zullen zijn door de met krijt geschetste zuil: deze hinderde het zicht vanaf de muurbank naar links. Het leidde tot een omkering van het gebruikelijke curvilineaire perspectief.

Saenredam heeft op dit blad de interieurdecoratie vrij compleet weergegeven. We zien vóór het koor niet alleen het doksaal, waarvan de rechterhelft net als het achtergelegen koorgewelf in de breedte is opgerekt, maar ook nog de triomfbalk waarop voorheen een kruisigingsgroep stond. In het schip zijn tapijtschilderingen, consoles en baldakijnen van de voorheen aanwezige apostelbeelden aangeduid; alleen boven de zuilen tussen de pijlers zijn geen schilderingen aangegeven, die hier wel geweest moeten zijn. Vlak onder de schildering op de voorgrond rechts, waar het beeld van de apostel Thomas heeft gestaan, zijn nog de letters 'APOST' te lezen (zie ook cat.nr. 17). In het wapen in de rechterbenedenhoek van deze schildering kan men het silhouet van een adelaar herkennen, het wapen van kanunnik Hendrik Beyer, die omstreeks 1530 het beeld had geschonken. Voor wie het epitaaf daaronder is aangebracht, is onbekend. De grote zerk vooraan in de overigens zeer globaal geschetste vloer dekt waarschijnlijk het graf van de Beyers.[2]

Op de voorste pijler links is beneden het 'stierenreliëf' te zien, dat ook op cat.nrs. 11 en 14 is afgebeeld. De wapentjes op de hoeken van de tapijtschildering zijn vooralsnog niet

**Opschriften**
Recto (op pijler, onder de schildering) APOST
Verso l.o. No 978 (pen en bruine inkt)
Verso h. 15½ d., br., 11½ (handschrift C. Ploos van Amstel; L. 3002-04).

**Herkomst**
Collectie Ploos van Amstel (1800); veiling, Amsterdam 03.03.1800 (coll. Ploos van Amstel); collectie J. Helmolt, Haarlem (1800-1808); veiling 12.1808 (coll. J. Helmolt), naar Daams; collectie D. Laing, Edinburgh (1879); legaat D. Laing aan Royal Scottish Academy, Edinburgh (1879); bruikleen Royal Scottish Academy aan National Gallery of Scotland, 1974

**Tentoonstellingen**
Edinburgh 1976, cat.nr. 74, p. 37 en p. 3, afb. 23; Edinburgh 1979, cat.nr. 6, z.p.; Edinburgh/Londen 1985-1986, geen cat.nr., z.p.; Washington/Fort Worth 1990-1991, cat.nr. 69, p. 154 en p. 15, afb. op p. 155.

**Literatuur**
Swillens 1935, cat.nr. 101, p. 99; Schwartz 1966-1967, p. 79; Andrews 1975, pp. 155-158, afb. 1; Andrews 1976, p. 451, afb. 159; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 26; Ruurs 1982, p. 117 (noot 5); Edinburgh 1985, deel 1, pp. 73-74; deel 2, afb. 485; Lammertse 1987, p. 84; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 149A, p. 280 en pp. 138, 149, afb. 150; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 149A, p. 282 en pp. 138, 149, afb. 150; Beck 1993, p. 376.

**Noten**
1
Andrews 1975.
2
Buchelius *Monumenta*, f. 65v.
3
Van Engelen I, p. 178.
4
Buchelius *Monumenta*, ff. 59r, 65r.

Ste
S. Maryen kerck,

identificeerbaar, evenmin als het wapenschild daarboven en het vierkante wapenbord op de volgende pijler. Het wapenschild – aaneengeschakelde ringen – staat weliswaar ook elders vermeld, maar naamloos.[3] Het schild aan de noordwestelijke kruisingspijler heeft een donker kruis op een licht veld, blijkens het schilderij van 1641 (cat.nr. 22) in de kleuren rood en zilver. Dit wapen werd gevoerd door de familie Pieck, waarvan meerdere leden aan de Mariakerk waren verbonden.[4]

AdG

# 22 Het middenschip en het koor van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***29 januari 1641***

Paneel, 121,5 x 95 cm.
Recto r.o. (op de pijler) Pieter Saenredam, ghemaeckt. // ende voleijndicht den 29 Januarij // int Jaer i64i.
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 851.

Het imposante *Middenschip en het koor van de Mariakerk, gezien naar het oosten* wordt beschouwd als een van Saenredams belangrijkste werken. Hij voltooide het grote paneel op 29 januari 1641, iets meer dan viereneenhalf jaar nadat hij de situatie ter plekke schetste (cat.nr. 21). Hoog en monumentaal strekt de kerkruimte zich voor de beschouwer uit. Licht valt op de bovengalerij, en ook het gotische koor in de verte is gehuld in warm zonlicht. Het zuivere bladgoud van de goudbrokaten imitatietapijten geeft glans aan het op andere schilderijen soms zo somber weergegeven interieur van de Mariakerk.

De tekening van 9 juli 1636, die als uitgangspunt voor het schilderij diende, ontbeert de grootsheid die het paneel zo aantrekkelijk maakt. Het schip lijkt lager en donkerder en het koor maakt een nogal gedrukte, bijna romaanse indruk. De imitatietapijten zijn wel getekend, maar doordat de kleuren ontbreken, vallen ze nauwelijks op. De voor de tapijten gehangen baldakijnen en de consoles komen niet terug op het schilderij. De kandelabers op de balustrade zijn tot een drietal teruggebracht en verder uiteen geplaatst. De zuil met het dobbelsteenkapiteel ten slotte, die het zicht op de kerk links op de schets in de weg staat, is op het schilderij achterwege gelaten.
Uit infraroodreflectografisch onderzoek is gebleken dat op de preparatielaag een kwadraatnet is aangebracht. Voor de ondertekening is op het paneel gebruik gemaakt van deze uit vakken van ca. 5 x 5 cm bestaande kwadratuur.[1] Men kan er daarom van uitgaan dat de constructietekening, die niet bewaard is gebleven, kleiner van formaat is geweest dan het paneel.

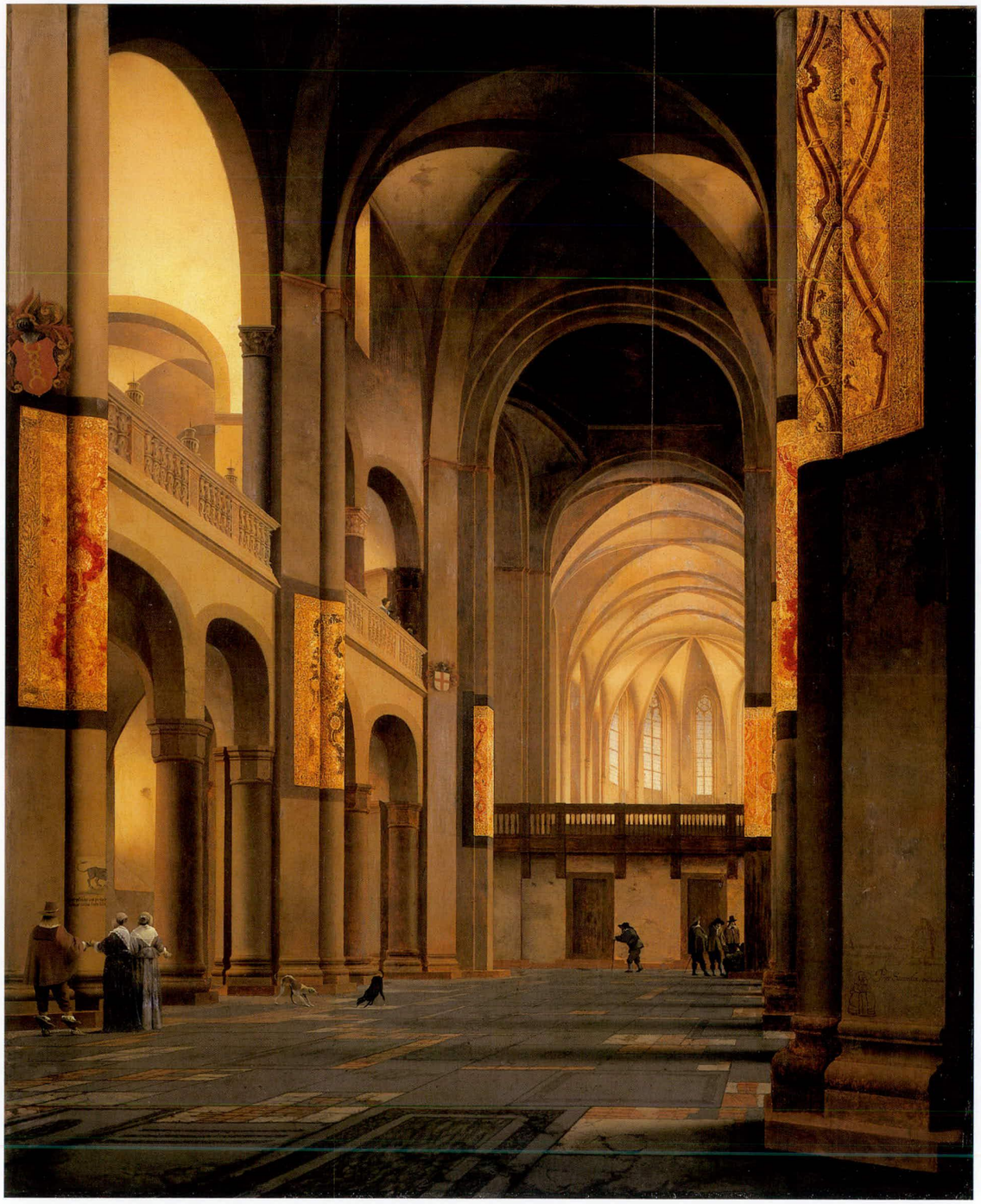
*Het middenschip en het koor van de Mariakerk* is een van de zeer weinige schilderijen van Saenredam, waarvan de herkomst vrijwel zeker tot de eerste eigenaar is terug te voeren.[2] De vroegste vermelding betreft een veilingcatalogus van de boedel van Susanna Huygens (1637-1725), de enige dochter van Constantijn Huygens, van 6 november 1725.[3] Het paneel wordt vervolgens vermeld in een 19de-eeuwse inventaris van het in 1633 naar ontwerp van Jacob van Campen gebouwde huis van Constantijn Huygens (1596-1687), secretaris van de stadhouder en vriend van vele kunstenaars, dichters, schrijvers en staatslieden. De beschrijving van de inboedel dateert van 10 december 1827. Het schilderij fungeerde op dat moment, samen met een schilderij van Paulus Bor (ca. 1601-1669), als bovendeurstuk van een van de kabinetten.[4] Waarschijnlijk is het paneel vanwege de plaatsing boven de deur aan de boven- en linkerzijde vergroot. Dit moet gebeurd zijn nadat het op de veiling van 1725 werd aangeboden, want daar waren de afmetingen 121,6 x 95,5 cm.[5] Swillens vermeldt in 1935 als afmetingen 130 x 103,5 cm, hetgeen wonderwel overeenkomt met Bors schilderij, *Farao's dochter vindt Mozes in een biezen mandje*.[6] Saenredams paneel kreeg bij een restauratie in 1936 het oorspronkelijke formaat terug.
Hoewel de door feiten gestaafde herkomst niet verder teruggaat dan 1725, is het zeer voorstelbaar dat het schilderij ook daarvoor al in Huygens' huis aanwezig was, en dat hij inderdaad de eerste eigenaar is geweest. Gary Schwartz heeft aannemelijk gemaakt dat

**Opschriften**
Recto (boven signatuur) Dit is de S[t]. Mariae kerck, // binnen uijttrecht
Recto (op de pijler links, onder afbeelding stier) accipe posteritas quod per tua [secula narres], taurinis cutibus fundo solidata [collumna est]

**Herkomst**
? geschilderd in opdracht van C. Huygens, Den Haag (1641); ? collectie C. Huygens, Den Haag (1641-1687); ? collectie C. Huygens en S. Huygens-Rijckaert, Den Haag (1687-1712); collectie S. Doublet-Huygens, vrouwe van Ste. Anneland, Den Haag (1712?-1725); veiling Den Haag 06.11.1725 (coll. vrouwe van Ste. Annaland), cat.nr. 83, p. 8 (niet verkocht). Het schilderij bleef in het huis van Constantijn Huygens, Den Haag. Het huis werd met de inboedel op de veiling Den Haag 05.01.1829 verkocht aan het Rijk en nadat het in 1876 was afgebroken, kwam het schilderij terecht in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Den Haag/Amsterdam (1876-1885); overdracht aan het Rijksmuseum, Amsterdam, 1885

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 15, p. 12, afb. IX; Amsterdam 1938, cat.nr. 15, p. 11, afb. IX; Utrecht 1948, cat.nr. 48, pp. 47-48; Bolsward 1950, cat.nr. 50, z.p.; Rome 1956-1957, cat.nr. 268, p. 217; Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Riegel 1882, deel 2, p. 431; Obreen 1877/1878-1888/1890, deel 5 (1882/1883), p. 331 (noot 1); Amsterdam 1887, cat.nr. 1260, p. 149; Obreen 1887, p. 31; Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen 1887, nr. 273, p. 59; ? Van der Muelen 1888, p. 76; Obreen 1890, p. 75; Obreen 1893, p. 83; Obreen 1898, p. 38; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 3, 11, afb. 15; Amsterdam 1901, cat.nr. 1260, p. 147; Muller 1902, p. 201; Amsterdam 1903, cat.nr. 2099, p. 235; Amsterdam 1904, cat.nr. 2099, p. 276; Amsterdam 1905, cat.nr. 2099, p. 293; Amsterdam 1907, cat.nr. 2099, p. 235; Amsterdam 1908, cat.nr. 2099, p. 235; Jantzen 1909, p. 143; Jantzen 1910, pp. 84, 169 (nr. 410), afb. 34; Six 1910, pp. 24-25; Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 547; Amsterdam 1911, cat.nr. 2099, p. 327; Amsterdam 1912, cat.nr. 2099, p. 235; Weissman 1912, p. 32 en afb. 9; Bremmer 1913/1914-1937/1938, deel 4 (1916/1917), nr. 26, pp. 39-40, met afb.; Amsterdam 1918, cat.nr. 2099, p. 235; Amsterdam 1920, cat.nr. 2099, p. 363; Vermeulen 1920, p. 193; Woermann 1920, p. 315; Hoogewerff 1923, p. 90, afb. 62; Verslag Gemeente Utrecht 1924, pp. 30, 36; Utrecht 1928, cat.nr. 1375, p. 216; Vermeulen 1928-1941, deel 1 (1928), p. 242 (noot 1); Wegwijzer Centraal Museum 1929, p. 9; Wegwijzer Centraal Museum 1931, p. 9; Utrecht 1933, cat.nr. 155, p. 65 en p. LVIII, afb. 18; Wegwijzer Centraal Museum 1934, p. 9; Martin 1935, p. 281, afb. 163; Swillens 1935, cat.nr. 151, p. 112 en pp. 12-13, 44, 53-54, 99 (bij cat.nr. 101), afb. 133; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307; Verslag Gemeente Utrecht 1936, p. 21; Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen 1937, p. 12; Trivas 1938, p. 155; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), p. 168; Van Gelder 1942, p. 13; Ozinga 1949, p. 90; Amsterdam 1951, cat.nr. 2099, p. 159; Swillens 1951, p. 41; Steppe 1952,



Huygens betrokken is geweest bij bepaalde iconografische details van het schilderij.[7] Op de pijler links op de voorgrond is het zogenaamde stierenreliëf afgebeeld, waarvan wordt aangenomen dat het door Jan van Scorel (1495-1562) is ontworpen.[8] Eronder staat een tweeregelig Latijns versje dat betrekking heeft op de problemen die men tijdens de bouw ondervond bij de fundering van de kerk: 'accipe posteritas quod per tua [secula narres], taurinis cutibus fundo solidata [collumna est]', dat in vertaling luidt: 'Hoor, nageslacht, wat je in jouw tijd vertellen zult: met stierenhuiden is deze pijler in de bodem gesteld' (zie ook cat.nrs. 10 en 14). Huygens schreef in 1649 een vierregelig Latijns gedicht als commentaar op het opschrift onder het stierenreliëf. De tekst luidt in vertaling ''t Is niets, o nageslacht, en het vertellen aan uw tijdgenoot niet waard. Dat deze zuil gesticht is op een bron onder de aard'. Van meer belang: de ziel en niet de steen wordt er in dit gewelf. Uit eeuwig bron gesticht door onze Heiland zelf.'[9] De christelijke boodschap die Huygens aan het monument meegaf, komt volgens Schwartz ook tot uiting in het schilderij. Het koppel dat hand in hand voor de inscriptie staat, vestigt er op een eerbiedige manier de aandacht op.[10] Het is overigens niet zeker dat Saenredam het schilderij zelf met figuren stoffeerde. In de literatuur worden ze meestal toegeschreven aan Pieter Post.[11]

Het schilderij is op de pijler rechts op de voorgrond gesigneerd en gedateerd in oker, zwart en wit. Saenredams signatuur, datum en de naam van de kerk maken deel uit van een op de muur gekrabbelde kindertekening die in dezelfde kleuren is uitgevoerd als het opschrift. Svetlana Alpers veronderstelt dat Saenredam zijn rol als schepper hiermee heeft willen verkleinen en de aandacht heeft willen vestigen op het schilderij als document.[12] Maar misschien moeten we ook rekening houden met de mogelijkheid dat Saenredam gewoon een grapje maakte.

LMH

p. 342; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 463; Gudlaugsson 1954, p. 68; Amsterdam 1956, cat.nr. 2099, p. 182; Cattaui 1957, p. 245; Van Braam [1958], nr. 4639, p. 401; Amsterdam 1960, cat.nr. 2099, p. 273; Brinkgreve 1960, p. 38, afb. 12; Plietzsch 1960, p. 122; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 149, pp. 211-213, afb. 150; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 149, pp. 212-213, afb. 150; Lunsingh Scheurleer 1962, pp. 181-182; Halbertsma 1962-1963, p. 269 en afb. 5; Halbertsma 1964, afb. 5; Foucart 1965, bij sectie 21, z.p.; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); Schwartz 1966-1967; Kindlers Malerei Lexikon 1964-1971, deel 5 (1968), p. 198 (H. Roosen-Runge); Van Asperen de Boer 1971, p. 30 (noot 4); Liedtke 1971, pp. 123 (noot 14), 139 (noot 52); De Jongh 1973, p. 111; Andrews 1975, pp. 155, 158, afb. 2; De Vries 1975, p. 54 (noot 24); Wheelock 1975-1976, p. 178, afb. 11; Amsterdam 1976, inv.nr. A 851, pp. 491-492, afb. op p. 491; Andrews 1976, p. 451; Edinburgh 1976, p. 37; Wheelock 1977, pp. 234, 255 (noot 37), afb. 54; Amsterdam 1979, z.p.; Edinburgh 1979, bij cat.nr. 6, z.p.; Jantzen 1979, pp. 84, 233 (nr. 410), afb. 34; Connell 1980, pp. 17 (noot 2), 19 (noot 7); Wright 1980, p. 401; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 26; De Meyere 1981, afb. 55; Liedtke 1982, p. 66 (noot 24); Ruurs 1982, p. 97, afb. 1; Alpers 1983, pp. 176-178, 261 (noot 3), afb. 120, 121; Braunschweig 1983, p. 183; Hamburg 1983-1984, p. 358; Dibbets en Schwartz 1984, p. 303, afb. op p. 300; Edinburgh 1984, p. 48; Haverkate en Van der Peet 1985, afb. 26; Ruurs 1985, p. 162; Utrecht 1985, pp. 27-28 (bij cat.nr. 26); Keyl 1986, p. 58; Bazel 1987, p. 232; Den Haag 1987, p. 344 (noot 20); Jansen 1987, pp. 5-6, afb. 2; Lammertse 1987, pp. 84-88, 89 (noot 14), afb. 10-13; Ruurs 1987, pp. 77, 101-102 (noot 63), afb. 17-19; Sontag 1987, p. 129, afb. op pp. 130, 131; Strengholt 1987, afb. op p. 70; Van Ginneken 1988, afb. 6; Leerintveld 1988, afb. 41; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 149, p. 280 en pp. 149, 151-152, 153, 192, 200, 204, 279, 297, 322 (noot 27), afb. 151; Ruurs 1990, p. 336; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 149, p. 282 en pp. 149, 151, 154, 190, 192, 200, 281, 305, 332 (noot 27), afb. 151; Rotterdam 1991, p. 170; Van Thiel en De Bruyn Kops 1995, p. 25, afb. 13 en 14 op p. 21; Dominicus-Van Soest 1996, p. 5, met afb.; Buijsen e.a. 1998, p. 77; Van Asperen de Boer 2000, p. 10; Giltaij 2000, p. 33.

**Noten**

1
Zie voor het onderzoek Van Asperen de Boer 1971, p. 30 (noot 4); Ruurs 1982, p. 97, afb. 1; Ruurs 1985, pp. 162 en 163 (noot 12); Lammertse 1987, pp. 84-88 en afb. 11, 12 en 13; Ruurs 1987, p. 77 en pp. 101-102 (noot 63).

2
*Het oude stadhuis van Amsterdam*, 1657. Paneel, 64,5 x 83 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, schilderde Saenredam waarschijnlijk in opdracht van de stad Amsterdam. Het werd in elk geval in 1658 door de burgemeesters aangekocht. Zie Schwartz en Bok 1989, pp. 189-190.

3
Veiling Den Haag 06.11.1725 (coll. vrouwe van Ste. Annaland), cat.nr. 83, p. 8.
4
Van der Muelen 1888, p. 76. Het was geen schoorsteenstuk, zoals onder anderen wordt beweerd door Hofstede de Groot 1899, pp. 3 en 11, Martin 1935, p. 281, Swillens 1935, p. 12, Van Gelder 1942, p. 13, Plietzsch 1960, p. 122, en Van Regeren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 212.
5
Veiling Den Haag 06.11.1725 (coll. vrouwe van Ste. Annaland), cat.nr. 83, p. 8: 3 voet 10½ duim x 3 voet ½ duim = 121,6 x 95,5 cm.
6
Paulus Bor, *Farao's dochter vindt Mozes in het biezen mandje*, Doek, 132,5 x 115,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 852. In Van der Muelen 1888, p. 76, als Van Spreeuwen.
7
Schwartz 1966-1967 en Schwartz en Bok 1989, pp. 149 en 151.
8
Een fragment van de pilaster met het reliëf en het opschrift wordt bewaard in het Centraal Museum. Utrecht 1928, cat.nr. 1383, p. 217.
9
Zie voor de Latijnse tekst Schwartz 1966-1967, p. 82; zie verder Schwartz en Bok 1989, p. 151.
10
Zie schwartz 1966-1967, pp. 78-79, en Schwartz en Bok 1989, p. 151.
11
Zie Gudlaugsson 1954, p. 68, en Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 149, pp. 211-212.
12
Zie Alpers 1983, afb. 121, Sontag 1987, p. 129, en Schwartz en Bok 1989, pp. 200-201. In Bazel 1987, p. 232, worden de kindertekeningen geïnterpreteerd als een gebrek aan respect tegenover het kerkgebouw.

# 23 De zuidelijke zijbeuk van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***16 juli 1636***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, penseel in waterverf (grijs, rozerood, geel, blauw).
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Watermerk: gekroond wapenschild, in vieren gedeeld, met schuine dwarsbalk, onderaan monogram HLB (zie p. 298).
305 x 399 mm.

Recto m.o. (op zerk) S.$^{te}$ Marijen kerck Binnen uijttrecht.
Recto m.o. (op plint van pijler, deels afgesneden) Den 16$^{en}$ Julij 1636. // Pieter Saenredam fecit
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Id 4.18.

Dit blad, verfijnder dan Saenredams eerdere Utrechtse tekeningen, geeft een zicht vanuit de zuiderzijbeuk naar het transept met de beide absidiolen aan weerskanten van het hier nauwelijks zichtbare gotische koor. Het verdwijnpunt is aangegeven in de zuidelijke absidiool, op een hoogte van 1,10 à 1,20 m boven de kerkvloer. Saenredam zat dus bij het tekenen, vlak náást de muurbank in de zijbeuk.
Meer dan in de eerdere schetsen heeft Saenredam gelet op een consequente toepassing van lineair perspectief. De belangrijkste orthogonalen lopen goed op het verdwijnpunt toe. Alleen bij de pijler links op de voorgrond is nog enigszins sprake van curvilineair perspectief. Langs de schacht van deze pijler is ook nog net een hoek van de plint van de noordwestelijke kruisingspijler zichtbaar, op een perspectivisch verkeerde plaats: het had een paar centimeter hoger gemoeten, op één lijn met de plint van de zware noordwestelijke kruisingspijler op de rechterhelft van het blad.
Ondanks deze vergissingen is de hele tekening consequent vanuit één standpunt gemaakt. En al zijn de proporties te gedrukt, de zuilen en pijlers te gedrongen, de bogen en gewelven te dominant, de verdere weergave van de ruimte is zeer zorgvuldig en gedetailleerd.

Een interessant bouwkundig detail is het basement van de muurzuil uiterst rechts; het laat zien dat de muurbank oorspronkelijk lager is geweest. Bij de pijler geheel links is opmerkelijk dat het voorvlak van de overhoekse pilaster, waartegen het rouwbord hangt, zichtbaar is.[1] Vanuit Saenredams standpunt zou dat namelijk onmogelijk zijn, wanneer de pilaster onder een hoek van precies 45° stond, zoals de constructietekening van de pijlerplattegrond (cat.nr. 13c) aangeeft. In werkelijkheid stond de pilaster meer naar de zijbeuk gekeerd. Een detail als dit maakt duidelijk hoezeer Saenredam in zijn constructietekeningen allerlei onregelmatigheden tot gemakkelijker te hanteren vormen heeft vereenvoudigd.

Veel aandacht heeft Saenredam gegeven aan de weergave in kleur van de (voorreformatorische) geschilderde decoraties. De vrijstaande zuil draagt een schildering van Maria, in blauw gewaad, staande voor een gele nis met een baldakijnachtig rood gewelf. Gezien de inscriptie eronder gaat het om een memorietafel, vermoedelijk identiek met het door Buchelius in deze omgeving beschreven epitaaf van kanunnik Hendrik Boetselaer († 1361); daarop was de geestelijke geknield afgebeeld voor Maria met het Christuskind op haar arm.[2] Het kind en de geknielde figuur vallen bij Saenredam juist buiten beeld.
Ook het kapiteel van deze zuil is in kleur gedecoreerd. Aan de schipzijde is het voorzien van een beeldconsole van hetzelfde type – met twee gevleugelde engelfiguren aan weerszijden van een wapenschild – als elders in de kerk; een exemplaar van een dergelijke console wordt nog bewaard in het Centraal Museum.[3]
Op de zware kruisingspijler hierachter ziet men een deel van de grote tapijtschildering die ook op cat.nrs. 10 en 22 zichtbaar is, en tussen de zuil en de pijler door – de enige doorkijk tot in het koor – het doksaal met de dichtgespijkerde linkerkoortoegang en met de triomfbalk

**Opschriften**
Verso r.o. 1837 / 1089 (potlood)

**Herkomst**
Collectie H. Busserus (jaar onbekend); collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 72, p. 26; Amsterdam 1938, cat.nr. 72, p. 26; Washington/New York/Minneapolis/Boston/Cleveland 1958-1959, cat.nr. 53, pp. 28-29; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1972, cat.nr. 22, p. 54, met afb.; Utrecht 1985, cat.nr. 35, p. 29.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 13, afb. 19; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1089, p. 124; Muller 1910, pp. 201-202; Swillens 1935, cat.nr. 108, p. 100 en p. 30, afb. 147; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 150, pp. 213-214, afb. 151; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 150, pp. 213-214, afb. 151; Schulz 1974, p. 77; Liedtke 1975-1976, p. 164 (noot 62); Ruurs 1982, pp. 108-110, afb. 3; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 58, 82-85, 90, afb. 27; Ruurs 1987, pp. 63-66, 68, 106 (noot 82), en p. 153, afb. 10; Rotterdam 1988, p. 138; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 150, p. 280 en pp. 140, 145, afb. 153; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 150, p. 283 en pp. 140, 145, afb. 153; Klinckaert 1996(a), p. 245 (noot 6); Dekker e.a. 1997, deel 1, afb. op p. 154; Ruurs 2000, pp. 13, 23, afb. 8.

**Noten**
1
Dit is het Van Amerongen-rouwbord, dat ook voorkomt in cat.nrs. 8 en 15.
2
Buchelius *Monumenta*, f. 60r.
3
Utrecht 1997, cat.nr. 75, pp. 83-86 en p. 269.
4
Buchelius *Monumenta*, f. 57v.
5
HUA, TA Id 4.33 en Id 5.10; afbeelding in Haverkate en Van der Peet 1985, p. 77, afb. 24.
6
Buchelius *Monumenta*, f. 59v; officieel heetten zij *semiprebendati episcopales*: vicarissen die ieder de helft van de bisschoppelijke kanunnikprebende bezaten, met de bijbehorende verplichtingen.

S.te Marijen kerck Binnen Uytrecht.

erboven. Onder de uiteinden van de doksaaltribune, links en rechts op de beide oostelijke kruisingspijlers, zien we eveneens tapijtschilderingen, overgebleven van beelden van respectievelijk Sint Adrianus en Sint Antonius die hier in de 16de eeuw hadden gestaan. Aan de rechterzijde is in de zuidelijke absidiool nog het restant van een altaar te zien, door Buchelius vermeld.[4] Het epitaaf in de doorgang tussen zijbeuk en transept is een gebeeldhouwde memorietafel die daar tot aan de afbraak van de kerk heeft gezeten en ons nog door tekeningen van Cornelis van Hardenbergh uit de late 18de eeuw bekend is.[5] Het is opgericht ter memorie van de vicarissen Hendrik van Vollenhove († 1502) en Willem Beyer († 1525). Buchelius beschrijft het epitaaf en de nabijgelegen grafzerk van beide geestelijken.[6] Saenredam zelf heeft in deze doorgang een moeilijk te onderscheiden figuur getekend, een vrouw (?) in bruine mantel, geknield bij het epitaaf. Omdat in de huizen rondom vele katholieken woonden, is het zeer goed mogelijk dat hij zo'n tafereel werkelijk in de Mariakerk heeft gezien.

AdG

# 24 De zuidelijke zijbeuk van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***2 mei 1641***

Pen en bruine inkt, grafiet, rood krijt; inktlijnen doorgetrokken.
Verso: zwart gemaakt.
Onderhelft wit papier (met veel weervlekken), bovenhelft lompenpapier; watermerk: wapen met drie kronen en contramerk monogram 4HM(?) (zie p. 300).

727 x 661 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Id 4.17.

Deze constructietekening is in 1641 gemaakt naar de schets van 16 juli 1636 (cat.nr. 23) ten behoeve van een schilderij dat volgens het opschrift op 12 april 1647 werd voltooid, maar dat thans niet meer bekend is. Volgens hetzelfde opschrift was dit schilderij 2 voet 8½ duim hoog en 2 voet 4 duim breed, oftewel ca. 76,2 x 65 cm. Daaruit blijkt dat de tekening naderhand 4-5 cm is ingekort, en wel aan de bovenzijde, want langs de onderrand zijn nog de gaatjes te zien van de spijkers waarmee de tekening op het paneel bevestigd is geweest. Ook de inzwarting van de achterzijde getuigt nog van het gebruik ten behoeve van dit paneel.
Aan de linkerzijde is de tekening eveneens ooit groter geweest. De linksbeneden opgeplakte 'legenda' vormt het restant van een strook van ca. 11 cm breed die naderhand aan de linkerzijde is afgesneden. Het gespaard gebleven fragment bevond zich op 1 à 1,5 cm van de tegenwoordige rand en wat hoger dan zijn huidige positie. Naast het genoemde opschrift staan er allerlei lijntjes op die als een soort 'streepjescode' benut kunnen worden om de oorspronkelijke plaats te traceren. De horizonlijn op de tekening is ook op dit fragment te zien, met uiterst links het distantiepunt en de notitie '13 voet t'affstant'. Een schuin lijntje langs de rechterrand is op dit distantiepunt gericht en vormt de voortzetting van een diagonaal die in de tekening over de vloer is getrokken, dwars door de plint van de vrijstaande zuil. Een ander schuin lijntje, rechts beneden op het opgeplakte fragment, blijkt gericht te zijn geweest op het centrale verdwijnpunt (het 'oogh') rechts in de constructietekening.
Dat het fragment niet een plaatselijke *toevoeging* aan de oorspronkelijke tekening is geweest, slechts bedoeld om het distantiepunt te kunnen aangeven, zoals Ruurs stelt, maar deel moet hebben uitgemaakt van Saenredams oorspronkelijke opzet, valt af te leiden uit de verticale lijn die de horizonlijn bijna 5 cm rechts van het distantiepunt snijdt, waarbij het snijpunt met pen is gemarkeerd.[1] Deze verticaal moet door Saenredam aanvankelijk als linkerbegrenzing van zijn paneel zijn bedoeld. Bij deze begrenzing zou de noordelijke absidiool bijna geheel te zien zijn, zoals op de tekening van 1636, maar anders dan daar zou de pijler links, met uitzondering van de uitspringende onderdelen als basement en kapiteel, buiten beeld blijven; de grote boog links vooraan en de zich daarvóór bevindende dwarsboog (op de huidige tekening blijft de laatste geheel uit het zicht) die bij deze pijler neerkomen, zouden dan in de beeldrand teniet lopen. Misschien vond Saenredam dat alles geen bevredigende compositie opleveren en heeft hij daarom al in een vroeg stadium de beeldrand ca. 6 cm naar rechts verschoven; het nieuwe snijpunt met de horizonlijn kreeg eenzelfde markering als het oude.

Het gezichtspunt is nagenoeg hetzelfde – slechts een paar decimeter meer oostwaarts – als voor de tekening van 1636. Ook de ooghoogte is vrijwel gelijk: ca. 4 voet boven de kerkvloer. Deze maat staat er niet bij, maar is af te leiden uit de hoogteaanduidingen bij de verticale rode lijn links op de tekening. Deze lijn vormt samen met andere in rood krijt getrokken lijnen – verticaal, horizontaal (parallel aan het beeldvlak) of orthogonaal – het 'geraamte' van de constructie. Uit de bijgeschreven maten blijkt ook, dat de vrijstaande zuil en de daarop

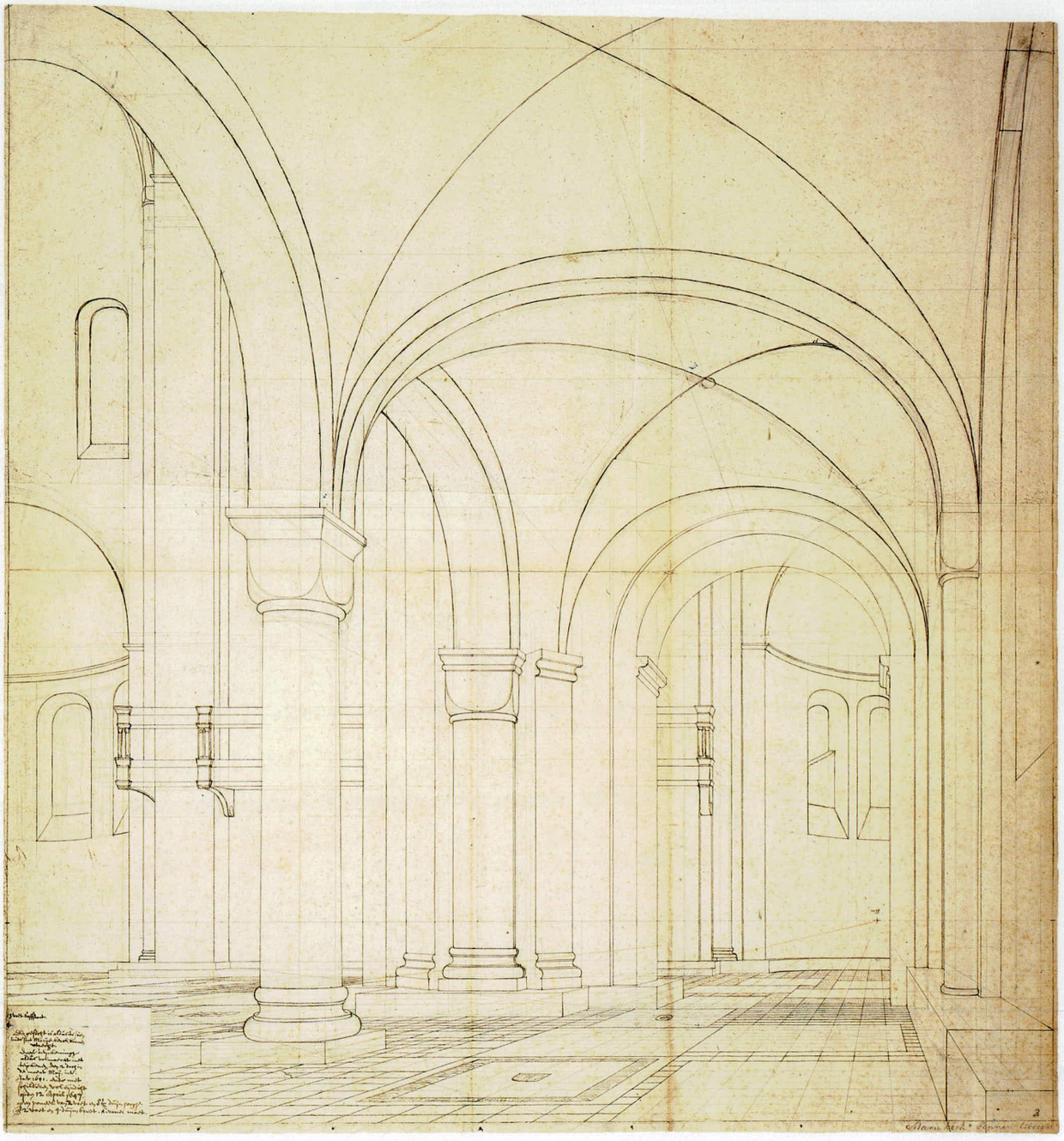
**Opschriften**
Recto l.o. (opgeplakte legenda) Dit gesicht is aldus te sien // inde Sint Marije kerck, binnen // utrecht. // Deese teijckeningh // aldus volmaeckt // met teijckenen, den 2 dach in // de maent Maij, int // Jaer 1641. ende met // schilderen voleijndicht // opden 12 April 1647. // op een paneel van 2 voet en 8½ duijm hoogh. // en(de) 2 voet en 4 duijm breet. kermer maet.
Recto (op dezelfde legenda, bij distantiepunt) 13 voet t'affstant.
Recto r. (bij verdwijnpunt) oogh
Recto (langs een verticale hulplijn in rood krijt links enkele maataanduidingen, in voeten en duimen, v.o.n.b.) 13-4, 15, 16, 23-3½, 24-5
Recto r.o. (door latere hand, in potlood) 2 [of 3] // Mariekerk binnen Utrecht

**Herkomst**
Collectie Teylers Stichting, Haarlem (vóór 1822-1877); schenking directeuren Teylers Stichting aan Het Utrechts Archief, 1877

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1985, cat.nr. 37, p. 30.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 13; Utrecht 1907, cat.nr. 1091, p. 124; Muller 1910, pp. 201-202; Swillens 1935, cat.nr. 152, pp. 112-113 en pp. 44, 66, afb. 148; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 151, p. 214, afb. 152; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 151, pp. 214-215, afb. 152; Schulz 1974, p. 77; Liedtke 1975-1976, p. 164 (noot 62); Ruurs 1982, pp. 98-101, 105-112, 117-120 (noot 7, 8, 11, 12, 31), afb. 2; Kemp 1986, p. 244 (noot 39); Ruurs 1987, cat.nr. 16, pp. 153, en pp. 51-58, 63-68, 103-109 (noot 75, 78, 80, 81, 85, 88, 93), afb. 11; Elkins 1988, p. 273 (noot 17); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 151, p. 280 en pp. 140-141, 145, afb. 154; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 151, p. 283 en pp. 140-141, 145, afb. 154; Haarlem 1997(a), pp. 22-23; Ruurs 2000, p. 13, 18, 23, afb. 7.

**Noten**
1
Ruurs 1987, p. 68 en p. 105 (noot 78).
2
Zie plattegronden van H.A.F.A. Gobius (1812/ca. 1840) en F.C.E. van Embden (1817); HUA, TA Id 2.4 en Id 2.5.



rustende boog wat hoger waren dan hun pendanten aan de westzijde van het schip (zie cat.nr. 12). Dat kan goed kloppen, want Saenredam tekende hier in 1636 een tweede, extra plint onder de zuilbasis, en blijkens latere gegevens was de boog hier iets breder (en daardoor vermoedelijk ook hoger) dan die aan aan de westkant.[2]
Met deze exacte maten heeft Saenredam de te gedrukte proporties van de schets van 1636 gecorrigeerd. Het resultaat is een grotere verticaliteit, waaraan overigens ook het staande (in plaats van liggende) formaat bijdraagt. Maar de bovenhelft van het achterplan heeft Saenredam nu veel te verticaal gemaakt. Met name de noordoostelijke kruisingspijler, links zichtbaar, rijst meters te hoog op boven het vrij correct geproportioneerde doksaal. Saenredam moet dit hebben geweten, want in zijn drie maanden eerder voltooide schilderij (cat.nr. 22) is dezelfde pijler wél correct van hoogte.
Evenals in andere constructietekeningen zijn de meeste details weggelaten en slechts de hoofdlijnen aangegeven. Alleen de vloer is preciezer uitgewerkt. De reden hiervoor is, dat de vierkante vloertegels, alle één voet groot, een belangrijke rol speelden bij het opzetten van de constructie en het uitmeten van exacte posities.

AdG

# 25 Zicht door het transept van de Sint-Mariakerk te Utrecht, naar het zuidwesten

***22 juli 1636***

Pen en bruine inkt, zwart, wit en rood krijt.
Beige lompenpapier; watermerk onbekend.
402 x 306 mm.
Recto m.b. (op gewelf) S.te Marijen kerck binnen uijttrecht.

Recto l.o. (op zijkant van trede) Pieter Saenredam dese geteijcke(n)t
Recto (op de vloer) Den 22en Julij 1636.
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv.nr. 13863.

Evenals de tekening van 7 juli (cat.nr. 19) is dit gezicht genomen vanuit het noordertransept, maar nu vanuit de noordoosthoek. Vanaf de bank bij de noordmuur tekende Saenredam de hoofdstructuur: de grote pijlers, de bogen en de koepel van de kruising. Zijn oogpunt gaf hij aan op de linkerpijler, rechts van de daartegen staande halfzuil.
Vanaf deze plek kon Saenredam van de zuiderzijbeuk rechts en van de galerij daarboven niet meer dan één boog zien – een zeer overeenkomstige tekening van Cornelis van Hardenbergh, eind 18de eeuw gemaakt vanaf bijna hetzelfde standpunt, bevestigt dit.[1] Door echter omstreeks anderhalve meter zuidoostwaarts op te schuiven en bij de hoek van de absidiool verder te tekenen, kreeg Saenredam ook de tweede boog voor ruim de helft in beeld, met de doorkijk in de Van Lochorstkapel; alleen was een deel van de zuidwand van het transept nu uit het zicht geraakt.
Als gevolg van de plaatswisseling is het perspectief enigszins verwrongen: het zuidertransept draait naar links weg, en de bogen van de zuiderzijbeuk en de galerij aldaar zijn gecomprimeerd om te passen tussen de twee westelijke kruisingspijlers, die zelf ook te smal zijn geproportioneerd.
Bij het transeptgewelf en het ruitvormige venster kon Saenredam de goede vorm niet vinden. Ook bij de doksaaltribune, waarachter dat venster grotendeels schuilgaat, heeft hij nogal zitten knoeien. Er is een baluster ('tralij') vergeten, schreef hij erbij, en met enkele krijtlijnen gaf hij aan hoeveel verder de tribune moest uitsteken.

Niettemin is de tekening rijk aan interessante details. Op de kruisingspijlers en in het aansluitende schip zijn de stichtingsverzen, de tapijtschilderingen, de beeldconsoles en de baldakijnen schetsmatig weergegeven zoals zij ook op andere schetsen voorkomen.
Het wapenbord van Cornelia Buth is zeer herkenbaar afgebeeld (zie ook cat.nrs. 8 en 10). Zij lag waarschijnlijk begraven onder de zerk die recht tegenover deze pijler ligt, vlak voor de treden van het doksaal.
Geheel links, op de gebogen wand van de noordelijke absidiool, is nog een smalle strook zichtbaar van een schildering die elders volledeger is afgebeeld (zie cat.nr. 30). Ze is dankzij het wapenschild in de benedenhoek te identificeren. Het betreft een voorstelling van Maria met Christuskind, omgeven door engelen, ter memorie van Dirk van Benthem, van 1406 tot zijn dood in 1415 proost van de Mariakerk. De schildering was pas uit de 16de eeuw, Buchelius zag er zelfs de stijl van Jan van Scorel in.[2]

Het patroon van de zerkenvloer is zeer natuurgetrouw, getuige de latere tekening van Van Hardenbergh, maar de individuele zerken zijn nogal schetsmatig getekend. De kleine, smalle grafsteen pal onder Saenredams signatuur op de trede links is echter direct te herkennen als een kinderzerk. De dode is erop afgebeeld, een zeldzaamheid in de Mariakerk. Buchelius heeft deze zerk ook getekend en geeft, met zijn reserves, het verhaal, dat een vervolg is op de legende van de Friese bouwmeester, beschreven op de pijler rechts (zie cat.nr. 10). De jongeling is de zoon van de bouwmeester, die het geheim van de

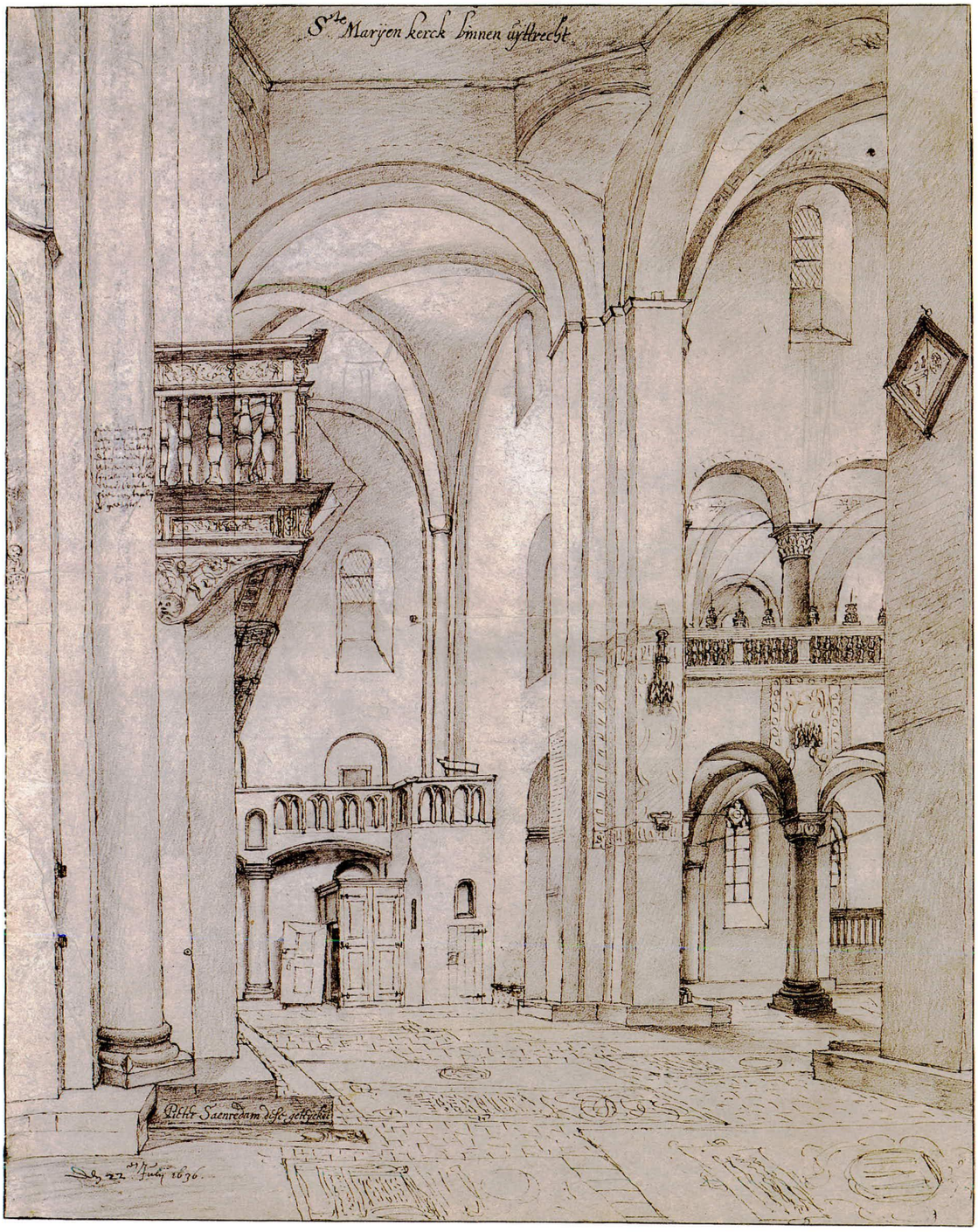
**Opschriften**
Recto (op de pijler links van het doksaal) hier moet noch // een vrij tralij // aen. soo dattet // dan verder sal // wtsteecken en(de) // sijn als in tleeven // was, want // hier een tralij // v(er)geeten is.

**Herkomst**
Collectie C. Ploos van Amstel; aankoop Staatliche Museen, jaar onbekend.

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Hamburg 1995-1996, cat.nr. 5, pp. 18-19, met afb.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), pp. 12-13, afb. 18; Muller 1902, p. 202; Utrecht 1907, p. 125; Vermeulen 1920, p. 190; Gall 1923, pp. 35, 37, afb. 5; Hoogewerff 1923, p. 89, afb. 64a; Berlijn 1930, deel 1, cat.nr. 13863, p. 261; Swillens 1935, cat.nr. 109, p. 101 en p. 30, afb. 143; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), p. 168; Esmeijer 1955, p. 20; Amsterdam 1960, p. 273; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 154, pp. 216-217, afb. 156; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 154, pp. 217-218, afb. 156; Heckmanns 1965, p. 32; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 58, 76, 90, afb. 25; Utrecht 1985, cat.nr. 39, p. 30; Kloek, Halsema-Kubes en Baarsen 1986, p. 87; Lammertse 1987, pp. 80, 81, 84, afb. 4; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 154, p. 281 en pp. 142, 149, 152-153, afb. 157; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 154, p. 283 en pp. 142, 149, 151, afb. 157; De Vries 1991, p. 457; Terlingen en Engelbregt 1995, p. 50; Klinckaert 1996(a), p. 245 (noot 6).

**Noten**
1
HUA, TA Id 4.32. Afbeelding in Utrecht/Douai 1977, cat.nr. 4, p. 60.
2
Buchelius *Monumenta*, f. 58v.
3
Buchelius *Monumenta*, f. 58v.
4
Van der Burch 1617, z.p.


S.te Maryen kerck binnen uyttrecht
Pictet Saenredam dese gettyckt
den 22.ste July 1636.

ossenhuiden, waarmee de fundering verstevigd zou kunnen worden, aan de bisschop verklapte en door zijn in woede ontstoken vader werd gedood.[3] Uit naam van de bisschop werd de jongen in de kerk begraven, zelfs in het koor, aan de voet van bisschop Koenraads tombe, zo meldt een andere bron, Lambertus van der Burch.[4] De zerk moet dan later verplaatst zijn naar het transept, waar Buchelius en Saenredam hem hebben gezien en waar hij tot aan de afbraak van de kerk heeft gelegen. De tombe van bisschop Koenraad is bij de ingebruikname in 1619 van het koor door het schrijnwerkersgilde overgebracht naar de Van Lochorstkapel. Op dit blad heeft Saenredam, bijna op het eind van zijn tekencampagne in de Mariakerk, dus een aantal plaatsen in de kerk met herinneringen aan bisschop Koenraad en de stichting en bouw van de kerk in beeld gebracht.

AdG

# 26 Zicht door het transept van de Sint-Mariakerk te Utrecht, naar het zuidwesten

***1637***

Paneel, 59 x 45 cm.
Recto (onder zuidkant kruisingsgewelf)
P^r Saenredam. pinxit Anno 1637

Douai, Musée de la Chartreuse (in bruikleen van Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. A858).

Op 7 juli 1636 tekende Saenredam vanuit de noordwesthoek het zicht door het transept van de Mariakerk naar het zuidwesten (cat.nr. 19). Hij keerde op 22 juli terug en tekende het doorzicht opnieuw, maar nu vanuit het noordoosten (cat.nr. 25). Het onderhavige schilderij gaat terug op de tekening van 22 juli, maar bevat ook elementen van de schets die Saenredam twee weken daarvoor maakte. Zo nam hij het grote ruitvormige venster aan de zuidwand, op de tweede tekening onzichtbaar achter het doksaal, over van de eerste schets. Er is een aantal opmerkelijke verschillen tussen de tekening van 22 juli en het schilderij. Infraroodreflectografisch onderzoek heeft uitgewezen dat de ondertekening, die de eerste opzet van het schilderij toont, de schets zeer dicht nadert.[1] De verhouding tussen de bouwonderdelen verschilt echter wel, en daarom is het waarschijnlijk dat Saenredam zijn compositie met behulp van een constructietekening op het paneel heeft overgebracht. Deze is echter, voor zover bekend, niet bewaard gebleven. Een aantal details, zoals de trekstangen, een hoekklauw op het basement van de noordoostelijke kruisingspijler en de tekst op de beide westelijke kruisingspijlers, die op de tekening door horizontale streepjes is weergegeven, zijn op de ondertekening en ook op het schilderij weggelaten.
Het meest in het oog springende verschil is de afwezigheid van het doksaal dat Jan van Scorel (1495-1562) in 1543 voor de Mariakerk had ontworpen. Terwijl Saenredam de hoge scheidingswand tussen koor en schip op 22 juli wel schetste, en er zelfs bij aantekende dat hij een baluster was vergeten, komt deze niet voor op het schilderij. Het doksaal is wel ondertekend, overigens zonder toevoeging van de vergeten baluster. Uit microscopisch onderzoek is gebleken dat Saenredam wel degelijk van plan was het doksaal in zijn schilderij op te nemen, maar dat hij hetgeen hij al in verf had uitgevoerd, uiteindelijk weer overschilderde.[2] Hetzelfde geldt voor de tapijtimitatie, die hij schetste, ondertekende en zelfs al uitwerkte met bladgoud en rood, om haar vervolgens weer weg te schilderen.
Een ander belangrijk verschil tussen de ondertekening en het schilderij betreft het houten tochtportaal dat zich in de zuidelijke muur van het transept bevindt. Saenredam ondertekende het portaal zoals hij het had vastgelegd in zijn schets van 22 juli. Op het schilderij is alleen nog de opengeklapte deur in de oostwand te zien. De voorzijde van het toegangsportaal is verdwenen, waardoor de muur los in de ruimte is komen te staan. Hierdoor is een direct zicht ontstaan op het 'Paradijs'-portaal, maar in onjuist perspectief. De doorgang erachter naar de Pandhof was vanuit deze hoek immers volledig zichtbaar, en niet slechts voor de helft. Saenredam liet de baldakijntjes, de hoek van het kapiteel van de rechterhalfzuil van de zuidelijke zijbeuk en het rouwbord op de zuidwestelijke kruisingspijler weg. Het interieur is gestoffeerd met tal van figuurtjes, die alle later zijn toegevoegd.[3]

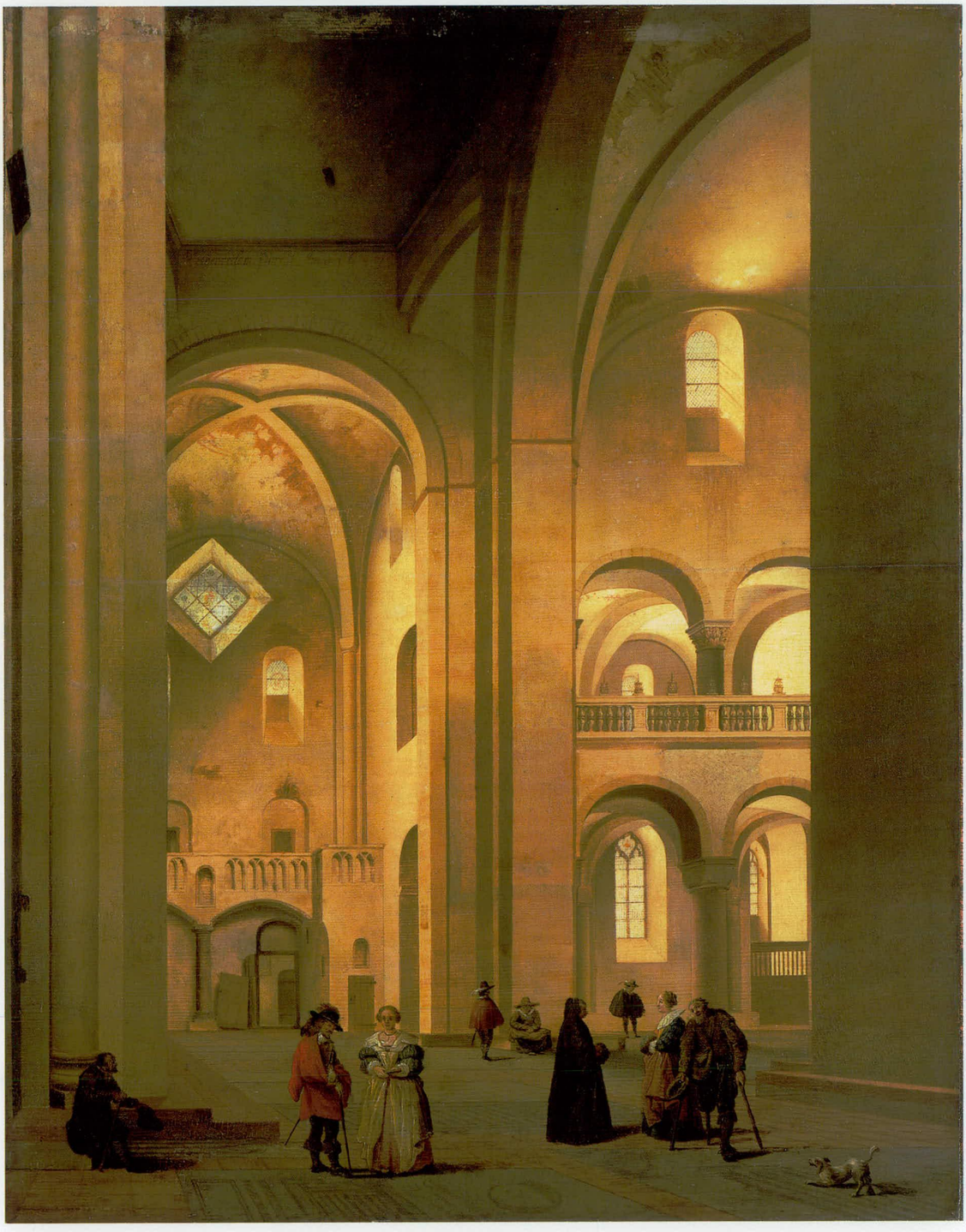
De drastische veranderingen die Saenredam tijdens het schilderen heeft doorgevoerd, hebben geleid tot de suggestie dat wellicht een opdrachtgever invloed heeft uitgeoefend op het uiteindelijke resultaat.[4] Gary Schwartz heeft in meerdere publicaties de aandacht gevestigd op het feit dat het *Zicht door het transept van de Mariakerk* eigendom zou zijn geweest van Constantijn Huygens (1596-1687), secretaris van Frederik Hendrik.[5] Hij baseert zich hierbij

**Herkomst**
Collectie Calmette, Cahors (1875); Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Den Haag/Amsterdam (1875-1885); overdracht aan het Rijksmuseum, 1885; langdurig bruikleen aan het Musée de la Chartreuse, 1992

**Tentoonstellingen**
Amsterdam 1946, cat.nr. 100, p. 18; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Arnhem 1972-1973, cat.nr. 48, z.p., afb.; Utrecht 1988, cat.nr. 58, p. 67, met afb.

**Literatuur**
Verslagen omtrent 's Rijksverzamelingen, nr. 280, p. 60; Amsterdam 1887, cat.nr. 1258, p. 149; Obreen 1887, p. 53; Denison Champlin 1888, deel 4, p. 100; Obreen 1890, p. 75; Obreen 1893, p. 83; Obreen 1898, p. 86; Hofstede de Groot 1899(a), p. 13; Amsterdam 1901, cat.nr. 1258, p. 147; Amsterdam 1903, cat.nr. 2097, p. 235; Amsterdam 1904, cat.nr. 2097, p. 276; Amsterdam 1905, cat.nr. 2097, p. 292; Amsterdam 1907, cat.nr. 2097, p. 235; Amsterdam 1908, cat.nr. 2097, p. 235; Jantzen 1910, pp. 83, 169 (nr. 406); Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 547; Amsterdam 1911, cat.nr. 2097, p. 327; Amsterdam 1912, cat.nr. 2097, p. 235; Amsterdam 1918, cat.nr. 2097, p. 235; Amsterdam 1920, cat.nr. 2097, p. 363; Hoogewerff 1923, pp. 89-90; Amsterdam 1926, cat.nr. 2097, p. 172; Amsterdam 1927, cat.nr. 2097, p. 170; Koomen 1933, afb. op p. 258; Amsterdam 1934, cat.nr. 2097, p. 254; Swillens 1935, cat.nr. 145, p. 111 en pp. 30, 54, 101 (bij cat.nr. 109), 109 (bij cat.nr. 140), afb. 144; Schmidt-Degener en Schoch 1938, pp. 30-31; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), p. 168; Amsterdam 1948, cat.nr. 2097, p. 85; Amsterdam 1951, cat.nr. 2097, p. 159; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 463; Amsterdam 1956, cat.nr. 2097, p. 182; Van Braam [1958], nr. 4638, p. 401; Amsterdam 1960, cat.nr. 2097, p. 273; Brinkgreve 1960, p. 38, afb. 10; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 153, pp. 215-216, afb. 155; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 153, pp. 216-217, afb. 155; Heckmanns 1965, pp. 31-33, afb. 20; Schwartz 1966-1967, p. 79 (noot 21); Amsterdam 1976, inv.nr. A 858, p. 491, met afb.; Jantzen 1979, pp. 83, 232 (nr. 406); Wright 1980, p. 401; Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, p. 97 (noot 3); Liedtke 1982, pp. 29, 30, 32, 76, afb. 13; Dibbets en Schwartz 1984, afb. op p. 300; Utrecht 1985, p. 30, bij cat.nr. 40; Lammertse 1987, pp. 80-84, afb. 1, 5-9; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 153, p. 281 en pp. 142, 152-153, 192, 279, 296, 319 (noot 28), afb. 159; Ruurs 1990, p. 336; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 153, p. 283 en pp. 142, 151, 192, 281, 304, 329 (noot 28), afb. 159; De Vries 1991, p. 457; Amsterdam 1992, inv.nr. A 858, p. 82; Hamburg 1995-1996, p. 19, met afb.; Kersten en Lokin 1996, p. 50, afb. 37; Giltaij 2000, p. 33.

**Noten**
1
Het onderzoek, dat in 1985 werd afgerond, werd uitgevoerd door Friso Lammertse. Hij publiceerde de resultaten in Lammertse 1987, pp. 80-84.



waarschijnlijk op de *Catalogue raisonné van de werken van Pieter Jansz. Saenredam* die de overzichtstentoonstelling uit 1961 begeleidde en waarin voor het eerst, echter zonder bronvermelding, wordt vermeld dat het schilderij zich in 1827 in het huis van Huygens in Den Haag bevond.[6] Deze informatie zal teruggaan op een inboedelbeschrijving van het huis van Huygens uit 1827. Hierin wordt 'het inwendige der Mariakerk te Utrecht, door P. Saanredam' genoemd, echter zonder afmetingen.[7] Hoogstwaarschijnlijk betreft dit het schilderij *Het middenschip en het koor van de Mariakerk, gezien naar het oosten* uit 1641 (cat.nr. 22), waarvan wordt aangenomen dat het in Huygens' eigendom is geweest.
Dat schilderij komt eveneens voor in de veilingcatalogus van 1725 van de boedel van Susanna (1637-1725), de enige dochter van Constantijn Huygens. In deze catalogus worden nog twee andere schilderijen van Saenredam genoemd. Het ene heeft de Domkerk als onderwerp, en het andere, dat wordt aangeduid als 'Een Perspectieff, verbeeldende een Kerk van binnen; door P. Saenredam', meet ca. 75,8 x 56,2 cm en komt dus vanwege de afmetingen niet in aanmerking voor identificatie met het *Zicht door het transept van de Mariakerk* uit 1637.[8] In een veiling van schilderijen uit het huis van Huygens uit 1828 te Den Haag worden geen schilderijen van Saenredam vermeld.[9]

LMH

2
Dat de galerij door Saenredam werd overschilderd, werd ook al geconstateerd door Swillens 1935, p. 30.
3
Zie ook Swillens 1935, p. 54; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 216; Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, p. 97 (noot 3).
4
Ruurs 1990, p. 336, suggereert dat Saenredam het schilderij wellicht voor de anonieme markt vervaardigde, en vervolgens de imitatietapijten, relieken van het katholieke verleden van de kerk, op verzoek van een protestantse koper wegschilderde.
5
Schwartz 1966-1967, p. 79 (noot 21), en Schwartz en Bok 1989, pp. 152-153, 192. Schwartz 1966-1967, p. 79 (noot 21) meldt bovendien, zonder bronvermelding, dat cat.nr. 26 in 1827 door een particulier werd aangekocht. Het feit dat Gerard Houckgeest, die in 1639 lid werd van het Haagse Lucasgilde en in 1640 voor de Staten Generaal werkte, het schilderij kende (zie Liedtke 1982, pp. 29 en 32), draagt volgens de auteur bij tot het wegnemen van twijfel over de vraag of Huygens schilderijen van Saenredam bestelde of kocht. Zie Schwartz en Bok 1989, p. 319 (noot 28).
6
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 216.
7
Van der Muelen 1888, p. 76.
8
Veiling Den Haag 06.11.1725, cat.nrs. 82 (meet 75,8 x 56,2 cm), 83 (is cat.nr. 22 uit deze catalogus) en 97 (is de Domkerk).
9
Veiling van schilderijen uit het huis van Huygens, 22.04-03.05.1828 te Den Haag. Exemplaar van de catalogus bij de 'Vereniging ter bevordering van de belangen des boekhandels' te Amsterdam. Hierin worden 28 schilderijen uit het Huygenshuis ter veiling aangeboden, maar er zijn geen werken van Saenredam bij.

# 27 De noordelijke zijbeuk van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het westen

***25 juli 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt, blauwgroen krijt (of blauwgroene waterverf met droog penseel opgebracht), penseel in gele waterverf.
Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis en contramerk met de cijfers 4 en 1 waaronder een W (zie p. 297).

399 x 302 mm.
Recto m.b. (op trekstang) S.$^{t}$ MARYEN KERCK, BINNEN UYTTRECHT.
Recto r.o. (op de vloer) Den 25$^{e}$ Julij A$^{o}$ 1636. // P:$^{r}$ Saenredam geteijckent.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Id 4.6.

Op vrijdag 25 juli 1636 schetste Saenredam zijn laatste interieur van de Mariakerk. Hij zat in de noorderzijbeuk, vlak voor de plaats waar hij ook begin juli had gezeten toen hij het dwarsdoorzicht door de kerk naar het zuiden (cat.nr. 15) tekende. Maar nu richtte hij de blik pal naar het westen; de tekening geeft een zicht recht door de zijbeuk heen, met links enkele doorzichten door het middenschip tot in de meest westelijke travee van de zuiderzijbeuk.

Het interieur is wat te smal weergegeven, maar maakt een tamelijk overtuigende indruk. Toch is het perspectief verre van consequent. De positie van het centrale verdwijnpunt, onder het spitsboogvenster rechts, wijst op een ooghoogte van ca. 1,10 m, omstreeks 4 voet. Voor de achterste helft van de zijbeuk klopt die ooghoogte wel, maar meer naar voren liggen de (half)zuilen en pijlers veel lager ten opzichte van de horizon; ze zijn kennelijk vanuit een hoger standpunt getekend. Het lijkt of Saenredam zittend is begonnen, vervolgens is gaan staan om het voorplan te tekenen en daarna weer is gaan zitten om op de linkerhelft van het blad de achtergrond, gerelateerd aan de pilaren van het voorplan, in te vullen. Dit zou kunnen verklaren hoe het komt dat de achtergrond links in zijn geheel veel lager ligt dan het achterplan rechts, hetgeen de suggestie wekt van een geringere afstand.
Ook andere 'fouten' komen voor. Zo geeft het voorste gewelfvak vlak naast elkaar *twee* snijpunten (elk met een kleine ophangring) van de elkaar kruisende gewelfgraten te zien. Het linker is het verkeerd getekende, het rechter is de verbeterde versie. De fout getekende gewelfgraten zijn niet weggeradeerd, maar met penstreepjes doorgehaald.

De kerk toont zeer leeg, van de aanwezige schilderingen en grafmonumenten is bijna niets te zien. Alleen in de zuiderzijbeuk geheel links noteerde Saenredam vluchtig een rechthoekig bord of epitaaf en daarnaast een console van de renaissance beeldnis die ook voorkomt op de tekening van 3 juli (cat.nr. 17). Verder is tussen de pijlers door nog iets zichtbaar van de zuidelijke helft van het orgel op de westgalerij: gedeelten van de orgeltribune en de orgelkast en, geheel links op de zuidgalerij, het houten schot van het balgenhuis (zie ook cat.nr. 17). Het blauwgroene, zwart omrande vlak, de enige plaats in de tekening waar Saenredam kleur heeft aangebracht, is een stukje van het openstaande zuidelijke orgelluik (zie ook cat.nr. 18). De luiken van het orgel waren aan de binnenzijde blauw geschilderd, en dat heeft Saenredam hier nadrukkelijk aangegeven, met het oog op te maken schilderijen. Dat hij de luiken, die in zijn eerdere tekeningen (cat.nrs. 8, 11, 17) steeds gesloten zijn weergegeven, hier naar waarheid in geopend toestand kon afbeelden, wordt door de datum bevestigd. Volgens een oude, in 1636 nog altijd van kracht zijnde instructie, moest de organist van de Mariakerk elke zondag-, dinsdag- en vrijdagochtend een uur lang het orgel bespelen.[1] En 25 juli wás een vrijdag.

AdG

**Opschriften**
Verso l.o. No 976 (pen en bruin)
Verso l.b. 1834 / 1086 (potlood)

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899.

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 69, p. 25; Amsterdam 1938, cat.nr. 69, p. 25; Utrecht 1953 (b), cat.nr. 135, p. 34; Zürich 1953, cat.nr. 196, p. 88; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1985, cat.nr. 33, p. 29.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 14, afb. 20; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1086, p. 123; Gall 1923, p. 35, afb. 4; Vermeulen 1928-1941, deel 1 (1928), p. 308, afb. 36; Swillens 1935, cat.nr. 110, p. 109, afb. 146; Swillens 1937, p. 335; De Jonge [1938], p. 30; Utrecht 1948, p. 48; Utrecht 1952, p. 104; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 165, p. 227, afb. 166; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 165, p. 228, afb. 166; Elkins 1988, p. 272 (noot 15); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 165, p. 282 en pp. 144-145, afb. 160; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 165, p. 285 en pp. 144-145, afb. 160; Utrecht 1999, p. 1313; Boersma 2000, p. 64, afb. 13.

**Noot**
1
HUA, St.-Marie, inv.nr. 41-3, f. 265r-v, resolutie 5 oktober 1593.

S.t MARYEN KERCK, BINNEN UYTTRECHT.
den 25.en Julij A.o 1636.
P.r Saenredam geteyckent.

# 28 De noordelijke zijbeuk van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het westen

***ca. 1784***

*Hendrik Tavenier (1734-1807)*

Pen en bruingrijze inkt, penseel en grijze inkt, grafiet (pen en bruine inkt alleen het onderschrift).
Watermerk: geen.
380 x 514 mm.

Recto (onder de tekening) Gezigt in de S$^{t}$: Marije Kerk a Utrecht.(pen en bruine inkt)
Recto (op plint l.o.) H: Tavenier fecit (pen en bruingrijze inkt)
Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, inv.nr. MCS/220.

**Opschriften**
Recto (onder de basislijn een nummering in voetmaten) 1 (t/m) 14 (grafiet).
Verso: (enkele nummers in potlood)

**Herkomst**
Collectie Munnicks van Cleeff (1847-1860); veiling, 1860 (coll. Munnicks van Cleeff); collectie J.L. Beyers (1860?-1870); collectie prins Hendrik (1870); collectie prins Willem Frederik Hendrik; collectie prinses Maria van Pruisen; collectie koning Willem III; collectie koningin Emma van Waldeck Pyrmont; collectie koningin Wilhelmina

**Literatuur**
Utrecht 1907, p. 124; Swillens 1935, p. 132, nr. 4; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 219, p. 276; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 219, p. 284.

Deze tekening van Hendrik Tavenier – uit de reeks van vijf interieurs van de Mariakerk in het Koninklijk Huisarchief, die hij omstreeks 1784 heeft vervaardigd (zie cat.nr. 9) – is gemaakt naar Saenredams thans niet meer bekende constructietekening voor het schilderij in het Centraal Museum Utrecht (cat.nr. 29), gebaseerd op de schets van 25 juli 1636 (cat.nr. 27). Vergelijking met het paneel leert, dat de kopie zeer nauwkeurig is, en op ware grootte uitgevoerd. Dat Taveniers tekening naar Saenredams constructietekening is gemaakt en niet naar het paneel, blijkt uit het feit, dat de tekening iets groter is en daardoor aan alle kanten een smal strookje méér te zien geeft dan het schilderij, maar vooral ook aan de voetmaataanduiding langs de basislijn, die voor Saenredams constructietekeningen kenmerkend is. Evenals in cat.nr. 30 en in tegenstelling tot Taveniers drie andere tekeningen van de Mariakerk, zijn hier geen figuren toegevoegd.

Ook al zijn de hulplijnen voor de constructie grotendeels weggelaten, de nauwkeurigheid van deze kopietekening maakt het mogelijk het hier getoonde interieur te vergelijken met dat in Saenredams schets van 25 juli 1636. Anders dan op 25 juli heeft Saenredam in zijn constructietekening gekozen voor een horizontaal formaat; van de gewelfzone is daartoe minder, van de pijler op de voorgrond juist meer afgebeeld. Door dit horizontale formaat en doordat Saenredam de proporties, die in de schets te smal waren, heeft gecorrigeerd, maakt de noorderzijbeuk een ruimere indruk, die in hoge mate met de werkelijkheid overeenkomt, al is het westvenster wat te breed en de vrijstaande zuil op de voorgrond aanzienlijk te slank. In het doorzicht links naar de zuidwesthoek van de kerk is Saenredam echter minder betrouwbaar. Het geeft globaal hetzelfde als wat de tekening van 1636 laat zien, maar dat was eigenlijk onmogelijk. Saenredam heeft de perspectiefconstructie namelijk vanuit een iets verder standpunt opgezet dan vanwaaruit hij in 1636 zijn tekening maakte. Dit verschil in distantie, slechts een paar voet, had tot gevolg dat in het beeldvlak de zware pijler op de voorgrond toeschoof naar de hoog oprijzende pijler aan de overkant van het schip en de doorkijk tussen deze beide pijlers geheel verdween. Kennelijk is Saenredam zich dit pas bewust geworden, toen de constructietekening al in een ver gevorderd stadium was, anders had hij wel dadelijk een iets kortere distantie gekozen om dit ongewenste effect te voorkomen. De boogopening links van de vrijstaande zuil zou dan ruimer zijn geworden, voldoende om de zuidwesthoek in de juiste verhoudingen weer te geven. Nu echter heeft Saenredam in het doorzicht een noodgreep moeten toepassen: comprimering van alle breedtematen. Ook de versmalling van de vrijstaande zuil vooraan moet hieraan worden toegeschreven. De perspectivische fricties die door dit alles zijn ontstaan, vallen overigens nauwelijks op, men wordt ze pas gewaar wanneer men zich bijvoorbeeld de westgalerij achter het massief van pijlers tussen schip en noorderzijbeuk probeert voor te stellen. Evenals bij de uitwerking van andere interieurs heeft Saenredam de architectuur 'verbeterd' door weglating van de trekstangen tussen de bogen en van het romaanse voetloof bij de zuilbasementen.

AdG

H. Tavenier fecit
Gezigt in de St. Marije Kerk te Utrecht

# 29 De noordelijke zijbeuk van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het westen

***1641 (?)***

Paneel, 34,1 x 49,4 cm.
Recto m.o. (resten van signatuur)
Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 7972.

*De noordelijke zijbeuk van de Mariakerk, gezien naar het westen* is gebaseerd op de laatste tekening die Pieter Saenredam van het interieur van de Mariakerk vervaardigde (cat.nr. 27). De schets, die 25 juli 1636 is gedagtekend, heeft een verticaal formaat. Saenredam elimineerde de hoogte van de compositie door de ruimte boven de twee dobbelsteenkapitelen op de voorgrond achterwege te laten, en de voorstelling aan de linker- en rechterzijde uit te breiden. Hierdoor kwam het horizontale beeldvlak van het schilderij tot stand. De proporties die op de tekening te smal waren, zijn op het schilderij gecorrigeerd, waardoor met name ook het venster een geheel ander aanzien heeft gekregen. Tussen alle bruine schakeringen, was het blauw van het orgelluik oorspronkelijk het enige kleuraccent. De figuurtjes zijn weliswaar ook kleurig, maar op een later tijdstip toegevoegd. Ze zijn te klein wat proportie betreft.[1] De kerk is, afgezien van deze stoffage, geheel leeg. Elke verwijzing naar de inrichting ontbreekt. De trekstangen zijn, zoals vaker het geval is, op de tekening wel weergegeven maar op het schilderij weggelaten.
De oorspronkelijke constructietekening van het schilderij is verloren gegaan.
Een 18de-eeuwse kopie door Hendrik Tavenier geeft echter hetzelfde beeld (cat.nr. 28).

Toen P.T.A. Swillens in 1935 zijn monografie over Pieter Saenredam publiceerde, was het schilderij onbekend.[2] Het werd twee jaar later door kunsthandel D.A. Hoogendijk ontdekt in een particuliere Ierse verzameling. Nog in hetzelfde jaar werd het paneel met steun van de Vereniging Rembrandt aangekocht door het Centraal Museum en alsnog door Swillens in een artikel in de openbaarheid gebracht.[3] Mevrouw C.H. de Jonge, de toenmalige directrice van het museum, was vanzelfsprekend zeer trots op de aankoop. Het was de eerste Saenredam die aan de collectie kon worden toegevoegd en bovendien, zo stelt zij in een artikel geschreven naar aanleiding van de aanwinst, 'in bijzonder fraaie staat'.[4] Dat deze laatste constatering helaas volstrekt onjuist was, bleek toen het paneel werd gerestaureerd ten behoeve van de grote overzichtstentoonstelling van het oeuvre van Saenredam, die in 1961 in het Centraal Museum werd georganiseerd. Op een foto van het schilderij, genomen nadat de vernis en alle overschilderingen waren verwijderd, is duidelijk te zien hoe armzalig de conditie feitelijk is.[5] Het schilderij heeft zelfs zodanig geleden aan bladdering en verfverlies dat de reconstructie van sommige onderdelen van het gebouw – zoals de bases van de zuilen – bij de jongste restauratie problemen opleverde.[6]

Volgens de catalogus die de tentoonstelling in 1961 begeleidde, was het schilderij middenonder op de plint gesigneerd 'P. Sae[..]eda[..]', gevolgd door een jaartal dat interpretabel was als 1637 of 1641.[7] Sindsdien wordt in de literatuur ca. 1640 aangehouden.[8] Resten van een signatuur zijn bij de laatste restauratie inderdaad teruggevonden, maar van een datering is in het geheel niets meer te zien.[9] Dendrochronologisch onderzoek heeft uitgewezen dat het schilderij ten vroegste vanaf 1639 kan zijn beschilderd, waardoor 1637 als jaar van ontstaan in elk geval moet komen te vervallen.[10] Als 1641 inderdaad juist is, dateert het paneel uit hetzelfde jaar als *Het middenschip en het koor van de Mariakerk, gezien naar het oosten* (cat.nr. 22). De twee schilderijen behoren met *De noordelijke zijbeuk naar het oosten* uit 1651 (cat.nr. 31) tot de laatste interieurs die Saenredam van deze kerk schilderde. De drie exterieurs dateren van zo'n twintig jaar later.

LMH

**Herkomst**
Particuliere collectie, Ierland (jaar onbekend); Kunsthandel D.A. Hoogendijk & Co., Amsterdam (1937); aankoop door het Centraal Museum met steun van de Vereniging Rembrandt, 1937

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 22, p. 13 en p. 25; Amsterdam 1938, cat.nr. 22, p. 13 en p. 25; Utrecht 1941, cat.nr. 156*, p. 40, afb. 30; Utrecht 1948, cat.nr. 49, p. 48; Utrecht 1953, cat.nr. 83, p. 22, afb. 27; Utrecht 1958 (geen cat.); Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1975-1976(a) (geen cat.); Utrecht 1983(a), cat.nr. 20, z.p., met afb; Utrecht 1985, cat.nr. 34, p. 29; Utrecht 1995 (geen cat.).

**Literatuur**
Swillens 1937, op. 335, afb. op p. 332; Verslag Gemeente Utrecht 1937, p. 15; De Jonge [1938]; Wegwijzer Centraal Museum 1938, p. 9; Wegwijzer Centraal Museum 1949, p. 9; Guide Musée Central 1950, p. 7; Utrecht 1952, cat.nr. 240, p. 104 en p. XLIX, afb. 86; Van Braam [1958], nr. 4632, p. 400; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 164, pp. 226-227, afb. 165; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 164, pp. 227-228, afb. 165; Foucart 1965, bij sectie 21, z.p.; Schwartz 1966-1967, p. 78 (noot 20); Houtzager e.a. 1967, pp. 258-259; Liedtke 1971, p. 139 (noot 52); Jantzen 1979, p. 233 (nr. 409b); Blotkamp 1980, p. 23, met afb.; Wright 1980, p. 401; Hijmersma 1983, p. 140; Haverkate en Van der Peet 1985, pp. 85, 86, afb. 29; Van Ginneken 1988, afb. 4; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 164, p. 282 en p. 279, afb. 161; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 164, p. 285 en p. 281, afb. 161; De Bruin, De Meyere en De Sitter 1994, afb. 7; Utrecht 1999, cat.nr. 559, pp. 1312-1313 en p. 27, afb. op p. 1312; Boersma 2000, pp. 57, 62, 64, 70, afb. 1, 3, 6, 7, 9-12, 16.

**Noten**
1
Volgens S.J. Gudlaugsson zijn de figuren geschilderd door Pieter Post. Zie Schwartz 1966-1967, p. 79 (noot 20). Zie ook Boersma 2000, p. 62 (noot 3).
2
Swillens 1935.
3
Swillens 1937, p. 335.
4
De Jonge 1938, p. 30.
5
Boersma 2000, p. 59, afb. 3 en p. 62.
6
Boersma 2000, p. 64.
7
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 164, p. 226.
8
Utrecht 1948, cat.nr. 49, p. 48; Utrecht 1952, cat.nr. 240, p. 104; Utrecht 1953, cat.nr. 83, p. 22; Liedtke 1971, p. 139 (noot 52).
9
Boersma 2000, p. 57
10
Rapport P. Klein d.d. 12.01.1998 in de documentatie van het Centraal Museum. Zie ook Utrecht 1999, cat.nr. 559, p. 1312.

# 30 De noordelijke zijbeuk van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***ca. 1784***

*Hendrik Tavenier (1734-1807)*

Pen en bruingrijze inkt, penseel en grijze inkt (pen en bruine inkt alleen het onderschrift).
Watermerk: geen.
557 x 411 mm.

Recto (onder de tekening) Gezigt in de S.t Marije Kerk, a Utrecht, aan de Noordzijde of de Gang van dien. (pen en bruine inkt)
Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, inv.nr. MCS/223.

**Herkomst**
Collectie Munnicks van Cleeff (1847-1860); veiling, 1860 (coll. Munnicks van Cleeff); collectie J.L. Beyers (1860?-1870); collectie prins Hendrik (1870); collectie prins Willem Frederik Hendrik; collectie prinses Maria van Pruisen; collectie koning Willem III; collectie koningin Emma van Waldeck Pyrmont; collectie koningin Wilhelmina

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 14; Utrecht 1907, p. 124; Swillens 1935, cat.nr. 104, p. 99, afb. 142; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 152, p. 215, afb. 153; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 152, p. 215, afb. 153; Liedtke 1975-1976, p. 164 (noot 62); Rotterdam 1991, cat.nr. 17, p. 117 en p. 119, afb.2.

Van deze Saenredam-kopie van Hendrik Tavenier is Saenredams oorspronkelijke tekening niet meer bekend. Lange tijd vormde Taveniers blad de enig bekende versie van dit gezicht in de noordbeuk van de Mariakerk. Pas na sluiting van de grote Saenredam-tentoonstelling in 1961 werd het paneel met ditzelfde interieur ontdekt dat Saenredam in 1651 heeft geschilderd (cat.nr. 31).

In de literatuur is Taveniers tekening steeds beschreven als een kopie naar Saenredams oorspronkelijke schets van 1636, ook ná de vondst van het paneel.[1] De perspectivisch uitgewerkte vloer en de nauwkeurige overeenstemming van de tekening met het paneel maken echter duidelijk, dat het gaat om een kopie op ware grootte van Saenredams constructietekening, die tussen 1636 en 1651 moet zijn ontstaan. Dat het geen kopie kan zijn naar het schilderij, blijkt uit enkele reëel bestaande interieurdetails die alleen in de tekening voorkomen.

Op het eerste gezicht lijkt dit interieur van de noordbeuk het exacte spiegelbeeld te zijn van dat van de zuidbeuk (cat.nr. 24) uit 1641. Oogpunt en afstand zijn inderdaad vrijwel overeenkomstig, maar bij nadere beschouwing springen grote verschillen in het oog.
Met name de ruimte toont hier aanzienlijk verticaler, en de dwarsbogen, in cat.nr. 24 iets gedrukt, zijn zuiver halfrond geworden. Hier heeft Saenredam de realiteit naar zijn hand gezet, want de noordbeuk was in werkelijkheid iets breder en de dwarsbogen waren er bijgevolg nog iets gedrukter dan in de zuidbeuk. Een ander gezicht in de noordbeuk, naar het westen, uit 1641 (zie cat.nrs. 28 en 29) geeft de verhoudingen wél correct.
Evenals de proporties van de zijbeuk, zijn ook die van het doksaal verticaler geworden, die van de absidiool echter weer niet, zodat dit nu te laag oogt. Opmerkelijk is de dubbele lijst onder het absisgewelf, die in andere gezichten in dit gedeelte van de Mariakerk, zowel van Saenredam zelf als van anderen, uitsluitend als enkele lijst voorkomt.
Is de ruimteweergave van dit interieur niet betrouwbaar, een aantal specifieke details is dat wel: de achthoekige zuilkapitelen, het dubbele touwprofiel van de zuilbasis op de voorgrond, de 'kinderzerk' in de hoek tussen absidiool en doksaal (zie cat.nr. 25), het rechthoekige luikje in het muurvlak daarboven, en het hier volledig weergegeven geschilderde epitaaf voor Dirk van Benthem (zie cat.nr. 25). Gezien deze details is het waarschijnlijk dat Saenredam in 1636 ook een schetstekening van dit gezicht heeft gemaakt. De memorieschildering voor Otto de Boningen (zie cat.nr. 15) op de overhoekse pilaster in het midden van de tekening ontbreekt echter. Denkbaar is, dat Saenredam deze schildering ook op de schets had weggelaten, omdat zij al gedetailleerd op een andere tekening (cat.nr. 15) stond weergegeven.

AdG

**Noot**
1
Zie Swillens 1935, p. 99, nr. 104; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 152, p. 215; Rotterdam 1991, cat.nr. 17, p. 117.

Gezigt in de St Marije Kirk, te Utrecht, aan de Noordzijde of de Gang van Oost

# 31 De noordelijke zijbeuk van de Sint-Mariakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***1651***

Paneel, 48,6 x 35,8 cm.
Recto r.o. (op voet zuil) P.r Saenredam fecit.
A°: 1651.
Los Angeles, collectie Mrs. Edward W. Carter.

*De noordelijke zijbeuk van de Mariakerk* kwam pas aan het licht nadat de grote overzichtstentoonstelling over Pieter Saenredam, die in 1961 in het Centraal Museum werd gehouden, was afgelopen. Het schilderij werd alsnog in de Engelse editie van de catalogus opgenomen, voor de Nederlandse kwam het stuk te laat.[2] Het paneel bevond zich op dat moment in een particuliere collectie in Bloemendaal. De schets noch de constructietekening van het schilderij is bewaard gebleven. De compositie was echter wel bekend uit een 18de-eeuwse kopie van Hendrik Tavenier naar wat nu blijkt de constructietekening van Saenredam te zijn geweest (cat.nr. 30).[3] Uit een vergelijking tussen de tekening en het schilderij blijkt dat de dubbele lijst onder het absisgewelf is teruggebracht naar een enkele en dat de decoratie in het rechter blinde raam is weggelaten. Dergelijke vereenvoudigingen ten opzichte van de constructietekening komen bij Saenredam vaker voor.
Omdat het paneel aan geen van de vier zijden is afgeschuind, is wel verondersteld dat het is ingekort. Uitgaande van de tekening zou dan aan de linker- en de bovenzijde een strook moeten zijn afgezaagd.[4] Als Tavenier inderdaad een 1:1 kopie naar de originele constructietekening van Saenredam heeft vervaardigd, zoals Arie de Groot in cat.nr. 30 stelt, dan kan men aannemen dat het paneel aan de linkerzijde zo'n 8,3 cm en aan de bovenzijde 7,1 cm heeft verloren.

Toen het kerkinterieur in 1961 voor het eerst in de openbaarheid werd gebracht en afgebeeld, was het gestoffeerd met drie figuren. In het midden bevonden zich twee elegante heren met een hond aan de voeten en geheel rechts achter de zuil was nog een derde figuur te zien. Alle drie waren in de 18de eeuw toegevoegd. Brod Gallery in Londen liet de twee mannen en de hond in 1976 verwijderen en op een later tijdstip is ook de derde figuur weggehaald.[5] *De noordelijke zijbeuk van de Mariakerk* behoort sindsdien tot een van de zeldzame kerkinterieurs van Saenredam waarin figuren maar ook enige andere stoffage ontbreken. Niets leidt de aandacht af van de heldere eenvoud van de ruimte en de subtiele kleurnuances waarmee deze is weergegeven.

LMH

**Herkomst**
Collectie Alcott, Rugby (jaar onbekend); collectie W.A. Coats, Londen (1927); veiling W.B. Paterson, Londen [03.]01.1927 (nalatenschap W.A. Coats), cat.nr. 175, p. 17[1]; collectie F. Lugt, Maartensdijk (1927); collectie A.C.R. van der Mandele-Vermeer, Bloemendaal (1927-1976); veiling Sotheby Mak van Waay, Amsterdam 15.11.1976, cat.nr. 46, p. 14, afb. op p. 45; Brod Gallery, Londen (1976-1977); aankoop Mr. en Mrs. E.W. Carter van Brod Gallery, 1977

**Tentoonstellingen**
Amsterdam 1938 (buiten cat.); Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, cat.nr. 23, pp. 92-97, afb. op p. 93 en afb. z. nr.; Rotterdam 1991, cat.nr. 17, pp. 116-119, afb. op p. 116.

**Literatuur**
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 152a, p. 216, afb. 153a; Liedtke 1971, p. 139 (noot 53); Liedtke 1975-1976, p. 164 (noot 62), afb. 12; advertentie Sotheby Mak van Waay 1976, met afb.; Guillaumin 1977, p. 140, afb. 2; Walsh 1981, p. 388, afb. 12; Ruurs 1987, p. 100 (noot 58); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 152, p. 280 en pp. 134, 149, 232, 279, 299, 322 (noot 25), afb. 217; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 152, p. 283 en pp. 134, 149, 228, 281, 308, 332 (noot 25), afb. 217; Tauch 1991, p. 3275, met afb.; Edinburgh 1992, pp. 144, 175.

**Noten**
1
De in Los Angeles/Boston/New York 1981-1982 en Rotterdam 1991, p. 117 (noot 3) genoemde onvindbare veilingcatalogus is zeer waarschijnlijk de catalogus van W.B. Paterson van januari 1927. Onder nr. 175 wordt een kerkinterieur van Saenredam vermeld, waarbij in het exemplaar dat wordt bewaard op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag met de hand is aangetekend dat het om een schilderij van de Mariakerk gaat uit 1651. Zie ook Edinburgh 1992, p. 144.
2
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 152(a), p. 216, afb. 153a.
3
Tot op heden werd door alle auteurs aangenomen dat Tavenier de kopie vervaardigde naar de schets die Saenredam ter plekke in 1636 moet hebben vervaardigd. Zie voor de argumentatie cat.nr. 30.
4
Dat het paneel aan geen van de vier zijden is afgeschuind wordt vermeld in Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, cat.nr. 23, pp. 92-97, p. 96. De auteurs veronderstellen op grond van de vergelijking met de tekening dat het schilderij aan de linker- en de bovenzijde zal zijn ingekort, maar gaan ervan uit dat het onmogelijk is om er zeker van te zijn op welk tijdstip en hoeveel het oorspronkelijke formaat zal zijn gewijzigd. Jeroen Giltaij stelt in Rotterdam 1991, cat.nr. 17, p. 117 dat het nog maar de vraag is of het paneel is afgezaagd. Het is volgens hem denkbaar dat Saenredam in zijn ontwerp van het schilderij zelf besloot dat hij die gedeelten van de schets niet wilde opnemen.
5
Dat Brod de figuren liet overschilderen blijkt uit Liedtke 1975-1976, p. 164 (noot 62).

# 32 Het raam aan de westkant van de zuidelijke zijbeuk van de Sint Mariakerk te Utrecht

***1640-1650***

Paneel, 39 x 30 cm.
Niet gesigneerd, niet gedateerd.
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 1189.

Het schilderij werd in 1885 bij het Venduhuis in Den Haag aangeboden als een paneeltje van Hendrick van Steenwijck.[1] Waarschijnlijk doelde men op Steenwijck de Jonge (ca. 1580-voor 1649), want de Oude was al in 1603 overleden. De weinig onthullende titel 'Interieur met fig.; Kerk' wordt nader verklaard door de bijgeschreven annotatie 'S. Marie te Utrecht'.
Het Rijksmuseum te Amsterdam verwierf het schilderij op de Haagse veiling voor ƒ 46,60.[2]
In de *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen* uit het jaar van de aankoop werd het als een mogelijk werk van de Utrechtse landschapschilder Herman Saftleven (1609-1685) opgenomen.[3] Van Saftleven zijn geen kerkinterieurs bekend, en in 1887 publiceerde Abraham Bredius het schilderij in de collectiecatalogus dan ook terecht als van de hand van Pieter Saenredam.[4] Hiermee kwam definitief een einde aan de verwarring omtrent de toeschrijving, die niet was ontstaan als het schilderij, zoals bij de meeste andere stukken van Saenredam het geval is, gesigneerd was geweest.
Het schilderij is evenmin gedateerd. Saenredams meest ambitieuze doorzichten van de Mariakerk dateren uit 1637,1638 en 1641. De kleinere panelen zijn van later datum en ook voor dit schilderij wordt over het algemeen als ontstaansdatum de jaren veertig aangehouden.[5]
Er is geen schets of constructietekening van het schilderij bekend. Swillens betwijfelt of Saenredam wel gebruik heeft gemaakt van een constructietekening. Hij gaat er vanwege de minder verzorgde perspectivische constructie van uit, dat de schets wellicht rechtstreeks op het paneel is overgebracht.[6]

Het schilderij toont het raam aan de westkant van de zuidelijke zijbeuk, met rechts een doorkijk naar de westgalerij van het middenschip. Links in de hoek bevindt zich de doorgang naar de toren. Boven de torendeur is een door consoles gedragen lijst te zien. In de ervoor liggende travee bevindt zich het rechtergedeelte, met een van de twee flankerende epitafen, van het grafmonument van Jan van Scorel (1495-1562). Scorel was kanunnik van het kapittel van Sint-Marie en werd daarom in deze kerk begraven. Het monument zelf bevindt zich in de muurnis en valt dus buiten beeld. De exacte plaats van het grafmonument is te zien op de tekening die Saenredam op 3 juli 1636 vervaardigde (cat.nr. 17). Hierin is de eerste kapel van de zuidbeuk te zien vanuit het noorden. Een van de zerken in de vloer moet die van Scorel zijn geweest. De grafsteen, waarvan fragmenten zijn teruggevonden, mat ca. 200 x 85,5 cm.[7] Als Saenredam de vloer betrouwbaar heeft weergegeven, is de derde zerk van de linkerrij van Scorel. Deze benadert niet alleen het best de genoemde afmetingen (ca. 7 x 3 tegels van 1 voet = ca. 192,5 x 82,5 cm), maar hij ligt ook dichter bij het grafmonument dan de andere stenen.[8]

Onder het venster bevinden zich drie bejaarde mannen, van wie er een op de muurbank zit. Hun proporties zijn juist weergegeven. De middelste lijkt in de richting van Scorels grafsteen te gebaren. Defoer en Dirkse hebben de mogelijkheid geopperd dat Saenredam hiermee een bijzondere bedoeling heeft gehad. Het zou een verwijzing zijn naar de vergankelijkheid van de aardse roem, met als voorbeeld die van Saenredams beroemde collega-schilder Jan van Scorel.[9]
De modieus geklede man die rechts naar de westgalerij van het middenschip loopt, is in

**Herkomst**
Collectie A.G. de Visser, Den Haag (1885); veiling Venduhuis der Notarissen, Den Haag 03.06.1885 (coll. A.G. de Visser), cat.nr. 7, p. 6; aankoop Rijksmuseum op veiling Den Haag, 1885

**Tentoonstellingen**
Bolsward 1950, cat.nr. 49, z.p.; Bordeaux 1959, cat.nr. 121, p. 64, afb. 20; Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen 1887, nr. 15, p. 55; Amsterdam 1887, cat.nr. 1259, p. 149; Obreen 1887, p. 61; Obreen 1890, p. 76; Obreen 1893, p. 84; Obreen 1898, p. 78; Amsterdam 1901, cat.nr. 1259, p. 147; Amsterdam 1903, cat.nr. 2098, p. 235; Amsterdam 1904, cat.nr. 2098, p. 276; Amsterdam 1905, cat.nr. 2098, p. 293; Amsterdam 1907, cat.nr. 2098, p. 235; Amsterdam 1908, cat.nr. 2098, p. 235; Jantzen 1910, pp. 83, 169 (nr. 424); Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 547; Amsterdam 1911, cat.nr. 2098, p. 327; Amsterdam 1912, cat.nr. 2098, p. 235; Bremmer 1913/1914-1937/1938, deel 2 (1914/1915), nr. 66, pp. 99-100, met afb.; Amsterdam 1918, cat.nr. 2098, p. 235; Amsterdam 1920, cat.nr. 2098, p. 363; Amsterdam 1926, cat.nr. 2098, p. 172; Amsterdam 1927, cat.nr. 2098, p. 170; Amsterdam 1934, cat.nr. 2098, p. 254; Swillens 1935, cat.nr. 167, p. 116 en pp. 34, 46, 59, 99 (bij cat.nr. 102), afb. 149; Brinkgreve 1960, p. 38, afb. 11; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 166, pp. 227-228, afb. 167; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 166, pp. 228-229, afb. 167; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); Blijstra 1969, afb. op p. 114; Liedtke 1971, p. 139 (noot 52); Amsterdam 1976, inv.nr. A 1189, p. 492, met afb.; Jantzen 1979, pp. 83, 233 (nr. 424); Defoer en Dirkse 1986, pp. 179, 193, afb. 6; Ruurs 1987, p. 50; Van Ginneken 1988, afb. 5; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 166, p. 282 en pp. 149, 279, afb. 149; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 166, p. 285 en pp. 149, 281, afb. 149; Boersma 2000, p. 62, afb. 4.

**Noten**
1
Veiling Venduhuis der Notarissen, Den Haag 03.06.1885 (coll. A.G. de Visser), cat.nr. 7, p. 6.
2
Het aankoopbedrag wordt vermeld in Amsterdam 1901, cat.nr. 1259, p. 147.
3
Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen 1887, nr. 15, p. 55.
4
F.D.O. Obreen publiceerde het schilderij in hetzelfde jaar eveneens als van de hand van Pieter Saenredam. Obreen 1887, p. 61.
5
Swillens 1935, p. 59, dateert op grond van coloriet en compositie 1645-1650. Ook de kostuums (hoeden) wijzen volgens de auteur op die tijd. Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a) dateren ca. 1640 en Liedtke 1971, p. 139 (noot 52) als begin jaren veertig.
6
Swillens 1935, p. 34. Zie ook Ruurs 1987, p. 50.

verhouding te groot weergegeven. Nader onderzoek zal moeten uitwijzen of deze figuur door Saenredam zelf is geschilderd.

Het schilderij is tot op heden slechts drie maal op een expositie te zien geweest, het laatst op de grote overzichtstentoonstelling die in 1961 in het Centraal Museum te Utrecht werd gehouden.[10] Debet aan de impopulariteit van dit intieme paneel is wellicht de voor Saenredam ongewoon dramatische lichtinval.[11]

LMH

7
Toegeschreven aan Jacob de Nole, waarschijnlijk naar ontwerp van Jan van Scorel, *Grafsteen van Jan van Scorel*, ca. 1560. Naamse steen (drie fragmenten). Utrecht, Museum Het Catharijneconvent. Zie Defoer en Dirkse 1986, p. 177.

8
Met dank aan Arie de Groot, die de berekeningen van de zerken op het schilderij maakte.

9
Defoer en Dirkse 1986, p. 179.

10
Bolsward 1950, Bordeaux 1959 en Utrecht 1961.

11
Zie ook Swillens 1935, p. 46.

# 33 Gezicht door het schip van de Buurkerk te Utrecht, van zuid naar noord

***2 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis (zie p. 297).
301 x 401 mm.

Recto m.o. Buijer kerck binnen utrecht.
Recto r.b. (op gewelf) Pieter Saenredam geteijckent // den 2 Augustij. // A.° 1636.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ja 4.3.

De Buurkerk is de oudste en voornaamste van de vier Utrechtse parochiekerken. Door herhaaldelijke verbouwing en uitbreiding van een kleine gotische kruisbasiliek uit de 13de eeuw ontstond een grote en brede, ten dele vijfbeukige hallenkerk. De koorpartij werd in 1586, na de Reformatie, afgebroken.
Saenredam tekende dit gezicht, dwars door het bijna lege schip van de kerk, vanuit de meest zuidelijke zijbeuk, tussen vier pijlers door. Het gezichtspunt is laag, ongeveer 1 m boven de kerkvloer. Het is voor de drie gedeelten niet geheel gelijk, maar de verschuiving is zeer gering.[1]
De grote beeldhoek (ca. 90°) veroorzaakt een panoramisch effect. De enorme kerkruimte laat zich bijna in zijn volle lengte zien; de afstand tussen het verst zichtbare punt links (de Raadskapel ten noorden van de toren) en de oostwand van het transept rechts bedraagt niet minder dan 60 m. Het middengedeelte toont de hier vijfbeukige kerk tevens op zijn breedst: ca. 44 m tot de achterwand van de Van Nijenrodekapel, waar het verdwijnpunt is geplaatst.

Perspectivisch is dit wellicht Saenredams meest fascinerende Utrechtse tekening, die echter ook de meeste verwarring schept, zozeer dat jaren later Saenredam zelf ook niet meer alles goed kon duiden. Het verwarrende effect komt, behalve door de scheefstand van de vloer ten opzichte van de pijlers, vooral door de sterke comprimering. De twee pijlers op de voorgrond, die de compositie in drieën delen, zijn zo slank weergegeven dat de bogen die er aan weerskanten door worden oversneden niet meer op elkaar aansluiten. Ook die bogen zelf zijn te smal. Voor een correcte weergave van het interieur, in realistische proporties, was het tekenvel echter te smal; het had daarvoor bij gelijke hoogte wel 40% breder moeten zijn.

Het interieur van de Buurkerk maakte in werkelijkheid een nogal lege indruk, maar was toch niet zo leeg als de tekening suggereert, althans niet aan de oostkant. De kerk werd sinds 1579 door de gereformeerden gebruikt. In 1609 hadden zij de preekstoel en de banken vanuit het middenschip naar het transept verplaatst. De pijlerbanken die toen om de twee westelijke kruisingspijlers – beide zichtbaar in het rechterdeel van de tekening – waren verrezen, liet Saenredam hier achterwege. Alleen in het schip, in het middengedeelte, is het restant van een pijlerbank zichtbaar, nog uit de tijd dat de preekstoel niet ver daarvandaan stond. Verder is er niets van meubilair te zien. Enkele lichtkronen (17de-eeuws, rechts achterin nog een gotisch exemplaar), een paar rouwborden, een enkele vaag aangeduide glasschildering, wat gewelfrozetten en een groot gildebord aan de pijler op de voorgrond zijn het enige dat Saenredam heeft genoteerd. Dit is slechts een deel van wat er in die tijd aan decoratie geweest is, al moet men bedenken dat in deze tekening, ondanks het panoramische karakter, nog heel wat pijlers, muren en vensters buiten beeld blijven.
In de kerk hingen diverse gildeborden. Ze waren na de Reformatie in de plaats gekomen van de vroegere gildealtaren en bevatten bijbelteksten die voor het betreffende gilde toepasselijk werden geacht. Saenredams Buurkerktekeningen tonen er in totaal twee. Het bord in deze

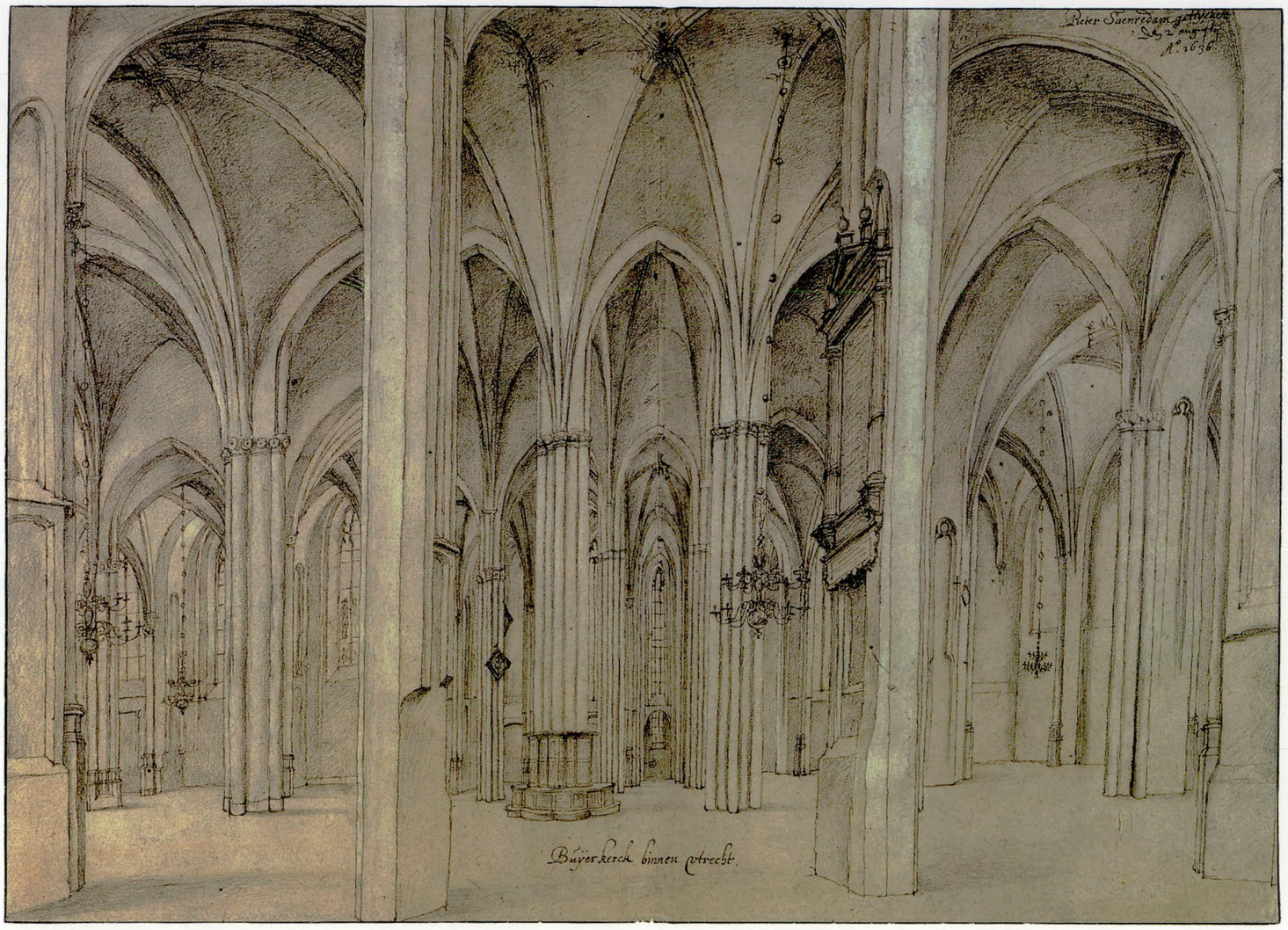
**Opschriften**
Verso l.o. No. 956 (pen en bruine inkt)
Verso r.o. 1937 (potlood)

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 73, p. 26; Amsterdam 1938, cat.nr. 73, p. 26; Utrecht 1953(b), cat.nr. 136, p. 34; Zürich 1953, cat.nr. 197, p. 88; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 40, p. 22, afb. 37.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), pp. 14-15, afb. 21; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1148, p. 130; Vermeulen 1920, pp. 190, 194; Swillens 1935, cat.nr. 111, p. 101, afb. 165; Haakma Wagenaar 1936, pp. XIX-XX en pp. 237, 252, 295-296, afb. 117; Rotterdam 1955, p. 53; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 124, p. 183, afb. 127; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 124, p. 183, afb. 127; Struick 1968, afb. op p. 114; Liedtke 1971, p. 127 (noot 28), p. 130 (noot 37), pp. 138, 139; Haakma Wagenaar [1973], p. 39; Kamerling-van Haersma Buma 1973, afb. op p. 27; Liedtke 1975-1976, p. 152; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, afb. op p. 30; Th. Haakma Wagenaar 1982, p. 13; Ruurs 1982, p. 120 (noot 34); Haakma Wagenaar [1985], p. 179; Ruurs 1987, p. 112 (noot 113), pp. 154-155; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 124, p. 275 en pp. 155, 166, 210, 212, afb. 175; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 124, p. 276 en pp. 154-156, 210, 212, afb. 175; Rotterdam 1991, pp. 135-136, afb. 1; Bogaers 1993, afb. op p. 71.

**Noot**
1
Ruurs 1987, p. 112 (noot 113), spreekt na observatie in de Buurkerk van enkele stappen naar links, respectievelijk naar rechts. Op basis van zichtlijnenanalyse met behulp van een plattegrond lijkt de verschuiving mij geringer, waarbij ik ervan uitga dat Saenredam pal tegen de zuidwand zat. Helaas kan dit ten gevolge van de museuminbouw in de Buurkerk niet meer ter plaatse worden gecontroleerd.


Pieter Saenredam getrocken
Den 2 augustij
A°. 1636
Buÿerkerck binnen vtrecht.

tekening vertoont veel overeenkomst met het nog in de kerk aanwezige viskopersgildebord uit 1580, maar is daarmee toch niet identiek.

AdG

# 34 Gezicht door het schip van de Buurkerk te Utrecht, van zuid naar noordwest

***7 november 1653***

Pen en bruine inkt, grafiet, penseel en grijze inkt, lijnen doorgetrokken
Verso zwart gemaakt.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.

Watermerk: fleur-de-lis in gekroond schild, waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 297).
432 x 336 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ja 4.4.

In 1653 heeft Saenredam zijn Buurkerktekening van 2 augustus 1636 (cat.nr. 33) tevoorschijn gehaald en uitgewerkt in drie constructietekeningen. Daarvan zijn er thans nog twee over, van het linker- en van het rechtergedeelte, gedateerd op respectievelijk 7 en 8 november 1653 (cat.nrs. 34 en 37). In het voorjaar van 1654 resulteerden de drie constructietekeningen in drie schilderijen, waarvan er eveneens nog slechts twee bekend zijn, van het linker- en van het middengedeelte (cat.nrs. 35 en 36). Van elk van de drie interieurgedeelten is dus in één of twee versies te zien hoe Saenredam zijn tekening van 1636 perspectivisch heeft uitgewerkt. Dat de oorspronkelijke voorstelling tot drie afzonderlijke panelen heeft geleid, is eenvoudig verklaarbaar. De twee middelste pijlers op de voorgrond zouden, op correcte breedte geschilderd, de eenheid van de compositie zozeer hebben verbroken, dat opsplitsing onvermijdelijk was. Saenredam heeft daarbij ook niet meer naar eenheid gestreefd. Hoewel de constructietekeningen en panelen alle één gemeenschappelijk verdwijnpunt hebben (gelegen in het middelste paneel), zijn de aangenomen distantie en de schaal bij alle drie verschillend.

Van de tekening van 1636 geeft deze constructietekening het linkergedeelte (met weglating van een deel der gewelven): een diagonaalzicht vanuit de buitenste zuiderzijbeuk door het driebeukige, westelijke gedeelte van het schip naar de kapellen langs de noordzijde.
De horizon ligt op ca. 1 m boven de vloer, net als in de tekening van 1636 en in het schilderij van het middengedeelte (cat.nr. 36). Maar in tegenstelling tot dat paneel, waarin proporties en perspectief bijna volmaakt zijn, is de perspectivische uitwerking in deze constructietekening niet erg gelukt. De belangrijkste oorzaak daarvan is, dat Saenredam heeft gewerkt met een plattegrond waarin nogal wat fouten zaten. Op basis daarvan berekende hij de twee kapellen op de achtergrond rechts te wijd, en de totale kerkruimte te smal (waardoor het distantiepunt in de middelste kapel kwam te liggen). Doordat hij deze afwijkende plattegrond probeerde te combineren met het interieurgezicht van zijn schets en hij bovendien in de rechterhelft met pijlers ging schuiven voor een evenwichtiger compositie, ontstonden in het perspectief allerlei fricties en tegenstrijdigheden.[1] Sommige inconsistenties, zoals het niet op elkaar aansluiten van de gewelfribben ter weerszijden van de middenpijler, heeft Saenredam bij het schilderen van het paneel alsnog weggewerkt.

AdG

**Opschriften**
Recto r. (op pijler) dit gedeeltte van [de] // buerkerck binnen // Utrecht // heb ick aldus om te // schilderen voleijndt // met teeckenen op // den 7 November 1653 // ende den 21 // April 1654, heb // ick dese met // schilderen gedaen // op een Paneel van // grote als dese teecke[ning]
Recto (bij distantiepunt links) 20 // d'afstant 20 voet
Verso 1644 / 1152(?) (potlood)

**Opmerkingen**
De figuren en de wassingen zijn later toegevoegd, waarschijnlijk in de 18de eeuw (zie p. 63).

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), pp. 14-15; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1150, p. 130; Swillens 1935, cat.nr. 192, p. 122 en pp. 44, 57, afb. 166; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 125, pp. 183-184, afb. 128; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 125, pp. 183-184, afb. 128; Liedtke 1971, p. 127 (noot 28), pp. 138, 139 (noot 53); Liedtke 1975-1976, p. 152 (noot 15); Ruurs 1987, cat.nr. 17, p. 154, en pp. 82, 115 (noot 118), afb. 36; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 125, p. 275 en p. 210, afb. 218; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 125, p. 276 en pp. 155, 210, afb. 218; Rotterdam 1991, p. 135 en p. 137, afb. 2 (verwisseld met cat.nr. 37).

**Noot**
1
De twee middenschippijlers geheel rechts (waarvan één ten onrechte met een basement is afgebeeld), met de daarop neerkomende scheibogen, zijn beide naar het centrum verschoven; ze zouden anders achter de voorgrondpijler verborgen zijn gebleven. De verschuiving is in het midden gecompenseerd door versmalling van de centrale pijler, waardoor echter de ongerijmdheden bij de bogen en gewelven daarachter des te meer opvallen.

# 35 Het schip van de Buurkerk te Utrecht, van zuid naar noord

***21 april 1654***

Paneel, 40,7 x 33,5 cm.
Recto l.o. Pr. Saenredam.f. // A° 1654.4/21.
Particuliere collectie.

De twee tekeningen die Pieter Saenredam van het interieur van de Buurkerk maakte (cat.nrs. 33 en 38), behoren tot de meest spectaculaire binnen zijn oeuvre. Beide laten het dwarszicht van het schip over een hoek van zo'n 90° zien. De tekening van 2 augustus geeft een overzicht van zuid naar noord en die van 16 augustus toont precies het tegenovergestelde doorzicht. Saenredam heeft op basis van de eerste tekening drie schilderijen vervaardigd, waarvan er twee bewaard zijn gebleven. Van het derde paneel is zowel de compositie als de datum bekend uit het opschrift op de constructietekening (cat.nr. 37). De schilderijen dateren alle drie uit 1654. Het verloren gegane stuk, waarop het rechter gedeelte van de tekening is afgebeeld, dateert van 21 maart 1654. *Het schip van de Buurkerk van zuid naar noord* dateert van 21 april en is gebaseerd op het linker deel van de tekening. Het schilderij van 17 juni ten slotte toont het middelste deel (cat.nr. 36).
De constructietekening dankzij welke de compositie van het vermiste schilderij bekend is, dateert van 8 november 1653. Daags tevoren, ruim een half jaar voordat hij het schilderij voltooide, maakte Saenredam de 1:1 tekening voor *Het schip van de Buurkerk van zuid naar noord*. De constructietekening van het middelste gedeelte van de tekening is verloren gegaan.

De constructietekening van 7 november 1653 verschilt in een aantal opzichten van de schets die Saenredam in 1636 ter plekke maakte van het interieur van de Buurkerk (zie cat.nr. 34). Op het paneel voegde hij de kandelaar in het midden weer toe, die hij op de constructietekening wegliet maar in 1636 wel tekende. Op een later tijdstip, en op grond van de stijl oordelend niet door Saenredam zelf, is een aantal figuren aan het schilderij toegevoegd, die zowel op de schets uit 1636 als op de constructietekening ontbreken.[2] Rechts staan twee mannen met elkaar te praten en op de voorgrond rent een blaffend hondje van links naar een op de grond gezeten vrouw, die haar hand naar hem uitstrekt. Voorheen bevonden zich links achter in de kerk en midden voor de pijler nog twee groepjes van twee figuren. Ze zijn bij de laatste restauratie van 1994 weggeretoucheerd.[3]

Het schilderij, dat zich sedert 1936 in een particuliere collectie bevindt, is afkomstig uit de verzameling van de Schotse naaigarenfabrikant William Allen Coats (1853-1926). Uit de catalogus van de in 1927 in Londen gehouden tentoonstelling van de gehele collectie schilderijen en tekeningen van de toen overleden Coats, blijkt dat hij in totaal vier schilderijen had die op naam stonden van Pieter Saenredam.[4] *Het schip van de Buurkerk* is het enige dat met zekerheid kan worden geïdentificeerd, want het is afgebeeld in de catalogus van de collectie die in 1904 werd gepubliceerd door William Paterson. Het staat daar, evenals in de catalogus van 1927, omschreven als 'Interior of a Haarlem Cathedral'.[5] Coats was tevens eigenaar van Johannes Vermeers *Christus in het huis van Martha en Maria*, dat door zijn twee zoons ter nagedachtenis aan hun vader werd geschonken aan de National Gallery of Scotland te Edinburgh.[6]

LMH

**Herkomst**
Collectie W.A. Coats, Edinburgh (1904-1926); veiling W.B. Paterson, Londen [03.]01.1927 (nalatenschap W.A. Coats), cat.nr. 179, p. 18[1]; kunsthandel Asscher & Welcker, Londen (1936); collectie F.H. Fentener van Vlissingen, Esch (1936-1965); particuliere collectie, 1965

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1938, cat.nr. 93, p. 15; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 38, p. 22, afb. 35; Rotterdam 1991, cat.nr. 22, pp. 135-137, afb. op p. 134; Edinburgh 1992, cat.nr. 67, p. 144 en p. 162, afb. op p. 144.

**Literatuur**
Edinburgh 1904, cat.nr. XXXIV, z.p., met afb.; Swillens 1935, cat.nr. 195, p. 123 en pp. 101, 122, afb. 168; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 463; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 123, p. 182, afb. 126; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 123, p. 182, afb. 126; Schulte Nordholt 1961-1962, afb. tussen p. 488 en 489; Schurr 1970, afb. 2; Liedtke 1971, pp. 130 (noot 37), 138, 139 (noot 53); Liedtke 1975-1976, p. 152; Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, p. 97 (noot 3); Ruurs 1987, p. 154; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 123, p. 275 en pp. 166, 210 (bij afb. 218), 300, afb. 220; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 123, p. 275 en pp. 154, 210 (bij afb. 218), 308, afb. 220.

**Noten**
1
Volgens Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 123, p. 182 en Rotterdam 1991 werd het schilderij aangeboden op de veiling Christie, Manson & Woods, Londen, 04.02.1927, cat.nr. 34. Dit betreft echter een werk van Paulus Potter.
2
Zie ook Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 123, p. 182 en Rotterdam 1991, p. 136.
3
Restauratie door de heer E. Bekkers te Den Haag. Mondelinge mededeling d.d. 04.07.00 door de eigenaar.
4
Londen [03.]01.1927, cat.nrs. 152, p. 15; 175, p. 17; 181, p. 18.
5
Edinburgh 1904, cat.nr. XXXIV, z.p., met afb.
6
Johannes Vermeer, *Christus in het huis van Martha en Maria*, ca. 1655. Doek, 160 x 142 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland. In Londen [03].01.1927, cat.nr. 161, p. 16.

P. Saenredam f.
1654

# 36* Het schip van de Buurkerk te Utrecht, van zuid naar noord

***17 juni 1654***

Paneel, 58,8 x 41,6 cm.
Recto r.o. buer kerck, tot utrecht.
Recto r.o. Pieter Saenredam. // Dit gemaeckt. //
A° 1654 6/17
Amsterdam, Collectie Six.

*Het schip van de Buurkerk van zuid naar noord* uit de collectie Six is een van de drie schilderijen die gebaseerd zijn op de tekening van het dwarszicht door het schip van de kerk (cat.nr. 33). Het toont het middelste gedeelte. Het schilderij is, evenals de twee andere, vervaardigd met behulp van een, in dit geval verloren gegane, constructietekening. Er is in het oppervlak van dit paneel dan ook geen spoor te vinden van een gaatje van een speld, waaraan Saenredam, als hij niet met een constructietekening werkte, een touwtje bond ter controle van het perspectief.[1]

Ten opzichte van de tekening van 2 augustus 1636 is een aantal verbeteringen aangebracht. De bogen zijn verbreed, waardoor de proporties van de ruimte de werkelijkheid dichter benaderen. De rechter pijler op de voorgrond, in de tekening veel te smal weergegeven, is eveneens breder geschilderd. Verder valt nog op te merken dat de kandelaar, op de tekening rechts in het gewelfveld gehangen, nu precies in het midden op de kruising van de ribben is bevestigd en dat de bekroning van het epitaaf geheel rechts tegen de pijler is vereenvoudigd. De vloer van de kerk, op de tekening niet nader aangeduid, bestaat op het schilderij voor een deel uit grote grafzerken. Saenredam voegde bovendien drie figuurtjes aan de ruimte toe.

Het schilderij is gesigneerd en gedateerd. De datering is lange tijd slechts gedeeltelijk te zien geweest. P.T.A. Swillens schrijft in zijn Saenredam-monografie van 1935 dat een gedeelte van de inscriptie is weggekrabd.[2] Hetzelfde meldt Herman J. de Smedt in de oeuvrecatalogus van 1961.[3] Bij de restauratie van 1970 bleek dat de tekst niet was weggekrabd, maar overschilderd.[4] Saenredam heeft het paneel blijkens het opschrift op 17 juni 1654, twee maanden nadat hij klaar was met *Het schip van de Buurkerk van zuid naar noord* (cat.nr. 35). Hij zal tegelijkertijd aan beide schilderijen hebben gewerkt.

De herkomst van het schilderij gaat terug tot in de 18de eeuw. Het was bekend dat het paneel in 1807 onderdeel uitmaakte van de collectie van de Amsterdamse dichter en kunstminnaar Pieter van Winter (1745-1807), bewindhebber van de VOC en handelaar in indigo en verfwaren. Na zijn dood erfde zijn dochter Lucretia (1785-1845) het schilderij.[5] Via haar huwelijk in 1822 met jonkheer Hendrik Six is het in de beroemde Amsterdamse collectie Six terechtgekomen. H. Six kocht in of vlak voor 1822 een tweede Saenredam aan, *Het exterieur van de Sint Mariakerk te Utrecht, vanuit het westen* (cat.nr. 5), nu in de collectie van H.H. baron Thyssen-Bornemisza.
Gegevens over de herkomst blijken nog verder terug te vinden. Al in 1797 wordt het schilderij in een veilingcatalogus van de Amsterdamse collectie Jan Danser Nijman vermeld. Lotnummer 255, omschreven als 'Gezigt van Binnen in de Buurkerk te Utrecht, gestoffeerd met Wandelende Beeldjes; helder en bevallig geschilderd', kan vanwege de gegeven afmetingen alleen betrekking hebben op het schilderij uit de collectie Six.[6]
De 1:1 constructietekening van het interieur van de Buurkerk dat verloren is gegaan, is veel kleiner en de drie andere schilderijen waarop het interieur is uitgebeeld zijn

**Herkomst**
Collectie J. Danser Nijman, Amsterdam (1796); veiling Ph. van der Schley e.a., Amsterdam 16-17.08.1797 (nalatenschap J. Danser Nijman), cat.nr. 255, p. 54; collectie P. van Winter, Amsterdam (1807); collectie L.J. van Winter, Amsterdam (1807-1822); collectie H. Six en L.J. Six-van Winter, Amsterdam (1822-1845); collectie H. Six, Amsterdam (1845-1847); collectie J.P. en P.H. Six, Amsterdam (1847-1899); collectie P.H., J. en W. Six, Amsterdam (1899-1922); collectie Stichting Six, Amsterdam, 1922

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1894, cat.nr. 175, p. 65; Amsterdam 1900, cat.nr. 130, p. 27; Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 16, p. 12, en p. 26 (bij cat.nr. 73), afb. II; Rotterdam 1955, cat.nr. 114, pp. 53-54, afb. 53; Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1900, p. 270; Steenhoff 1900-1901, p. 27; Jantzen 1909, pp. 142-143; Jantzen 1910, pp. 78, 83, 169 (nr. 419); Swillens 1935, cat.nr. 221, pp. 129-130 en pp. 59, 101 (bij cat.nr. 111), 129 (bij cat.nr. 220), afb. 169; Plietzsch 1960, p. 120; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 122, pp. 181-182, afb. 129; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 122, pp. 181-182, afb. 129; Liedtke 1971, pp. 130 (noot 37), 138, 139 (noot 53); Liedtke 1975-1976, p. 152; Jantzen 1979, pp. 78, 83, 233 (nr. 419); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 122, p. 275 en pp. 166, 193 (bij afb. 202), 300, afb. 221; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 122, p. 276 en pp. 154, 155 (bij afb. 175), 193 (bij afb. 202), 308, afb. 221; Rotterdam 1991, p. 135; Priem 1997, pp. 125, 226 (nr. 60).

**Noten**
1
Dit bleek tijdens het infraroodreflectografisch onderzoek dat werd verricht d.d. 24.06.1997 door J.R.J. van Asperen de Boer en ondergetekende. Het schilderij werd geheel opgenomen, neg.nrs. AB 1854:16-AB 1856:32, bewaard in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.
2
Swillens vermeldt dat de heer Six meende nog een 2 te kunnen lezen. Zie Swillens 1935, p. 59 en pp. 129-130.
3
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 181.
4
De restauratie vond plaats in 1970 en zal vermoedelijk door mevrouw E. Mösenbacher zijn uitgevoerd. Mondelinge mededeling J. Six d.d. 06.07.2000.
5
In zijn artikel over de collectie Lucretia Johanna van Winter veronderstelt Priem 1997, p. 221, nr. 128, ten onrechte dat de Saenredam die zich in de collectie P. van Winter bevond, en die in 1807 door Lucretia werd geërfd, *Het exterieur van de Sint Mariakerk te Utrecht, vanuit het westen* (cat.nr. 5) is. Dit schilderij is rond 1822 aangekocht door haar echtgenoot, H. Six. Zie voor de herkomst van dit schilderij cat.nr. 5. De 'kerk Saaneredam' die op de

taxatielijst van de tussen Lucretia en haar zuster verdeelde schilderijen uit 1815 staat (zie Priem 1997, Appendix III, p. 226, nr. 60) moet de Buurkerk zijn, nu nog steeds in de collectie Six. Zie ook Amsterdam 1900, cat.nr. 130, p. 127.

6
Veiling Ph. Van der Schley e.a., Amsterdam 16-17.08.1797, cat.nr. 255, p. 54. Afmetingen 22 x 16 duim (= 54,4 x 41,7 cm).

eveneens kleiner (cat.nr. 35) of breder (cat.nrs. 39 en 40). De collectie Nijman omvatte in totaal 312 schilderijen, waaronder vele beroemde 17de-eeuwse meesters.

LMH

# 37 Gezicht door het schip van de Buurkerk te Utrecht, van zuid naar noordoost

***8 november 1653***

Pen en bruine inkt, grafiet, penseel en grijze inkt, potlood; contouren doorgetrokken.
Verso zwart gemaakt.
Kaderlijn met pen en zwart inkt.

Watermerk: fleur-de-lis in gekroond schild, waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 297).
421 x 322 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ja 4.7.

Deze constructietekening, die één dag later is gedateerd dan cat.nr. 34, is gebaseerd op het rechtergedeelte van de schets van 2 augustus 1636 (cat.nr. 33), ook hier met weglating aan de bovenzijde van een deel der gewelven. Het schilderij naar deze tekening, dat volgens het opschrift op 21 maart 1654 werd voltooid, is thans niet meer bekend.
Men kijkt hier diagonaal vanuit de buitenste zuiderzijbeuk tot in de noordoosthoek van het transept. Het verdwijnpunt, links ver buiten de tekening, valt samen met het verdwijnpunt van cat.nrs. 34, 35 en 36. Evenals daar heeft Saenredam het perspectief berekend op basis van zijn onnauwkeurige plattegrond, maar dat had hier minder consequenties dan in cat.nr. 34. Hij heeft echter een iets kortere afstand aangehouden, 15 voet (in plaats van 20), om te voorkomen dat het smalle doorzicht tussen de pijlers rechts zou verdwijnen; het distantiepunt kwam daardoor op de linker van deze twee pijlers te liggen.

Hoewel perspectivisch consistenter dan cat.nr. 34, geeft ook deze tekening een nogal fictief beeld van de Buurkerk. Duidelijk blijkt, dat Saenredam te weinig exacte gegevens had om met name het transept goed te kunnen construeren. Hij maakte het niet alleen te ondiep, maar ook te smal, moest daardoor de gewelven te hoog laten beginnen en tekende in de noordwand een strook van het noordertranseptraam, dat vanuit het gekozen standpunt helemaal niet te zien was.

AdG

**Opschriften**
Recto r. (op pijler) dit gedeeltte ofte gesight vande // buur kerck binnen Utrecht, // heb ick aldus geeijndicht mette // pen te teeckenen om alsoo groot // op een paneel geschildert te werden // Int Jaer 1653. den 8. November. // ende dit gedaen met schilderen // op den 21 maert 1654.
Recto m. (bij distantiepunt) affstant 15 v
Verso l.o. 1543 // [....] (potlood)

**Opmerkingen**
De figuren en de wassingen zijn later toegevoegd, waarschijnlijk in de 18de eeuw (zie p. 62).

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief van C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, 1899

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 14; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1153, p. 130; Swillens 1935, cat.nr. 193, p. 122 en p. 44, afb. 167; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 126, pp. 184-185, afb. 130; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 126, pp. 184-185, afb. 130; Liedtke 1971, p. 130 (noot 37), pp. 138, 139 (noot 53); Liedtke 1975-1976, p. 152 (noot 15); Ruurs 1987, cat.nr. 18, p. 155, en pp. 82, 115 (noot 118), afb. 37; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 126, p. 275 en pp. 166, 210, afb. 219; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 126, p. 276 en pp. 154, 155, 210, afb. 219; Rotterdam 1991, p. 135 en p. 137, afb. 2 (verwisseld met cat.nr. 34).

# 38 Gezicht door het schip van de Buurkerk te Utrecht, van noord naar zuid

***16 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Blauw papier; watermerk: geen.
269 x 418 mm.

Recto (op middelste pijler) BUIER // KERCK, // binnen // utrecht.
Recto (op linkerpijler) den 16.$^{en}$ augustij // int Jaer 1636. // P. Saenredam.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ja 4.1.

Vanuit de meest noordelijke zijbeuk, vlakbij het noordportaal, tekende Saenredam dit doorzicht naar het zuiden, met achterin links het zuidtransept en rechts de zuiderzijbeuk van de westelijke helft van het schip. Saenredam bevond zich bijna recht tegenover de plaats waar hij zijn schets van 2 augustus maakte (cat.nr. 33) en waar in deze tekening, links van het verdwijnpunt, vagelijk een deur of portaal is aangeduid. Anders dan op 2 augustus koos Saenredam voor een verdeling niet in drieën, maar in tweeën, met zijn oogpunt op de pijler tegenover zich, zoals hij bijvoorbeeld ook eerder deed in de Mariakerk (cat.nr. 15) en later in de Dom (cat.nr. 51).
Doordat het gezichtsveld in deze tekening veel kleiner is dan in cat.nr. 33 en er bovendien op een – ook relatief – breder tekenvel is gewerkt, is de compositie hier harmonischer en minder gecomprimeerd. Alleen de middenpijler op de voorgrond is te smal weergegeven, waardoor de bogen links en rechts ervan niet op elkaar lijken aan te sluiten. Overigens is de rechterhelft vanuit een iets nader standpunt gezien dan het linkerdeel; dat is tevens de verklaring voor de iets grotere schaal waarop de pijlers en bogen aan de rechterkant zijn getekend.

Verdere vergelijking van deze tekening met die van 2 augustus leert hoe selectief Saenredam met interieuronderdelen is omgegaan en hoe beide schetsen elkaar aanvullen. Wapenborden en kaarsenkronen die in de ene tekening zijn afgebeeld, zijn in de andere weggelaten, ook al komen de pijlers of de ruimten waar zij hangen, in beide voor. Het enige stuk waarvoor dit niet geldt, is het gildebord op de voorgrond van cat.nr. 33, dat hier in de verte te zien is, links van de middenpijler. Een tweede gildebord is weergegeven in de rechterhelft, aan een wandpijler van de zuiderzijbeuk.
Sommige vensters geven vagelijk gebrandschilderd glas te zien. Dat in het linkerdeel, boven Saenredams tekenlocatie van 2 augustus, bevat binnen een rijke cartouche een schild met twee gekruiste sleutels. Hoewel dit motief in de Buurkerk ook als familiewapen voorkwam,[1] is het het bekendst als wapen van het kapittel van Sint-Pieter.[2] Het oude glas dat hier, oostelijk van het zuidportaal, moet hebben gezeten en dat Buchelius rond 1615 beschreef, zag er heel anders uit.[3] Maar in 1622 en volgende jaren werd de Buurkerk door de vijf Utrechtse kapittels verrijkt met vijf wapenglazen, ontworpen door Gerrit van Honthorst.[4] Deze zullen de vijf vensters van de zuidelijkste zijbeuk hebben gevuld, want het glas van Sint-Pieter, in rangorde het derde kapittel, moet dan inderdaad op deze plaats hebben gezeten. Dat Saenredam dit glas beter herkenbaar heeft weergegeven dan andere, komt wellicht doordat hij een paar dagen eerder soortgelijke kapittelglazen in de Jacobikerk had gezien (zie cat.nr. 41).

AdG

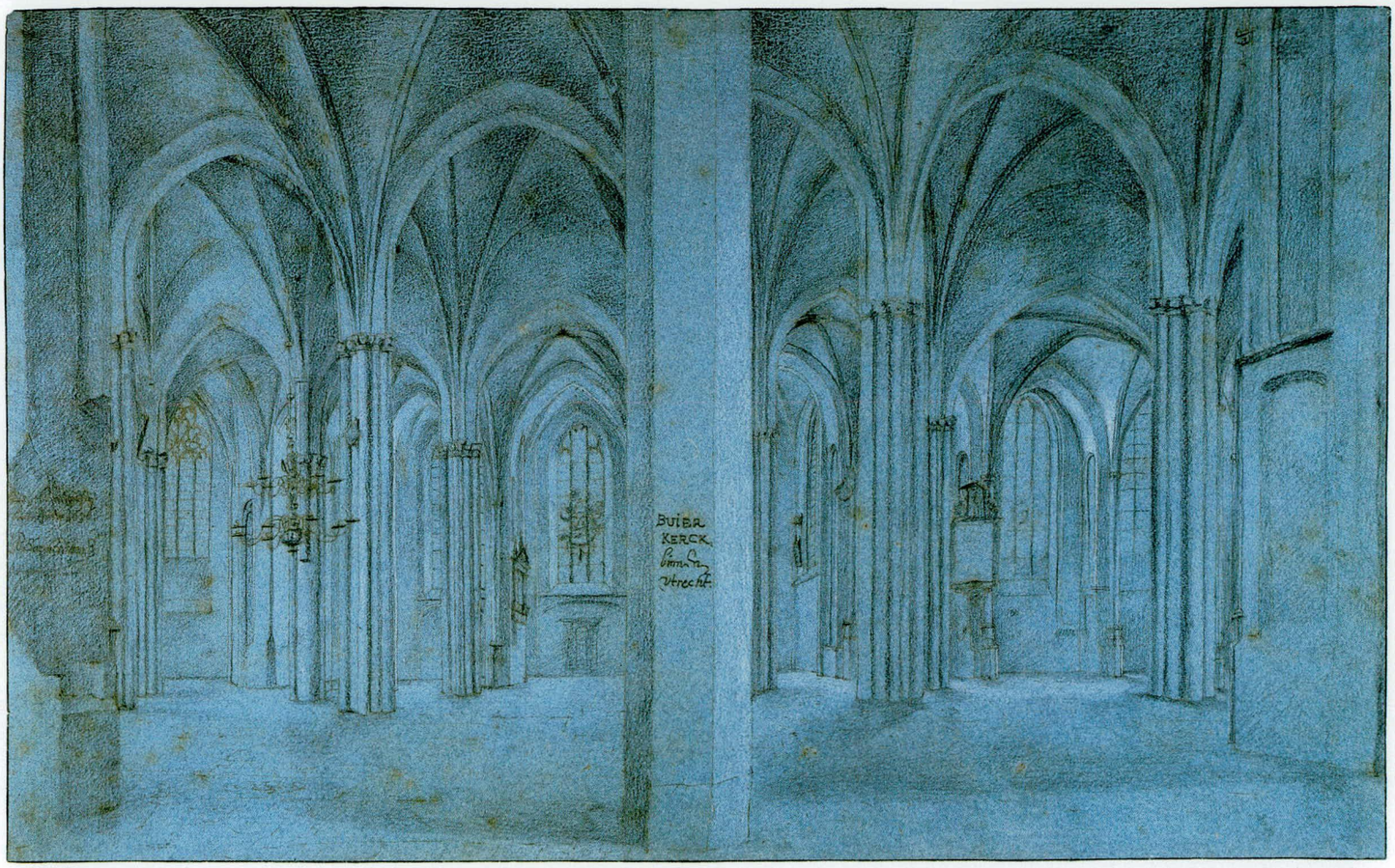
**Opschriften**
Verso l.o. 157 (pen en bruine inkt)
Verso r.o. G34 / 794 (potlood)

**Herkomst**
Onbekend.

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 74, p. 26; Amsterdam 1938, cat.nr. 74, p. 26; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Tokio/Kyoto 1968-1969, cat.nr. 120, z.p., met afb.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 794, p. 75; Hofstede de Groot 1899(a), p. 15, afb. 22; Swillens 1935, cat.nr. 115, p. 102, afb. 170; Haakma Wagenaar 1936, p. XX en pp. 242-243, afb. 98; Londen 1960, p. 380; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 129, p. 187, afb. 124; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 129, p. 187, afb. 124; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); Roosen-Runge 1967, pp. 485-486, afb. 11; Liedtke 1971, pp. 125, 126 (noot 24), p. 130 (noot 37); Nash 1972, bijschrift bij afb. 108; Haakma Wagenaar [1973], p. 39; Liedtke 1975-1976, p. 152; Haakma Wagenaar [1977](b), p. 71; Haakma Wagenaar 1977(d), p. 11; Fuchs 1978, p. 126; Haakma Wagenaar 1981(b), pp. 10, 12 (noot 5); Alpers 1983, p. 52, afb. 24; Haakma Wagenaar [1985], p. 168, 183 (noot 17); Elkins 1988, p. 272 (noot 15); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 129, p. 275 en pp. 155, 166, 198, 199, afb. 174; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 129, p. 277 en pp. 154-156, 198, 199, afb. 174; Londen 1991, deel 1, p. 407; Rotterdam 1991, p. 135; Londen 1995, p. 611; Bangs 1997, pp. 211-212, 214 (noot 10:4, 10:17); Bomford 2000, p. 84, afb. 10.

**Noten**
1
Buchelius *Monumenta*, f. 103r.
2
Bangs 1997, pp. 211-212 (noot 4), interpreteert het als het wapen van de stad Leiden; er is echter geen sprake van een Leidse glasschenking aan de Utrechtse Buurkerk.
3
Buchelius *Monumenta*, f. 104v.
4
Tot nu toe is in de literatuur alleen het door het kapittel van Oudmunster geschonken glas bekend; zie San Francisco/Baltimore/Londen 1997-1998, p. 382; Judson en Ekkart 1999, p. 353. Honthorst ontwierp echter vijf glazen voor de Buurkerk.


BUIBR
KERCK
Utrecht

# 39* Het schip van de Buurkerk te Utrecht, van noord naar zuid

***1645***

Paneel, 58,4 x 49,5 cm.
Recto l. pieter Saenredam. 1645 //
dit geschildert na de // buer kerck, van //
utrecht.

Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum,
inv.nr. AP 1986.09.

*Het schip van de Buurkerk, van noord naar zuid* uit 1645 toont de linkerhelft van de tekening die Saenredam op 16 augustus 1636 van het interieur van de kerk maakte (cat.nr. 38). Het rechterdeel is afgebeeld op een schilderij uit de collectie van The National Gallery in Londen (cat.nr. 40). In beide schilderijen heeft Saenredam de gewelven hoger dan in de tekening weergegeven, waardoor de ruimte aan monumentaliteit heeft gewonnen. Het schilderij dat de linkerhelft toont, komt, afgezien van enkele details, grotendeels met de tekening overeen. Het is links op de pijler gesigneerd en gedateerd, op precies dezelfde plaats als waar Saenredam zijn naam en datum op de tekening heeft gezet. Het is de vraag of hij het viertal figuren zelf aan het interieur heeft toegevoegd.[1]

Omdat de twee schilderijen elkaar wat compositie betreft prachtig aanvullen en ze bovendien vrijwel van dezelfde grootte zijn, heeft Walter Liedtke het idee geopperd dat ze wellicht samen geconcipieerd zijn, zelfs samen een diptiek zouden hebben gevormd. Hij formuleerde dat in 1971 als volgt: 'Doordat ze vrijwel gelijk van afmeting en identiek van kleur zijn, vormen de twee panelen een op elkaar afgestemd geheel wanneer men ze samen ziet, en kunnen ze als een soort "diptiek" zijn bedoeld.'[2]
Het is opmerkelijk dat Liedtke de kleur van de twee panelen identiek noemt, want juist het grote verschil tussen de twee is reden voor Gary Schwartz en Marten Jan Bok om ze als voorbeeld te nemen voor 'de dramatische veranderingen die kunstwerken in de loop der jaren kunnen ondergaan.' In het bijschrift van de tegenover elkaar in kleur afgebeelde interieurs schrijven zij dat er geen reden is om aan te nemen, 'zeker niet bij een methodisch werker als Saenredam', dat de twee schilderijen van het begin af aan zo sterk van elkaar verschilden. 'Toch zou men ze vandaag bijna aan verschillende meesters willen toeschrijven, als men niet beter wist', aldus de auteurs. 'Het schilderij in Fort Worth is scherp van contour en ijzig van coloriet, terwijl de contour van de Londense Buurkerk doezelig is en het stuk een warme gloed uitstraalt.' Dat beide panelen 'een volkomen anders esthetisch effect hebben gekregen' is volgens de auteurs te wijten aan verschillen in conservering en restauratie.[3] Schwartz en Bok gaan overigens niet in op de vraag welk schilderij volgens hen beter bewaard is gebleven: het witte, koele exemplaar uit Fort Worth of het bruine, warme interieur uit Londen.[4]

Dat de schilderijen geheel anders van atmosfeer zijn, is absoluut een feit. Dat dit echter niets te maken heeft met verschillen in conservering blijkt uit het artikel dat David Bomford publiceerde naar aanleiding van zijn op het symposium over de conservering en techniek van Saenredam gehouden lezing 'Two paintings by Saenredam in the National Gallery, London'.[5] Beide schilderijen zijn in recente decennia schoongemaakt, dus verschillen in tonaliteit kunnen niet worden toegeschreven aan een vergeelde vernis of overschilderingen. Het is ook niet zo dat de staat erg verschilt. Beide schilderijen zijn volgens de conditierapporten 'slightly worn over', hetgeen zoveel wil zeggen als dat ze alle twee enigszins sleets zijn. De verschillen worden dan ook niet zozeer veroorzaakt door een afwijkende geschiedenis wat conservering of restauratie betreft, maar door een schildertechnisch gezien totaal andere opvatting.
Het paneel uit Fort Worth heeft een dunne, koele grondering, waardoor de nerf van het hout

**Herkomst**
Collectie Whatman (1900); veiling Christie, Londen 16.06.1900 [coll. mrs. Whatman], cat.nr. 63, p. 4; collectie L.E. Whatman, Maidstone (1937-1952); collectie A.J. Trousdell, Meopham (Kent) (1952); particuliere collectie, Groot-Brittannië (1970); collectie R. Smith, Washington (1980); particuliere collectie, Verenigde Staten (1986); aankoop Kimbell Art Museum, 1986

**Tentoonstellingen**
Canterbury 1937, cat.nr. 24, p. 11; Parijs 1970, cat.nr. 39, p. 22, afb. 34.

**Literatuur**
Londen 1960, p. 380; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 128, pp. 186-187, afb. 123; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 128, pp. 186-187, afb. 123; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); Liedtke 1971, pp. 130 (noot 37), 131 (noot 41), 138 (noot 50); Nash 1972, bij afb. 108; Liedtke 1975-1976, p. 152; Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, p. 97 (noot 3); Alpers 1983, p. 52, afb. 25; Londen 1983, p. 94; Parijs 1983, p. 121; Hoving 1986, pp. 94-95, afb. op p. 94; Pillsbury en Jordan 1987, p. 773, afb. 7; Sontag 1987, afb. op. 124; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 128, p. 275 en pp. 166, 199, 299, afb. 210; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 128, p. 277 en pp. 156, 199, 307, afb. 210; Carrier 1991, p. 492; Londen 1991, deel 1, p. 407, afb. 100; Rotterdam 1991, p. 135; Langmuir 1994, p. 244; Londen 1995, p. 611; Bomford 2000, pp. 84, 86-87, afb. 11.

**Noten**
1
Volgens Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 186 en Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, p. 97 (noot 3) is de stoffering later toegevoegd . Nader onderzoek zal uitsluitsel moeten geven over de oorspronkelijkheid van de figuren.
2
'Nearly equal in their dimensions and identical in coloring, the two panels form a well-balanced unit when viewed together, and may have been intended as a "diptych" of sorts.' Liedtke 1971, p. 130 (noot 37).
3
Schwartz en Bok 1989, p. 199, bijschrift bij afb. 210 en 211.
4
Zie ook Carrier 1991, p. 492.
5
Bomford 2000.
6
Bomford 2000, pp. 84-87.

zichtbaar is, terwijl het Londense schilderij een dikkere, gelige grondering heeft, die het schilderij zijn warme tonaliteit verleent. Uit pigmentonderzoek blijkt bovendien dat Saenredam in dit laatste schilderij vooral gebruik heeft gemaakt van Kassels bruin, ook wel bekend onder de naam 'Vandyke bruin', terwijl dit pigment in het schilderij uit Fort Worth veel minder voorkomt.[6] Saenredam blijkt bewust te hebben gekozen voor een verschil in sfeer en kleur. De twee interieurs moeten dan ook, hoewel ze natuurlijk dezelfde kerk voorstellen en zelfs teruggaan op een en dezelfde tekening, niet als een bij elkaar behorend paar worden beschouwd, maar als twee schilderijen die los van elkaar zijn ontstaan en waar andere opvattingen aan ten grondslag liggen.

LMH

# 40 Het schip van de Buurkerk te Utrecht, van noord naar zuid

***1644***

Paneel, 60,1 x 50,1 cm.
Recto r.o. de buer kerck binnen utrecht //
aldus geschildert int Jaer 1644 // van //
Pieter Saenredam.
Londen, The National Gallery, inv.nr. 1896.

Het interieur van de Buurkerk wordt op de tekening die Saenredam op 16 augustus 1636 maakte, in tweeën gedeeld door een pijler midden op de voorgrond (cat.nr. 38). Direct hiertegenover bevindt zich ook zijn oogpunt. Op de twee schilderijen die jaren later op basis van de linker- en rechterhelft van de tekening werden gemaakt, valt het verdwijnpunt dan ook buiten het beeldvlak. Het gedeelte links van de pijler is afgebeeld op *Het schip van de Buurkerk, van noord naar zuid* uit de collectie van het Kimbell Art Museum in Fort Worth (cat.nr. 39) en het rechter deel op het schilderij met dezelfde titel dat deel uitmaakt van de verzamelingen van The National Gallery te Londen. Saenredam voltooide de panelen een jaar na elkaar, het Londense in 1644 en het andere in 1645. Ze verschillen nauwelijks wat de afmetingen betreft. Van geen van beide is een constructietekening bewaard gebleven.

Het schilderij van The National Gallery verschilt in een aantal opzichten van de rechterhelft van de tekening. De compositie werd verticaal uitgerekt. De gewelven zijn hoger weergegeven, waardoor de ruimte niet meer laag en donker lijkt, maar hoog en licht. Terwijl Saenredam op zijn schilderijen vaak tal van details heeft weggelaten die wel op de tekeningen voorkomen, lijkt hier het tegenovergestelde het geval. De vloer, op de tekening een niet nader ingevuld gebied, bestaat uit plavuizen en grafstenen. Op de pijler rechts op de voorgrond is een wapenbord toegevoegd met een naar links klimmende leeuw. Rechts daarvan wordt een rouwbord half afgesneden door de beeldrand. Het moet zijn toegevoegd toen het schilderij al was ingelijst, want er is een lacune van zo'n 5 cm tussen de rechterrand van het bord en de rand van het schilderij.[1]

In een grote nis in de pijler is Mozes afgebeeld met de tafelen der wet, de twee stenen tabletten waarop de tien geboden waren geschreven. Van de twee jongens met het hondje eronder wordt algemeen aangenomen dat ze 17de-eeuws zijn, maar dat ze niet door Saenredam zelf zijn geschilderd. In de veilingcatalogus van 1773 wordt Philips Wouwerman (1619-1668) verantwoordelijk geacht voor de stoffering.[2] In de 19de eeuw worden de figuren toegeschreven aan Aelbert Cuyp (1620-1691), totdat Wolfgang Stechow ze in een publicatie van 1928-1929 op naam van de Italianisant Jan Both (?-1652) plaatst; een toeschrijving die nog altijd als de meest waarschijnlijke wordt geaccepteerd.[3] De vier figuren op de achtergrond, waaronder een groepje van drie in oosters kostuum gehulde personen, zijn waarschijnlijk wel door Saenredam zelf aan het interieur toegevoegd.[4]

Hoewel de jongens op de voorgrond niet door Saenredam zijn geschilderd, worden ze wat betekenis betreft wel in verband gebracht met de erboven afgebeelde Mozes, waarvan altijd stilzwijgend werd aangenomen dat die wel van de hand van Saenredam was. Het hondje dat de ene jongen laat opzitten, is geïnterpreteerd als een opvoedingsmetafoor. De tekening die het andere kind op de muur heeft gemaakt is hier een afgeleide van. Het stelt de vier Heemskinderen op het ros Beyaert voor.[5] Het van oorsprong 13de-eeuwse Franstalige heldendicht *Renaut de Montauban* verhaalt van de strijd tussen Karel de Grote en de vier Heemskinderen. Van het volksverhaal, dat in bijna heel Europa tot in de 18de eeuw zeer

**Herkomst**
Collectie J. van der Marck, Leiden (1773); veiling H. de Winter en J. Yver, Amsterdam 25.08.1773 e.v., cat.nr. 284, pp. 98-99 (naar V.d. Berg); ? collectie Rom Pot, Rotterdam (1824/1825); collectie Ch. Galli, Edinburgh (1824/1825?-1826); veiling Edinburgh 17 en 19-21.01.1826 (coll. Ch. Galli), cat.nr. 35, p. 6; collectie A. Allan, Edinburgh (1866-1896); veiling Dowell, Edinburgh 11.01.1896 (coll. A. Allan), cat.nr. 39, z.p.; collectie W.B. Paterson, Glasgow (1896); collectie A. Kay, Glasgow (1896?-1902); schenking A. Kay aan The National Gallery, 1902

**Tentoonstellingen**
York 1866, cat.nr. 502, p. 84; Londen 1902, cat.nr. 225, p. 54; Birmingham 1950, cat.nr. 54, p. 13; Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Bredius 1902, p. 117; Londen 1906(a), inv.nr. 1896, p. 218; Londen 1906(b), inv.nr. 1896, p. 523; Londen 1907, inv.nr. 1896, p. 97; Jantzen 1910, p. 169 (nr. 411); Londen 1910, inv.nr. 1896, p. 100; Londen 1911, inv.nr. 1896, p. 295; Londen 1912, inv.nr. 1896, p. 100; Londen 1915, inv.nr. 1896, p. 282; Londen 1920, inv.nr. 1896, p. 265; Londen 1921, inv.nr. 1896, p. 274; Londen 1923-1926, deel 2 (1925), afb. op p. 159; Holmes 1925, p. 198; Stechow 1928-1929, pp. 183-184 (noot 3); Londen 1929(a), inv.nr. 1896, p. 329; Swillens 1935, cat.nr. 160, p. 115 en pp. 102, 114, afb. 171; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 306 (W. Stechow); Londen 1937, afb. op p. 331; Kay 1939, pp. 63-66, met afb.; Londen 1946, inv.nr. 1896, p. 329; Stechow 1953, p. 134, met afb.; Londen 1958(a), inv.nr. 1896, p. 216; Londen 1958(b), deel 2, afb. op p. 310; Londen 1960, inv.nr. 1896, pp. 379-381; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 127, pp. 185-186, afb. 125; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 127, pp. 185-186, afb. 125; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); Schwartz 1966-1967, p. 91 (noot 43), afb. 92; Kindlers Malerei Lexikon 1964-1971, deel 5 (1968), p. 198 (H. Roosen-Runge); Clark 1971, pp. 25-26, afb. op p. 26; Liedtke 1971, pp. 130 (noot 37), 138 (noot 50); Nash 1972, afb. 108; Londen 1973, inv.nr. 1896, p. 655, met afb.; Liedtke 1975-1976, p. 152; Wheelock 1975-1976, p. 178; Wheelock 1977, p. 234, afb. 55; Blau e.a. 1976-1978, deel 7 (1978), p. 2439; Kahr 1978, pp. 244, 246, afb. 187; Jantzen 1979, p. 233 (nr. 411); Connell 1980, p. 18 (noot 3); Liedtke 1982, p. 30, afb. 17; Alpers 1983, p. 52, afb. 26; Bedaux 1983, pp. 64-65, afb. 27; Londen 1983, p. 94, afb. 41; Parijs 1983, p. 121; De Bruijn e.a. 1984-1985, p. 136, met afb.; Londen 1986, inv.nr. 1896, p. 561, met afb.; Bazel 1987, p. 232; Pillsbury en Jordan 1987, p. 773; Schama 1987, p. 547, afb. 276; Sontag 1987, p. 129, afb. op p. 128; Schama 1988, pp. 547-548, afb. op p. 547; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 127, p. 275 en pp. 166, 199, 200, 204, 298, 322 (noot 22), afb. 211; Bedaux 1990, pp. 150-152, afb. 82; New Encyclopaedia Britannica 1990, deel 10, afb. op p. 294; Russell 1990, p. 286; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 127, pp. 276-277 en pp. 156, 199, 200, 307, 332 (noot 22), afb. 211; Carrier 1991, p. 492; Londen 1991, deel 1, inv.nr. 1896, pp. 406-408; deel 2, afb. 334 en afb. 3 op p. 477; Rotterdam 1991, p. 135; Edinburgh 1992, pp. 141, 144, 164, 166, 174; Langmuir 1994, pp. 243-245,

Pietr Saenredam

populair was, werden in het begin van de 17de-eeuw verschillende Nederlandse versies gepubliceerd. Centraal staat het magische paard Beyaert, dat met gevaar voor eigen leven door Renaut, een van de vier broers, wordt getemd. Op de rug van het toverros weten de Heemskinderen naar de Ardennen en ten slotte naar Gascogne te ontsnappen. Het dier geldt als een exempel bij uitstek van de kracht van de wilde natuur, die door menselijk ingrijpen wordt beteugeld. Mozes met de tafelen der wet geeft een nadere invulling aan de opvoedkundige metafoor, in die zin dat zij verwijzen naar het belangrijkste onderdeel van de opvoeding, het godsdienstig onderwijs, de *pietas*.[6] Het is niet erg waarschijnlijk dat de voorstelling van Mozes werkelijk op deze plaats in de kerk te zien zal zijn geweest. De gekozen plek houdt waarschijnlijk direct verband met de didactische functie binnen de context van de voorstelling.[7] Daarom is het ook de vraag of Mozes wel door Saenredam zelf is geschilderd, en niet door Jan Both of een andere schilder is toegevoegd die ook de twee jongens schilderde.

*Het schip van de Buurkerk van noord naar zuid* kwam in het begin van de 19de eeuw terecht in Schots privébezit en is sindsdien in Groot-Brittannië gebleven. Toen de laatste particuliere eigenaar, Arthur Kay (1860-1939) het schilderij al tijdens zijn leven aan The National Gallery wilde schenken, werd het tot zijn ontsteltenis geweigerd. De Trustees van het museum vonden de conditie van het schilderij onvoldoende. Er was naar hun zin te veel aan gerestaureerd, waarbij grote partijen zouden zijn overschilderd. 'Naturally I was chagrined that a gift, so perfect in every way, could receive such poor and ignorant meeting,' schrijft Kay in zijn memoires over de afwijzing van de Trustees. Overtuigd als hij zelf was van de goede toestand van het schilderij liet hij de oude, vergeelde vernis verwijderen, waarna hij het schilderij in 1902 ter beschikking stelde voor de wintertentoonstelling van Oude Meesters in Burlington House in Londen.[8] Binnen 48 uur na de opening ontving Kay een telegram uit Amsterdam waarin hem beleefd werd verzocht te overwegen het schilderij over te dragen aan de Nederlandse staat. De brief met excuses die hij vlak daarna ontving van de directeur van The National Gallery deed hem echter alsnog besluiten het stuk aan het Londense museum te geven. Hij eiste daarbij wel dat het gedurende minimaal een jaar in de meest geschikte zaal met Hollandse meesters moest hangen. Aan deze enige conditie gaf men zonder morren gehoor.[9]

LMH

afb. op p. 244; Londen 1995, p. 611, met afb.; Brown 1998, p. 207; Bomford 2000, pp. 71, 84, 86-87, afb. 2, 12.

**Noten**

1
Zie Neil MacLaren in Londen 1960, p. 379 en MacLaren en Brown in Londen 1991, p. 406.

2
Veiling H. de Winter en J. Yver, Amsterdam 25.08.1773 e.v., cat.nr. 284, pp. 98-99.

3
In de veilingcatalogi Edinburgh 17 en 19-21.01.1826, nr. 35, p. 6, en veiling Dowell, Edinburgh 11.01.1896, cat.nr. 39, z.p., en in de tentoonstellingscatalogus York 1866, cat.nr. 502, p. 84, wordt vermeld dat de figuren van Aelbert Cuyp zijn. Stechow schrijft ze als eerste toe aan Jan Both. Zie Stechow 1928-1929, pp. 183-184 (noot 3) en Stechow 1953, p. 134.

4
Zie Neil MacLaren in Londen 1960, p. 380; Christopher Brown in Londen 1983, p. 94; Londen 1991, p. 407 en Bomford 2000, p. 86.

5
De voorstelling werd voor het eerst als zodanig geïnterpreteerd in Londen 1915, inv.nr. 1896, p. 282.

6
Zie als eerste voor deze interpretatie Bedaux 1983, pp. 64-65, en daarna zonder bronvermelding Schama 1987, p. 547 en Schama 1988, pp. 547-548. Schwartz 1966-1967, p. 91 (noot 43) interpreteert de voorstelling als een contrast tussen schijnheiligheid en eenvoud ('the sanctimonious and the simple'). Zie ook Schwartz en Bok 1989, p. 204, waarin een overzicht van de interpretaties worden gegeven. Hier eveneens een verwijzing naar Schwartz 1966-1967. Kindertekeningen in de kerk zouden impliciet een pleidooi kunnen zijn voor het tolereren van 'onschuldige' kerkelijke kunst, zoals die van Saenredam. De oosterlingen op de achtergrond dienen volgens dezelfde interpretatie als een waarschuwing dat men nooit mag vergeten dat 'iconoclastische verachting van beelden [...] het teken is van de moslim, een wezen dat zich afgewend heeft van God'. Kahr 1978, p. 244, interpreteert de jongen die de hond laat opzitten als de gehoorzaamheid aan de wet, terwijl de op de muur tekenende jongen zich schuldig maakt aan ongehoorzaam gedrag. Het feit dat de signatuur van Saenredam direct onder de voorstelling staat, zou uitgelegd kunnen worden als een discrepantie tussen de natuurlijke kunstzinnige aanleg van het kind en het door oefening geleerde kunnen van de kunstenaar, tussen *ingenium* en *ars*. Zie Bazel 1987, p. 232. In Londen 1994, p. 245, wordt het tekenende kind gezien als een metafoor van 1 Corinthiërs 13:10-12, waarin op het verschil wordt gewezen tussen kind en volwassene, tussen profane frivoliteit (de kindertekening) en gehoorzaamheid aan de leer van het christendom (het kerkgebouw als huis van God).

7
Bedaux 1990, p. 167 (noot 44).

8
Londen 1902, cat.nr. 225, p. 54.

9
Zie Kay 1939, pp. 63-66, en Clark 1971, pp. 25-26.

# 41 De zuidelijke beuk van de Sint-Jacobskerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***8 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, penseel en waterverf (rood, blauw, geel), grafiet.
Kaderlijn met pen en donkerbruine inkt.
Watermerk: gekroond wapenschild, in vieren gedeeld (zie p. 298).
386 x 510 mm.

Recto m.o. S.te Jacobs kerck: binnen utrecht.
Recto l.o. (op pijler) desen den 8.en Augustus. 1636 // van mijn Pieter Saerdam. // geteijckent.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Jb 3.2.

De gotische Jacobikerk is een ten gevolge van vele verbouwingen en uitbreidingen zeer onregelmatige hallenkerk. Deze tekening geeft een blik vanuit de zuidbeuk naar het oosten en noordoosten. Op de achtergrond zijn de drie naast elkaar gelegen koren te zien: van rechts naar links respectievelijk het Heilig-Kruiskoor, het hoogkoor en het Onze-Lieve-Vrouwekoor. Saenredam bevond zich bijna halverwege de zuidbeuk en precies in de as daarvan. Door de onregelmatige plattegrond en de grote breedte van het H.-Kruiskoor kwam het verdwijnpunt echter niet in het midden van het koorhek te liggen, maar naast de linkerkoordeur, volgens het bijschrift op een hoogte van 6 voet (1,65 m).[1] Voor het doorzicht naar het Onze-Lieve-Vrouwe-koor ligt het gezichtspunt een halve meter meer naar links. Daardoor kon Saenredam niet alleen iets verder voorbij de preekstoel kijken, maar ook de pijler waaraan die preekstoel hing, beduidend smaller maken zonder daarmee het op elkaar aansluiten van de erachter gelegen gewelven te verstoren. De pijlerversmalling compenseert enigszins het feit, dat de kerk in werkelijkheid wat verticaler is dan in deze tekening. Overigens zijn de architectonische karakteristieken van de laatgotische hallenruimte uitstekend weergegeven.

De Jacobikerk was de tweede in rang van de vier oude Utrechtse parochiekerken. In 1577 begon hier een van de pastoors, Hubert Duyfhuys († 1581), reformatorisch te preken en in 1579 kwam de kerk geheel aan de gereformeerden. Beelden en altaren werden toen verwijderd; het overige bleef behouden en werd in de jaren daarna aangevuld met nieuwe elementen.[2]
De zeer gedetailleerde tekening geeft een goed beeld van de inrichting met meubilair van vóór en ná de Reformatie: de oude preekstoel uit ca. 1560, met het na 1579 aangebrachte klankbord erboven en het doophek eromheen; de banken rond de westelijke kruisingspijlers, waarvan de rugschotten boven het doophek zichtbaar zijn; en de hekken voor de drie koren, het linker en rechter uit 1516-1519, laatgotisch, het middelste ouder, maar met renaissance koperwerk uit 1567. Het meeste van dit alles is, hoewel soms verplaatst of veranderd, ook nu nog aanwezig.

Aan de rechterkant is, op de hoek van de zuidbeuk en het transept, het kleine, 15de-eeuwse Onze-Lieve-Vrouwe-orgel te zien, dat omstreeks 1614 van de noordzijde naar hier werd overgebracht.[3] De gesloten luiken (het orgel werd weinig bespeeld en werd in 1663/1664 uiteindelijk verkocht) tonen geschilderde figuren, onder andere Maria; de borstwering is met gesneden voorstellingen van engelen, figuren en wapens versierd.
In het muurvlak onder het orgel bevindt zich het getraliede venster van de cel waar kluizenares Alyt Ponciaens vóór 1492 een deel van haar leven heeft doorgebracht. Daarnaast de Andreaskapel, gesticht in 1492 en begin 16de eeuw van een monumentaal hek voorzien, waar nog maar kort voor Saenredams bezoek op de oostwand de kwartierstaat (stamboom) was geschilderd van de familie Van Eck, die deze kapel toen bezat.[4] Deze schildering is nog aanwezig.

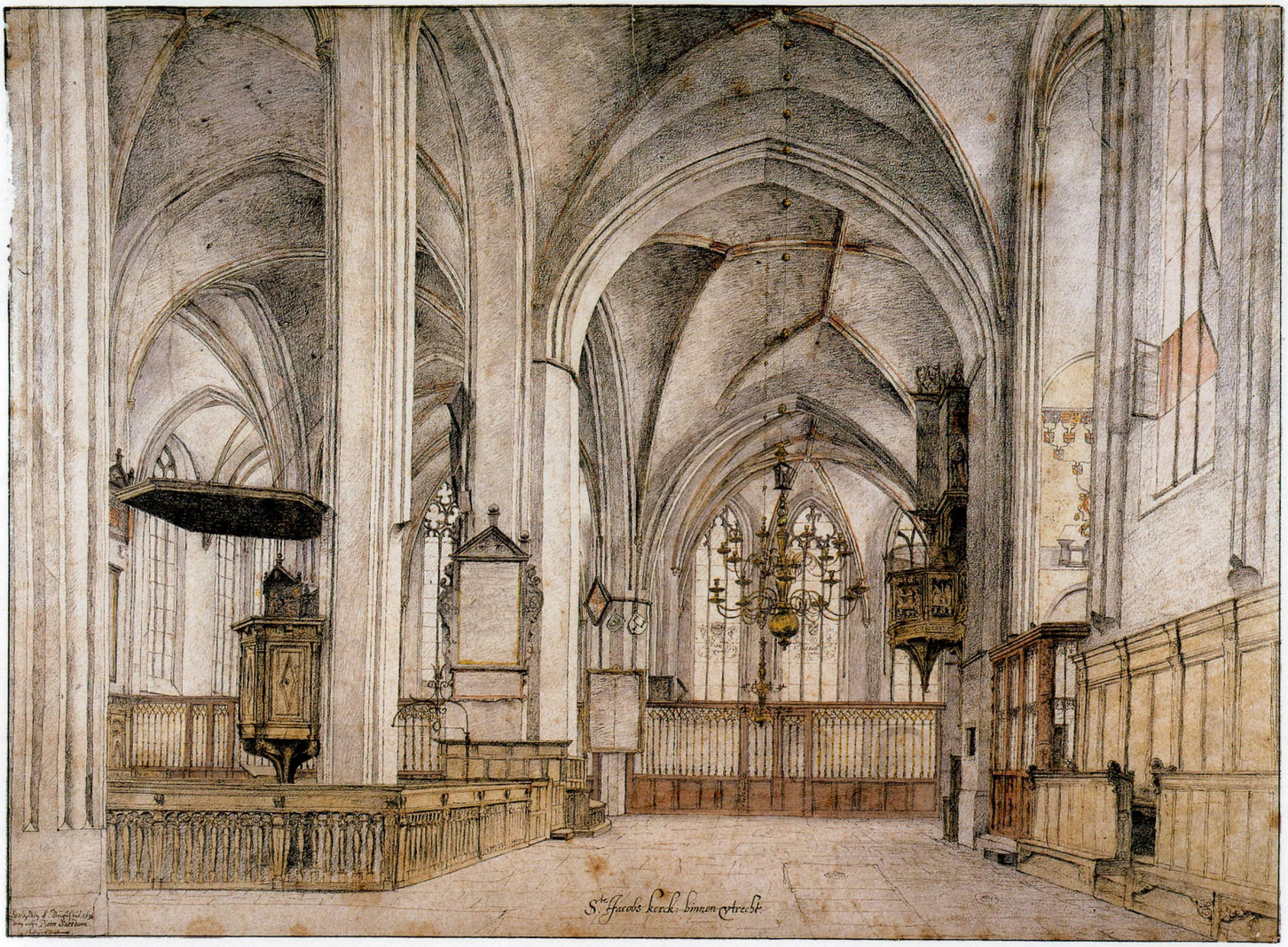
**Opschriften**
Recto m.o. (op koorhek, onder het verdwijnpunt) 6 voet hoog
Recto (in de koorglazen op de achtergrond) S IAN (en) S. Piet.r
Recto (in het bord aan de derde pijler links, vaag leesbaar) [...] altaer plaets[..]
Verso r.o. (1977) (potlood)

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht, 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 79, p. 28; Amsterdam 1938, cat.nr. 79, pp. 27-28; Haarlem 1961, cat.nr. 62, p. 169; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1999-2000, cat.nr. 96, pp. 247-248 en p. 75, afb. op p. 248.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 814, p. 77 en p. V; Van Riemsdijk 1882, pp. 19, 34, 54, 64 (noot 1), 65, 71, 79, afb. t.o. p. 68; Hofstede de Groot 1899(a), p. 15, afb. 23; Weissman 1912, p. 175, afb. 68; Swillens 1935, cat.nr. 112, pp. 101-102, afb. 174; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 137, pp. 197-198, afb. 138; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 137, pp. 197-198, afb. 138; Struick 1968, afb. op p. 195; Haakma Wagenaar [1971](b), p. 58; Haakma Wagenaar [1973], pp. 36, 37, 39; W. Haakma Wagenaar 1976, p. 7; Anoniem 1977, pp. 25, 26, afb. op p. 10; Graafhuis en Kool 1977, z.p., met afb.; Haakma Wagenaar [1977](a), pp. 47, 57; Haakma Wagenaar [1977](b), pp. 65, 69, 71, 74, 76, 77, afb. 34; Haakma Wagenaar 1977(c), pp. 5, 11, 17; Haakma Wagenaar 1977(d), pp. 1, 6, 9, 11, 14, afb. 1; Wilmer 1980, pp. 9, 46, met afb.; Ruurs 1982, p. 119 (noot 26); Brouwer 1985, p. 18, afb. 16; Ruurs 1987, p. 107 (noot 89); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 137, p. 277 en pp. 158, 166, afb. 178; Vente 1989, pp. 16, 248, 346, afb. 34; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 137, p. 279 en pp. 156, 158, afb. 178; Pegel 1992, afb. op p. 83; Bangs 1997, pp. 13, 204 (noot 7:5); Van Bueren 1998, kol. 177-178; Van Zanten 1999(b), p. 82.

**Noten**
1
Op de rechterdeur, loodrecht onder de top van de boog boven het koorhek, is een eerder verdwijnpunt zichtbaar, later doorgehaald. Bij nameting in de kerk, zowel aan dit koorhek als aan de bewaarde fragmenten van het doophek, komt men tot een feitelijke hoogte van nog geen 1,50 m, ofwel minder dan 5½ voet. Saenredam heeft het hek dus iets te hoog geschat. Misschien heeft hij de hoogte van de borstwering een keer gemeten bij het middelste koorhek, waar de borstwering ca. 20 cm hoger is; in de tekeningen komt dit verschil niet tot uiting.
2
Van Riemsdijk 1882, pp. 68 e.v.
3
Van Riemsdijk 1882, p. 54; Vente 1989, pp. 189, 223-224, 247-248.
4
Utrecht 1999-2000, cat.nr. 96, pp. 247-248.


S.te Jacobs kerck. binnen Utrecht

De borden aan de pijlers zijn van uiteenlopende soort. Het meest vooraan hangt het bord van het Zakkendragersgilde, met driehoekige bekroning en snijwerk langs de zijkanten, uit 1602.[5] Aan deze pijler bevond zich voorheen het gildealtaar, gewijd aan Maria, en Saenredam schreef in het bord een notitie, nog vaag waarneembaar, dat dit vroeger een 'altaer plaets' was. Aan het gilde behoorden enkele graven toe, hier in de zuidbeuk gelegen, alsmede de grote lichtkroon die er hangt en vermoedelijk ook de 16de-eeuwse bank langs de muur.[6]
Eén pijler verder naar het oosten hangt het grote Wetsbord, dat beschreven is met de Tien Geboden en dat zich tegenwoordig in de noordbeuk van de kerk bevindt.
De overige borden zijn rouwborden met familiewapens, meestal zo schetsmatig weergegeven dat identificatie slechts in enkele gevallen mogelijk is. Het wapenbord geheel links, deels oversneden door het klankbord van de preekstoel, is dat van de familie Van Isselt, de twee schildjes boven het Wetsbord dragen de wapens van (Claes) van Zijl; de graven en borden van beide families zijn ook door Buchelius gedocumenteerd.[7]
De glazen in het H.-Kruiskoor zijn herkenbaar als schenkingen (ca. 1600) van de Utrechtse kapittels. Het middelste glas heeft in het wapenschild gekruiste sleutels, met daaronder 'S. Piet.r', het linkerglas een schaal met het hoofd van Johannes de Doper, met daaronder 'S IAN'. Het wapen in rechterglas, van het Mariakapittel, gaat achter de orgeltribune verborgen. De glazen van het hoogkoor, hier nauwelijks te zien, waren geschonken door de kapittels van de Dom en Oudmunster en door de Staten van Utrecht; dat van de Staten is thans nog aanwezig.[8]

AdG

5
Van Riemsdijk 1882, pp. 34-35. Thans in het Centraal Museum, inv.nr. 2476A en B. Het met bijbelteksten beschilderde paneel vormde oorspronkelijk de buitenzijde van een der luiken van het altaar van het Schuitenvoerdersgilde. Zie Utrecht 1999, cat.nr. 757, pp. 1615-1619.
6
Van Riemsdijk 1882, p. 34; volgens Hofstede de Groot 1899, p. 15, nr. 23, zou dit de Potmeestersbank zijn. De driehoekige versiering van de kroon is thans in het Centraal Museum Utrecht; Utrecht 1928, cat.nr. 1445, p. 229; Utrecht 1997, cat.nr. 352, p. 579.
7
Buchelius *Monumenta*, ff. 98r en 100r (Van Isselt), f. 99r (Van Zijl).
8
Buchelius *Monumenta*, f. 97r; Van Riemsdijk 1882, pp. 78-79; Utrecht 1928, cat.nr. 1459, pp. 231-232.

# 42 Gezicht door de koren van de Sint-Jacobskerk te Utrecht, van zuid naar noord

***12 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Blauw papier; watermerk: geen.
368 x 241 mm.

Recto m.o. S.$^{te}$ Jacobs kerck. // binnen uijttrecht
Recto r.o. (deels afgesneden) den 12.$^{en}$ August[....] // tjaer 1636 // P:$^{r}$ Saenredam
Utrecht, Het Utrechts Archief,
inv.nr. TA Jb 3.1.1.

Vanuit de zuidwesthoek van het Heilig-Kruiskoor keek Saenredam dwars door het hoogkoor naar het Onze-Lieve-Vrouwekoor, met links het transept en op de voorgrond hetzelfde koorhek dat hij vier dagen tevoren van de andere kant had getekend (zie cat.nr. 41). Op de noordwand van het Onze-Lieve-Vrouwe-koor gaf hij het verdwijnpunt aan, ongeveer zo hoog als de borstwering van het hek en iets boven de pijlerbasementen, ofwel op 1,15 à 1,20 m boven de vloer.
In tegenstelling tot de vorige tekening zijn de proporties hier te verticaal uitgevallen, mede als gevolg van het staande formaat van het blad. Pijlers en bogen zijn daarbij zo slank geworden, dat men niet kan vermoeden dat in het Onze-Lieve-Vrouwe-koor achter de verste vrijstaande pijler nog een heel venster schuilgaat. In het schilderij, in 1642 naar deze tekening gemaakt (cat.nr. 43), zijn de proporties slechts ten dele verbeterd.

Deze eerste in een koorruimte gemaakte tekening in Saenredams Utrechtse oeuvre doet de gevolgen van de Reformatie scherp uitkomen. Het brandpunt van de hele kerk was vroeger het hoogkoor, waar tot 1579 het hoogaltaar stond (voor de donkere nis rechts), in de nevenkoren stonden voorheen de altaren van de Sint-Jacobs- en Heilig-Kruisbroederschappen; de drie werden van elkaar gescheiden door hekken en gestoelten en waren ook verder rijk ingericht. Dit is ten tijde van Saenredam een open en lege ruimte geworden, die slechts lijkt te dienen als grafplaats. Een paar jaar tevoren had deze ruimte nog een functie in de gereformeerde liturgie: vier keer per jaar vond hier de viering van het avondmaal plaats. In 1634 werd de avondmaalsviering echter verplaatst naar het transept, vóór het koor.[1]
De leegte en de graffunctie zijn in de tekening geaccentueerd. De geschilderde glazen in de vensters, zoals in de twee ramen aan de rechterkant de wapenglazen van de Dom en van de Staten van Utrecht, zijn niet aangegeven, maar wel – schetsmatig – de zerken in de vloer. Veel aandacht besteedde Saenredam aan de rouwborden. Van de wapens zijn slechts enkele herkenbaar, onder andere dat in het schildje aan de pijler links (Van Zijl), dat ook voorkomt in de tekening van 8 augustus (cat.nr. 41). Blijkens de erbij geplaatste nummers 1 t/m 6 (van links naar rechts) heeft Saenredam ze ook nog apart in detail getekend, zodat hij ze in het schilderij van 1642 in correcte vorm en heraldische kleuren en met de juiste data heeft kunnen afbeelden. De identificatie van deze wapens, die – omdat de detailtekeningen thans niet meer bekend zijn – uitsluitend op Buchelius' *Monumenta* en andere historische bronnen berust, komt bij het schilderij aan de orde.

AdG

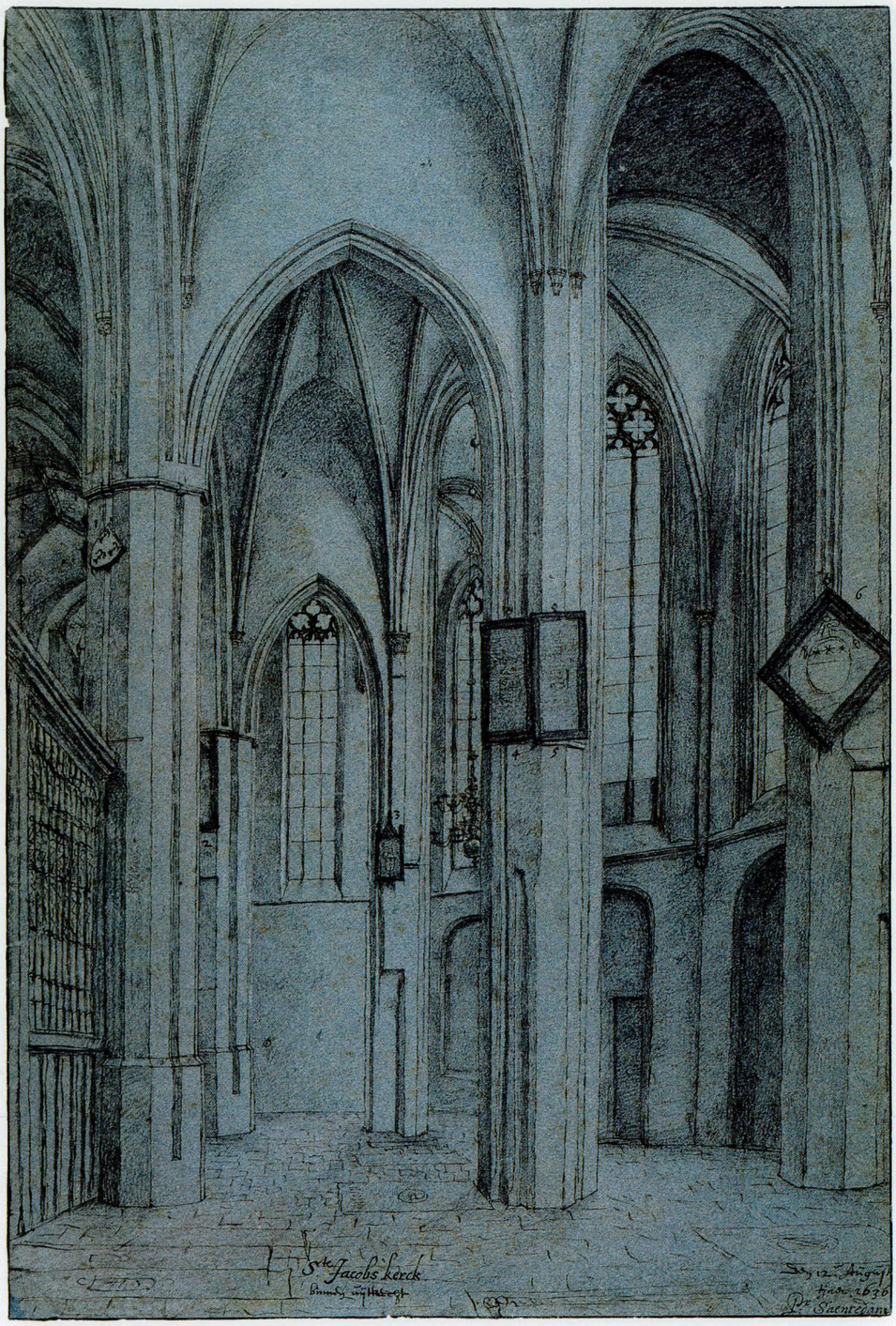
**Opschriften**
Recto (bij de wapenborden de cijfers van links naar rechts) 1 2 3 4 5 6
Verso l.o. No. 970 (pen en bruine inkt)
Verso r.o.1982 / 1173 (potlood)

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 78, p. 27, afb. XXVII; Amsterdam 1938, cat.nr. 78, p. 27, afb. XXVII; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 43, p. 23, afb. 36.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 16, afb. 24; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1173, p. 133; Vermeulen 1920, pp. 190, 194; Swillens 1935, cat.nr. 113, p. 102 en p. 65, afb. 172; München 1936, p. 235; München 1957(b), p. 43; Brinkgreve 1960, pp. 40-41, afb. 15; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 135, p. 195, afb. 136; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 135, p. 195, afb. 136; München 1967(b), pp. 78-79; Haakma Wagenaar [1971](b), p. 58; Haakma Wagenaar [1973], pp. 36, 37, 39; Haakma Wagenaar [1977](a), p. 47; Haakma Wagenaar [1977](b), pp. 65, 69, 71, 74, afb. 36; Haakma Wagenaar 1977(c), pp. 5, 17; Haakma Wagenaar 1977(d), pp. 1, 9, afb. 3; München 1983, p. 482; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 135, p. 277 en pp. 156, 166, afb. 176; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 135, p. 279 en p. 156, afb. 176.

**Noot**
1
HUA, Kerkeraad Ned. Herv. Gemeente, inv.nr. 4, f. 49v-50r, Kerkeraadsresolutie 27 februari 1634.


Sr.te Jacobs kerck.

# 43* Het koor van de Sint-Jacobskerk te Utrecht

***1642***

Paneel, 55,3 x 45,7 cm.
Recto (op linker wapenbord op pijler in het midden) Pieter Sardam // int Jaer 1642.[1]
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Alte Pinakothek), inv.nr. 6622.

Van Saenredams drie tekeningen van de Jacobikerk die bewaard zijn gebleven en die alle het interieur tonen, is de tweede, van 12 augustus (cat.nr. 42), de basis geweest voor het zes jaar later geschilderde *Koor van de Jacobskerk*. Saenredam heeft de proporties van de ruimte, die in de tekening te verticaal zijn weergegeven, in het schilderij enigszins verbeterd. De pijlers zijn verbreed, de bogen minder smal en hoog en de vloer loopt minder steil op dan in de tekening. Voor het overige komen de tekening en het schilderij grotendeels overeen. Het valt nauwelijks op dat de lichtkroon die op de tekening voor de helft zichtbaar is achter de middelste pijler, op het schilderij is weggelaten.
Het belangrijkste verschil betreft de uitwerking van de rouwborden. Op de tekening zijn ze van links naar rechts genummerd van 1 tot 6 en slechts globaal ingevuld, terwijl ze op het schilderij zijn voorzien van de juiste heraldische kleuren en data. Saenredam moet ze naar voorbeeld van een door hemzelf vervaardigde maar nu onbekende detailtekening hebben geschilderd.
Het eerste wapen op het bord geheel links, dat ook op de tekening van de zuidelijke zijbeuk van 8 augustus duidelijk te zien is, was tot op heden niet geïdentificeerd. Het blijkt van (Claes) van Zijl te zijn.[2] Het tweede wapen van links, op de tekening voor meer dan de helft verscholen achter een pijler, is op het schilderij achterwege gelaten. Het derde werd altijd geïdentificeerd als van de familie Van Quellenborg, maar is van Johan Canter (overleden 5 september 1629).[3] Op de twee wapenborden die naast elkaar op de pijler hangen, staat geschreven 'obiit quarta decem[...] 1628' en 'D.O.M. obiit 19. Junij 1631'. Ze zijn van Cornelis van Bijlert (overleden 4 december 1628) en Pieter van Merenborch (overleden 19 juni 1631).[4] In een document wordt Van Bijlert 'innocent' genoemd, wat betekent dat hij verstandelijk gehandicapt was.[5] Op zijn bord signeerde Saenredam het schilderij. Het laatste wapen, tevens het meest recente, is van Maria van Bijlert, die overleed op 27 januari 1636. Saenredam noteerde ook nu weer de overlijdensdatum: 'obiit 27. januari // A° 1636'. Tussen de drie laatstgenoemden blijkt een hechte familieband te bestaan. Pieter van Merenborch was getrouwd met Wilhelmina van Bijlert, nicht van Cornelis van Bijlert, die de broer van Maria van Bijlert was.[6]
Saenredam stoffeerde het op de tekening verlaten interieur met een man in oosters kostuum, die vergezeld van een hondje het wapenbord van Canter bekijkt.[7]

De herkomst van het schilderij gaat terug tot het begin van de 19de eeuw. *Het koor van de Jacobikerk* bevond zich in 1803 in de verzamelingen van de laatste prins-bisschop van Würzburg. Gary Schwartz en Marten Jan Bok opperen de mogelijkheid dat het schilderij direct na de ontstaansdatum werd verworven door Johann Philipp von Schönborn, die in 1642, het jaar waarin Saenredam het schilderij voltooide, het ambt van prins-bisschop aanvaardde. Aangezien vanaf 1746 ook leden uit andere families deze functie hebben vervuld, kan het schilderij echter even goed op andere wijze en op een later tijdstip in de collectie van de prins-bisschop terecht zijn gekomen.[8]
De vroegste vermelding van het schilderij betreft de catalogus van Slot Würzburg uit 1902. Hoewel men de signatuur – weliswaar gedeeltelijk onjuist – en ook de datering, wel heeft opgemerkt, werd het schilderij opgenomen als van de hand van Antony de Lorme

**Opschriften**
Recto (op linker wapenbord op pijler in het midden) obiit quarta decem[...] 1628.
Recto (op rechter wapenbord op pijler in het midden) D.O.M. // obiit 19. Junij // 1631.
Recto (op wapenbord rechts) obiit 27. januari // A° 1636.

**Herkomst**
Collectie prins-bisschop van Würzburg, Würzburg (1803); door secularisatie in Beiers staatsbezit (1803); Gemäldegalerie K. Schloss, Würzburg (1902-1933); overdracht aan de Alte Pinakothek, München, 1933

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 21, p. 13 en p. 27 (bij cat.nr. 78), afb. III; Amsterdam 1938, cat.nr. 21, p. 13 en p. 27 (bij cat.nr. 78), afb. III; Zürich 1953, cat.nr. 188, p. 85, afb. 6; Milaan 1954, cat.nr. 140, p. 62, afb. 6; Rome 1954, cat.nr. 137, p. 79, afb. 8.

**Literatuur**
Würzburg 1902, cat.nr. 67, p. 12; Jantzen 1910, p. 163 (nr. 230); Swillens 1935, cat.nr. 157, p. 114 en p. 102 (bij cat.nr. 113), afb. 173; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307 (W. Stechow); München 1936, inv.nr. 6622, p. 235; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 463; Perocco 1954, afb. op p. 148; München 1957(b), inv.nr. 6622, p. 92, afb. 189; Londen 1960, p. 380; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 134, pp. 193-195, afb. 135; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 134, pp. 194-195, afb. 135; München 1962, p. 23, afb. 21; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); München 1967(b), inv.nr. 6622, pp. 78-79 en p. 10, afb. 46; Kindlers Malerei Lexikon 1964-1971, deel 5 (1968), pp. 198-199, afb. op p. 198 (H. Roosen-Runge); Liedtke 1971, p. 139 (noot 52); Jantzen 1979, p. 233 (nr. 410a); Helmond/Amersfoort 1982, p. 36, met afb.; München 1983, pp. 481-482, met afb.; Elkins 1988, p. 273 (noot 16); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 134, p. 277 en pp. 149, 166, 174, 297, 319 (noot 45), afb. 177; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 134, p. 279 en pp. 147, 156, 166, 173, 305, 329 (noot 45), afb. 177; Londen 1991, deel 1, p. 407; München 1998, p. 547, met afb.

**Noten**
1
In München 1983, p. 481 een natekening van de signatuur.
2
Identificatie door Arie de Groot, zie cat.nr. 41 (noot 7).
3
Zie onder meer Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 194 en Schwartz en Bok 1989, p. 166. Identificatie als wapen van Johan Canter door Arie de Groot. Zie Buchelius *Monumenta*, f. 100 r; HUA, overluidingen Dom 7 september 1629; Begraafregister 1629, 28 september. Volgens München 1967, p. 78, staat bij het wapen dat op naam stond van de familie Van Quellenborg het jaartal 1627.
4
Volgens Schwartz en Bok 1989, p. 166, op 17 juni overleden, volgens het opschrift echter 19 juni.

(ca. 1600/1610-1673).[9] Ook Hans Jantzen neemt het in 1910 in zijn studie over de Nederlandse architectuurschilderkunst op als een schilderij van deze meester.[10] Dat de toeschrijving op zichzelf niet zo vreemd is, blijkt uit het feit dat De Lorme ook wel de Rotterdamse Saenredam wordt genoemd.[11] Het was Swillens die het schilderij als eerste in zijn oeuvrecatalogus opnam als van Pieter Saenredam. Hij bracht het in verband met de tekening die eraan ten grondslag ligt en identificeerde het interieur als van de Utrechtse Jacobikerk.[12]

LMH

5
Schwartz en Bok 1989, p. 319 (noot 45).
6
Zie over de familierelaties Schwartz en Bok 1989, p. 166.
7
De figuren zijn hoogstwaarschijnlijk origineel. Ze zijn vergelijkbaar met die op *Het schip van de Buurkerk* uit de collectie van The National Gallery (cat.nr. 40). Londen 1960, p. 380; Londen 1991, p. 407.
8
Schwartz en Bok 1989, p. 149.
9
'V. A. Sardam d. J. 1642' in Würzburg 1902, cat.nr. 67, p. 12.
10
Jantzen 1910, nr. 230 op p. 164. In de herdruk Jantzen 1979, cat.nr. 410a, p. 233 staat het schilderij wel op naam van Pieter Saenredam.
11
Zie Jeroen Giltaij in Rotterdam 1991, p. 241.
12
Swillens 1935, cat.nr. 157, p. 114.
In hetzelfde jaar nam ook W. Stechow in Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307, het schilderij op als van Saenredam.

# 44 Gezicht door het transept van de Sint-Jacobskerk te Utrecht, van noord naar zuid

***14 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt, incidenteel penseel en waterverf (rood en geel).
Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Blauw papier; watermerk: geen.
271 x 420 mm.

Recto l. (op tekstbord) S.$^{te}$ Jacobs // kerck, // binnen // uijtrecht. // Pieter Saerdam
Recto m. (op zuidmuur) den 14.$^{en}$ august(us) // int Jaer 1636.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. H 182.

Twee dagen na het gezicht door de koren van zuid naar noord (cat.nr. 42) tekende Saenredam als pendant dit gezicht door het transept van noord naar zuid, met links de koorpartij en de drie koorhekken, nu van de voorzijde gezien, en met rechts een deel van het schip.
Het oogpunt op de zuidwand ligt ongeveer even hoog boven de vloer als bij de vorige tekening. De verhoudingen zijn vrij goed getroffen. Het schipgedeelte rechts, te beginnen bij de twee westelijke kruisingspijlers, is echter gecomprimeerd tot ongeveer tweederde van de 'werkelijke' afmeting, waardoor de schippijlers angstwekkend smal zijn geworden.
In dit rechtergedeelte ontbreekt het meubilair dat voorkomt op de tekening van 8 augustus (cat.nr. 41). Alleen twee lichtkronen, die op die tekening buiten beeld vallen, zijn hier opgenomen, alsook de hekken van de Nicolaaskapel rechts op de achtergrond en de Andrieskapel, zichtbaar tussen de twee kruisingspijlers door. Aan de verste van deze pijlers hangt een schildje met als wapenteken drie kronen, vermoedelijk van de familie Van Lanscroon.[1]
In het transept, met de voor de Jacobikerk nog steeds kenmerkende vloer van vele kleine vierkante en slechts enkele grote rechthoekige zerkstenen, hangen twee kronen, waarvan de achterste ook op de tekening van 8 augustus voorkomt. Het Onze-Lieve-Vrouwe-orgel, dat daar in langszicht is afgebeeld, is hier frontaal weergegeven, waardoor nu de schildering op de voorzijde van de luiken zichtbaar is: een Annunciatie, met de engel Gabriël op het linker- en Maria op het rechterluik. Schuin onder het orgel bevindt zich het getraliede venster van de cel van kluizenares Alyt Ponciaens.
De meeste aandacht heeft Saenredam besteed aan de koorhekken, waarvan hij het stijlverschil – het middelste hek in renaissance, de buitenste twee in laatgotische stijl – duidelijk laat uitkomen. Aan de zuidelijke koorpijler hangt het Wetsbord (zie cat.nr. 41), aan de noordelijke, vlak vooraan, hangt als pendant een tweede tekstbord, dat Saenredam heeft benut voor zijn eigen opschrift en signatuur. Dit bord is vermoedelijk identiek met het nog steeds in de kerk aanwezige tekstbord met de Zaligsprekingen (Matthaeus 5:1-12), want het past qua afmeting, belettering en inhoud geheel bij het eveneens nog bewaard gebleven Wetsbord.[2]
De rouwborden aan de koorpijlers, deels ook zichtbaar op de andere tekeningen, zijn door de vluchtige weergave vooralsnog niet identificeerbaar. Van de geschilderde glazen is er slechts één aangeduid en wel in het Heilig-Kruiskoor; het is een renaissanceglas, vermoedelijk identiek met het glas dat Bartholomeus van Weede en echtgenote omstreeks 1600 aan de Jacobikerk schonken en dat door Buchelius is beschreven.[3]

AdG

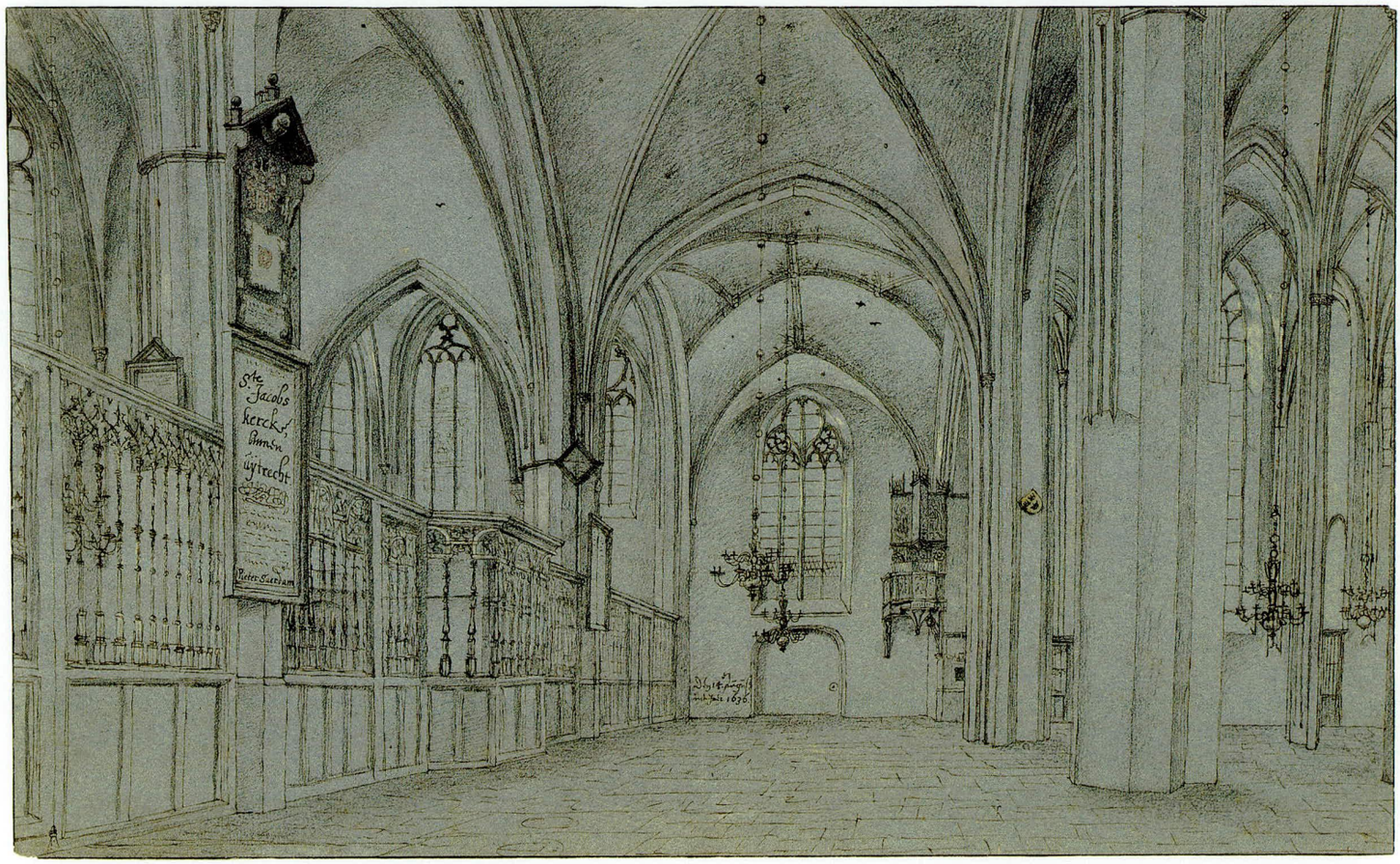
**Opschriften**
Verso l.o. No 969(?) (pen en bruine inkt)

**Herkomst**
Collectie Six, Amsterdam (1928); veiling Frederik Muller, Amsterdam 16-18.10.1928, nr. 453 (naar kunsthandel Beets); collectie F. Koenigs, Haarlem (1928-1940); bruikleen F. Koenigs aan Museum Boymans (1935-1940); collectie D.G. van Beuningen (1940-1941); bruikleen D.G. van Beuningen (1940-1941); schenking D.G. van Beuningen aan Museum Boijmans Van Beuningen, 1941

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1934, cat.nr. 63, p. 13, afb. XXII; Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 77, p. 27; Amsterdam 1938, cat.nr. 77, p. 27; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Praag 1966, cat.nr. 75, p. 37; Parijs 1970, cat.nr. 42, p. 23, afb. 42; Tokio/Kyoto 1968-1969, cat.nr. 119, z.p., met afb.; Rotterdam 1999 (geen cat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 16, afb. 24x (addendum); Utrecht 1907, p. 133; Swillens 1935, cat.nr. 114, p. 102, afb. 175; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 136, p. 196, afb. 137; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 136, pp. 196-197, afb. 137; Haakma Wagenaar [1971](b), pp. 55, 58, afb. op p. 54; Haakma Wagenaar [1973], pp. 36, 37, 39; Giltaij 1977, p. 27, afb. 2; Haakma Wagenaar [1977](a), p. 57; Haakma Wagenaar [1977](b), pp. 65, 69, 71, 78, afb. 35; Haakma Wagenaar 1977(c), pp. 11, 17; Haakma Wagenaar 1977(d), pp. 1, 6, 9, 11, afb. 2; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 136, p. 277 en pp. 158, 166, afb. 179; Vente 1989, pp. 16, 248, 346; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 136, p. 279 en pp. 156, 158, afb. 179; Van Zanten 1999(b), p. 82 (noot 211).

**Noten**
1
Buchelius *Monumenta*, f. 98r, geeft schild en grafzerk met dit wapen, zonder naamsvermelding; f. 96v geeft ditzelfde wapen met helmteken op een rouwbord voor Adriaan van Lanscroon, overleden 12 september 1624 (o.s.).
2
Twee andere nog aanwezige borden, beide betrekking hebbend op het avondmaal, vormen eveneens pendanten. Al deze tekstborden moeten van kort na de Reformatie dateren; ten minste één ervan is een overschilderde memorietafel. Utrecht 1999-2000, pp. 112-113, afb. 100-102.
3
Buchelius *Monumenta*, f. 97r; Van Riemsdijk 1882, p. 80.


S.te Jacobs
kerck
binnen
Utrecht

# 45 Het schip van de Sint-Pieterskerk te Utrecht, gezien naar het westen

***22 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, penseel en grijze inkt, penseel en waterverf (rood, geel, bruin, groen, blauw) (zwart krijt gedoezeld met gele en blauw waterverf) (sporadisch grafiet). Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Watermerk: fleur-de-lis in gekroond schild, waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 297).

383 x 522 mm.
Recto m.o. S:te Pieters kerck: binnen uijttrecht.
Recto r.o. (op plint van zuilbasis) den 22.en Augustus 1636 // bij mij Pieter Saenredam
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ib 4.3.

De tekening geeft een blik door het 11de-eeuwse middenschip van de Pieterskerk, in de richting van het laatgotische orgel. Het orgel staat op de romaanse westgalerij, die ingeklemd ligt tussen de twee westtorens van de kerk. Door de beruchte orkaan van 1674 is deze hele westpartij, mét het orgel, verwoest.
Wat proporties en perspectief betreft is de tekening tamelijk correct, al is het doorzicht naar de zuiderzijbeuk links boven en beneden in lineair en daartussen in overhoeks perspectief weergegeven. Aan de rechterkant is bovendien een effect van curvilineair perspectief waarneembaar: de zuilen en bogen zijn daar als verderweg staand – dus kleiner – getekend dan hun pendanten aan de linkerkant, ook al staan ze twee aan twee op gelijke afstand van het (platte) beeldvlak.
Het oogpunt ligt onder de linkerboog van de galerij, op een aangegeven hoogte van 5½ voet (= ruim 1,50 m). Omdat Saenredam gewoon was zittend te tekenen, zeker bij zo'n zorgvuldig uitgewerkt blad als dit, kan uit deze hoogte worden afgeleid dat de tekening niet vanaf een laag krukje, maar vanuit een hogere kerkbank is gemaakt. Dit geldt voor de volgende tekening (cat.nr. 47) in nog sterkere mate.

De Pieterskerk werd in Saenredams tijd gebruikt door de Engelstalige gereformeerde gemeente. Van de preekstoel en banken die er stonden is echter niets te zien; alleen inrichtingsstukken van vóór de Reformatie zijn afgebeeld.
Blikvanger is het orgel, oorspronkelijk gebouwd door Peter Gerritsz. tussen 1471 en 1475, maar in de 16de eeuw zowel in- als uitwendig gewijzigd.[1] Links achter het orgel is het balgenhuis (de kast voor de blaasbalgen) te zien.[2] De beschildering van de luiken is volgens rekeningposten van 1471/1472 en 1472/1473 vervaardigd door Gysbert van Heumen: acht taferelen aan de buiten- en vier aan de hier zichtbare binnenzijden.[3] De grote bovenluiken tonen links de roeping van de discipelen Petrus en Andreas, rechts de verheerlijking van Christus (met Mozes en Elia) op de berg Thabor, met op de voorgrond Petrus, Johannes en Jacobus. De benedenluiken geven, naast een patroon van gouden sterren op rode grond, de verschijning van Christus (als tuinman, links) aan Maria Magdalena in de Hof van Gethsemane (rechts) weer.
Het tekstbord en de eronder hangende kanonskogel, in 1577 of 1578 bevestigd aan de boog boven het orgel, herinneren aan de beeldenstorm in Utrecht van 24 tot 26 augustus 1566 (waaraan de Pieterskerk overigens ontsnapte) en de strijd om kasteel Vredenburg in december 1576, waarbij deze kogel de Pieterskerk trof en dwars door het orgel heenging.[4]
De Latijnse versregels luiden in vertaling als volgt:[5] '24 Augustus (1566) Hoor, ver nageslacht, dit orgel dat door razende heiligschennis heeft gezwegen, de afgunstige Spanjaard heeft het vanuit Vredenburg met dit vijandelijke projectiel geschonden. 24 December (1577[6]).'
In 1586, toen Engelse troepen in de kerk gelegerd werden, heeft het kapittel het orgel uit voorzorg laten demonteren en opslaan bij een der kanunniken; in 1594/1595 werd het herplaatst.[7]

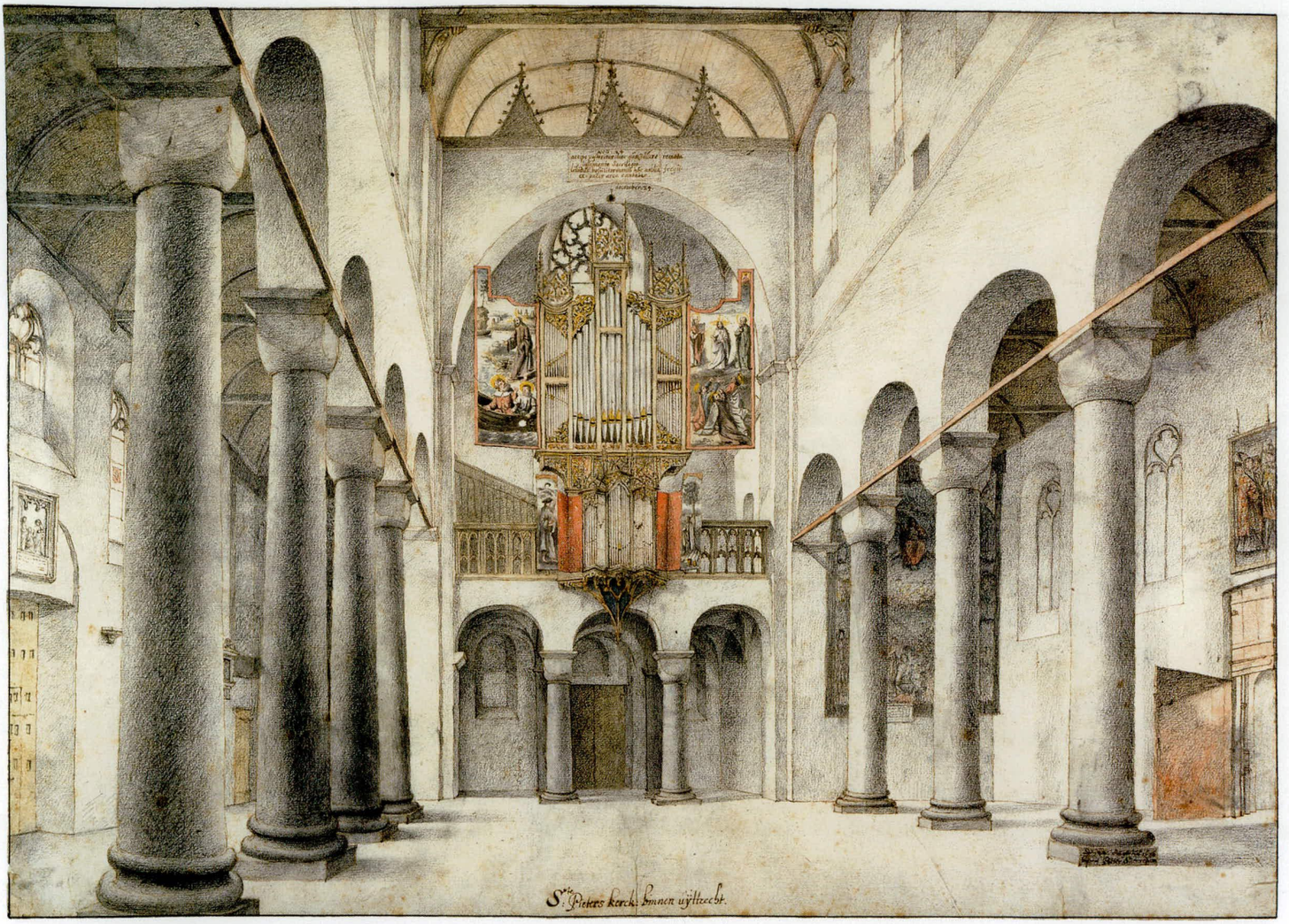
**Opschriften**
Recto (onder de orgelgalerij, onder het oogpunt) 5½ voet
Recto (op tekstbord boven het orgel) AUG: 24 // accipe posteritas: haec quae Jacuere remota // insaniente Sacrilegio // lividus hostili tormento hoc nablia fregit // ex pacis arce cantaber. // december. 24.
Verso l.o. No 765(?) (pen en bruine inkt)

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht, 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 66, p. 25, afb. XXV; Amsterdam 1938, cat.nr. 66, p. 25, afb. XXV; Dordrecht 1957, cat.nr. 124, p. 24, afb. 15 (afb. onjuist); Utrecht/Leuven 1959, cat.nr. 40, pp. 80-81; Haarlem 1961, cat.nr. 60, p. 168; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1972, cat.nr. 19, p. 53; Utrecht 1974, cat.nr. 26, p. 40, met afb.; Utrecht 1988, cat.nr. 40, p. 59, met afb.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 688, p. 67 en p. V; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 7-8, afb. 7; Peters [1909], deel 2, pp. 41, 100, afb. 193; Weissman 1912, p. 31, afb. 5; Swillens 1935, cat.nr. 116, pp. 102-103, afb. 154; Vente 1939, p. 116; Parijs 1952, p. 67; Van Akerlaken 1954, pp. 45, 60, 72, afb. 5 op p. 33; Vente 1958, p. 237, afb. 14; Temminck Groll 1959, kol. 44, afb. 7; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 175, p. 236, afb. 175; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 175, p. 237, afb. 175; Rotterdam 1962, p. 124; Vallery-Radot 1962, p. 371, afb. op p. 370; Vente 1966, afb. kol. 1189-1190; Schwartz 1966-1967, p. 77 (noot 16); Struick 1968, afb. op p. 38; Anoniem [1973], z.p., met afb.; Kluyver 1975, p. 121, afb. 16; Vente 1975, p. 27; Utrecht 1975-1976(b), cat.nr. 3, afb. op p. 2; Kubach en Verbeek 1976, deel 3, afb. 561, nr. 1; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 19; Ruurs 1982, p. 119 (noot 26); Temminck Groll 1982, p. 81; Brouwer 1985, p. 6, afb. 3; Keyl 1986, pp. 51, 67-70, afb. 7; Ruurs 1987, p. 107 (noot 89); Temminck Groll 1988, p. 20, afb. 18; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 175, p. 283 en pp. 160, 167, 201, afb. 181; Vente 1989, pp. 131, 245; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 175, p. 286 en pp. 160, 166, 201, afb. 181; Hoekstra 1993, p. 25, afb. op p. 11; Bangs 1997, p. 84; Looyenga 1999, pp. 12-13, afb. 31; Van Zanten 1999(a), pp. 32-33, afb. 31.

**Noten**
1
Vente 1989, pp. 194, 196 e.v.; Looyenga 1999, pp. 12-13. In de bestaande literatuur betreffende het orgel lopen de dateringen zeer uiteen. Toeschrijving aan Peter Gerritsz. met latere wijzigingen is het meest aannemelijk.
2
Vergelijk Keyl 1986, p. 70, die meent dat dit niet het balgenhuis kan zijn; zijn argumenten lijken mij echter niet doorslaggevend.
3
Vlam en Vente 1965-1980, deel 2 (1971), p. 204; Vente 1989, p. 131; Keyl 1986, p. 69;


S^te Pieters kercke binnen uytrecht.

De sluitwanden van de zijbeuken aan weerskanten van de westgalerij zijn grotendeels bedekt met zwart omrande muurschilderingen, een stukje om de hoek doorlopend. De noordelijke toont een Laatste Oordeel, met daaronder een epitaaf (Otto van Snellenberch, vicaris, † 1464),[8] de zuidelijke is maar voor een klein deel zichtbaar en door Saenredam niet nader ingevuld. Volgens Buchelius zag men hier 'Maria Magdalena, ofwel de Egyptische Maria, zoals zij in de woestijn heeft geleefd en na haar dood door engelen ten hemel is gevoerd.'[9] Dit alles is nu verdwenen, evenals het schilderij boven de noordingang, geheel rechts, dat een bisschop en andere staande figuren laat zien, kennelijk het linkerdeel van een memorietafel of altaarstuk.
De stenen memorietafel boven het zuidportaal links is thans nog aanwezig, echter zonder de gebeeldhouwde figuren; het is aangebracht voor Petrus Bloem († 1415). Het epitaaf verderop in de zuidbeuk is dat van kanunnik Simon van Ostende († 1449); het bovengedeelte ervan is later weggehakt.

AdG

Van Zanten 1999(a), pp. 32-33; Van Zanten 1999(b), pp. 80-82.

4
Rekeningposten uit 1577/1578 vanwege het herstellen van het instrument en de luiken in Vlam en Vente 1965-1980, deel 2 (1971), pp. 213-214. Over de plaatsing van het bord en de kogel: Temminck Groll 1982, p. 112 (noot 69).

5
Deze vertaling wijkt af van Van Akerlaken 1954, p. 72 (overgenomen in Utrecht 1974, cat.nr. 84, p. 88). Er zijn verschillende lezingen van de Latijnse tekst. Saenredams versie is betrouwbaarder dan die van Buchelius (Diarium, ed. 1907, p. 68).
De meest aannemelijke versie geeft echter Herman Saftleven in zijn tekening van de in 1674 ingestorte westbouw (HUA, TA Ib 3.4). In plaats van jacuere (zij zijn gebroken, ineengestort) schrijft hij tacuere (zij hebben gezwegen), wat voor het orgel toepasselijker lijkt. Bovendien geven de roodgekleurde kapitalen (inclusief een abusievelijk niet roodgemaakte V) in de eerste twee regels van het tijdvers bij optelling het jaartal 1566, wat met jacuere 1567 zou zijn. De ingenieuze theorie van Schwartz 1966-1967, p. 77 (noot 16), dat de Latijnse tekst in werkelijkheid niet bestond, maar door Buchelius bedacht zou zijn voor Saenredams tekening, is niet houdbaar gebleken.

6
Optelling van de door Saftleven rood gekleurde letters in de twee laatste regels geeft 1577. De beschieting vond weliswaar in de laatste dagen van 1576 plaats maar het was in die tijd nog wel gebruik het nieuwe jaar met Kerst te laten beginnen.

7
Vlam en Vente, deel 2, 1971, pp. 214-215; Vente 1989, p. 245.

8
Buchelius *Monumenta*, f. 37r.

9
Buchelius *Monumenta*, f. 39r.

# 46 Het schip van de Sint-Pieterskerk te Utrecht

***1644***

Paneel, 59 x 111 cm.
Recto l.m. pieter saenredam heeft dit
geschildert int Jaer 1644 de ste pieters kerck //
binnen utrecht.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen,
inv.nr. 2524.

Er zijn drie tekeningen van het interieur van de Pieterskerk van Pieter Saenredam bekend. *Het schip van de Pieterskerk te Utrecht* is gebaseerd op de eerste, de tekening die dateert van 22 augustus 1636 (cat.nr. 45). Terwijl Saenredam zich in het enige andere geschilderde interieur van zijn hand grote vrijheden veroorloofde ten opzichte van de voorbereidende studie (zie cat.nr. 48), gaat dit schilderij grotendeels terug op de schets. Saenredam wijzigde de dobbelsteenkapitelen in het schip in Toscaanse, liet de trekstangen achterwege en schilderde evenmin het tekstbord en de eronder hangende kanonskogel boven het orgel. Ook de memorietafel waarvan op de tekening links achter de voorste zuil nog net een gedeelte te zien is, ontbreekt op het schilderij. Voor het overige zijn de architectonische details en de aankleding van de ruimte identiek.
Het verschil dat het meest in het oog springt, is de afwijkende verhouding tussen hoogte en breedte. Het schilderij is veel lager en breder dan de tekening. De doorgang rechts met de openstaande deur en het schilderij erboven, is vrijwel geheel afgebeeld, terwijl op de tekening slechts een strook zichtbaar is. Daar staat tegenover dat het kapiteel van de zuil op de voorgrond links op de tekening helemaal te zien is, en op het schilderij is afgesneden. Het resultaat is een binnen het oeuvre van Saenredam ongewoon breed schilderij. Het is dan ook de vraag of het formaat wel origineel is.

Het schilderij werd in 1979-1980 uitvoerig door een werkgroep studenten onder leiding van Ernst van de Wetering onderzocht. Met name de bestudering van de röntgenopnamen leverde een aantal interessante waarnemingen op.[1] De drager is samengesteld uit twee eikenhouten horizontale planken die met deuvels aan elkaar zijn bevestigd. Op röntgenfoto's is te zien dat zich langs de gehele bovenzijde van het paneel deuvels bevinden die middendoor zijn gezaagd. Dit wijst erop dat het paneel oorspronkelijk wellicht uit drie planken heeft bestaan en dus hoger moet zijn geweest. De verbinding is waarschijnlijk van later datum. Langs de onder- en zijranden is een groot aantal spijkergaten zichtbaar, hetgeen leidt tot de hypothese dat de planken afkomstig zouden kunnen zijn van een kast. De breedte van het paneel lijkt origineel. Beide zijkanten zijn op traditionele wijze afgeschuind.

Het schilderij bevond zich ten tijde van het onderzoek iets meer dan twintig jaar in de collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam. Het was twee keer op een tentoonstelling te zien geweest. De eerste keer in 1952, toen de hoogtepunten uit de collectie van D.G. van Beuningen in het Petit Palais te Parijs werden getoond, en vervolgens in 1961 op de grote overzichtsexpositie van Pieter Saenredam in het Centraal Museum te Utrecht.[2] Een met de hand bijgeschreven aantekening in de Parijse catalogus van het Centraal Museum bracht ons op het spoor van een uitvoerige correspondentie uit 1948-1949 tussen C.H. de Jonge, de toenmalige directrice van het Centraal Museum, en Charles Redelé uit Dordrecht, die optrad als tussenpersoon voor de Zweedse eigenaar, E.A. Sundblom. Het archief bevat verder afschriften van brieven van Redelé aan het Rijksmuseum.[3] Redelé richt zich in eerste instantie tot het Amsterdamse museum met het verzoek tot identificatie van de afgebeelde kerk. R. van Luttervelt, de conservator geschiedenis,

**Herkomst**
Collectie E.A. Sundblom, Stockholm (1948); Kunsthandel Neseker, Amsterdam (1951); Kunsthandel Krijnen, plaats onbekend (1951-1952); collectie D.G. van Beuningen, Vierhouten (1952-1958); aankoop van D.G. van Beuningen, 1958

**Tentoonstellingen**
Parijs 1952, cat.nr. 118, p. 67; Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Van Braam [1958], nr. 4630, p. 400; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 174, pp. 235-236, afb. 174; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 174, p. 236, afb. 174; Vallery-Radot 1962, p. 371; Rotterdam 1962, inv.nr. 2524, p. 124; Foucart 1965, bij sectie 21, z.p.; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); Liedtke 1971, p. 139 (noot 52); Jantzen 1979, p. 233 (nr. 411a); Wright 1980, p. 401; Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, p. 97 (noot 3); Keyl 1986, pp. 67-70, 72, afb. 6; Jansen 1987, p. 20, afb. 14; Van Ginneken 1988, afb. 8; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 174, p. 283 en pp. 160, 167, 232, 298, 322 (noot 25), afb. 212; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 174, p. 286 en pp. 160, 166, 232, 307, 332 (noot 25), afb. 212; Van Asperen de Boer 2000, pp. 9, 10; Boersma 2000, pp. 62, 64 (noot 5), afb. 8.

**Noten**
1
Het onderzoek werd verricht door studenten van de werkgroep 'Technische aspecten' van de Universiteit van Amsterdam o.l.v. Ernst van de Wetering in de jaren 1979-1980. Zie het verslag met de resultaten van het onderzoek in de documentatie van het Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam.
2
Parijs 1952 en Utrecht 1961.
3
De correspondentie over deze jaren wordt bewaard in Het Utrechts Archief, Archief Centraal Museum, archiefnr. 419.
4
HUA, Archief Centraal Museum, archiefnr. 419, inv.nr. 59. Afschriften van de brieven aan en van het Rijksmuseum d.d. 18.06.1948; 26.06.1948; 29.06.1948; 10.08.1948; 09.09.1948. De eerste brief van C.H. de Jonge aan Charles Redelé dateert van 08.10.1948, briefnr. 2141.
5
Zie de brief van C.H. de Jonge aan Redelé d.d. 08.10.1948. HUA, Archief Centraal Museum, archiefnr. 419, inv.nr. 59, briefnr. 2141.
6
HUA, Archief Centraal Museum, archiefnr. 419, inv.nr. 57, briefnr. 2328, d.d. 02.12.1948; briefnr. 3127, d.d. 07.12.1948 en briefnr. 1507, d.d. 23.05.1949.
7
HUA, Archief Centraal Museum, archiefnr. 419, inv.nr. 64, briefnr. 1587, d.d. 20.06.1949.
8
HUA, Archief Centraal Museum, archiefnr. 419, inv.nr. 64, briefnr. 2920.
9
Zie het aankoopboekje van D.G. van Beuningen in de documentatie van

beantwoordt de brief. Hij vindt het schilderij, dat hij op basis van een vergelijking met de tekening identificeert als de Utrechtse Pieterskerk, 'een belangwekkend geval'. Het is onbekend en ontbreekt dan ook in de oeuvrecatalogus van Swillens uit 1935. In zijn reactie beschrijft Redelé hoe de eigenaar aan het schilderij is gekomen: 'Deze kocht enige tijd geleden een antiek bureautje. Bij restauratie werd ontdekt, dat de achterwand, bestaande uit een houten paneel, aan de binnenzijde beschilderd was. Dit was het schilderij, waarvan wij U de foto zonden [...]'. Uit volgende brieven blijkt dat de eigenaar bereid is het schilderij te verkopen en dat Van Luttervelt hem doorverwijst naar het Centraal Museum.
Mevrouw C.H. de Jonge ontvangt op 7 oktober 1948, zojuist teruggekomen van verlof, de afschriften van de brieven van A.E.F. van Schendel, toen nog conservator schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam.[4] Zij schrijft Redelé de volgende dag het volgende. 'Wat U over de herkomst van het schilderijtje schrijft, dat het als achterwand van een "antiek bureautje" werd ontdekt, doet bij mij de vrees ontstaan, dat een ingrijpende restauratie van het schilderij zal hebben plaats gehad, want een mooi en intact schilderij vertimmert men niet voor een meubel. Dit doet natuurlijk aan de waarde van het schilderij geen goed. Het neemt niet weg, dat het Centraal Museum in principe wel voor aankoop van dit schilderij zou voelen, doch voor hiertoe kan worden overgegaan is het noodzakelijk, dat ik het hier ter bestudering heb, want men betaalt niet alleen de naam van de schilder en de kwaliteit van het werk, doch ook de staat, waarin zich een schilderij bevindt, zodat aankoop op foto uitgesloten is.'[5] Het paneel komt pas na herhaald verzoek van De Jonge in mei 1949, ruim een half jaar later dus, in Utrecht aan.[6] In het museum wordt het schilderij aan een uitvoerig onderzoek onderworpen, waarna de directrice in een lange brief aan Sundblom haar bevindingen schrijft. 'I am really sorry to have to tell you that the picture is almost totally repainted. One can see it easily. Most of the grains of the wood are primed anew and repainted afterwards. F.i. the shadows of the columns, especially on the left are entirely repainted. Of course this gives a fresh impression of the picture, but it is not genuine. In contrast with this fresh paint other parts have almost disappeared. F.i. the picture with Christ's Resurrection and some figures, amongst them a bishop, above the entrance-door to the right. Equally all the bright and genuine colours are gone on the precious organ, which is so marvellous in colour on the drawing. I will not continue this sad story about a picture that once must have been rather beautiful, though it never have [sic] matched the drawing from which it is more or less a copy. [...] Though the general impression of the picture is such that one thinks to find a marvellous Saenredam, the real state of the picture is poor, as was to be feared after its discovery; so its artistic value is considerably small; there rests only a certain historical value.'[7] Kortom, het schilderij blijkt zozeer overschilderd dat het wat De Jonge betreft alleen nog historische waarde heeft. Op haar bod van *f* 5000,– krijgt zij geen reactie. Sundblom wil het schilderij terug om het opnieuw zelf te kunnen bestuderen.[8] Drie jaar later koopt D.G. van Beuningen *Het schip van de Pieterskerk* uit de kunsthandel aan voor het tienvoudige.[9]

Het bovenstaande verklaart veel. Het schilderij blijkt werkelijk onderdeel te zijn geweest van een meubel, weliswaar niet van een kast, maar van een bureau. Dit betekent dat het paneel waarschijnlijk voor deze toepassing is verzaagd. Het oorspronkelijke formaat van het schilderij zal dus inderdaad hoger zijn geweest. Het verduidelijkt eveneens de uiterst negatieve beschrijving van het schilderij in de catalogus die het Centraal Museum in 1961 uitgaf naar aanleiding van de in het museum gehouden tentoonstelling over Saenredam: 'Er dient meteen te worden opgemerkt dat het middengedeelte van dit paneel zodanig is gerestaureerd, wel met de tekening als voorbeeld, dat het als bijna nieuw moet worden aangezien, terwijl alleen de zijkanten nog in hun oorspronkelijke toestand zijn bewaard.'[10] In een rapport van 1984 merkt Peter Hermesdorf naar aanleiding van een op handen zijnde restauratie op dat het paneel weliswaar sleets is, maar dat de algehele conditie ervan hem 'zeer redelijk schijnt.'[11] Met name de aanwezige vergulding van het orgel is geen reden om

het Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Met dank aan Jeroen Giltaij.

10
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 174, p. 236. In de Rotterdamse bestandscatalogus uit 1962 wordt eveneens vermeld dat het schilderij op sommige plaatsen grondig is gerestaureerd. Zie Rotterdam 1962, inv.nr. 2524, p. 124.

11
Rapport van P. Hermesdorf d.d. 02.11.1984 in de documentatie van het Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam. Het schilderij werd door hem gerestaureerd in 1986. Zie ook Jansen 1987, p. 20.

aan te nemen dat juist het middengedeelte ingrijpend zou zijn gerestaureerd. Het zou wat al te gemakkelijk zijn De Jonge te betichten van een onjuist oordeel, wellicht met het oog op het drukken van de prijs. Het schilderij zal na de ontdekking in 1948 ongetwijfeld grondig zijn gerestaureerd, waarbij veel meer partijen dan noodzakelijk zullen zijn overschilderd.

LMH

# 47 Het schip en het koor van de Sint-Pieterskerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***27 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, rood krijt, wit krijt, penseel en groene en gele waterverf.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Blauw papier; watermerk: geen.
280 x 384 mm.

Recto m. (op de muur voor het koor) S.te Pieters kerck, Binnen uijttrecht.
Recto l.o. (op plint van zuilbasis) P.r Saenredam.
Recto r.b. (deels afgesneden) int Jaer 1636 // den 27.en august.[..]
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ib 4.2.

Vanaf een plaats enkele meters vóór het orgel tekende Saenredam dit gezicht door het romaanse schip en het door een muur en schutting daarvan afgescheiden transept naar het omstreeks 1300 vergotiseerde koor. Geheel links is de deur naar de Pieternellenkapel zichtbaar; rechts van het koor, boven de muur, is een smal doorzicht naar de Dekenkapel. De hoogte van het oogpunt is aangegeven als 5½ voet, hetzelfde als in de tekening van 22 augustus (cat.nr. 45). Daaruit, én uit Saenredams standplaats niet onder maar vóór het orgel, ter hoogte van de eerste schipzuil, blijkt dat hij ook nu vanuit een kerkbank heeft getekend. Daarbij heeft hij zich – afgezien van kleine verschuivingen – één keer verplaatst, want de doorzichten naar de zuiderzijbeuk rechts zijn van een iets verder en hoger punt gezien, schuin achter de aanvankelijke plaats.[1]
Perspectief en proporties zijn minder zorgvuldig dan in de tekening van 22 augustus. Het verschil in afmeting tussen de zuilen links en rechts als effect van curvilineair perspectief is hier sterk vergroot doordat het middenschip te laag en te breed is weergegeven; daardoor is niet alleen de rondboog naar het transept platter geworden, maar lopen ook de perspectieflijnen van de rechter middenschipswand veel minder steil dan zou moeten. Bijgevolg is de hele rechterkant wat kleiner van schaal dan de rest van het interieur.

Dankzij de gedrukte proporties kon Saenredam de schildering onder het schipgewelf helemaal op zijn tekening krijgen. Deze schildering vormt – naast de architectuur – het hoofdmotief van het blad en is in kleuren weergegeven. Zij toont bisschop Bernold als stichter van vier kerken, gesymboliseerd door de twee kerkmodellen die hij in zijn handen houdt en de twee die achter hem staan: de Pieterskerk, de Janskerk en de kerk van de St.-Paulusabdij, alle in Utrecht, en de Lebuïnuskerk in Deventer. Bernold wordt geflankeerd door de apostelen Petrus (met sleutel) en Andreas (met kruis). Het jaartal 1490 boven Bernold slaat op het ontstaan van de kerk, het jaartal 1603 op een herstelling, als onderdeel van een algehele schoonmaak en witbeurt in de zomer van dat jaar.[2] De thans verdwenen voorstelling was blijkens een tekening van Herman Saftleven ten tijde van de orkaan van 1674 nog intact.[3] Op de plaats van de stenen afsluitmuur van het ruim een meter hoger gelegen kruisingsvak of laagkoor stond voorheen het doksaal, met daarboven, op de bij Saenredam nog zichtbare triomfbalk, een kruisigingsbeeld. Op het laagkoor bevond zich Bernolds graf, al was dit in 1636 niet meer zichtbaar – zijn sarcofaag werd in 1656 bij de afgraving van het laagkoor aangetroffen. Midden op de muur, recht onder de schildering en vóór het erachter gelegen graf, stond het bord met Latijnse versregels over Bernold en de stichting van de Pieterskerk, dat tegenwoordig in de noorderzijbeuk hangt. Dit bord verving in 1603 een ouder exemplaar, dat door de in de kerk gelegerde soldaten was vernield.[4] Saenredam heeft het op de schets die hij een dag later vanuit de zuiderzijbeuk maakte, afgebeeld (cat.nr. 49).
Het boven de crypte gelegen hoogkoor, meer oostwaarts, was door een houten schot van het laagkoor gescheiden. Het hoogkoor werd sinds de Reformatie voor allerlei profane doeleinden gebruikt.

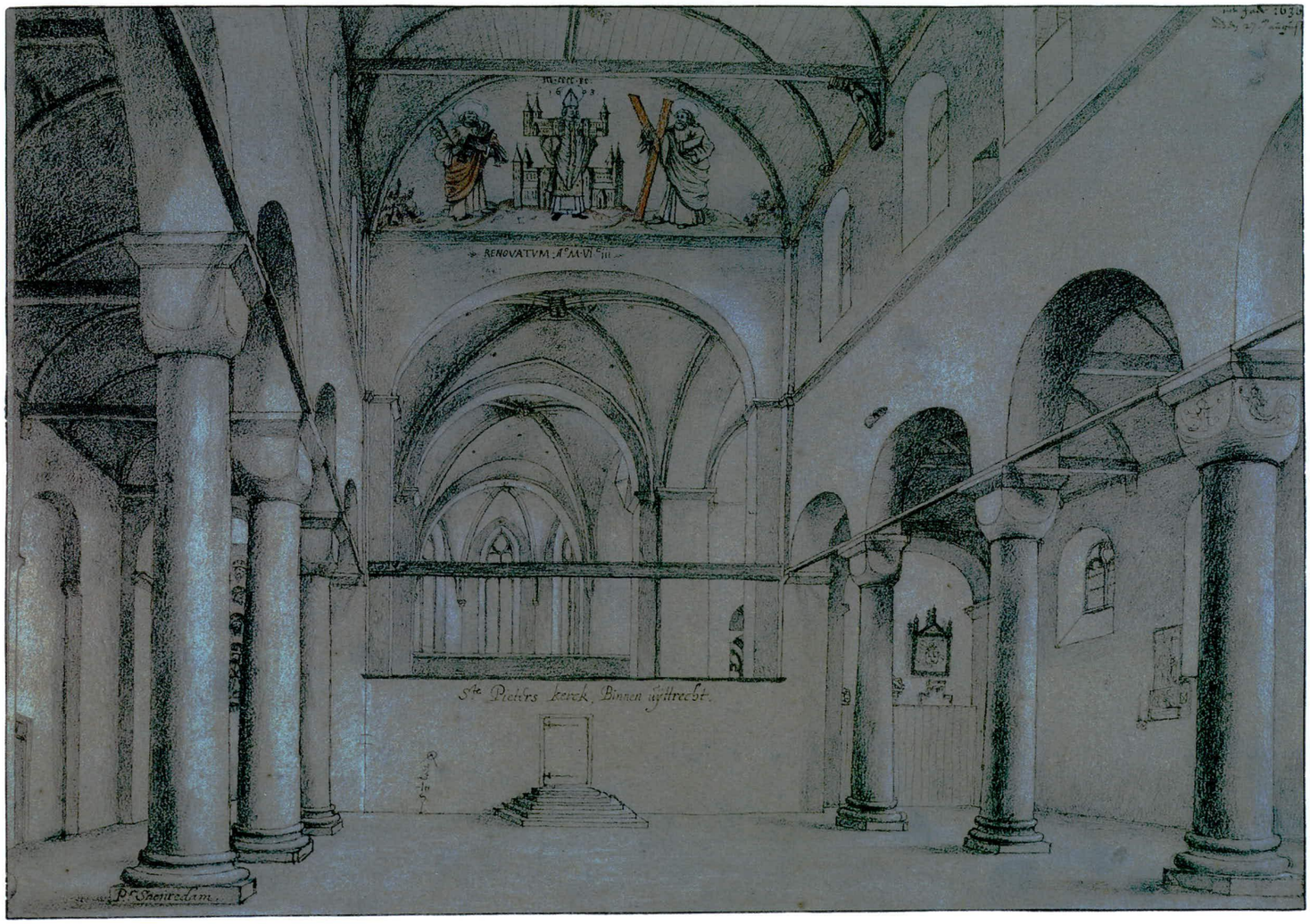
**Opschriften**
Recto (op de muur voor het koor, onder het verdwijnpunt) 5½ voet
Recto (boven de muurschildering in het schip) m.cccc.xc. (daaronder) 16 .. 03 (onder de schildering) RENOVATVM. A°. M.VI.c iii
Verso l.o. no 962 (pen en bruine inkt)
Verso m.b. 7 (grafiet)

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht, 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 64, p. 24, afb. XXVI; Amsterdam 1938, cat.nr. 64, p. 24, afb. XXVI; Utrecht 1953(b), cat.nr. 137, pp. 34-35; Zürich 1953, cat.nr. 198, p. 89; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1971, cat.nr. 22, p. 39; Utrecht 1972, cat.nr. 17, p. 52, afb. op p. 53; Utrecht 1974, cat.nr. 27, p. 40, afb. op p. 15; Utrecht 1988, cat.nr. 38, p. 58, met afb., en afb 13 op p. 30.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 686, p. 66-67 en p. V; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 6-7, afb. 6; Koomen 1933, p. 265; Swillens 1935, cat.nr. 117, p. 103 en pp. 40-41, 67, afb. 151; Bremmer 1938, afb. 12; Van Akerlaken 1954, pp. 31, 39, 66, afb. 3 op p. 30; Temminck Groll 1959, kol. 46, afb. 8; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 172, pp. 233-234 en p. 23, afb. 173; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 172, pp. 233-234 en p. 23, afb. 173; Struick 1968, afb. op p. 37; Brussel 1971, p. 116; Liedtke 1971, p. 139 (noot 53); Kamerling-van Haersma Buma 1973, afb. op p. 18; Connell 1980, p. 17 (noot 1); Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, afb. op p. 17; Ruurs 1982, p. 119 (noot 26); Temminck Groll 1982, pp. 81, 108 (noot 63), p. 112; Van Wezel [1982], pp. 104-105, afb. 65; De Bruijn e.a. 1984-1985, afb. op p. 131; Van Hulzen 1985, p. 51, met afb.; Van den Hoven van Genderen 1987, afb. op p. 18; Ruurs 1987, p. 107 (noot 89); Graafhuis en Kronenburg 1988, afb. op p. 7; Van Winter 1988, afb. op p. 15; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 172, p. 283 en pp. 160-161, 167, 229, afb.182; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 172, p. 286 en pp. 160-161, 166, 229, afb. 182; Rotterdam 1991, pp. 131-133, afb. 1; Hoekstra 1993, p. 25, afb. op p. 11; Stöver 1997, pp. 141-142, afb. 60; Van Ginkel 1998, afb. op p. 15; Hendriks en Forest 2000, pp. 105-108, 116, afb. 2, 14.

**Noten**
1
Deze constatering is gebaseerd op zichtlijnenanalyse en herhaalde waarnemingen ter plaatse.
2
Geschilderd in 1489-1490 door Dirk Scay; het witten van de kerk in 1603 werd aangenomen door Herman Jacobsz. van Honthorst. HUA, St. Pieter, inv.nr. 191-2, rekening grote fabriek 1489/1490; inv.nr. 191-7, rekening grote fabriek 1602/1603. Zie ook Temminck Groll 1982, p. 112.
3
HUA, TA Ib 3.5.


RENOVATVM A° M·VI° III
Ste Pieters kerck, Binnen uyttrecht.
Pr Snenredam.

Aan de linkerkant is tussen de zuilen door een smalle strook zichtbaar van een schildering op de oostmuur van het noordtransept, op de plaats van de toentertijd afgesloten noordelijke zijkapel. Op de tekening van 28 augustus (cat.nr. 49) is een ander, groter deel van deze schildering, de Boom van Jesse, weergegeven.
Aan de rechterkant zijn enkele epitafen te zien, waarvan dat in de zuidbeuk ook nu nog aanwezig is, al is de gebeeldhouwde voorstelling (stichters, heiligen) geheel weggekapt. Het betreft de memorietafel voor Willem Gerardsz. van Leyden († 1457), scholaster (de voor de kapittelschool verantwoordelijke kanunnik) van de Pieterskerk. De bijbehorende kleinere steen rechts ernaast, met wapenschild, ontbreekt thans, evenals de wandarm met kaars aan de linkerkant.
De graftekens in het zuidtransept, door een houten schot afgescheiden van de zuidbeuk, laten zich niet met zekerheid identificeren.[5]

AdG

4
Buchelius *Monumenta*, fol. 35v. Het nieuwe bord werd geschilderd door Marcel Splintersz.; HUA, St. Pieter, inv.nr. 191-7, rekening grote fabriek 1602/1603 (bis = 1603/1604).
5
Het rouwbord met als hoofdwapen drie vogels zou van kanunnik Johan del Vael († 1603) kunnen zijn; hij lag in het schip midden voor het koor begraven (Buchelius *Monumenta*, f. 38v). Het voor de helft zichtbare epitaaf daaronder past qua contour bij de nog bestaande memorietafel van deken Herman van Rijn († 1488), dat zich in deze omgeving moet hebben bevonden (Buchelius *Monumenta*, f. 40v), maar later in de Pieternellenkapel is geplaatst.

# 48 Het schip en het koor van de Sint-Pieterskerk te Utrecht

***28 november 1654***

Paneel, 50 x 72,5 cm.
Recto l.o. (op voet zuil) P.r Saenredam. fecit. A° 1654. 11/28

Haarlem, Frans Halsmuseum, inv.nr. 75-339 (in langdurig bruikleen van ICN, Rijswijk, inv.nr. AB 1898).

*Het schip en het koor van de Pieterskerk* is gebaseerd op de tekening die Pieter Saenredam op 27 augustus 1636 van het interieur van de kerk maakte (cat.nr. 47). Blijkens de datering voltooide hij het schilderij op 28 november 1654, precies 18 jaar en drie maanden nadat hij de ruimte zittend in een van de kerkbanken had getekend. Tien jaar eerder schilderde Saenredam het enige andere schilderij van de Pieterskerk dat van zijn hand bekend is (cat.nr. 46). In tegenstelling tot dit oudere schilderij, dat vrijwel letterlijk teruggaat op de tekening van 22 augustus, zijn er nu grote verschillen tussen het getekende en het geschilderde interieur. Door het weglaten van tal van architectonische en decoratieve details transformeerde Saenredam de kerk in een sober en indrukwekkend monument.
Het verdwijnpunt is echter hetzelfde gebleven. Het bevindt zich zowel op de tekening als op het schilderij links van het midden van het koor.[1]

Terwijl het schip op de tekening te laag en te breed is om realistisch te zijn, heeft Saenredam de zuilen op het schilderij verlengd en de bogen versmald, waardoor de monumentaliteit van de ruimte is toegenomen.[2] Omdat een belangrijk deel van de bovenzijde van de getekende compositie op het schilderij niet is weergegeven, ontbreekt de voor de tekening zeer bepalende muurschildering met bisschop Bernold, die wordt geflankeerd door de apostelen Petrus en Andreas. Ook aan de linkerzijde ontbreekt een deel van de compositie, waardoor het schilderij een horizontaler formaat heeft gekregen dan de tekening. De muur die op de tekening het schip van het transept afsluit, is verdwenen, evenals het houten schot dat de zijbeuk afscheidt van het zuidtransept. Op het schilderij is geen niveauverschil aangebracht tussen het schip, de kruising en het in werkelijkheid hoger liggende koor. Het is in dit verband opmerkelijk dat nog geen twee jaar na de voltooiing van het schilderij het kapittel op verzoek van de vroedschap begon met de afgraving van het koor, om het op hetzelfde niveau te brengen als het schip. Tijdens de werkzaamheden stuitte men echter op het graf van bisschop Bernold, waarna besloten werd het koor te laten zoals het was. Het schilderij toont de door de vroedschap gewenste situatie die nooit werd gerealiseerd.[3]
Kleinere, maar voor het gewenste resultaat van eenvoud niet minder belangrijke ingrepen, omvatten het achterwege laten van de triomfbalk en trekstangen. Op het kapiteel rechts op de voorgrond ontbreekt de voorstelling van de zeemeermin. Verdwenen zijn ook de graftekens in het zuidtransept en het grafmonument in de zuidbeuk. Toen ten behoeve van de restauratie van het paneel in 1998 infraroodreflectografisch onderzoek werd verricht, kwam aan het licht dat de memorietafel voor Willem Gerardsz. van Leyden wel door Saenredam is ondertekend.[4] Het is het enige monumentale detail dat Saenredam in eerste instantie van de tekening overnam op het schilderij. Het zou, zeker met het gewijzigde perspectief, een dominante plaats hebben ingenomen en is wellicht om die reden uiteindelijk niet geschilderd.
Toegevoegd op het schilderij zijn twee mansfiguren. Ze bevinden zich precies op de plaats waar op de tekening het houten schot te zien is dat de zijbeuk afsluit van het zuidtransept. Omdat ze wat het perspectief betreft op de horizontale as zijn geplaatst, spelen ze een belangrijke rol in de ruimte. Ze maken het de toeschouwer bovendien mogelijk een idee te krijgen van de proporties van het gebouw.[5] Er is geen technische of andersoortige reden om aan te nemen dat ze later aan het schilderij zijn toegevoegd.

**Herkomst**
Collectie J.W. Nienhuys, Bloemendaal (1928-1940); collectie A.M. Nienhuys-Versteegh, Aerdenhout (1948-1966); collectie H.S. Nienhuys, Aerdenhout (1966); Collectie Dienst 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, Den Haag (1966) (sinds 1997 Instituut Collectie Nederland, Rijswijk); bruikleen aan het Frans Halsmuseum, 1966

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1932-1933, cat.nr. 15, p. 12, afb. VI; Haarlem 1936, cat.nr. 36, p. 21; Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 18, p. 12; Amsterdam 1938, cat.nr. 18, p. 11; Haarlem 1940, cat.nr. 58, p. 8; Utrecht 1953, cat.nr. 85, p. 22, en p. 35 (bij cat. 137), afb. 31; Haarlem 1961, cat.nr. 67, p. 170; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 55, p. 25, afb. 49; Brussel 1971, cat.nr. 92, p. 116, afb. op p. 113; Rotterdam 1991, cat.nr. 21, pp. 130-133, afb. op p. 130.

**Literatuur**
Koomen 1933, pp. 265, 266; Swillens 1935, cat.nr. 198, p. 124 en pp. 35, 44, 67, 103 (bij cat.nr. 117), 123 (bij cat.nr. 197), afb. 152; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307 (W. Stechow); Bremmer 1938, afb. 5; Van S[on] 1938, afb. op p. 219; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 171, p. 232 en pp. 201, 233, afb. 172; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 171, pp. 232-233 en pp. 200, 233-234, afb. 172; Baard 1966, p. 54b, afb. 3; Haarlem 1969, cat.nr. 737, pp. 58, 59, afb. 65; Verslagen Rijksverzamelingen 1969, p. 345; Liedtke 1971, p. 139 (noot 53); Jantzen 1979, p. 233 (nr. 409a); Connell 1980, p. 17 (noot 1); Wright 1980, p. 401; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 171, p. 283 en pp. 161, 167, 232, 300, afb. 242; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 171, p. 286 en pp. 161, 166, 228, 232, 308, afb. 242; Den Haag 1992, cat.nr. 2292, p. 262, met afb.; Hendriks en Forest 2000.

**Noten**
1
Zie Hendriks en Forest 2000, p. 107 en afb. 3, 4 en 8.
2
Zie afb. 4 in Hendriks en Forest 2000.
3
Schwartz en Bok 1989, p. 167.
4
De restauratie werd uitgevoerd in het Frans Halsmuseum te Haarlem. Zie voor een verslag van het onderzoek tijdens de restauratie Hendriks en Forest 2000. Volgens een handgeschreven aantekening in Utrecht 1953, cat.nr. 85, p. 22 (exemplaar Centraal Museum) en Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 171, p. 232 vonden eerdere restauraties van het schilderij plaats in 1953 en 1961. Zie voor de infraroodreflectogrammontage van het grafmonument Hendriks en Forest 2000, afb. 13. Infraroodreflectografisch onderzoek werd eveneens verricht door J.R.J. van Asperen de Boer en L.M. Helmus op 24.06.1997.
5
Henriks en Forest 2000, p. 107.
6
Rotterdam 1991, cat.nr. 21, p. 131 en mondelinge mededeling Pieter Biesboer d.d. 26.06.2000.

De herkomst van het schilderij gaat terug tot 1928. Toen bevond het zich in de collectie van J.W. Nienhuys te Bloemendaal. De familie had het jaar daarvoor, in 1927, reeds een ander schilderij van Saenredam verworden, *Gezicht op het koor en het transept van de Mariakerk* (cat.nr. 3), dat in 1966 door het Mauritshuis in Den Haag werd aangekocht. In hetzelfde jaar legateerde H.S. Nienhuys *Het schip en het koor van de Pieterskerk* aan het Rijk onder het beding dat het schilderij in permanent bruikleen aan het Frans Halsmuseum te Haarlem zou worden gegeven.[6] Het bevindt zich tot op de dag van vandaag in deze collectie.

LMH

# 49 De zuidelijke zijbeuk van de Sint-Pieterskerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***28 augustus 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt, rood krijt, penseel in waterverf (groen en geel). Kaderlijn met pen en bruinzwarte inkt.
Beige lompen papier; watermerk: kleine fleur-de-lis en contramerk met de cijfers 4 en 1 waaronder een W (zie p. 297).
307 x 400 mm.

Recto m.o. (op zerk) S.$^{te}$ Pieters kerck, Binnen uijttrecht.
Recto l.o. (op plint van zuilbasis, deels afgesneden) [..]en 28.$^{en}$ Augustus // int Jaer 1636. // P.$^{r}$ Saenredam.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ib 4.4.

Deze tekening, gedateerd 28 augustus 1636, geeft een blik door de zuiderzijbeuk naar het oosten en noordoosten, met doorzichten tot in de Dekenkapel (rechts), het hoogkoor (midden) en het noordtransept (links). Evenals de dag tevoren (cat.nr. 47) bevond Saenredam zich ter hoogte van het eerste zuilenpaar vanaf het westen, maar hij zat deze keer lager: het oogpunt ligt op 4½ in plaats van 5½ voet ofwel bijna 1,25 m boven de vloer.
In tegenstelling tot de tekening van 27 augustus is het perspectief vrij consequent doorgevoerd en zijn de architectonische proporties goed getroffen. Alleen lijkt het meubilair van de Engelse kerk, door Saenredam ook hier genegeerd, het zicht op de zuilbasementen links achterin en op de trap voor de afsluitmuur van het transept te hebben belemmerd, want deze onderdelen zijn nogal onbeholpen geproportioneerd.

De tekening laat goed zien hoe het kruisingsvak of laagkoor door een muur van het zuidtransept is afgescheiden. De houten schotten voor het zuidtransept en voor het hoogkoor (zichtbaar boven de westelijke afsluitmuur) dateren van de jaren na de Reformatie, toen delen van de kerk werden benut voor allerlei profane doeleinden, zoals inlegering van soldaten, graanopslag en anatomische lessen.
Op de westelijke afsluitmuur staat het 'Bernold-bord' uit 1603 (zie cat.nr. 47), dat zich thans in de noorderzijbeuk bevindt. Meer naar links is de muurschildering in het noordtransept afgebeeld, de Boom van Jesse met Maria geflankeerd door gekroonde koningshoofden; van het hier niet zichtbare linkergedeelte is een fragment te zien op de tekening van 27 augustus. De epitafen in de zuidwand geheel rechts zijn niet aangeduid, wél de zerken in de vloer, echter zo schetsmatig dat identificatie niet mogelijk is.
De decoratie van de zuilkapitelen is hier vollediger weergegeven dan in de twee voorgaande tekeningen. De vermoedelijk in de 16de eeuw aangebrachte (geschilderde?) cherubijntjes, sirenen en andere ornamenten zijn in 1674 ook afgebeeld door Herman Saftleven; hij gaf bovendien de zuilen als gemarmerd weer, wat Cornelis van Hardenbergh eind 18de eeuw eveneens deed.[1] Of de zuilen al in 1636 gemarmerd waren, is op basis van Saenredams tekeningen niet vast te stellen.

AdG

**Opschriften**
Recto (rechts op schotwerk, onder het verdwijnpunt) 4½ voet
Verso l.o. No 964 (pen en bruine inkt)

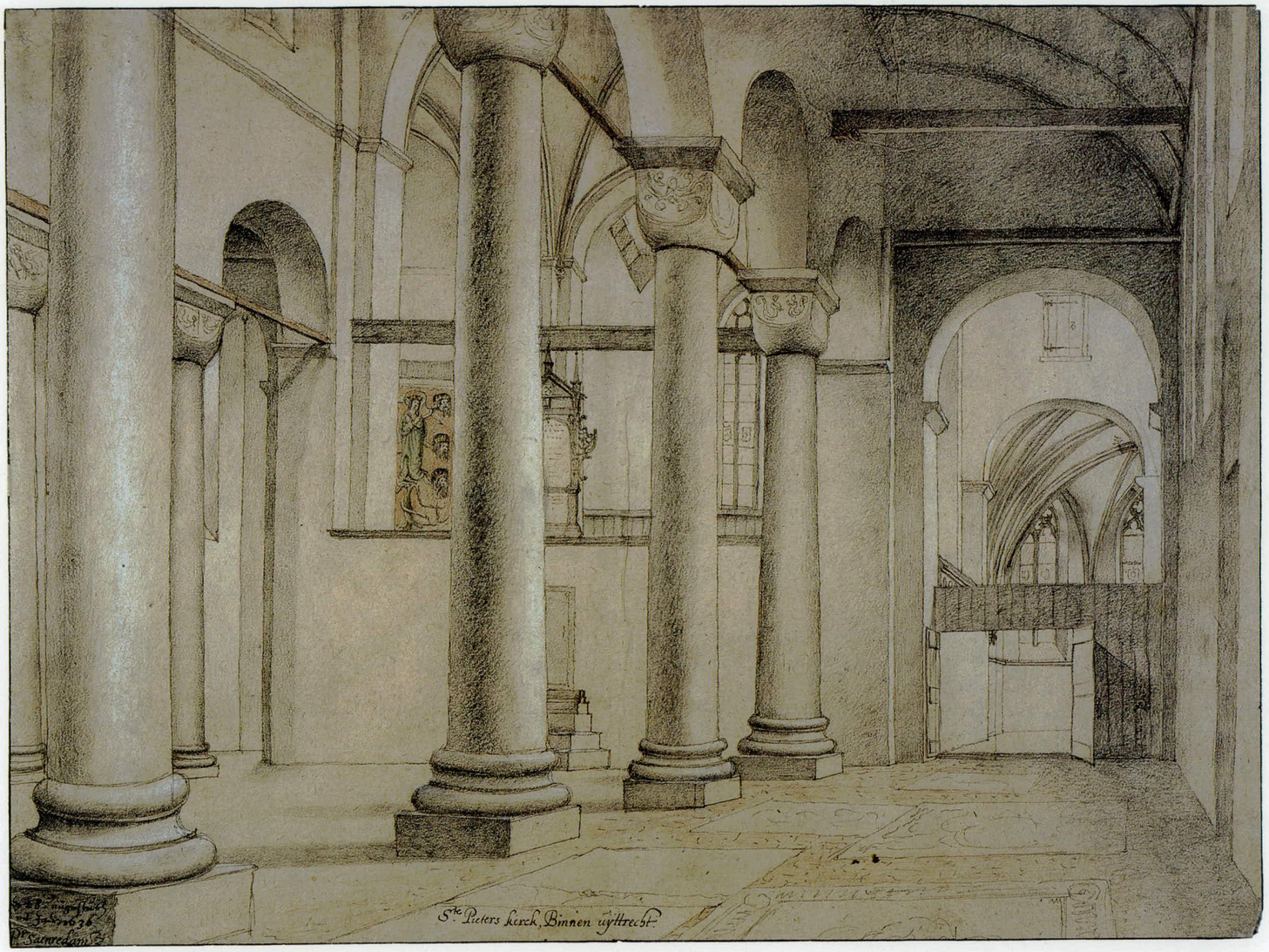
**Opmerkingen**
Een kopie hiernaar door H. Tavenier. Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ib 4.5

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 65, p. 24; Amsterdam 1938, cat.nr. 65, p. 24; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1972, cat.nr. 18, p. 53.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 8, afb. 8; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 991, p. 114; Vermeulen 1920, pp. 190, 194; Swillens 1935, cat.nr. 118, p. 103, afb. 153; Van Akerlaken 1954, pp. 39, 66, afb. 4 op p. 32; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 173, pp. 234-235, afb. 176; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 173, p. 235, afb. 176; Ruurs 1982, p. 119 (noot 26); Temminck Groll 1982, pp. 81, 93, 97, 108 (noot 63), afb. 21; Ruurs 1987, p. 107 (noot 89); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 173, p. 283 en pp. 160-161, 167, afb. 183; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 173, p. 286 en pp. 160-161, 166, afb. 183.

**Noot**
1
HUA, TA Ib 3.4, resp. Ib 4.9. Soortgelijke decoraties kwamen ook voor in de Mariakerk; ze zijn in sommige van Saenredams tekeningen zichtbaar (cat.nrs. 11, 17, 23).
Zie ook Temminck Groll 1982, p. 110.


Ste. Pieters kerck, Binnen uyttrecht.

# 50 Het schip en het koor van de Dom te Utrecht, gezien naar het oosten

***3 september 1636***

Pen en bruine inkt, grafiet (incidenteel rood krijt), penseel en waterverf (grijs, roze, geel, rood, groen).
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Watermerk: schild met schuine dwarsbalk waarboven een fleur-de-lis en waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 299).
544 x 422 mm.

Recto m.o. Den S:$^{te}$ Maertens Doms kerck, binnen uijtrecht.
Recto (op de voet van de derde schippijler van rechts) Int Jaer 1636 // den 3 september // P.$^{r}$ Saenredam.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA He 1.

Op deze tekening, een van Saenredams meest monumentale, wordt de kerk in beeld gebracht die tot aan de Reformatie de belangrijkste van de Noordelijke Nederlanden was. De Utrechtse Dom, het zuiverste voorbeeld in Nederland van de Franse gotiek, was tot 1580 de kathedraal van het (aarts)bisdom Utrecht, waartoe het grootste deel van het tegenwoordige Nederland behoorde. Na 1580 werd de Dom de hoofdkerk van het gereformeerde Utrecht. In 1674 stortte het schip in ten gevolge van een tornado, waardoor de enorme ruimte plotseling werd gehalveerd. De tekening vormt nu een zeldzaam document: de enige afbeelding die een betrouwbare indruk geeft van de oorspronkelijke ruimtewerking.
Voor deze tekening, die (woensdag) 3 september 1636 is gedateerd maar waaraan hij ook de voorgaande dagen moet hebben gewerkt, koos Saenredam zijn gezichtspunt vlak naast de noorddeur van het westportaal; daar zag hij de voormalige kathedraal in zijn volle lengte, zo'n 95 m tot achterin de kooromgang. De smalle doorzichten rechts voeren het oog door de dubbele zijbeuken tot in het zuidtransept. Voor het zicht naar links in de noordbeuk is Saenredam tijdens het tekenen iets naar links verschoven, zodat hij het gewelf en de muurbank van de vierde (in plaats van de derde) travee in beeld kreeg. Maar voor de verdere invulling van de noordmuur moet hij weer op zijn oorspronkelijke plek zijn gaan zitten en de derde zijbeukstravee (verder kon hij daarvandaan niet zien) tot model hebben genomen, want de muur van de vierde travee zag er blijkens de tekening van 15 september (cat.nr. 51) heel anders uit. In het zijzicht naar links zijn dus elementen van twee verschillende gezichtspunten gecombineerd.
De ruimteproporties zijn prachtig getroffen. Weliswaar zijn de pijlers van het middenschip aan beide kanten te slank getekend (waardoor aan de rechterkant de hele bogenrij enigermate is gecomprimeerd), maar dit versterkt slechts de verticaliteit van de architectuur. De stijlverschillen tussen de hooggotiek van het koor (13de-14de eeuw) en de late gotiek van het transept en het schip (15de-16de eeuw), die beperkt blijven tot details in de triforiumgalerij en de hoge vensters daarboven, zijn Saenredam niet ontgaan.
Uit de tekening blijkt ook duidelijk de onvoltooide toestand van de kerk, met houten zolderingen en de aanzetten van de nog ontbrekende stenen gewelven in het transept en het middenschip; mede daardoor zou het schip niet bestand blijken tegen de tornado van 1674.

Van de oorspronkelijke, katholieke inrichting laat de tekening belangrijke resten zien.
Het meest in het oog springen de schilderingen op de pijlers, die goudbrokaten tapijten voorstellen; zij dienden als achtergrond voor heiligenbeelden die kanunniken hadden laten plaatsen bij hun graven, voor of naast deze pijlers gelegen. Aan de koorpijlers zijn – ook thans nog – soortgelijke tapijtschilderingen aanwezig, maar kleiner van afmeting en ouder (14de eeuw), waarvoor beelden van de apostelen hebben gestaan. In het koor bevinden zich ook de meeste andere resten uit de katholieke periode. Deze tekening geeft er slechts een glimp van, maar die van 17 september (cat.nr. 52) toont ze gedetailleerd. De gebrandschilderde glazen, alle nog uit de katholieke tijd, zijn door Saenredam slechts vaag aangeduid.

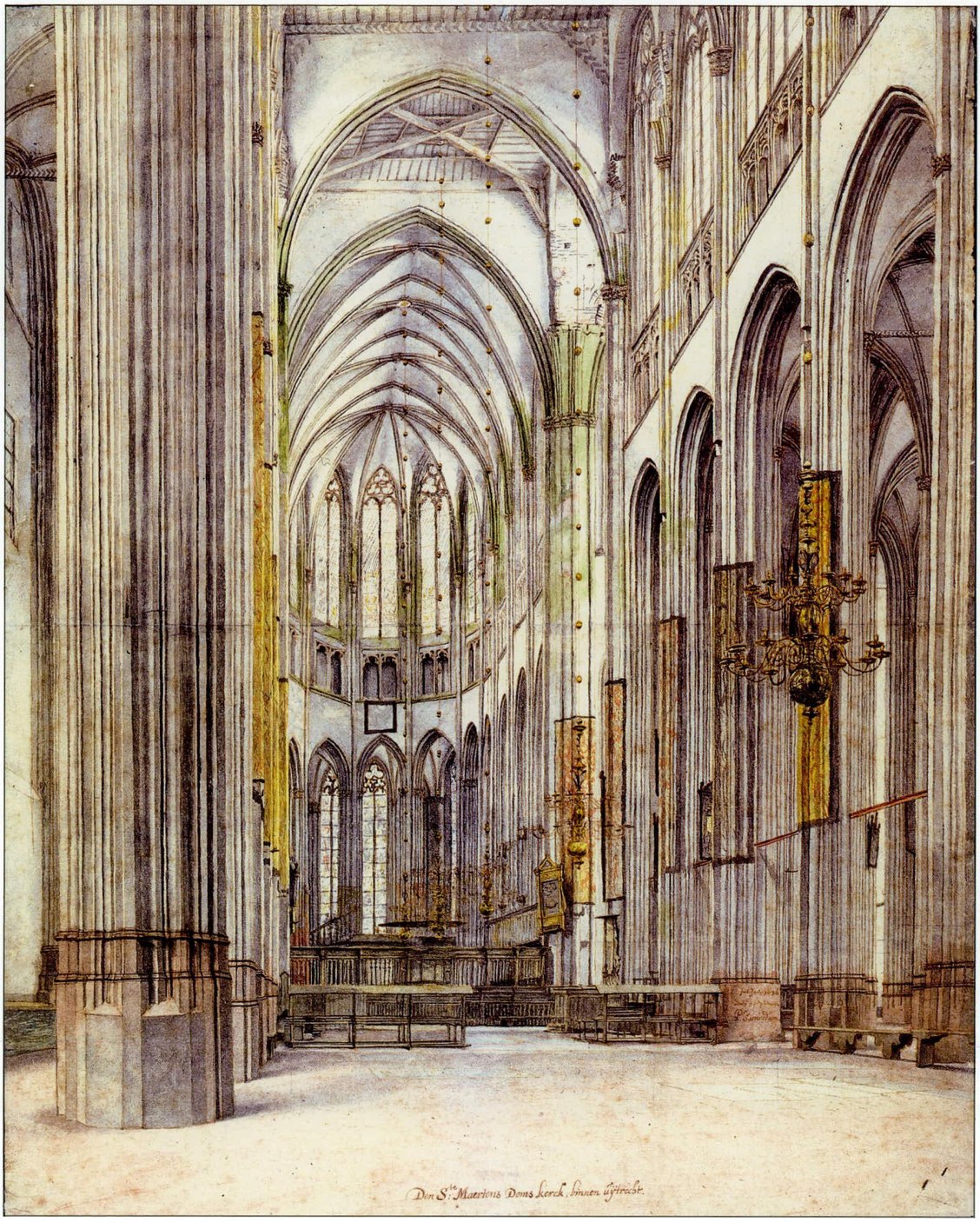
**Opschriften**
Verso l.o. No 984 (pen en bruine inkt);
Verso m.o. N. 1 (grafiet)

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht, 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 63, p. 24, afb. XXII; Amsterdam 1938, cat.nr. 63, p. 24, afb. XXII; Utrecht 1953(b), cat.nr. 139, p. 35; Zürich 1953, cat.nr. 200, p. 89; Utrecht/Leuven 1959, cat.nr. 45, pp. 81-82; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 36, p. 21, afb. 32; Utrecht 1971, cat.nr. 21, p. 39; Utrecht 1974, cat.nr. 28, p. 40, afb. op p. 41; Utrecht 1991 (geen cat.).

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 562, p. 54 en p. V; Hofstede de Groot 1899(a), p. 4, afb. 1; Muller 1906, p. 16 (noot 2), afb. IX; Weissman 1912, p. 75, afb. 23; Vermeulen 1920, pp. 182 (noot 3), 194; Swillens 1935, cat.nr. 120, p. 104 en pp. 40, 47, afb. 157; Bremmer 1938, afb. 13; Ter Kuile [1941], pp. 29, 47; Fockema Andreae, Ter Kuile e.a. 1948-1957, deel 1 (1948), p. 193, afb. 51.; Bernt 1957-1958, deel 2, afb. 514; Brinkgreve 1960, pp. 32-33, afb. 2; Houtzager 1961, afb. op p. 13; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 117, pp. 172-173, afb. 118; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 117, pp. 172-173, afb. 118; Temminck Groll 1961, p. 114; T[emminck] G[roll] 1962, pp. 2-3, 7, afb. 1; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 171, 269, 284, 334, afb. 176; De J[ong] 1965, afb. op p. 110; Graafhuis en Knoester 1967, p. 16, afb. 3; Terwen 1967, pp. 45a-45b, afb. 45; Struick 1968, afb. op p. 125; Kamerling-van Haersma Buma 1973, p. 15, afb. op p. 14; Graafhuis en Knoester [1974], p. 20, afb. 3; Van der Werf 1976, pp. 10-12, met afb.; Bernt 1979-1980, V, afb. 513; Wilmer 1980, p. 42, met afb.; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 16; Vroom 1981, pp. 245-246, 580, afb. 26; Ruurs 1982, p. 116 (noot 3); Kronenburg 1983, p. 5, afb. 3; Prins-Schimmel 1987, p. 5; Ruurs 1987, p. 98 (noot 45); Graafhuis en Kronenburg 1988, p. 16, afb. op p. 10 en 17; Prins-Schimmel 1989, pp. 95, 99; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 117, p. 274 en pp. 130, 161, afb. 184; Ruurs 1990, p. 335; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 117, p. 274 en pp. 130, 161, afb. 184; De Groot 1994, pp. 39, 78, afb. 4; De Groot 1996, pp. 253, 257, afb. XXXIXA; Borst e.a. 1997, afb. op p. 6; Huygens 1998, afb. op p. 4; [Stoppelenburg] 1999, afb. op p. 6.

**Noten**
1
Buchelius *Monumenta*, f. 12r.
2
HUA, Kerkeraad Ned. Herv. Gem., inv.nr. 4, f. 59r, Kerkeraadsresolutie 26 maart 1635.


Den S.te Martens Doms kerck binnen Utrecht

Vóór het koor bevindt zich de protestantse inrichting uit 1586 en volgende jaren: een koorhek (tot 1586 stond daar een stenen doksaal) met daarvoor de preekstoel, de kerkeraadsbanken en het doophek, en verschillende banken in het schip, de meeste heel eenvoudig.
De wapens op de rouwborden zijn niet herkenbaar weergegeven, ook niet op het grote bord aan de zuidoostelijke kruisingspijler. Waarschijnlijk is dit een van de twee wapenborden van keizer Karel V, die Buchelius heeft gedocumenteerd en waarvan de pendant aan de noordoostelijke kruisingspijler hing, afgebeeld in Saenredams tekening van 15 september (cat.nr. 51).[1]
De koperen kaarsenkronen waren in 1613 vervaardigd in verband met kort tevoren begonnen avonddiensten. Die in koor, transept en schip waren betaald door de vijf kapittels, de Staten van Utrecht en de stad. Zo is op de grote kroon vooraan het wapen van het kapittel van de Mariakerk (een keizerskroon) herkenbaar. Verderop hangen die van Sint-Jan, Sint-Pieter, de Staten (in de kruising) en het Domkapittel (in het koor). Deze koperen kronen vormden in 1636 verreweg het kostbaarste nieuwe element in de Dom, die verder een zeer sobere indruk maakt.
De mosgroene vlekken op de gewelfbogen en pijlers in het koor en transept duiden wellicht op achterstallig onderhoud. De lichtbeuk moet nogal van inwatering te lijden hebben gehad, want in 1635 drong de kerkeraad bij het Domkapittel aan op herstel van het dak, dat 'seer ondicht en leck is, sulcks dat men naulycks drooch sitten kan vanwegen den regen'.[2]

AdG

# 51 Het schip en het transept van de Dom te Utrecht, gezien van zuid naar noord

***15 september 1636***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, penseel en waterverf (roze-rood, geel, bruin).
Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Blauw papier; watermerk: geen.
385 x 525 mm.

Recto m.o. (op zerk) S.$^{te}$ Maertens Doms kerck, binnen uijttrecht.
Recto l.o. den 15.$^{en}$ September // int Jaer 1636. // Pieter Saenredam geteijckent.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA He 22.

Vanuit een hoge bank in het zuidtransept keek Saenredam door het dwarsschip naar het noorden, met rechts het begin van het koor en een zicht in de kapel van Sierck en links een deel van het schip met een doorzicht tot in de noordwestelijke schipkapel. De beeldhoek in dit interieur is groot: ruim 90°; de afstand tussen de uiteinden van de tekening, gerekend in de noorderzijbeuk van schip en koor, bedraagt ca. 50 m, meer dan de helft van de totale lengte van het Dominterieur.
Van Saenredams Utrechtse tekeningen is dit een van de meest informatieve. Terwijl in het schip links de banken zijn weggelaten die op de vorige tekening (cat.nr. 50) zichtbaar waren, heeft Saenredam alle aandacht gegeven aan de inrichting van het dwarsschip, zowel het protestantse meubilair als enkele onderdelen uit de katholieke tijd. Van deze objecten, waarvan het merendeel thans niet meer bestaat, vormt deze tekening het belangrijkste visuele getuigenis.

Tot de katholieke elementen behoren de tapijtschilderingen op de pijlers (zie cat.nr. 50), waarbij op de noordoostelijke kruisingspijler rechts goed het verschil uitkomt tussen de kleine en enigszins verbleekte schildering uit de 14de eeuw en de grote, met goudbrokaatimitaties, uit de 15de en 16de eeuw. Aan dezelfde kruisingspijler hangt een bord met de wapentekens en het devies van keizer Karel V en onderaan het jaartal 1546, herinnerend aan de plechtigheden van de ridderorde van het Gulden Vlies die in januari 1546 in de Dom werden gehouden. Ook de wapenborden van de Gulden-Vliesridders in het koor, zichtbaar bij de preekstoel, dateren van die tijd.
In het transeptvenster is vagelijk een deel van het gebrandschilderde glas te zien dat bisschop David van Bourgondië in 1485/1486 aan de Dom had geschonken en waarin onder andere de geschiedenis van David en Goliath was weergegeven.
Aan de oostwand van het transept hangt het orgel, in 1569-1571 door Pieter Jansz. de Swart vervaardigd. De beschildering van de luiken, die hier openstaan (het orgel werd vrijwel dagelijks bespeeld), kwam mede ten gevolge van de Tachtigjarige Oorlog pas in 1602 tot stand. Op het linkerbovenluik is in een architecturaal decor de harpspelende David afgebeeld.[1] Op de luifel boven het orgel staan twee wapenschilden, vermoedelijk betrekking hebbend op het Domkapittel.[2]

Het protestantse meubilair dateert uit 1586 en de periode daarna.[3] In 1586 werd het stenen doksaal dat voor het hoogkoor stond, afgebroken en vervangen door het op de tekening afgebeelde houten koorhek met een preekstoel in het midden. Het lage doophek vóór de preekstoel, uit iets later tijd, heeft in het midden een lessenaar voor de voorlezer. In de ruimte tussen koorhek en doophek is nog net een deel van de kerkeraadsbanken te zien.
De grote, fraai versierde bank aan de kruisingspijler op de voorgrond is in 1618-1619 gemaakt voor de militaire gouverneur van Utrecht, Graaf Ernst Casimir van Nassau, en diens familie. Ten tijde van Saenredams bezoek werd de functie van gouverneur bekleed door Johan Albrecht, Graaf van Solms Braunfels (1599-1648), zwager van stadhouder Frederik Hendrik; hij en zijn familie woonden in het voormalige bisschoppelijk paleis, de Bisschopshof nabij de

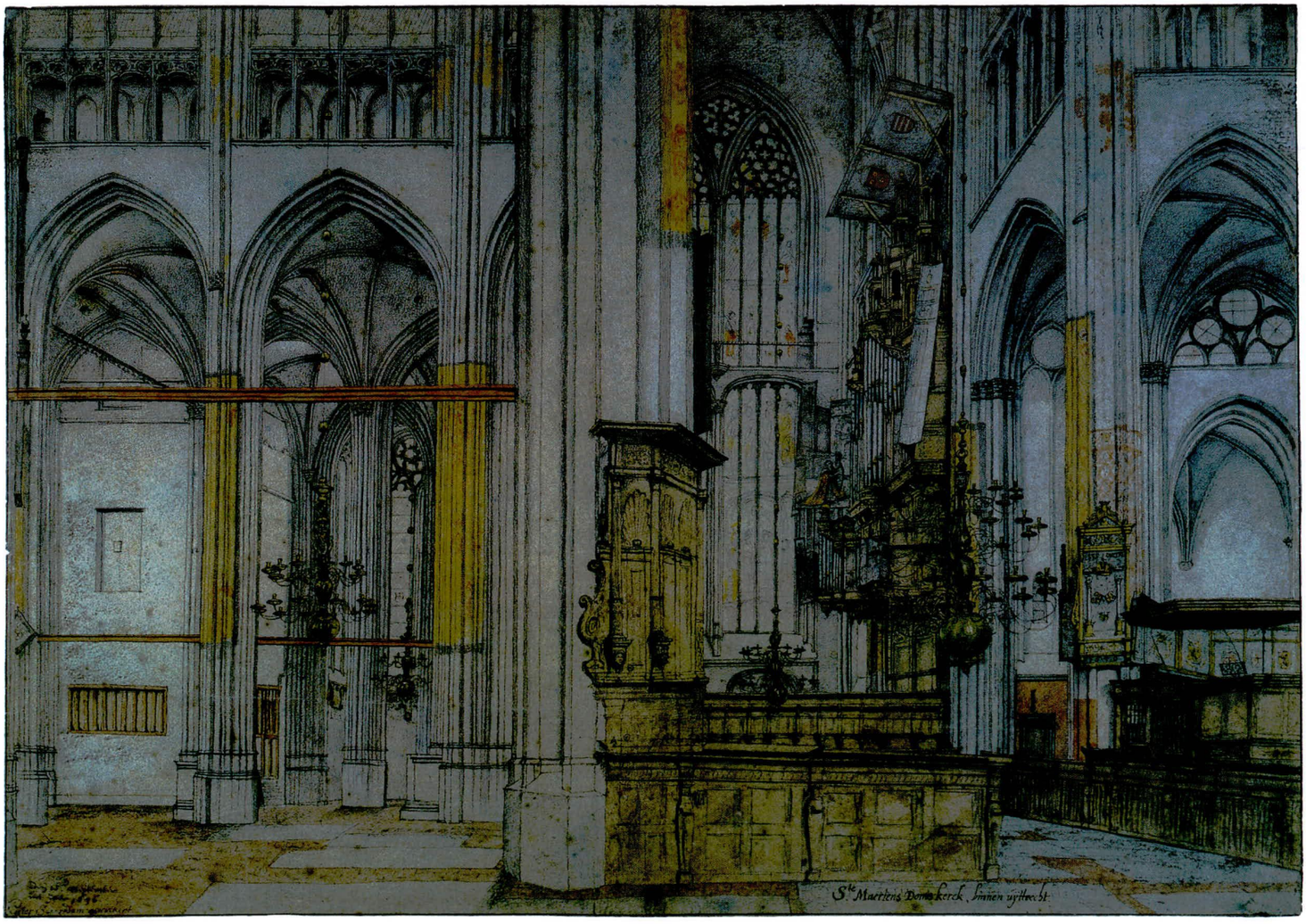
**Opschriften**
Recto (op de onderlijst van de hoofdkas van het orgel)[...] HARP[....] CHOR[....] ET ORGANO (op het wapenbord rechts daarvan) PLUS OULTRE // 1546
Verso No 983 (pen en bruine inkt)
Verso m.b. 5 (grafiet)

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht, 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 62, p. 24; Amsterdam 1938, cat.nr. 62, p. 24; Washington/New York/Minneapolis/ Boston/ Cleveland 1958-1959, cat.nr. 54, p. 29, afb. omslag; Haarlem 1961, cat.nr. 61, p. 61, afb. 31; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1972, cat.nr. 75, p. 74, met afb.; Utrecht 1974, cat.nr. 29, pp. 40-41, afb. op p. 12.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 566, p. 54 en p. V; Hofstede de Groot 1899(a), p. 5, afb. 3; Muller 1906, p. 12 (noot 1), p. 16 (noot 2), afb. XIV; Wagenaar 1906, afb. t.o. p. VII; Coster 1909, pp. 214-215, afb. 5; Vermeulen 1920, p. 194; Van Klaveren 1926, p. 14, afb. VII; Swillens 1935, cat.nr. 124, p. 105 en pp. 40, 47, afb. 155; Vente 1958, p. 237, afb. 19; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 119, pp. 175-176, afb. 122; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 119, pp. 175-176, afb. 122; Eisler 1964, p. 26, afb. 77; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 171, 269, 271, 273, 311, 333, 354, afb. 240; Graafhuis en Knoester 1967, p. 15, afb. 6; Graafhuis 1974 (a), afb. 3; Graafhuis 1974 (b), afb. op p. 100; Graafhuis en Knoester [1974], p. 18, afb. 6; Vente 1974, p. 1, afb. 1; Temminck Groll 1975, afb. op p. 11; Vente 1975, pp. 31, 33, afb. op p. 9; Utrecht 1975-1976(b), cat.nr. 8, afb. op p. 4; Vroom 1981, pp. 580-581, afb. 27; Brouwer 1985, p. 54; Prins-Schimmel 1987, p. 5; Ruurs 1987, p. 98 (noot 45); Breij 1988, afb. op p. 26; Graafhuis en Kronenburg 1988, afb. op p. 11; Prins-Schimmel 1989, pp. 95, 99; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 119, p. 274 en pp. 154, 163, afb. 188; Vente 1989, pp. 133, 210, 244, 345-346, afb. 28; Ruurs 1990, p. 335; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 119, p. 274 en pp. 152, 163, afb. 188; Van Dijk en Doornekamp 1992, afb. omslag; De Groot 1994, pp. 39, 63, 78, afb. 17; Van Biezen 1995, p. 676, afb. op p. 209; Breij en Touburg 1996, p. 15, met afb.; De Groot 1996, pp. 253, 255, 257, afb. XL; Bangs 1997, pp. 13, 94; Dekker e.a. 1997, deel 2, p. 378, afb. op p. 289; Van Nieuwkoop 1997, afb. p. 21; Looyenga 1999, pp. 16, 20, afb. 13; Van Zanten 1999(b), pp. 100, 113, afb. 22.

**Noten**
1
Beschildering door Salomon Vredeman de Vries en Adam Willarts. Het contract bleef bewaard; Vente 1975, pp. 33, 63; Van Zanten 1999(b), p. 225, bijlage 2.
2
Links: drie gouden wielen of ringen, 2 en 1, op rood; rechts: 8 stukken, rood en wit. Deze wapens vormen de bestanddelen van het


S.te Martens Dom kerck binnen vtrecht

Domtoren. Op de achtergrond is in het noordtransept de bank voor de Utrechtse Vroedschap te zien. Dit was een gedeelte van het koorgestoelte (uit 1548) van de naast de Dom gelegen en in 1587 gesloopte Oudmunsterkerk; eind 1586 was het naar de Dom overgebracht. In het zuidtransept stond een dergelijke bank voor de Staten van Utrecht; in een hoge bank pal daarnaast moet Saenredam hebben gezeten toen hij deze tekening maakte.
Stad en Staten waren de financiers van twee van de kaarsenkronen die in 1613 in de Dom werden gehangen. Op de kroon voor de Vroedschapsbank is het Utrechtse stadswapen herkenbaar, op de grote kroon in de kruising het wapen van de Staten, het tegenwoordige provinciewapen van Utrecht. De kroon van het kapittel van Oudmunster, in het zuidtransept, valt rechts buiten beeld, die van Sint-Pieter, met als wapen de twee gekruiste sleutels, is in het middenschip links te zien.
De grafzerken in de vloer zijn schetsmatig en perspectivisch onjuist aangegeven, maar het patroon waarin ze liggen is in 1922 bij de toenmalige restauratie van het interieur in het transept precies zo teruggevonden.[4]

Het perspectief en de proporties in deze tekening vertonen veel afwijkingen, met name bij de kruisingspijler in het midden. Saenredam zat daar recht tegenover, maar op veel kortere afstand dan de tekening suggereert. Naar reële proporties had deze pijler wel tweemaal zo breed weergegeven moeten worden en het basement tweemaal zo zwaar, zodat de voet daarvan enkele centimeters onder de benedenrand van het blad zou moeten liggen.
Door de ineenschrompeling van de pijler en zijn basement zijn ook de proporties van de Gouverneursbank sterk vertekend. Een ander gevolg is dat achter de pijler te weinig ruimte is overgebleven voor de meest rechtse middenschipsboog, de noordwestelijke kruisingspijler en het linkerdeel van het noordtransept. Daardoor sluiten de linker- en de rechterhelft van de tekening niet logisch op elkaar aan, maar zijn ze als het ware 'in elkaar geschoven'.
Ze verschillen bovendien in schaal van weergave, waardoor de triforiumgalerij in het schip volledig, die in het koor slechts gedeeltelijk is afgebeeld, hoewel beide galerijen op gelijke hoogte lagen.
Op de Gouverneursbank zijn *twee* oogpunten aangegeven, het ene vlak boven de borstwering, het andere bijna 3 cm daarboven, en van beide is gebruikt gemaakt.[5] Blijkbaar heeft Saenredam in de bank gezeten, maar is hij af en toe opgestaan om bepaalde onderdelen beter te kunnen zien. Zo is het orgel, waarop het zicht door de Statenkroon werd gehinderd, merendeels vanuit het hogere gezichtspunt getekend.

AdG

gevierendeelde wapen van Doorn, toebehorend aan de Domproost, maar ditzelfde wapen werd sinds de 16de eeuw ook gebruikt door het Domkapittel. Volgens Buchelius zou het orgel door de Domproost Cornelis van Myerop († 1572) zijn gefinancierd, maar hiervan blijkt niets uit de rekeningen van de Domfabriek, waarin de kosten van het orgel staan geboekt. Zie Vroom 1981, p. 541. In elk geval zijn deze wapens niet de familiewapens van Cornelis van Myerop.

3
De Groot 1996, pp. 257-260.

4
Van Beresteyn 1927.

5
De hoogtes van deze oogpunten kunnen, rekening houdend met de vertekende weergave van de Gouverneursbank, worden geschat op omstreeks 6 en 7½ voet, ofwel ca. 1,65 en ruim 2 m.

# 52 Het koor van de Dom te Utrecht, gezien naar het oosten

***17 september 1636***

Pen en bruine inkt, zwart, wit en rood krijt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis (zie p. 297).
381 x 312 mm.
Recto m.o. S.te Maertens Doms kerck, Binnen uijttrecht.

Recto r. (op lijsten van bank, deels afgesneden) P.r Saenredam. // Int Jaer [ghe[..] (?, doorgehaald)] // 1636. // den 17 Septem.[..]
Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, inv.nr. MSC/189.

Met zijn rug tegen de achterzijde van het koorhek geleund of vanuit een van de banken die daar moeten hebben gestaan, tekende Saenredam het hoogkoor van de Dom, met doorzichten naar de kooromgang en de straalkapellen. Het centrale verdwijnpunt is aangegeven op het grafmonument van bisschop Joris van Egmond; de ooghoogte, aangeduid als 6 voet (als dat er inderdaad staat), bedraagt in werkelijkheid slechts 1,35 m, krap 5 voet, gerekend vanaf de koorvloer op de voorgrond. Saenredam heeft het verdwijnpunt tamelijk consequent aangehouden. Dat de tekening perspectivisch toch niet correct aandoet, komt doordat de vloer van overhoeks gelegde plavuizen (er lagen in het hoogkoor destijds nog geen grafzerken) niet in perspectief, maar als van bovenaf gezien en alleen schematisch is weergegeven. Voorts is de hoogte van de kerk sterk gereduceerd, met name in de bovenvensters en de gewelven. Daardoor is niet alleen de ruimte te laag geworden ten opzichte van de breedte, maar lijkt ook het absisgewelf omlaaggedrukt. Deze comprimering is te beschouwen als Saenredams methode om alle onderdelen van de ruimte, vanaf de vloer tot en met het gewelf, op zijn tekenvel te krijgen zonder dat de algehele schaal van weergave te klein zou worden. De werkelijke proporties van het koor zijn te zien in de tekening van twee weken eerder (cat.nr. 50).

Saenredam tekende het koor zoals het eruitzag vlak voor de ingebruikname als promotieruimte van de Utrechtse Academie. Midden in de absis, voorheen de plaats van het hoogaltaar, staat een eenvoudige koorpreekstoel, die gebruikt werd bij avondmaalsvieringen en door-de-weekse 'morgenpredicaties' van de gereformeerden. Een paar maanden na Saenredams bezoek zou deze preekstoel worden vervangen door een veel representatievere, academische katheder. Eveneens uit de protestantse tijd is de grote kaarsenkroon in het midden van de ruimte, een van de serie die in 1613 in de Dom werden gehangen. Deze werd betaald door het Domkapittel zelf; de wapenschildjes aan het bovengedeelte tonen Sint Maarten en de bedelaar.
De gehele verdere meubilering bestaat uit restanten van de katholieke inrichting van vóór 1580: links en rechts de koorbanken van de kanunniken en de lagere geestelijken, met aan de oostkant de overhuifde plaatsen voor de bisschop, de Domproost en de Domdeken; bij een pijler in de absis een wenteltrap uit 1507-1508, waarmee het plateau boven het Heilig Graf achter de koorpreekstoel werd bereikt; en nog een vak verder naar rechts het triomfboogachtige grafmonument uit 1549 van bisschop Joris van Egmond († 1559).[1]
De wapenborden boven de koorbanken herinneren aan de bijeenkomst van de ridderorde van het Gulden Vlies, die in januari 1546 onder leiding van keizer Karel V in Utrecht plaatsvond en waarbij in het Domkoor plechtige missen werden gehouden. Voor deze wapenreeks hadden portretten van de Utrechtse bisschoppen moeten wijken. Uit Buchelius, die de wapenserie ook geeft, blijkt dat Saenredam de wapens aan de linkerkant weliswaar vluchtig, maar bepaald niet willekeurig heeft geschetst.[2] Zo is het tweede wapenbord van links dat van de Hertog van Saxen ('Dux de Saxen', door Saenredam verkort erin geschreven), en het vierde dat van Reinoud van Brederode (bij Saenredam 'Breroe'), heer van Vianen en

**Opschriften**
Recto (op cenotaaf, naast verdwijnpunt) 6 v (?);
Recto (op twee van de wapenborden links) [....]Sax[.]. (en) Breroe
Verso l.o. [?] (pen en bruine inkt)

**Herkomst**
Collectie H. Busserus (1782); veiling, Amsterdam 12.08.1782 (coll. H. Busserus); collectie H. Gartman (1782?-1843); veiling, Amsterdam 24.04.1843 (coll. H. Gartman); collectie G. Munnicks van Cleeff (1847-1860); veiling 1860 (coll. G. Munnicks van Cleeff); collectie J.L. Beyers (1860?-1870); collectie prins Hendrik (1870); collectie prins Willem Frederik Hendrik; collectie prinses Maria van Pruisen; collectie koning Willem III; collectie koningin Emma van Waldeck Pyrmont; collectie koningin Wilhelmina

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1953(b), cat.nr. 140, p. 35; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 37, p. 22, afb. 33; Laren/Utrecht 1973, cat.nr. 47, p. 21; New York 1979-1980, cat.nr. 131, pp. 146-147, afb. 131; Den Haag 1996, cat.nr. 349, p. 224 en p. 119, afb. 150; Nagasaki 2000, cat.nr. 19, p. 114, afb. op p. 84.

**Literatuur**
Utrecht 1878, p. 54; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 4-5, afb. 2; Muller 1906, p. 17 (noot 5), afb. op p. 16; Utrecht 1907, p. 86; Peters [1909], deel 2, p. 84, afb. 229; Weissman 1912, p. 69, afb. 21; Vermeulen 1920, pp. 182 (noot 3), 194; Swillens 1935, cat.nr. 126, p. 106 en p. 47, afb. 156; Witsen Elias 1937, p. 127; Witsen Elias 1949, p. 75; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 118, pp. 173-174, afb. 119; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 118, pp. 173-174, afb. 119; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 171, 351, 352, 359, 360, 370, afb. 325; Becker-Jordens 1973, afb. 7; Ruurs 1982, p. 116 (noot 3) en p. 119 (noot 26); Kronenburg 1983, p. 1, afb. 1; Barnard en Van Hoogevest 1985, afb. op p. 18; Van Hulzen 1985, p. 23, met afb.; Prins-Schimmel 1987, pp. 5, 7; Ruurs 1987, p. 98 (noot 45); Breij 1988, afb. op p. 86; Graafhuis en Kronenburg 1988, p. 9, afb. op p. 10; Utrecht 1988, cat.nr. 96, p. 83, met afb.; Barnard en Van Hoogevest 1989, p. 141, afb. 8; Prins-Schimmel 1989, pp. 95, 99; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 118, p. 274 en pp. 130, 158-159, 161, 167, afb. 180; Van der Linden 1990, p. 26 (noot 52); Ruurs 1990, p. 335; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 118, p. 274 en pp. 130, 158-159, 161, 166, afb. 180; Staal 1990, pp. 118-119, met afb.; De Groot 1994, pp. 39, 46, 54, 59, afb. 5 en 7; Breij en Touburg 1996, p. 12, met afb.; De Groot 1996, pp. 253, 255, 257, afb. XXXIXB; Bangs 1997, pp. 13, 79, 203 (noot 6:15); Utrecht 1997, pp. 151-153; Schulte 2000, pp. 30, 38, afb. op p. 33.

**Noten**
1
Nader hierover: De Groot 1994, pp. 41 e.v. Blijkens een anonieme tekening was de wenteltrap aan de omgangszijde rijk versierd met zuiltjes en bogen, pinakels en bladranken; dit beeldsnijwerk was vervaardigd door Jan van Schayk. Zeist, Rijksdienst voor de

S.te Maertens Doms Kerck, Binnen Utrecht.

Monumentenzorg, inv.nr. Th-370.c. Zwart krijt, penseel en bruine waterverf, 196 x 259 mm.
2
Buchelius *Monumenta*, ff. 12r-13r.
3
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 95, p. 143.

Ameide en burggraaf van Utrecht. Het verste bord links bevat de vuurslag met gekruiste knuppels van het Gulden Vlies, met daarboven de keizerskroon.
Van verdwenen beelden en andere objecten zag Saenredam nog hier en daar de achtergrondversiering: de tapijtschilderingen (slechts de contouren zijn aangeduid), kraagstenen en baldakijnen van de in 1580 van de koorpijlers verwijderde apostelbeelden, de rode kleuring op de twee pijlers waartussen destijds het sacramentshuis stond, en het zwarte vierkant boven de middelste boog van de absis. Dit vierkant, een tot nu toe onopgelost raadsel, is wellicht de omlijsting geweest van de wapentekens van paus Adriaan VI, de Utrechtse paus (1522-1523), die tot zijn eeuwige memorie hoog in het koor van de Dom waren aangebracht. Mogelijk heeft op deze ereplaats in 1546 ook het bord van Karel V gehangen, dat Saenredam aan de noordoostelijke kruisingspijler zag (wat niet de oorspronkelijke plaats ervan geweest kan zijn). Saenredams tekening uit 1632 van het koor van de Sint-Janskerk in 's-Hertogenbosch geeft een dergelijke plaatsing van vorstelijke wapenborden te zien.[3]

AdG

# 53 De Pandhof van de Dom te Utrecht, gezien vanuit de westelijke gang, naar het oosten

***1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt, penseel en groene waterverf.
Kaderlijn met pen en bruine inkt (linkerzijde mist).

Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis (zie p. 297).
196 x 305 mm.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Hp 25.1.

**Opschriften**
Verso o. 184 (pen en bruine inkt)
Verso m.r. lijst 31 (potlood)

**Herkomst**
Onbekend.

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

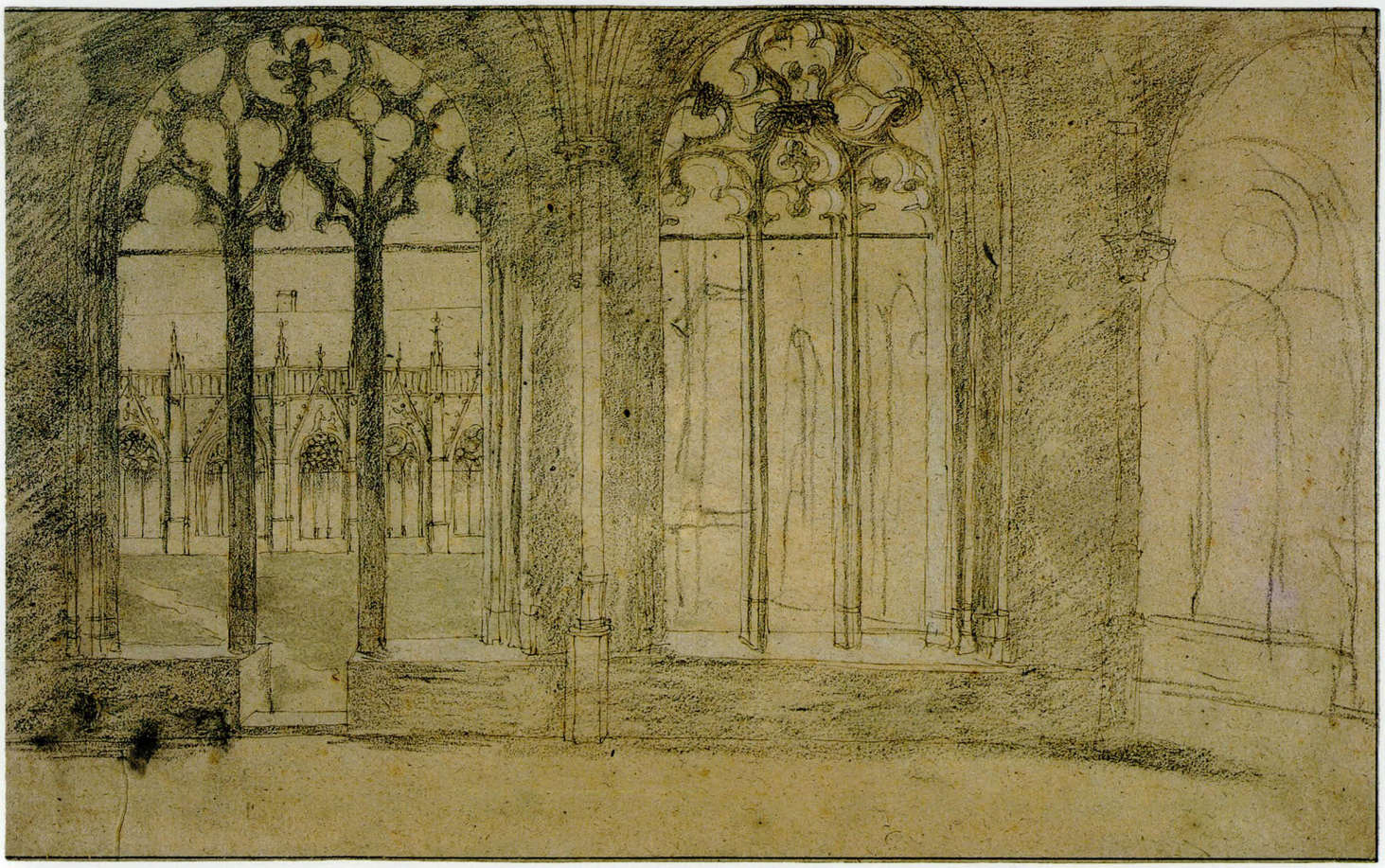
**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 659, p. 64; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 231, p. 284, afb. 221; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 231, pp. 292-293, afb. 221; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 461, 467, afb. 403; [Wilmer] 1999, pp. 11-12, met afb.

Deze tekening is in het verleden aan Saenredam toegeschreven, maar in de oeuvrecatalogus bij de Saenredam-tentoonstelling van 1961 is de echtheid ervan betwijfeld.[1] Vervolgens is door Schwartz en Bok (1989) de tekening geheel weggelaten. Dat deze schets hier opnieuw op naam van Saenredam wordt gesteld, berust behalve op de tekenstijl vooral op het materiaalgebruik, dat geen ruimte laat voor twijfel. Het papier is exact hetzelfde als wat Saenredam veelvuldig en met name ook in Utrecht heeft gebruikt: beige lompenpapier, hier slechts een half blad met daarom slechts één watermerk. De tekenmaterialen en de inkleuring van slechts een enkel onderdeel zijn ook voor Saenredams meeste andere schetsen op deze papiersoort kenmerkend.

De Pandhof van de Dom werd gebouwd in de 14de en 15de eeuw; de oostelijke en de zuidelijke gang zijn het oudst, de westelijke gang, vanwaaruit de tekening is gemaakt, is het jongst. De drie gangen vormden de verbinding tussen de kerk en de grote en de kleine kapittelzaal, de Domschool, het choraalhuis, waar de koorknapen woonden, en andere aanbouwen. Bij de oprichting van de 'Illustre School' in 1634 (in 1636 verheven tot Academie), werd door de stad de grote kapittelzaal gevorderd en daarmee ook het gebruik van de Pandhof, waar een nieuwe toegang werd gemaakt vanaf het Oudmunsterkerkhof, nu Domplein.
De tekening biedt een gezicht vanuit de westelijke Pandhofgang op de oostelijke, met rechts, ruw geschetst, het begin van de zuidelijke gang, waaraan de grote kapittelzaal is gelegen. Saenredam zat op de muurbank in de travee direct links na binnenkomst via de nieuwe ingang. Het gaat om een snelle schets: een verdwijnpunt is niet aangegeven (het zou moeten liggen op de meest rechtse steunbeer van de oostelijke pandgang), het perspectief is niet erg precies, en de spitsbogen van de onbeglaasde drielichtvensters zijn tot rondbogen geworden. Maar de architectuur is zeer nauwkeurig waargenomen, zoals blijkt uit de specifieke verschillen in maat en traceerwerk tussen de twee grote drielichten op de voorgrond.
Het rechtervenster is het beroemde 'touwvenster', waarin met gebeeldhouwde touwen de golvende traceringen aan elkaar zijn geknoopt. Saenredam toont de originele toestand, het huidige venster is een kopie.
Aan de overzijde van de hof, een simpel grasveld, is in de wimbergen boven de vensters van de oostelijke gang beeldhouwwerk weergegeven. Het gaat om taferelen uit het leven van Sint Maarten. Eind 19de eeuw was er echter zo weinig van over, dat ze toen geheel zijn vernieuwd. Datzelfde gebeurde wegens snelle verwering van de 19de-eeuwse steen nog eens in 1958-1962. De tegenwoordige reliëfs vertonen slechts hier en daar enige overeenkomst met de door Saenredam gekrabbelde figuren.

AdG

**Noot**
1
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 231, p. 284, afb. 221.



# 54 De Domtoren te Utrecht, gezien vanuit het westen

***1636 (?)***

Pen en bruine inkt, waterverf (roze, lichtblauw, groen, geel).
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.

Watermerk: niet zichtbaar (gedoubleerd).
509 x 294 mm.
Parijs, Bibliothèque nationale, inv.nr. Vc. 66, fol. 143.

Dit blad is in 1951 door Swillens als een authentieke Saenredam beschreven.[1] Anderen hebben echter aan de eigenhandigheid getwijfeld.[2] De tekening is niet gesigneerd en gedateerd, het opschrift in sierlijke kapitalen is niet van Saenredams hand en ook het perspectief bij het huis op de voorgrond rechts roept vraagtekens op. Maar er is ook veel dat wel voor eigenhandigheid pleit. Zo zijn de voorstelling als zodanig en de weergave ervan zeer kenmerkend voor Saenredam. Verwrongen perspectief en een schetsmatige tekenwijze komen ook in zijn andere tekeningen wel voor (zie bijvoorbeeld cat.nrs. 2, 53). Bovendien is een situatie weergegeven die slechts van 1634 tot 1647 heeft bestaan; een datering in september 1636 past daar uitstekend in. Wellicht is het een authentieke Saenredam met een later in de 17de eeuw toegevoegd opschrift.[3] Het is echter niet de 'standtekening' die in cat.nr. 56a wordt genoemd en waarvoor Swillens haar houdt, maar de schetstekening waarnaar die 'standtekening' is gemaakt.

De Domtoren is gezien vanuit het westen, niet vanaf de Maartensbrug zoals meestal wordt gezegd, maar vanuit een iets verder en hoger standpunt: de bovenverdieping van het huis Zadelstraat 1, dat de kop vormde van het huizenblok tussen de Zadelstraat en het Buurkerkhof (thans staat hier een winkelpand uit 1894, dat enkele meters binnen de vroegere oostelijke rooilijn blijft). In 1636 was dit huis, samen met het buurhuis, in bezit van Cornelis van Royen († 1670), een lakenkoopman die het in 1658 zou brengen tot raad in de Vroedschap.[4] Vanaf dit standpunt kwam het (niet aangegeven) oogpunt ongeveer ter halver hoogte van de torendoorgang te liggen (al geeft de tekening over de ooghoogte tegenstrijdige informatie), en iets rechts van het midden daarvan. Ondanks de grote beeldhoek van meer dan 45° omhoog is perspectivische verkorting zoveel mogelijk vermeden, en is de proportionering van de toren nagenoeg hetzelfde als in de tekening van het Mariakerkhof van 18 september (cat.nr. 6). Uit de wegvallende torenspits – alleen het torenkruis en de windvaan zijn te zien – en het gewelf van de achtkantige lantaarn blijkt echter de grote hoek waaronder dit gedeelte is waargenomen.

De van 1321 tot 1382 gebouwde Domtoren is zeer gedetailleerd weergegeven. Boven de donker geschaduwde onderdoorgang ziet men het door een boog overdekte rechthoekige venster van de Michaelskapel, met aan weerskanten de twee bogen en (thans verdwenen) balustrades van een galerij. De derde verdieping, waar zich tegenwoordig de Egmondkapel bevindt, maar toentertijd de woning van de torenkoster was ingebouwd, heeft eveneens vijf bogen en een galerij rondom. De brede middenboog omvat boven twee wapenschilden de wijzerplaat van het oude torenuurwerk, bekroond door een voorstelling van Sint Maarten met de bedelaar. In het tweede torenvierkant hangen de luidklokken; boven de galmborden in de middelste, open spitsboog is tussen de stijlen door het puntdak van de klokkenstoel zichtbaar. De laatgotische balustrade van de eerste omgang aan de voet van deze geleding, ter hoogte van de luidzolder, is uit ca. 1525. De grote, vierkante wijzerplaat is van 1618, toen het Domkapittel op last van de stad een nieuw uurwerk liet maken met aan alle vier zijden van de toren een wijzerplaat. Het kapittelwapen en het jaartal 1618 vullen de hoeken van de wijzerplaat. De derde torengeleding, een open achtkant ('lantaarn') met eveneens een

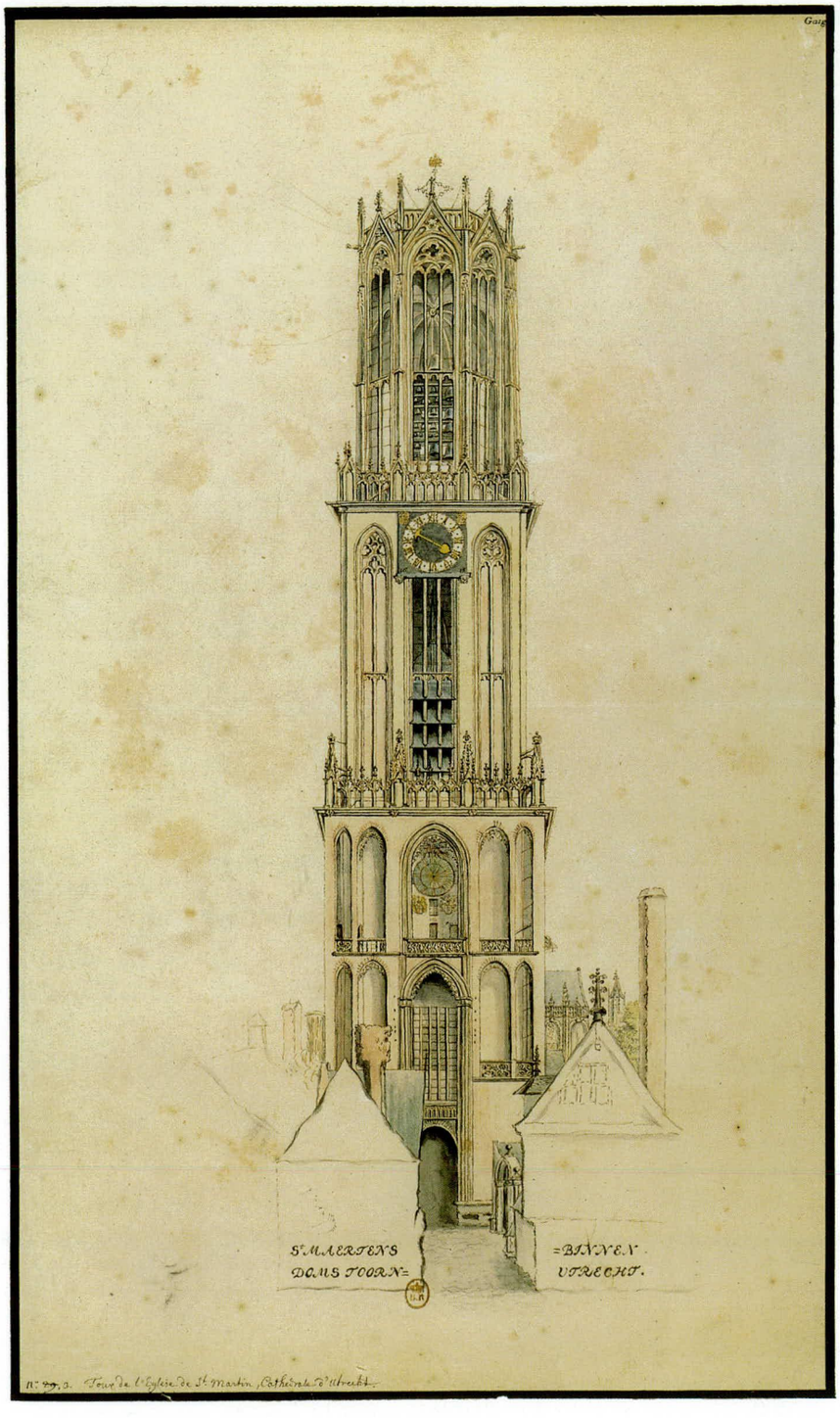
**Opschriften**
Recto (op de huizen links en rechts, in 17de-eeuwse hand, links) S[t] MAERTENS // DOMS TOORN = (en rechts) = BINNEN // UTRECHT.
Recto (op de vierkante wijzerplaat l.o en r.o.) 16 ... 18 (l.o., in latere hand) n.[o] [29].3.
Tour de l'Eglise de S.[t] Martin, Cathédrale d'Utrecht.
Recto r.b. Gaig (coll. merk van F.R. de Gaignières [1642-1715]; L. 1135)

**Herkomst**
Collectie de Gaignières, Parijs; Bibliothèque Royale, 1716

**Tentoonstellingen**
Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 35, p. 21, afb. 30.

**Literatuur**
Parijs 1891, deel 2, cat.nr. 6219, p. 297; Hofstede de Groot 1899(b), p. 170; Swillens 1935, cat.nr. 123, p. 105 en p. 42; Parijs 1936, cat.nr. 228, p. 60, afb. LXV; Swillens 1951, pp. 37-42, afb. 1; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 116, pp. 171-172, afb. 117; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 116, pp. 171-172, afb. 117; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 406, 436, 439-441, 451, afb. 392; Roosegaarde Bisschop 1965, pp. 142, 144, afb. 5; Haakma Wagenaar 1975, pp. 16, 52, 57, 65, 73, 76-79, 84, 90, 92, afb. 116; Haakma Wagenaar 1981(a), p. 33, afb. 19; Utrecht 1982, afb. op p. 16 en p. 30; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 116, p. 273 en p. 150, afb. 170; Ruurs 1990, p. 335 (noot 8); Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 116, pp. 273-274 en p. 150, afb. 170; Van Santen 1995, afb. op p. 4.

**Noten**
1
Swillens 1951.
2
Parijs 1936, cat.nr. 228, p. 60; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 116, pp. 171-172.
3
Vergelijk de belettering van de opschriften in de grote prent van de Dom naar S. van Lamsweerde, 1660, of in J. van Attevelts tekening van de Janskerk, ca. 1680; HUA, TA Hd 10.2, resp. Ic 2.1.
4
Van Royen kocht het huis in 1626 van Arent van Lamsvelt en Maria van Honthorst, en het aangrenzende perceel in 1629. HUA, transporten en plechten, 1626, 10 augustus; 1629, 25 april.
5
Al in 1643-1644 is sprake van deze verbreding; zie De Bruijn 1994, p. 104. De overdracht van het huis aan de stad vond echter pas plaats in mei 1647; het na afbraak resterende gedeelte werd een paar maanden later weer verkocht. HUA, transporten en plechten 1647, 18 mei, 31 augustus.
6
Romers 1969, cat.nrs. 695-697, p. 65; afgebeeld in Utrecht 1987, cat.nrs. 81-83. De hoogte van het transept van de Dom in deze tekeningen veronderstelt overigens een verderweg gelegen standpunt.


S.t MAERTENS
DOMS TOORN=
=BINNEN
UTRECHT.

omgang aan de voet, herbergt het carillon, dat net als het tegenwoordige (dat van 1664 dateert) aan de westkant stond opgesteld en daardoor op de tekening goed te zien is. Op deze klokken speelde in Saenredams tijd de blinde Jacob van Eyck, Dombeiaardier van 1625 tot 1657. Een omgang met balustrades tussen de driehoekige vensterbekroningen sluit het achtkant aan de bovenzijde af.

De bebouwing aan weerskanten van de Servetstraat is vluchtig geschetst. Op de achtergrond rechts staat de thans nog bestaande poort, die in 1634 werd gebouwd bij de woning van de militaire gouverneur, het voormalige Bisschopshof. Het laatmiddeleeuwse huis daarvóór met de pinakelvormige bekroning van de houten gevel werd in 1647 gesloopt in verband met de verbreding van de Servetstraat;[5] er kwam een smaller huis met een stenen pilastergevel voor in de plaats. Deze beide elementen op de tekening begrenzen de mogelijke datering tot het tijdvak 1634-1647.
Het huis aan de linkerkant is later vervangen door twee smallere panden, die thans weer onder één gevellijst zijn verenigd. De bebouwing direct links van de toren lag door het – niet getekende – huis op de hoek van de Zoutmarkt buiten Saenredams gezichtsveld, en is daarom slechts vaag aangeduid. Ook het in de tekening ontbreken van het noordtransept van de Dom is op deze manier te verklaren. De nieuwe toestand is vastgelegd in enkele tekeningen van Jan de Beijer uit 1746, die gemaakt zijn vanuit bijna hetzelfde standpunt als Saenredams schets, maar dan gewoon vanaf straathoogte.[6]

AdG

# 55 Aanzichten van de Domtoren te Utrecht, de Cuneratoren te Rhenen en de Onze-Lieve-Vrouwetoren te Amersfoort

***ca. 1820***

*Jacob Constantijn Martens van Sevenhoven (1793-1861) (toegeschreven)*

Pen in grijze en geelbruine inkt, penseel en grijze inkt, potlood, penseel en gele waterverf.
Watermerk: Andreaskruis in gekroond wapenschild en monogram D&C B (Heawood 1950, nr. 3268).

610 x 480 mm.
Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 9837.

Deze bouwkundige tekening is in 1946 door A.M. Martens van Sevenhoven aan het Centraal Museum geschonken, tegelijk met een groter aantal bladen van de (amateur-)tekenaars David Johan Martens (1751-1811) en Jacob Constantijn Martens van Sevenhoven (1793-1861). Dit blad wordt aan laatstgenoemde toegeschreven en omstreeks 1820 gedateerd;[1] het watermerk in het papier staat overigens wel een vroegere datering toe.[2]
De Utrechtse Domtoren (gebouwd 1321-1382), de Cuneratoren in Rhenen (gebouwd 1492-1531) en de Onze-Lieve-Vrouwetoren in Amersfoort (gebouwd tweede helft 15de eeuw) zijn naast elkaar in 'opstand' (rechtaanzicht) weergegeven. De Dom- en de OLV-toren zijn van de westzijde, de Cuneratoren van de noordzijde gezien. Het zijn opmetingstekeningen. De bij de Dom- en de OLV-toren in- of bijgeschreven maatnotities zijn nu erg verbleekt; de schaalstokken maken het evenwel mogelijk alle afmetingen globaal te bepalen en met elkaar te vergelijken.
De tekening is door Michiel Plomp met Saenredam in verband gebracht naar aanleiding van een opmerking van de tekenaar en graveur Christian Josi (1765-1828). Deze vermeldt in een bespreking van Saenredams schetstekeningen dat zich in de Fundatie van Renswoude te Utrecht 'geometrische tekeningen' bevinden die de torens in de vijf steden van de provincie Utrecht weergeven.[3] Josi's opmerking leidde tot de vraag of deze bouwkundige tekening daarvan soms een kopie zou kunnen zijn.
Hoewel hier slechts drie torens te zien zijn, en het ook niet zeker is of de door Josi bedoelde 'geometrische tekeningen' eigenhandige Saenredams zijn geweest, is er onmiskenbaar een verband met Saenredam. Wat de Domtoren betreft, is het namelijk aannemelijk, dat het hier gaat om een kopie op ware grootte van de 'standtekening' die Saenredam vermeldt in de toelichting bij een van zijn plattegronden van de toren (cat.nr. 56a, plan nr. 3). Dat die plattegronden en deze opstandtekening bij elkaar horen, blijkt uit de schaal, die vrijwel gelijk is (opstandtekening 1:196 à 197; plattegronden 1:194 à 195); uit de vermelding in de opstandtekening van uitsluitend hoogtematen, omdat alle horizontale maten al in de plattegronden staan; en uit de op ware grootte getekende maat van de Kennemer voet, waarmee volgens de bijschriften alles is gemeten, een maatgebruik dat typerend is voor Saenredam. Bovendien is de staat waarin de toren is weergegeven – hoe vereenvoudigd ook – dezelfde als die op Saenredams schetstekening (cat.nr. 54), of in elk geval die vóór ca. 1700, toen de gotische balustrades van de eerste omgang als gevolg van de tornado van 1674 werden of reeds waren vervangen door ijzeren hekken.

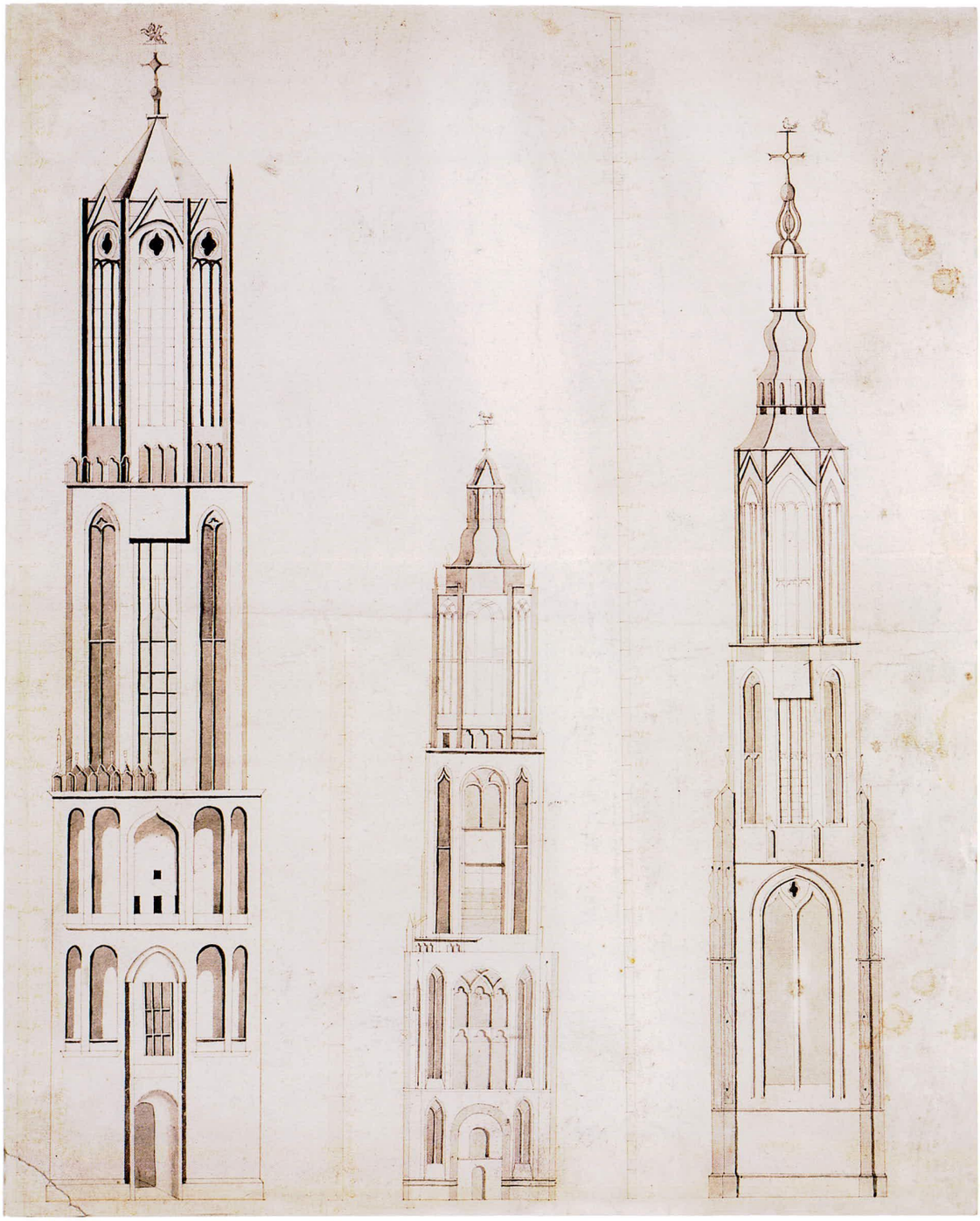
De vraag doet zich voor of ook de opstandtekeningen van de torens van Rhenen en Amersfoort op (thans onbekende) opmetingstekeningen van Saenredam gebaseerd kunnen zijn. Het gebruik van de Kennemer voetmaat en van een en dezelfde schaal voor de drie opstanden suggereert dit wel. Voor Rhenen zou het ook aannemelijk zijn, gezien Saenredams bezoek aan deze stad in 1644, waarbij de Cuneratoren een van zijn hoofddoelen was. Maar

**Opschriften**
(langs twee grote schaalstokken de aanduiding van het aantal voeten, in tientallen: 10 (abusievelijk geplaatst op de grondlijn) t/m 430; langs een kleinere schaalstok de aanduiding van het aantal duimen 1 t/m 11, alsmede de tekst) Een Kennemer voet verdeeld in Elf duymen Met welke lengte van voete deeze in alles is Gemeeten
(langs en in de torens diverse maten, de meeste zeer verbleekt:)
Domtoren: (eerste hoofdgeleding, links, v.o.n.b.) 50 voet 4½ duym / 41 voet 10 duym / 43 voet 10 duym (rechts) 140 voet 2½ duym (tweede hoofdgeleding, rechts) 105 voet 7½ duym (derde hoofdgeleding, midden) 19 v 6 d / 50 voet (rechts) 92 voet 6 duym (dak en torenkruis, rechts) 37 v 2 duym / Na het zegge 23 voet
Cuneratoren: (geen maataanduidingen)
OLV-toren: (in de onderbouw enkele breedtematen, resp. v.l.n.r.) 4 / 4 / 41 voete / 4 / 4 (de in en langs de rechterzijde van de toren geschreven hoogtematen zijn thans slechts gedeeltelijk leesbaar)

**Herkomst**
Collectie A.M. Martens van Sevenhoven, Arnhem (1946); schenking A.M. Martens van Sevenhoven aan het Centraal Museum, 1946

**Literatuur**
Utrecht 1952, cat.nr. 620, p. 239.

**Noten**
1
Utrecht 1928 suppl., nr. 1196 1[x]; Utrecht 1952, cat.nr. 620, p. 239.
2
Heawood 1950, p. 137, nr. 3268, signaleert het in een stuk uit ca. 1769. De Zaanse papiermakers Dirk Blauw & Co zijn bekend van 1733 tot 1827, zie Churchill 1935, p. [13].
3
Josi 1821, z.p. (onder Pieter Saenredam)
4
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nrs. 104 en 105, pp. 156-158.
5
Vanaf 1682 vonden ingrijpende herstelwerkzaamheden aan de toren plaats; Deys 1992, pp. 10 e.v., p. 21.
6
Berends 1974, p. 216; Utrecht 1983(b), cat.nr. 10, pp. 51-52.
7
HUA, Rijksarchief Utrecht TA 304. Zie Kolman e.a. 1996, afb. op p. 22, en Dekker e.a. 1997, deel 1, afb. op p. 330. De torens zijn die van Utrecht, Amersfoort, Rhenen, Montfoort en Wijk bij Duurstede. De schaalstokken zijn in Utrechtse en Rijnlandse voet, de schaal is ca. 1:520 à 1:530. De herkomst van dit blad is onbekend (Fundatie van Renswoude?).



de toren is in deze tekening in een latere staat afgebeeld dan op Saenredams schetsen van 1644,[4] zoals onder andere blijkt uit de koepelvormige bekroning (in plaats van de open peerspits), die van eind 17de of begin 18de eeuw dateert en in 1897 is verbrand.[5] Een kopie naar Saenredam kan het dus niet zijn. Wat de Amersfoortse OLV-toren betreft is slechts vast te stellen dat de opstandtekening deze toren weergeeft in de toestand vóór 1804, het jaar waarin de spits verbrandde, waarna deze in gewijzigde vorm werd herbouwd.[6] Ook eerder, in 1651, is de spits verbrand, maar de hoofdvorm bleef toen bij de herbouw gelijk, zodat het jaar van weergave op deze tekening niet nader op basis daarvan kan worden bepaald. Omdat van Saenredam helemaal geen Amersfoortse (schets)tekeningen bekend zijn – terwijl zijn schetsen in het algemeen veel beter bewaard zijn gebleven dan zijn opmetingen – is het echter niet zo waarschijnlijk dat *hij* de opmeting zou hebben gemaakt waarop deze opstandtekening is gebaseerd. De bijgeschreven maatnotities zijn bovendien veel geringer in aantal dan voor Saenredam gebruikelijk.
De conclusie is dan ook dat de opstandtekening van de Domtoren naar een tekening van Saenredam gemaakt moet zijn, maar dat die van de Cunera- en de OLV-toren gebaseerd zijn op opmetingen uit later tijd, doch vóór 1804. Deze conclusie wordt bevestigd door een andere, op kleinere schaal uitgevoerde tekening van de torens van de vijf Utrechtse steden, die bewaard wordt in Het Utrechts Archief en eveneens dateert uit het begin van de 19de of wellicht nog het eind van de 18de eeuw.[7] Op dit blad zijn alle torens in hun (laat-)18de-eeuwse toestand weergeven. De Domtoren vertoont er opvallende verschillen met de opstandtekening in het Centraal Museum; de torens van Amersfoort en Rhenen zijn daarentegen nagenoeg identiek, alleen in volgorde en schaal wijken ze af.

AdG

# 56a-b Plattegronden van de Domtoren te Utrecht

***ca. 1636***

*Twee bladen, elk met drie plattegrondopmetingen*

Pen en bruine inkt, grafiet, penseel en diverse tinten bruine inkt, penseel en waterverf (grijs, blauw, geel).
Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Watermerk: a: schild met schuine dwarsbalk waarboven een fleur-de-lis en waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 299); b: geen.
Elk 415 x 280 mm.

a: recto (bovenaan) Eenijghe Gronden in Platte forme; van de S:[te] Maertens Doms-Tooren, binnen utrecht, Soo alsse van Mijn. // Pieter Saenredam: Sijn ghemeeten Inde Maent September des Jaers 1636.
b: recto (bovenaan) vervolgh vande Gronden; vanden Dom voorss.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Hk1(1).

De twee bladen bevatten elk drie plattegronden van de verschillende verdiepingen van de Domtoren, met uitgebreide notities daarbij. De passage in het opschrift bovenaan het eerste blad 'zoals ze door mij, Pieter Saenredam, zijn *gemeten* in september 1636', laat ruimte voor de mogelijkheid dat deze tekeningen pas op een later tijdstip zijn ontstaan. Het betreft hier namelijk niet de in de toren gemaakte schetsen en opmetingsnotities, maar de uitwerkingen daarvan in het net, zeer zorgvuldig met liniaal, driehoek en passer eerst in grafiet geconstrueerd en vervolgens met pen en penseel nagetrokken en ingevuld. Het gebruikte papier maakt het echter wel waarschijnlijk dat Saenredam deze bladen kort na zijn torenbezoek op zijn logeeradres heeft vervaardigd, want het is van precies dezelfde soort als dat van zijn grote interieurtekening van de Dom van 3 september (cat.nr. 50).[1]

Zeer systematisch heeft Saenredam de opeenvolgende torenniveaus gedocumenteerd. Van elk van de drie hoofdgeledingen – het eerste en het tweede torenvierkant en de achtzijdige lantaarn – geeft hij twee plattegronden, waarvan steeds de eerste die aan de voet van de geleding is. De genummerde plans 1 en 2 betreffen het eerste torenvierkant, respectievelijk op straatniveau met de grote doorgang en op de eerste verdieping met de Michaelskapel. De plans 3 en 4 zijn van het tweede vierkant, respectievelijk op het niveau van de eerste omloop en op de verdieping daarboven met het puntdak van de klokkenstoel.[2] De plans 5 en 6 ten slotte zijn van het achtkant ter hoogte van de eerste omloop en aan de voet van het dak bij de bovenste trans. Even systematisch is het kleurgebruik. Al het opgaande muurwerk is grijs, het houtwerk geelbruin, stenen wandbanken en balustrades zijn bruin, stenen vloeren lichtbruin, en alle trappen en treden blauwgrijs; het dak van de klokkenstoel ten slotte is blauw.
Op elk van beide bladen staan twee schaalstokken. De ene, ter lengte van ca. 27,5 cm, geeft op ware grootte de Kennemer voetmaat waarin Saenredam alles heeft gemeten. De tweede, ter lengte van ca. 14,1 à 14,2 cm, geeft de maat van 100 voeten in de tekening, waaruit de schaal berekend kan worden op ca. 1:194 à 195. Bij de plans zijn voorts talloze maten ingeschreven die Saenredam vanuit eigen interesse moet hebben verzameld, want voor het maken van schilderijen waren de meeste ervan overbodig. Ook de verdere toelichtende bijschriften – de teksten van de gedenkstenen in de toren bij plan nr. 1, de vermelding van vroegere kerkers bij plan nr. 2, het totale aantal traptreden bij plan nr. 6 – getuigen van Saenredams bouwkundige en historische interesse. Bij plan nr. 3 wordt verwezen naar de opstandtekening, waarvan cat.nr. 55 een kopie moet zijn.

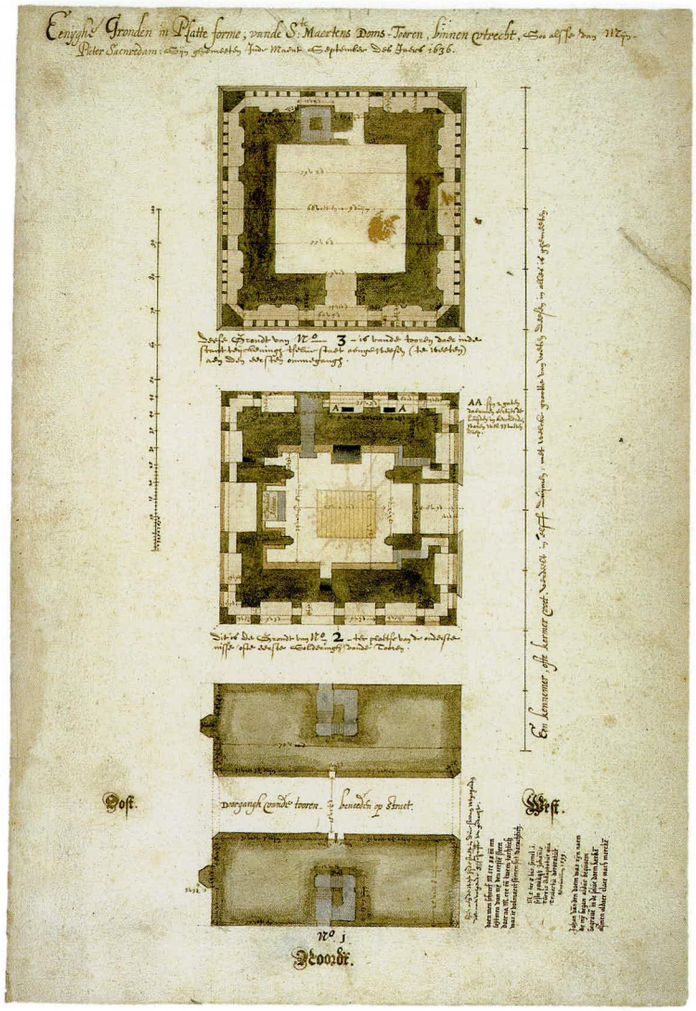
Uit de plattegronden kan ook worden afgeleid welke route Saenredam bij zijn torenbeklimming heeft gevolgd en wat hij wel en niet heeft gezien. De beklimming begon zoals toen – anders dan tegenwoordig – gebruikelijk bij het deurtje en de daarachter gelegen trap aan de noordzijde (plan 1 geheel onderaan). Opmerkelijk is dat Saenredam aan de zuidzijde een identieke trap heeft aangegeven, die in werkelijkheid niet bestaat, ook toen

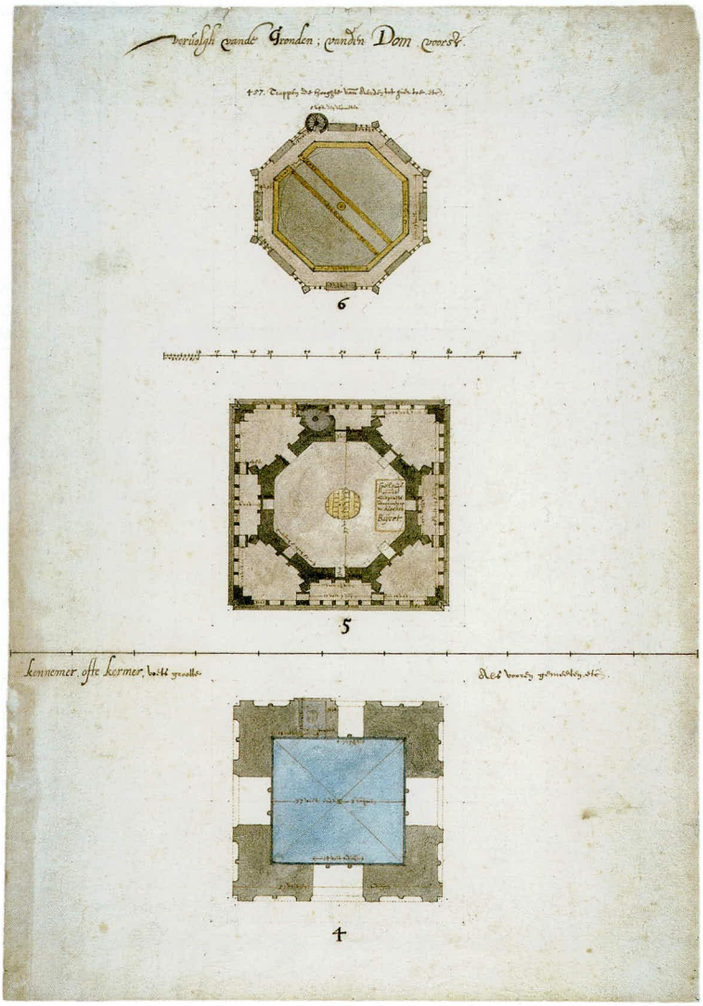
**Opschriften**
a:
(verticaal links een schaalstok van 100 voeten, waarlangs de getallen 1 t/m 10, 15, 20 etc. t/m 50, 60 etc. t/m 100; rechts een voetmaat op ware grootte, waarlangs) Een kennemer, ofte kermer voet, verdeelt in elff duijmen, met welcke grootte van voeten deesen in alles is ghemeeten.
Bij de plattegronden, beneden te beginnen:
1: (eronder) N°. 1. (rondom, links) Oost. (onder) Noordt.(rechts) West. (in de doorgang) Doorgangh vande tooren beneeden op straet. (langs de westzijde) Hier aen de West zijde staet in drie steenen wtgehouden // dit naervolgende geschrifte ter gedachte. (witregel) doen men schreef M.cccxx en(de) een // leijtmen van mij den eerste(n) steen // daer na M.ccc en(de) twe en tachtich // was ic volmaect somen siet warachtich. (witregel) m c ter x bis. semel. i. // festo pauliq(ue) Johan(n)is // Turris Adaptatur qua // Traiectu(m) decoratur. // Renovatum 1599. (witregel) Johan van den doem was zijn naem // die mij began aldus bequaem // begrave(n) in de selve doemkerke(n) / alsmen aldaer claer mach mercke(n).
2: (eronder) dit is de Grondt van N°- 2 - ter plaetse van de onderste nisse (ofte eerste Solderingh) vande Tooren. (in de torenruimte) S.[t] Michiels // Autaer. (bovenaan, in de omloop tweemaal een A, met terzijde) A A. sijn 2 gaten // daermen eertijts de // luijden in kerckerde, // waren wel 33 voeten // diep.
3: (eronder) deese Grondt van N°- 3 - is vande tooren daer inde // stant teijckeningh tselve staet aengeweesen (te weeten) // aen den eersten ommegangh.
b:
(langs een schaalstok van 100 voeten de getallen 1 t/m 10, 15, 20, 25, 30, 40 etc. t/m 100) (langs een voetmaat op ware grootte, links) kennemer, ofte kermer, voets grootte (rechts) Als vooren gemeeten etc.
Bij de plattegronden, beneden te beginnen:
4: (eronder) 4
5: (eronder) 5 (in het achtkant) speelhuijs // ofte // Sitplaets // daer men op // de klocken // Baijert.
6: (eronder) 6 (erboven) 457. Trappen de hooghte van (den) Aerden tot hier toe etc. (daaronder, bij de traptoren) 5 v 4 d den diameter
In de plattegronden van beide bladen zijn talrijke maatgegevens ingeschreven.

**Herkomst**
Onbekend (zie noot 14, p. 57).

**Tentoonstellingen**
a en b: Utrecht 1961 (oeuvrecat.)

**Literatuur**
a:
Utrecht 1878, cat.nr. 635, p. 63 en p. VI; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 5-6, afb. 5; Hofstede de Groot 1899(b), p. 170; Haakma Wagenaar 1934, p. 75; Swillens 1935, cat.nr. 121, p. 104 en pp. 41-42, afb. 158; Haakma Wagenaar 1938(a), p. 30; Van Campen 1951, pp. 45, 48-52, 55; Swillens 1951, pp. 36-37, 40, afb. 2; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 120, pp. 176-178, afb. 120; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 120, pp. 176-178, afb. 120; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 406, 457; Kamerling-van Haersma Buma 1973, p. 15, met afb.; Haakma Wagenaar 1975, pp. 27, 74;


Oost.
West.
Noordt.


6
5
4

niet. Hij moet hier misleid zijn door het thans nog aanwezige deurtje in de zuidmuur, dat evenwel geen toegang geeft tot een trap omhoog, maar naar de kelders onder de toren; daar is hij dus niet naar afgedaald. Na de Michaelskapel (plan 2), waar hij nog het Michaelsaltaar heeft gezien, vervolgde Saenredam zijn beklimming via de trap aan de zuidzijde tot aan de bovenste trans. Of hij in de woning van de torenkoster – gebouwd in de huidige Egmondkapel – is geweest, valt niet uit te maken. De luidzolder ter hoogte van de eerste omloop (plan 3) heeft hij in elk geval niet bezocht, want in zijn plattegrond vormt deze ruimte een 'witte plek': de zware, in de 16de eeuw gebouwde binnenmuren ontbreken en de ingeschreven maten zijn niet die van de ruimte binnen, maar van de omgang buiten. Voor het luiden van de klokken was de torenkoster verantwoordelijk, voor de luidklokken zelf, die een verdieping hoger hingen, ook de beiaardier. Omdat Saenredam op de luidzolder niet, maar op de klokkenverdieping wél de binnenmaten heeft kunnen opnemen (plan 4) en omdat hij in het achtkant het 'speelhuijs' van het carillon nadrukkelijk heeft aangegeven (plan 5), is het waarschijnlijk dat de Dombeiaardier, Jacob van Eyck, hem op de toren heeft begeleid.

AdG

Ruurs 1982, pp. 117-118 (noot 11); Struick 1982, pp. 18-19, afb. 6 en omslag; Ruurs 1987, p. 104 (noot 78); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 120, p. 274 en pp. 152-154, afb. 172; Ruurs 1990, p. 335; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 120, pp. 274-275 en pp. 152-153, afb. 172

b:

Utrecht 1878, cat.nr. 635, p. 63 en p. VI; Hofstede de Groot 1899(a), pp. 5-6, afb. 5; Swillens 1935, cat.nr. 122, p. 105 en pp. 41-42, afb. 159; Swillens 1951, pp. 36-37, 40, afb. 3; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 121, pp. 178-179, afb. 121; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 121, p. 179, afb. 121; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 406, 447.; Haakma Wagenaar 1975, pp. 74, 81; Ruurs 1982, pp. 117-118 (noot 11); Struick 1982, afb. 7 en omslag; Ruurs 1987, p. 104 (noot 78); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 121, p. 274 en pp. 153, 154, afb. 173; Ruurs 1990, p. 335; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 121, p. 275 en pp. 152, 153, afb. 173.

**Noten**

1

De twee bladen hebben samen vrijwel dezelfde afmeting als cat.nr. 50. Zij zijn kennelijk van eenzelfde groot vel afkomstig, want ook het watermerk in blad a is gelijk aan dat in cat.nr. 50; de positie ervan in cat.nr. 50 biedt tevens een verklaring voor het feit dat in blad b een watermerk ontbreekt.

2

Niet ter hoogte van de Egmondkapel, zoals door Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 120, p. 177, abusievelijk wordt vermeld.

# 57 De Domtoren te Utrecht, gezien vanaf de Oudegracht, met het stadhuis

***15 oktober 1636***

Pen en bruine inkt, grafiet, penseel en waterverf (grijs, roze, groen, blauw, geelbruin). Kaderlijn met pen en bruine inkt.
Watermerk: geen.
415 x 277 mm.

Recto l. (op de luifel) Int Jaer 1636. den 15.e October. // dese binnen uijtrecht volteijckent.
Recto l.b. (op de overhuiving van het portaal) Pieter Saenredam fecit
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Hk1(2).

Deze grote, geaquarelleerde tekening is een van de laatste die Saenredam in Utrecht maakte. Het blad behoort ook tot de weinige echte stadsgezichten die van hem bekend zijn. Het geeft een beeld van het Utrechtse stadshart in de 17de eeuw: de Plaats (de Stadhuisbrug over de Oude Gracht) met het stadhuis, met op de voorgrond links de waag en rechts de stadskraan en op de achtergrond de lager gelegen Vismarkt en de hoog oprijzende Domtoren. Het is een puur architectuurgezicht: hoewel het midden op de dag is – de wijzerplaten van de Domtoren geven omstreeks drie uur aan, op die van de stadhuistoren loopt het al naar vier uur; de lichtval wijst op de eerste helft van de middag – is er nagenoeg geen levend wezen te bekennen. Saenredam heeft de aandacht geheel gericht op de dominerende plaats die de Domtoren in het Utrechtse stadsbeeld inneemt – hier dat van de burgerstad, in tegenstelling tot zijn gezicht van het Mariakerkhof, cat.nr. 6, dat een voormalig immuniteitsgebied schetst – en op de contrasten tussen de verschillende soorten middeleeuwse architectuur en die van de renaissance. Hierin onderscheidt Saenredam zich van andere tekenaars en schilders die ditzelfde stadsgezicht hebben weergegeven, zoals J.C. Droochsloot een aantal jaren vóór of Cornelis van Hardenbergh anderhalve eeuw na hem.[1] Ook onderscheidt deze tekening zich van Saenredams andere stadhuisgezichten (Haarlem, 's-Hertogenbosch, Amsterdam), waar het stadhuis zelf het hoofdobject vormt.

Links op de voorgrond tekende Saenredam het huis 'Keizerrijk', een begin 15de eeuw voor Gerrit de Keyser gebouwd woonhuis met een geheel natuurstenen voorgevel, bekroond door kantelen. Al in de 15de eeuw en na een onderbreking opnieuw vanaf 1614 was het huis in het bezit van de stad en werd het voor allerlei doeleinden gebruikt; in Saenredams tijd hadden sommige gilden er hun kamer en fungeerde de benedenruimte als waag; de afdakjes en de gebogen luifel boven de dubbele ingang in het midden houden daarmee verband. De twee openstaande rode luiken zijn van een venster in het rechterdeel van de pui, de pendant van het tralievenster links; onder beide vensters is een kelderluik te zien. Op de eerste verdieping zag Saenredam aan de gevel het beeld van een geharnaste figuur onder een gotisch baldakijn. Dit alles is door de vernieuwing en verlaging van de gevel in de 18de eeuw verloren gegaan.
Tussen 'Keizerrijk' en het stadhuis bevonden zich nog vier woonhuizen, maar door een knik in de rooilijn vallen die in de tekening weg. Alleen van het eerste huis, 'De Ster' genaamd, een middeleeuws huis met een overkragende houten gevel, is een deel van het dak zichtbaar; de rest blijft verborgen achter een brandwerend schot dat op de hoek van de eerste verdieping van 'Keizerrijk' naar voren steekt.
Van het stadhuis zag Saenredam alleen het midden- en het rechtergedeelte. Het Utrechtse stadhuis had vóór de neoclassicistische verbouwing in 1824-1826 een onregelmatig uiterlijk. Het brede rechtergedeelte met de renaissance pilastergevel boven een (later) dichtgezette arcade werd in 1546-1547 grotendeels nieuw opgetrokken op de plaats van het huis 'Hasenberg', waar sinds 1343 of kort daarna de schepenen vergaderden. De hoge gevel ernaast was van het huis 'Groot Lichtenberg', dat (samen met 'Klein Lichtenberg', links daarvan en op de tekening wegvallend) door de stad werd aangekocht, nadat in 1528 Karel V

**Opschriften**
Verso: m.b. 288 (grafiet)

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht, 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 61, p. 24, afb. XXI; Amsterdam 1938, cat.nr. 61, p. 24, afb. XXI; Utrecht 1953(b), cat.nr. 143, p. 36; Zürich 1953, cat.nr. 203, p. 90., afb. op p. 87; Gent 1958, cat.nr. 14, p. 155; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Tokio/Kyoto 1968-1969, cat.nr. 121, z.p., met afb.; Parijs 1970, cat.nr. 34, p. 21, afb. 31; Amsterdam/Toronto 1977, cat.nr. 82, pp. 174-175 en p. 139, afb. op p. 175.

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 113, p. 15 en p. VI; Hofstede de Groot 1899(a), p. 5, afb. 4; Muller 1906, p. 19 (noot 1), afb. XXVI, nr. 3; Peters [1909], deel 1, afb. 139; Muller 1911, p. 22, 27; Weissman 1912, pp. 67, 177, afb. 20; Van Heukelom 1929, pp. 8, 23, afb. t.o. p. 1; Fritz 1932, pp. 52-53; Haakma Wagenaar 1934, pp. 75-78; Swillens 1935, cat.nr. 131, p. 107, afb. 126; Bremmer 1938, afb. 11; Haakma Wagenaar 1938(a), pp. 29-30, afb. 1 en 2; Heppner 1939, pp. 117, 118, afb. 5; Van Regteren Altena 1948, cat.nr. 11, p. XVI en p. VIII; Swillens 1951, pp. 35, 40; Haslinghuis 1956, pp. 69, 123, afb. 39; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 115, pp. 169-171, afb. 116; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 115, pp. 169-171, afb. 116; Haslinghuis en Peeters 1965, pp. 406, 440, 447; Graafhuis en Knoester 1967, afb. 2; Struick 1968, afb. op p. 139; Wagner 1971, p. 27; Graafhuis 1972, afb. 8; Graafhuis en Knoester [1974], afb. 2; Haakma Wagenaar 1975, pp. 76, 88, 89, afb. 3; Haak 1977-1978, pp. 28, 37, afb. 15; Du Croo de Vries 1978, afb. op p. 68; Hoogland 1978, afb. op p. 51; Wilmer 1980, p. 40, met afb.; Struick 1982, afb. omslag; De Bruijn e.a. 1984-1985, afb. op p. 244; Dolfin, Kylstra en Penders 1989, deel A, pp. 134-135, afb. 183; Ross 1989, pp. 37, 48, 49, afb. 1; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 115, p. 273 en pp. 151, 154, afb. 171; Ruurs 1990, p. 335; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 115, p. 273 en pp. 151, 152, afb. 171; Van Hulzen 1991, pp. 25-27, met afb.; De Bruijn 1994, afb. 39; Brugman, Buiter en Van Vliet 1995, afb. op p. 38; Huygens 1998, afb. op p. 5; De Bruin e.a. 1999, afb. omslag.

**Noten**
1
Afbeeldingen in De Meyere 1988, p. 155, afb. 11, en Wilmer 1980, p. 41.
2
Ross 1989, pp. 51 e.v.
3
Dolfin, Kylstra en Penders 1989, deel A, pp. 134-136.
4
Van Hulzen 1986, pp. 105-109, met afb.

landsheer was geworden. De keizer verlangde centralisering van het stadsbestuur en daartoe moest de stedelijke Raad, die van oudsher aan de Steenweg bijeenkwam, in één gebouw met de schepenen worden ondergebracht. De nieuwbouw, respectievelijk verbouwing van de drie huizen in 1546-1547 geschiedde door Willem van Noort, al is niet zeker of het ontwerp in renaissancestijl ook geheel van hem is.[2] De hoofdingang en een balkon voor de stedelijke afkondigingen kwamen in het middengedeelte, 'Groot Lichtenberg', dat verder zijn middeleeuwse karakter behield. De klokkentoren op het rechtergedeelte werd in 1582 gebouwd en van een klein carillon voorzien. In de tekening contrasteert dit fragiele torentje met de grote Domtoren, die, overhoeks gezien, nog massaler werkt dan op Saenredams eerdere tekeningen van de toren (cat.nrs. 6, 54).
De Domtoren lijkt naar het westen over te hellen, wat een 'fout' is van Saenredam, die versterkt wordt door de enigszins scheve afsnijding van de tekening. Aan de voet van de Domtoren en het aansluitende deel van het kerkschip zijn de houten gevels en daken van de huizen aan de Vismarkt weergegeven; enkele stenen gevels van de daarachter gelegen claustrale huizen van de Dom komen er bovenuit. Het hoogste huis met houten gevel dat vóór het Domschip oprijst, is het huidige pand Vismarkt 4-5, waarvan de constructie nog grotendeels uit de 15de eeuw dateert; de gevel is echter geheel gewijzigd.[3]

De rechterzijde van de tekening toont allereerst het bovengedeelte van de stadskraan, een veelhoekig bouwwerk op de laaggelegen werf van de Oude Gracht, dat was voorzien van een hijsarm (bij Saenredam boven het uivormige dak uitstekend) waarmee de schepen gelost en geladen konden worden. De kraan, al bekend in de 15de eeuw, heeft eeuwenlang een bepalend element in het Utrechtse stadsbeeld gevormd, totdat hij het in 1837 begaf.
Het huis met de trapgevels achter het dak van de stadskraan is het eerste huis aan de Snippenvlucht, een strook huizen langs de westzijde van het water van de Oude Gracht, die in de loop van de 17de eeuw is geamoveerd. Verderweg verschijnt het huis op de hoek van de Plaats en de Choorstraat.

Saenredam moet de tekening gemaakt hebben vanuit het Barbara- en Laurentiusgasthuis aan de Oude Gracht bij de Ganzenmarkt, van oorsprong een ziekenhuis annex klooster, later een oudemannen-en-vrouwenhuis met de mannenafdeling aan de voorkant. Het stond op de plaats waar in 1838 de Winkel van Sinkel werd gebouwd.[4] Bij de rechtertoegang van het gasthuis, die ongeveer overeenkomt met het huidige rechterportiek, is het gezichtspunt te lokaliseren. Vermoedelijk was er een tussenverdieping, en heeft Saenredam daar, van achter de spitsboogvensters boven en opzij van de toegangsdeur, zijn tekening kunnen maken.
In de tekening is, doordat alle gebouwen scheef ten opzichte van elkaar staan, geen centraal verdwijnpunt te bepalen. Wel kan men constateren dat met verschillende horizonhoogten is gewerkt. Die van de voorgrond ligt ongeveer ter halver hoogte van het schuine afdak links, omstreeks 4 meter boven straatniveau. Op deze hoogte komen de perspectieflijnen van het huis 'Keizerrijk' samen, en wel vrij zuiver in een punt vlak onder het uivormige dak van de stadskraan, dankzij tevoren getrokken hulplijnen in grafiet die ten dele nog waarneembaar zijn. Door de zware aquarellering is echter niet meer te zien of Saenredam hier aanvankelijk misschien zijn oogpunt heeft gemarkeerd. Voor de achtergrond ligt de horizon aanzienlijk lager: iets onder de bogen van de begane grond van het stadhuis, naar schatting een kleine 3 meter boven de straat. Dit is dus een van de tekeningen waarin Saenredam verschillende gezichtspunten heeft gecombineerd.

AdG

# 58 Het schip en het koor van de Sint-Janskerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***15 september 1636***

Pen en bruine inkt (sporadisch grafiet), penseel en grijze en bruine inkt, penseel en waterverf (rood, geel, blauw).
Watermerk: fleur-de-lis in gekroond schild, waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 297).
384 x 495 mm.

Recto o. De S:t Jans kerck: binnen Vtrecht.
Recto (op de voet van de voorste pijler) Bij mijn Pieter Saenredam. // den 15e September // Int Jaer 1636.
Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv.nr. 22485.

De Janskerk is hier gezien vanuit de noordwesthoek van het romaanse schip naar het gotische koor, met rechts smalle doorzichten in de zuiderzijbeuk en het zuidtransept, en links een zicht door de noorderzijbeuk naar de Antoniuskapel. Het perspectief doet zeer nauwkeurig aan, al lopen lang niet alle orthogonalen naar het verdwijnpunt, links op het achterschot van de brede bank. De Antoniuskapel is ten dele vanuit een iets noordelijker standpunt getekend. De architectonische proporties zijn goed getroffen, alleen zijn alle pijlers te slank weergegeven, ook de grote op de voorgrond. De twee staande mannen vallen buiten alle perspectivische verhoudingen; zij zijn naderhand toegevoegd.

Met het schip (en dwarsschip) uit de 11de eeuw vormt het koor, dat in 1539 werd voltooid, een groot contrast. De op het tongewelf van de romaanse delen geschilderde banden, imitaties van gewelfribben, suggereren toch een eenheid. Bij de laatste restauratie van de kerk zijn deze schilderingen teruggevonden.[1]
Het koor bezat in 1636 nog het merendeel van zijn oorspronkelijke gebrandschilderde glazen van omstreeks 1540. Saenredam geeft er in de drie vensters van de koorabsis een vage aanduiding van. Uit Buchelius weten we dat het middelste glas een voorstelling bevatte van de ontmoeting van Maria en Elisabeth (de visitatie), die voorafging aan de geboorte van Johannes de Doper, de patroonheilige van de kerk. De glazen aan weerskanten toonden de doop van Christus in de Jordaan (links) en de dans van de dochter van Herodias, die leidde tot Johannes' onthoofding (rechts). In de twee laatstgenoemde glazen waren ook de schenkers afgebeeld, keizer Karel V en zijn zuster Maria van Hongarije.[2]
De koorruimte had sinds 1580 geen religieuze functie meer, maar herbergde de Utrechtse stadsbibliotheek, de voorloper van de tegenwoordige Universiteitsbibliotheek. De boekerij blijft in dit gezicht verborgen achter het renaissancedoksaal dat het koor van het transept scheidt. De suggestie van asymmetrie die hier wordt opgeroepen is slechts een gevolg van Saenredams excentrische standpunt en van het feit dat het koor zoveel breder is dan het middenschip.[3]
In de Janskerk werden sinds eind 16de eeuw Franstalige diensten gehouden voor de Waalse gereformeerde gemeente. Tussen de twee roodgeverfde koordeuren is de preekstoel opgesteld, op de plek van het vroegere altaar van Maria en het heilig kruis. De eenvoudige kansel staat tegen een wandbetimmering met gotische pinakels op de hoeken en heeft boven het klankbord een gotische overhuiving; mogelijk zijn dit hergebruikte delen van een ouder gestoelte en een oudere kansel. Van het doophek is tussen de in het schip geplaatste banken door een klein gedeelte zichtbaar.
Het orgel bevond zich tegen de noordwand van het schip. Op de tekening zien we alleen de onderkant van de door korbelen geschraagde galerij waarop het was geplaatst.
Van de epitafen en wapenborden in het schip is een aantal dankzij Buchelius nog te identificeren. Het grote ruitvormige bord op de voorgrond bevat het wapen van Aemilia Baerdesen († 1622), dochter van Willem Baerdesen (Bardesius), heer van Warmenhuizen, Krabbendam, etc. en kleindochter van de bekende Amsterdamse burgemeester (in 1578 en

**Opschriften**
Recto (op het koorgewelf) 1539
Verso l.o. 965 (pen en bruine inkt)

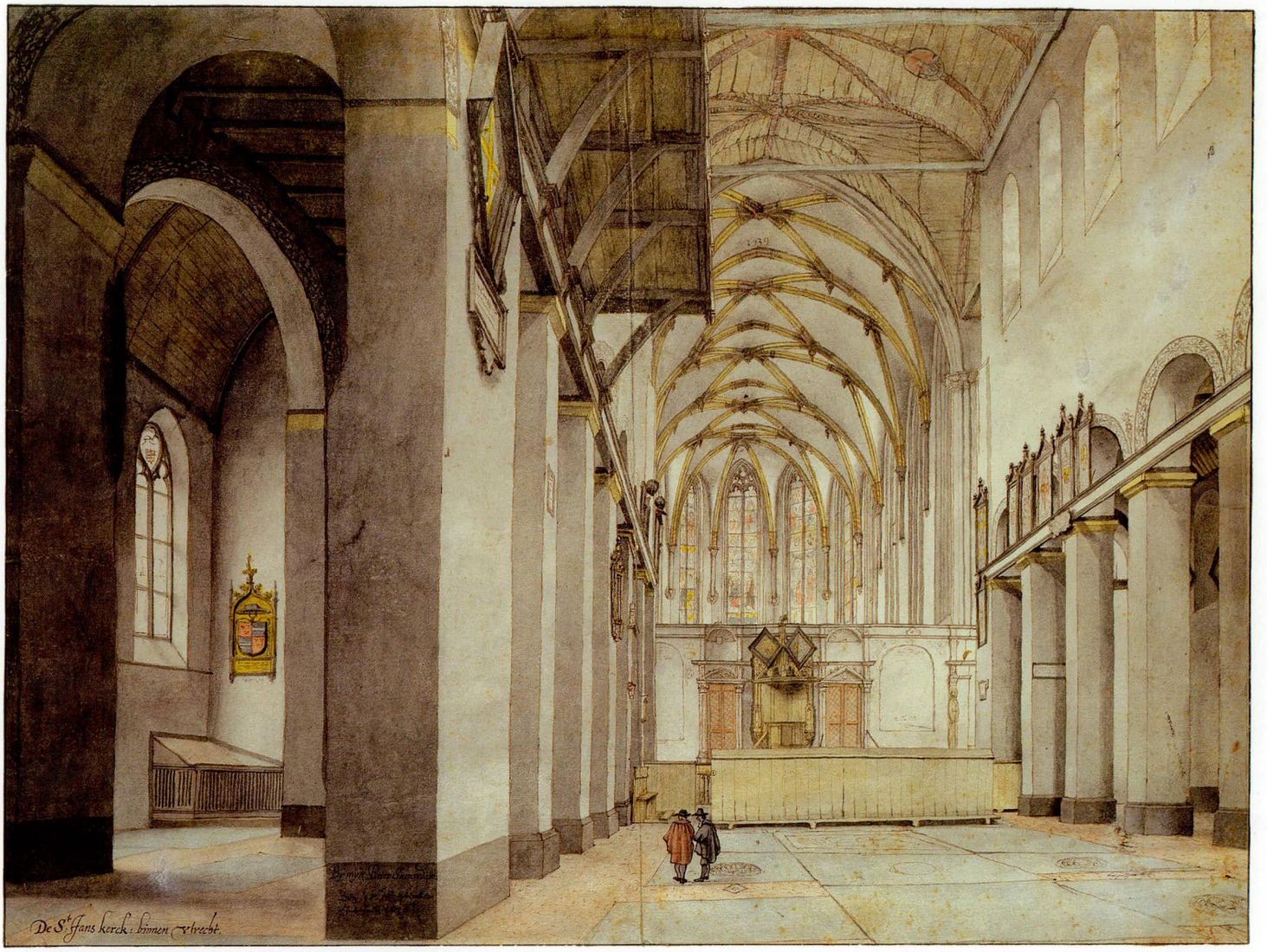
**Opmerkingen**
De twee figuurtjes zijn zeer waarschijnlijk een 18de-eeuwse toevoeging (zie pp.65-66).

**Herkomst**
Collectie E.G. Harzen (1863); legaat E.G. Harzen aan de Hamburgse Kunstverein, 1863

**Tentoonstellingen**
Hamburg 1920, cat.nr. 140, p. 23; Zürich 1953, cat.nr. 201, p. 89; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 45, p. 23, afb. 38; Hamburg 1994-1995, cat.nr. 107, p. 180 en p.10, afb. op p. 103.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 8, afb. 9; Utrecht 1907, p. 118; Weissman 1912, pp. 31, 177, afb. 7; Verslag Museum Boijmans 1930, p. 3; Koomen 1933, p. 265; Swillens 1935, cat.nr. 125, p. 105, afb. 160; Rotterdam 1937-1938, p. 12; Amsterdam 1938, p. 13; Van der Boom 1940, pp. 78-79 (noot 3); Bernt 1957-1958, deel 2, afb. 513; Plietzsch 1960, p. 120; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 139, pp. 201-202, afb. 140; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 139, p. 201, afb. 140; Rotterdam 1962, p. 125; Hamburg 1967, cat.nr. 69, p. 39, afb. 80; Kubach en Verbeek 1976, deel 2, p. 1161; deel 3, afb. 556, nr. 3; Van der Werf 1976, afb. op p. 21; Van Hoogevest 1977, p. 8; Van Hoogevest en Van Staveren 1979, pp. 2, 6, afb. op p. 5; Bernt 1979-1980, deel 5, afb. 512; Haakma Wagenaar 1980, pp. 1-2, 12-15, afb. 1; Anoniem [1981], p. 25, afb. op p. 17; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 22, afb. op p. 21; Graafhuis en Witteveen 1981, afb. op p. 20; Liedtke 1982, p. 90; W. Haakma Wagenaar [1982], pp. 159-160, 169, 171, 173, 174, afb. 103; Van Wezel [1982], pp. 135, 145; Elkins 1988, p. 272 (noot 15); Temminck Groll 1988, p. 25, afb. 29; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 139, p. 278 en pp. 162, 167, 203, 204, afb. 186; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 139, p. 280 en pp. 162, 166, 203, 204, afb. 186; Van Vliet 1990, p. 126, met afb.; Utrecht 1999, pp. 272, 273 (noot 5).

**Noten**
1
W. Haakma Wagenaar [1982], p. 163, dateert de schilderingen in de 13de eeuw, maar gezien de opvallende visuele overeenkomst met het ribbenpatroon van het 16de-eeuwse koorgewelf, lijkt een datering in de 16de eeuw meer voor de hand te liggen, in elk geval voor het gedeelte in het transept.
2
Buchelius *Monumenta*, f. 44r-v.
3
Manke 1963, pp. 33 (noot 1) en 41; Rotterdam 1991, cat.nr. 36, p. 193.
4
Buchelius *Monumenta*, f. 48r.
Het wapen – in groen een gouden kruis met in het eerste en vierde kwartier een zespuntige gouden ster – is thans nog te zien in het oudste Burgemeestersglas in de Oude Kerk te Amsterdam.


De St Jans kerck binnen Vtrecht.

meermalen daarna) Willem Baerdesen († 1601).[4] Vier pijlers verder naar het oosten is het ook thans nog aanwezige epitaaf voor Willem Pijl († 1591), kanunnik van de Jans- en de Mariakerk, herkenbaar. Met name ten gevolge van de verbouwing van 1658-1659, toen zes pijlers werden weggebroken, zijn de andere epitafen verloren gegaan. Ook de afgebeelde rouwborden zijn verdwenen, maar in de eerste drie op de balk aan de rechterkant zijn de wapens te herkennen van respectievelijk (van rechts naar links) Maria Hamel van Meerwijk († 28 oktober 1635), haar echtgenoot Gerrit Hamel, advocaat van de Staten van Utrecht († 30 augustus 1633), en Maria Rodius († 31 juli 1634), weduwe van Steven van Rumelaer.[5] De twee ruitvormige borden boven de preekstoel bevatten het wapen van de familie Godin (Godijn), die in de Janskerk enkele graven bezat.[6]
In de Antoniuskapel links staat de (omtimmerde) graftombe van proost Dirk van Wassenaer († 1465) met zijn epitaaf erboven; deze monumenten bevinden zich thans in het zuidtransept. In de kop van het venster is het wapen van Van Wassenaer eveneens aanwezig. Doordat het venster en het epitaaf vanuit een iets noordelijker standpunt zijn getekend dan de tombe, is de positie van deze onderdelen ten opzichte van elkaar verschoven, zoals blijkt uit vergelijking met de tekening die Saenredam op 6 oktober van het interieur van de kapel maakte (cat.nr. 60).

AdG

5
Buchelius *Monumenta*, f. 55v. De genoemde sterfdata in oude stijl.
6
Buchelius *Monumenta*, ff. 47v en 49r. Wellicht betreft het linkerbord Philips Godin († 27 augustus 1613), die in 1612 een graf kocht om daarin zijn echtgenote Susanna de Malapert († 6 maart 1612) te begraven; het rechterbord met gedeeld wapen (1. Godin; 2. Malapert?) kan op haar betrekking hebben.

# 59 Het schip en het koor van de Sint-Janskerk met de Sint-Antoniuskapel te Utrecht

***1650-1660***

Paneel, 65,5 x 83,4 cm.
Niet gesigneerd, niet gedateerd.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen,
inv.nr. 1766.

*Het schip en het koor van de Janskerk met de Antoniuskapel* gaat vrijwel letterlijk terug op de tekening die Saenredam op 15 september 1636 van het interieur van de kerk maakte (cat.nr. 58). Het centrale verdwijnpunt, helemaal linksboven op de hoge houten kerkbank, gaf Saenredam op de tekening weer door een punt met een cirkeltje eromheen. Op precies dezelfde plaats bevindt zich op het schilderij het gaatje waar Saenredam een speld in het paneel prikte. Het touwtje dat aan de speld was bevestigd, gebruikte hij ter controle van het juiste perspectief.
Niet alleen de compositie, ook de kleuren van de tekening en het schilderij komen goeddeels met elkaar overeen. De verschillen betreffen een aantal details. Saenredam heeft de omtimmerde graftombe van Dirk van Wassenaer weggelaten, die op de tekening links in de hoek van de Antoniuskapel te zien is. De spanten van het gewelf ontbreken op het schilderij, en bovendien heeft Saenredam de geschilderde omlijsting van de bogen in het schip achterwege gelaten en de basementen van de pijlers, die op de tekening donkergrijs zijn gekleurd, net als de pijlers zelf wit geschilderd. De twee mansfiguren, die op een later datum op de tekening zijn toegevoegd, ontbreken.[2]

Het schilderij, dat zich in het begin van de 20ste eeuw in Duits particulier bezit bevond, werd in 1930 door drie particulieren aan het toenmalige Museum Boijmans te Rotterdam geschonken. Het was het tweede schilderij van de schilder dat in de collectie van het museum terechtkwam; al in 1872 was *De Mariaplaats en de Mariakerk* (cat.nr. 7) aangekocht. In het jaarverslag sprak Dirk Hannema zijn dank uit voor het grootse gebaar. Hij prees de aanwinst als een werk waarin de schilder 'zich zoo nobel en verdiept geuit heeft als het hem slechts zelden gegeven was' en roemde de 'klaren, blanken toon' van het schilderij.[3]
Inmiddels heeft Museum Boijmans Van Beuningen vier schilderijen van Saenredam in de collectie. *Het schip van de Pieterskerk* (cat.nr. 46) werd in 1958 verworven en het *Gezicht in de zijbeuk van de Sint-Laurenskerk in Alkmaar naar het kerkhof* was een schenking uit 1936. Van de vier schilderijen werden er slechts twee geselecteerd voor de expositie *Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw* die in 1991 in het Rotterdamse museum werd gehouden. *Het schip en het koor van de Janskerk* was daar niet bij. Nu ging de in 1930 door de directeur zo geroemde blankheid dan ook geheel schuil achter een zeer vergeeld vernis. Na de restauratie van 1997-1998 bleek het schilderij van veel hoger kwaliteit dan werd gedacht. Het blijkt in een zeer goede staat te verkeren en heeft zijn lichte helderheid geheel herwonnen.[4] Het is alsof het museum er een topstuk bij heeft gekregen.

Vanwege het ontbreken van een signatuur is in het verleden wel geopperd dat het schilderij onvoltooid zou zijn gebleven.[5] Tijdens de restauratie is hier echter niets van gebleken.
De grijs-roze gekleurde grondering schijnt nergens door de verflaag heen, die vrij dik en vloeiend is opgebracht. De penseelstreek, die per vlak consistent in een en dezelfde richting loopt, is typerend voor Saenredam.
Het schilderij is niet alleen ongesigneerd, het is evenmin gedateerd. De bewering van Plietsch dat het in 1646 zou zijn geschilderd, moet op een vergissing berusten.[6] Kunsthistorici zijn er over het algemeen van uitgegaan dat het om een laat werk gaat. Hannema dateert omstreeks

**Opschriften**
Recto, m. 1539 (op een van de schilden van de eerste travee van het koor[1])

**Herkomst**
Collectie E. Kulenkampff, Bremen (1904); Kunsthandel A. Pauli, Amsterdam (1930); schenking van D.G. van Beuningen, A.J.M. Goudriaan en F. Koenigs aan Museum Boijmans Van Beuningen, 1930

**Tentoonstellingen**
Bremen 1904, cat.nr. 310, p. 116; Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 19, p. 12; Amsterdam 1938, cat.nr. 19, p. 13; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 44, p. 23, afb. 39.

**Literatuur**
Pauli 1905, p. 51, afb. 12; Jantzen 1910, p. 169 (nr. 425); Verslag Museum Boijmans 1930, pp. 2-4; Koomen 1933, pp. 265, 266, afb. op p. 264; Swillens 1935, cat.nr. 224, p. 130 en pp. 44, 59-60, 105 (bij cat.nr. 125), afb. 161; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307 (W. Stechow); Rotterdam 1937, cat.nr. 400, p. 44; Beerends 1937-1938, afb. op p. 202; Bremmer 1938, afb. 2; Trivas 1938, afb. op p. 155; Heppner 1939, p. 118, afb. 2; Rotterdam 1945, p. 67, afb. op p. 17; Rotterdam 1950, afb. 21; Ebbinge Wubben 1951, nr. 400, p. 55, afb. 21; Rotterdam 1954, afb. 31; Meyjes 1957, afb. 20, 21; Van Braam [1958], nr. 4637, p. 401, met afb.; Rotterdam 1959, p. 38, afb. 49; Van Luttervelt 1960, p. 68; Plietzsch 1960, p. 120, afb. 202; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 138, pp. 199-201, afb. 139; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 138, pp. 199-201, afb. 139; Rotterdam 1962, inv.nr. 1766, p. 125; Manke 1963, pp. 33 (noot 1), 41, afb. 23; Foucart 1965, bij sectie 21, z.p.; Liedtke 1971, p. 139 (noot 53); Rotterdam 1972, p. 221, afb. op p. 52; Jantzen 1979, p. 233 (nr. 425); Wright 1980, p. 401; Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, p. 97 (noot 3); Liedtke 1982, p. 90; Jansen 1987, p. 20, afb. 12; Van Ginneken 1988, afb. 10; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 138, p. 278 en pp. 162, 167, 204, 322 (noot 25), afb. 214; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 138, p. 280 en pp. 162, 166, 204, 332 (noot 25), afb. 214; Utrecht 1999, p. 274 (noot 7); Boersma 2000, pp. 57, 64, 70, afb. 2, 5, 14, 15, 17-19; Van Heemstra 2000, p. 96.

**Noten**
1
In 1539 werd het koor voltooid.
2
Schwartz en Bok 1989, p. 322 (noot 25) wijzen op het belang van nader onderzoek van de schilderijen waarop geen figuren voorkomen, dat erop is gericht te achterhalen of in sommige gevallen oorspronkelijk aanwezige figuren bij vroegere restauraties zijn verwijderd. Uit de restauratie van 1997-1998 van dit schilderij is niet gebleken dat er figuren aanwezig waren.
3
Verslag Museum Boijmans 1930, p. 3.
4
Zie over de restauratie Boersma 2000.

1660, en ook Swillens geeft in zijn oeuvrecatalogus als ontstaansdatum de periode tussen 1655 en 1665.[7] In de Saenredam-catalogus uit 1961 wordt het schilderij circa 1650-1655 gedateerd.[8] Nu het schilderij is schoongemaakt, laat het zich inderdaad prachtig vergelijken met het latere werk van Saenredam, zoals *Het schip en het koor van de Pieterskerk* uit 1654 (cat.nr. 48), dat eveneens in 1997-1998 is gerestaureerd.[9]

De herkomst van het schilderij gaat niet verder terug dan 1904. In dat jaar werd het schilderij voor het eerst geëxposeerd tijdens een tentoonstelling van schilderijen uit particulier bezit in Bremen.[10] Op 15 april 1791 werd er in Londen een 'Saenredam, The interior of St. John's Church in Utrecht' geveild.[11] Het is helaas niet uit te maken of het om dit schilderij gaat. Op dit moment is er naast het hier besproken paneel slechts één ander schilderij van de Janskerk bekend, dat alleen de Antoniuskapel toont (cat.nr. 61). De beschrijving in de veilingcatalogus is te algemeen om een conclusie te kunnen trekken over de identiteit van het paneel. Bovendien is er in 1780 nog een vermelding van een derde schilderij van de Janskerk.[12] Uit de afmetingen blijkt dat het niet de Janskerk uit de Rotterdamse collectie betreft, noch het schilderij met de Antoniuskapel uit de collectie van het Centraal Museum.

LMH

5
Swillens 1935, p. 60, Ebbinge Wubben 1951, p. 55, en Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961, p. 200.
6
Plietzsch 1960, p. 120; zie ook Van Ginneken 1988, bij afb. 10.
7
Hannema in Verslag Museum Boijmans 1930, p. 3; Swillens 1935, p. 60; Rotterdam 1962, p. 125, als vermoedelijk een laat werk; Parijs 1970, cat.nr. 44, p. 23, als waarschijnlijk geschilderd tussen 1650 en 1655. Liedtke dateert circa 1650-1655. Zie Liedtke 1971, p. 139 (noot 53) en Liedtke 1982, p. 90.
8
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961, pp. 200-201.
9
Over de restauratie zie Hendriks en Forest 2000.
10
Bremen 1904, cat.nr. 310, p. 116 als 'Halle einer gotisschen Kirche'.
11
Veiling Mr. Greenwood, Londen, 15.04.1791, cat.nr. 40, p. 7.
12
'Zijnde de Janskerk te Utrecht, daar eenige Beeldjes, de vierkante Wapens, die tegen de Muren hangen, beschouwen, de Vloer, Muuren, Deuren, Glazen en Verwulfsel zijn zo natuurlijk verbeeld, dat men zich zoude verbeelden de waare natuur te beschouwen' bij veiling J.L. Strantwijk, Amsterdam 10.05.1780, cat.nr. 226. Paneel, 19½ x 16 duim (= ca. 50,9 x 41,7 cm).

# 60 De Sint-Antoniuskapel en de noordelijke zijbeuk van de Sint-Janskerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***6 oktober 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn pen en bruine inkt.
Blauw papier; watermerk: geen.
277 x 414 mm.
Recto l. (op trede) S[t] Jans kerck. Binnen Vtrecht.

Recto r. (op epitaaf) int Jaer 1636. // den 6. october.
Recto r.o. (op voet van pijler) P.[r] Saenredam // geteijckent
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. H 183.

Vanaf een plaats achterin de kapel zien we naar het oosten en aan de rechterkant, door de twee bogen, naar het zuidoosten door de noorderzijbeuk en het middenschip tot in het koor (linkerboog) en het zuidtransept (rechterboog); het rondboogdeurtje met de trap ervoor in het middelste doorzicht is de toegang tot de sacristie (de zuidelijke koorkapel). De banken en de rouwborden in het middenschip komen ook voor in de tekening van 15 september (cat.nr. 58).
Het oogpunt is links van het altaar aangegeven. Saenredam heeft consequent aan zijn oogpunt vastgehouden, zodat het perspectief zeer correct aandoet. De vensterwand links is echter enigszins gecomprimeerd: de vensters staan te dicht op elkaar. De proporties van de ruimte zijn ook iets te verticaal weergegeven – voor zover dit nog is na te gaan, want de kapel is in 1681 afgebroken om plaats te maken voor de nu nog bestaande Hoofdwacht.

De aan Sint Antonius (Anthonis) gewijde kapel werd in de 15de eeuw gebouwd langs de noorderzijbeuk; de bogen in de zuidwand zijn doorbraken van de oorspronkelijke buitenmuur van de kerk. In 1450 stichtte de proost van de Janskerk, Dirk van Wassenaer, de Sint-Anthonisbroederschap, die naast Sint Antonius Abt ook Sint Sebastiaan als patroon had, beiden beschermheiligen tegen de pest.[1] Vaste wekelijkse missen op zondag en extra missen op de feestdagen van Sint Antonius en Sint Sebastiaan (respectievelijk 17 en 20 januari), memoriediensten voor overleden broeders en een jaarlijkse gezamenlijke maaltijd vormden de voornaamste activiteiten. In 1580 hielden de missen en memoriediensten op, maar de broederschap bleef bestaan en hield nog haar jaarlijkse maaltijd tot 1608, althans van dat jaar dateren de laatste bewaard gebleven stukken. Lid van de broederschap waren prelaten en andere vooraanstaande geestelijken van de Utrechtse kapittelkerken; na de Reformatie waren dit vooral de katholiek geblevenen onder hen. Tot deze katholieken behoorde Johan van Renesse (1540-1619), sinds 1600 deken van de Janskerk. Hij bestemde de Antoniuskapel tot grafkapel voor zichzelf en zijn verwanten, en ook zijn voorouders (uit de families Abcoude van Meerthen en Gaesbeek) die in de na 1580 afgebroken kloosterkerken van de Minderbroeders en de Karthuizers waren begraven, liet hij er bijzetten. In de 17de eeuw sprak men daarom ook wel over de Renessekapel.

Saenredams tekening toont de kapel naar het koorgedeelte. Daar staat nog het altaar, met erop een renaissanceretabel waaruit het schilderij is verdwenen. Hoog aan de zuidwand hangt aan een koord het altaarklokje. In de hoek links staat de door een houten hekwerk en afdekking beschermde graftombe van Dirk van Wassenaer († 1465), de stichter van de broederschap, met zijn epitaaf erboven; beide bevinden zich thans in het zuidtransept. Boven het altaar hangt een ruitvormig bord met het wapen van Renesse. Het bord rechts daarvan bevat het wapen van Margareta van Culemborg († 1608), weduwe van Philips de Monceaux; zij kocht in 1606 een graf in de kapel.[2]
De gebeeldhouwde memorietafel op de pijler geheel rechts is aangebracht voor Johan

**Opschriften**
Verso l.o. No 967. (pen en donkerbruine inkt)

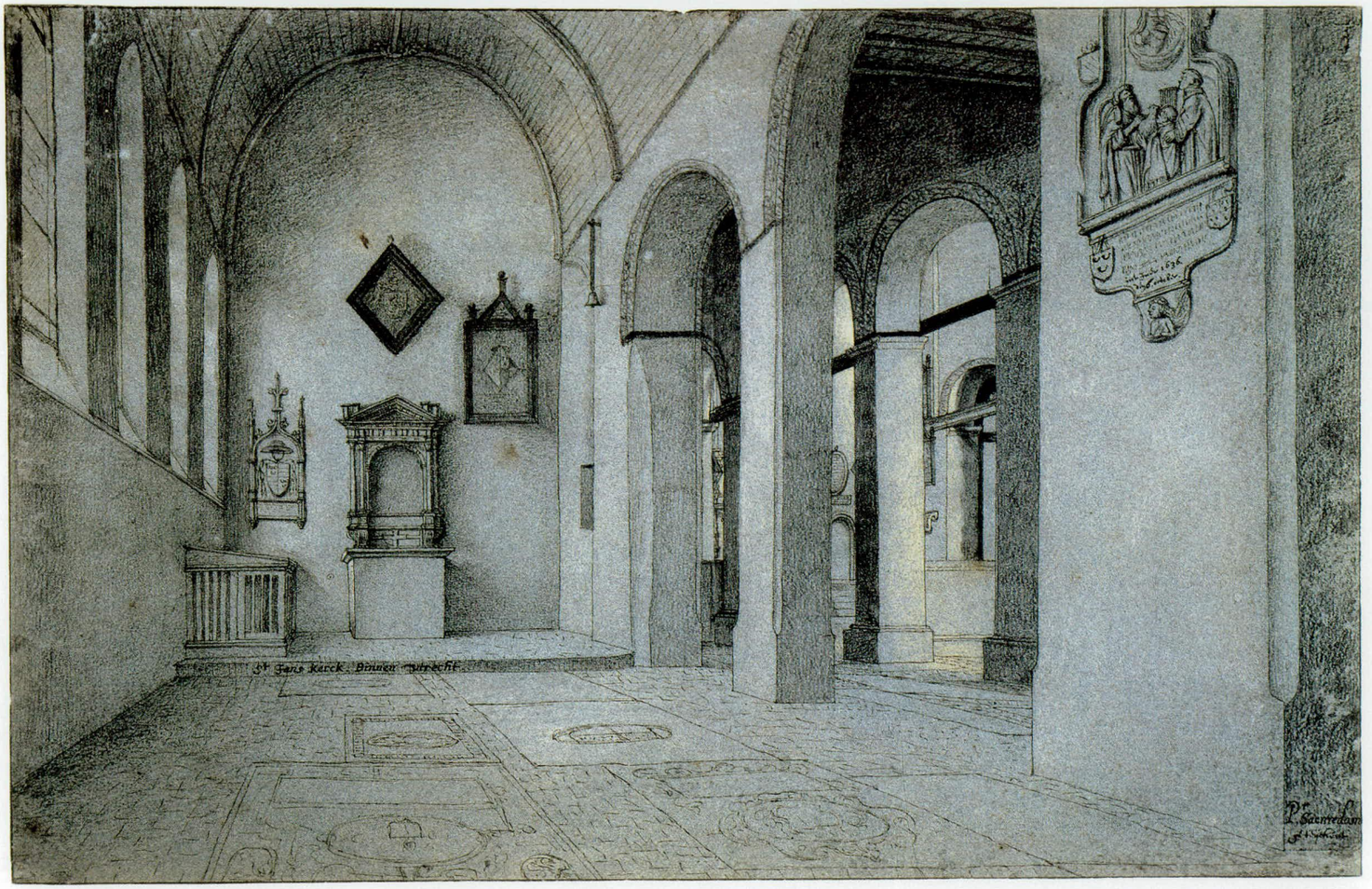
**Opmerkingen**
Een kopie door H. Tavenier: HUA, inv.nr. TA Ic 3.18

**Herkomst**
Collectie Six, Amsterdam (1928); veiling Frederik Muller, Amsterdam (coll. Six), 16-18.10.1928, nr. 452 (naar kunsthandel Beets); collectie F. Koenigs, Haarlem (1928-1940); bruikleen F. Koenigs aan Museum Boymans (1935-1940); collectie D.G. van Beuningen (1940-1941); bruikleen D.G. van Beuningen (1940-1941); schenking D.G. van Beuningen aan Museum Boijmans Van Beuningen, 1941

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1934, cat.nr. 64, p. 13, afb. XXIII; Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 76, p. 27; Amsterdam 1938, cat.nr. 76, p. 27; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 47, p. 24, afb. 41; Utrecht 1988, cat.nr. 84, p. 78, met afb.; Rotterdam 1999 (geen cat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 9, afb. 11; Utrecht 1907, p. 119; Swillens 1935, cat.nr. 129, p. 106 en p. 52, afb. 163; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 142, p. 204, afb. 143; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 142, p. 204, afb. 143; Liedtke 1971, pp. 134, 139; Delft 1974-1975, cat.nr. 59, z.p.; Connell 1980, pp. 27-29, afb. 9; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, p. 22; Graafhuis en Witteveen 1981, p. 19, met afb.; Van Wezel [1982], p. 129; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 142, p. 278 en pp. 162, 167, 202, 204, afb. 185; Gaskell 1990, p. 258 (noot 32); Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 142, p. 280 en pp. 162, 166, 202, 204, afb. 185; Ter Molen 1993, p. 104, afb. op p. 105; Hamburg 1994-1995, p. 180; Klinckaert 1996(b), p. 116, afb. 5; Ter Molen 1999, afb. op p. 361; Utrecht 1999, p. 1315 en p. 272; Utrecht 1999-2000, pp. 215, 232 en pp. 234-235, met afb.

**Noten**
1
HUA, Stads Bewaarde Archieven I, inv.nr. 155, fundatiebrief 1450. De rekeningen van de broederschap zijn, met grote hiaten, bewaard van 1451/1452 tot 1607/1608 (inv.nr. 156). In 1452 stichtte Van Wassenaer tevens een vicarie op het altaar, die in 1472 met een tweede werd aangevuld; HUA, St.-Jan, inv.nr. 1187 e.v.
2
Buchelius *Monumenta*, ff. 50r-51r.
3
Buchelius *Monumenta*, f. 50v. Zie ook Klinckaert 1996, pp. 116 en 118, fig. 5; Utrecht 1999-2000, cat.nr. 87, pp. 233-235.
4
Buchelius *Monumenta*, f. 50r. De zerk is in 1895 teruggevonden onder de vloer van de Hoofdwacht en ligt tegenwoordig in de zuiderzijbeuk.
5
Buchelius *Monumenta*, ff. 51r-53v.
6
Buchelius *Monumenta*, f. 50v.



7
Centraal Museum, zie Utrecht 1999, cat.nr. 555, p. 1307.

Jacobsz. van Schiedam († 1469), kanunnik van de Janskerk en pastoor van de Sint-Laurenskerk in Alkmaar. Johan Jacobsz. is erop afgebeeld tussen de patroonheiligen van deze kerken, Johannes de Doper links en Sint Laurentius rechts, en onder de beeltenis van Maria met het Christuskind op de maansikkel. Deze memorietafel bestaat niet meer, maar is goed identificeerbaar dankzij Buchelius, die behalve de voorstelling ook de wapens en het opschrift heeft vastgelegd.[3]
De grote zerk op de voorgrond links dekt het graf van Johan van Renesse.[4] Van de diverse uitgebreide memorieborden die Van Renesse in de laatste tien jaren van zijn leven voor zijn voorouders liet plaatsen, alsook het bord voor hemzelf, alle vermeld door Buchelius,[5] is bij Saenredam niets te zien. Zij hebben waarschijnlijk gehangen aan de blinde westwand van de kapel; ook het venster daarnaast, het buiten Saenredams blikveld vallende zesde, meest westelijke venster in de noordwand, was met het wapen van Renesse gedecoreerd.[6] Uit een schilderij van Dominicus Ambrosius Rosemale van de kapel tijdens de afbraak in 1681, een gezicht vanaf bijna hetzelfde standpunt als Saenredams tekening, blijkt overigens dat toen boven de memorietafel rechts eveneens een wapenbord hing (hoofdwapen: drie wassenaars).[7]

AdG

# 61 De Sint-Antoniuskapel in de Sint-Janskerk te Utrecht

***1645***

Paneel, 41,7 x 34 cm.
Recto r.o. (op pijler) pieter saenredam, dit gemaeckt, // int Jaer 1645. // dit is inde S[t]. Janskerck binnen // aldus te sie[n] tot utrecht.[1]
Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 10390.

Van het interieur van de Janskerk zijn drie tekeningen en twee schilderijen bewaard gebleven. Uit de notities die Saenredam op de tekeningen maakte, blijkt dat hij op 15 september en op 6 en 7 oktober 1636 in deze kerk aan het werk was. De eerste tekening is het uitgangspunt geweest voor *Het schip en het koor van de Janskerk met de Antoniuskapel* (cat.nrs. 58 en 59). De tekening die hij op 6 oktober vervaardigde (cat.nr. 60), vormde de basis voor *De Antoniuskapel in de Janskerk*. De kapel, die hier het hoofdonderwerp vormt, is ook te zien op het eerstgenoemde schilderij met het doorzicht in het schip. Het bouwdeel dateerde uit de 15de eeuw en bevond zich tot 1681 langs de noorderzijbeuk van de kerk. Van de derde en laatste tekening van de Janskerk is geen schilderij bekend. Mogelijk gaat het om het interieur van de Janskerk dat op 10 mei 1780 in Amsterdam werd geveild en dat verder onbekend is.[2] *De Antoniuskapel* dateert blijkens het opschrift uit 1645 en is dus van iets vroeger datum dan *Het schip en het koor van de Janskerk*, dat tussen 1650 en 1660 moet zijn geschilderd (zie cat.nr. 59).

Hoewel het schilderij grotendeels overeenkomt met de tekening, zijn er ook belangrijke verschillen. Wat het meest opvalt, is het gewijzigde perspectief. Op de tekening lijken de verhoudingen van de kapel realistisch. Op het schilderij is de achterwand veel kleiner weergegeven. Het tongewelf is verlengd en wijkt zo sterk terug dat een tunnelachtig effect ontstaat. De dieptewerking wordt nog vergroot doordat Saenredam het oblong van de tekening heeft gewijzigd in een staand formaat.[3]
Andere wijzigingen betreffen de inrichting en aankleding van de ruimte. Net als in zijn andere schilderijen het geval is, heeft Saenredam een aantal elementen die wel op de tekening voorkomen, op het paneel weggelaten. Zo is op de tekening de omtimmerde graftombe van Dirk van Wassenaer, de in 1465 overleden stichter van de kapel, links van het altaar te zien, terwijl hij op het schilderij niet voorkomt. Evenmin heeft Saenredam de gebeeldhouwde memorietafel van Johan Jacobsz. van Schiedam op de pijler geheel rechts geschilderd. Het altaarklokje, dat op de tekening hoog aan de zuidwand aan een koord hangt, is eveneens verdwenen en ook de geschilderde omlijsting van de scheibogen ontbreekt. De balken ten slotte, die zich bevinden bij de aanzet van de bogen in het schip, zijn op het schilderij ook weggelaten.
Toegevoegd zijn vier figuren.[4] Drie personen, een man, een vrouw en een kind, bevinden zich in de kapel en één persoon wandelt door het middenschip richting uitgang. De drie in de kapel knielen voor het altaar waarop onder meer een crucifix is geplaatst. Er zijn meer schilderijen waarop Saenredam een rooms-katholieke scène toevoegde in een interieur van een kerk die al sedert de Reformatie protestants geworden was. Op *De kapel in de noordelijke zijbeuk van de Sint-Laurenskerk te Alkmaar* is eveneens een katholiek altaar te zien met een ervoor geknielde figuur.[5] *Het interieur van de Sint-Bavokerk te Haarlem* is gestoffeerd met een katholieke doopplechtigheid en *De zuidelijke kooromgang van de Sint-Bavokerk te Haarlem* bevat een voorstelling van de opdracht van Christus in de tempel.[6] Over de toevoeging van deze rooms-katholieke gebeurtenissen aan protestantse

**Herkomst**
Veiling H. de Leth en D. van Schorrenberg, Amsterdam 26.09.1763, cat.nr. 76, p. 7; collectie N., plaats onbekend (1765); veiling P. van der Eyk, Leiden 01.06.1765 (coll. N.), cat.nr. 115, p. 13; collectie A.J. Labouchère, Zeist (1924-1949); bruikleen A.J. Labouchère aan het Centraal Museum (1924-1949); aankoop van A.J. Labouchère, 1949

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 20, p. 13 en p. 27 (bij cat.nr. 76); Amsterdam 1938, cat.nr. 20, p. 13; Utrecht 1941, cat.nr. 156, p. 40; Utrecht 1953, cat.nr. 84, p. 22, afb. 29; Zürich 1953, cat.nr. 189, pp. 85-86; Milaan 1954, cat.nr. 141, p. 62, afb. 7; Rome 1954, cat.nr. 138, p. 79; Gent 1958, cat.nr. 10, p. 154, afb. LXXXIX; Haarlem 1961, cat.nr. 66, p. 170; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Wenen 1965, geen cat.nr., z.p., met afb.; Parijs 1970, cat.nr. 46, pp. 23, 24, afb. 40; Utrecht 1995 (geen cat.).

**Literatuur**
Verslag Gemeente Utrecht over 1924, p. 36; Wegwijzer Centraal Museum 1925, p. 7; Wegwijzer Centraal Museum 1929, p 9; Wegwijzer Centraal Museum 1931, p. 9; Utrecht 1933, cat.nr. 156, pp. 65-66 en p. LVIII; Wegwijzer Centraal Museum 1934, p. 9; Swillens 1935, cat.nr. 169, p. 117 en pp. 52-53, 57, 106 (bij cat.nr. 129), afb. 164; Bremmer 1938, afb. 3; Wegwijzer Centraal Museum 1938, p. 9; Verslag Gemeente Utrecht over 1947, p. 3; Verslag Gemeente Utrecht over 1949, p. 15; Guide Musée Central 1950, p. 35; Utrecht 1952, cat.nr. 239, p. 104 en p. XLIX; Leymarie 1956, afb. op p. 152; Van Braam [1958], nr. 4631, p. 400; De Sirmione 1959, p. 1506, afb. op p. 1507; Plietzsch 1960, p. 121, afb. 206; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 141, pp. 203-204, afb. 142; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 141, pp. 203-204, afb. 142; Manke 1963, p. 45 (noot 1); Argan 1964, p. 91, afb. op p. 92; Foucart 1965, bij sectie 21, z.p.; Heckmanns 1965, p. 57 (noot 74); Houtzager e.a. 1967, pp. 258-259 en p. 170, afb. 44, afb. op p. 170; Liedtke 1971, pp. 133-134, 139 en noot 53; Blotkamp e.a. [1975], p. 18, afb. 14; De Vries 1975, p. 56 (noot 60); Jantzen 1979, p. 233 (nr. 411b); Connell 1980, pp. 18, 27-29, afb. 8; Wright 1980, p. 401; Centraal Museum Utrecht. Overzicht 1972-1981, p. 45; Liedtke 1982, p. 90; De Bruijn e.a. 1984-1985, p. 133, met afb.; Keyl 1986, p. 55 (noot 6); Van Ginneken 1988, afb. 9; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 141, p. 278 en pp. 162, 167, 204, afb. 213; Gaskell 1990, p. 258 (noot 32); Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 141, p. 280 en pp. 162, 166, 204, afb. 213; Utrecht 1999, cat.nr. 560, pp. 1314-1315, en pp. 27, 271-274, afb. op p. 273 en p. 1314; Utrecht 1999-2000, pp. 234-235.

**Noten**
1
Volgens Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 141, pp. 203-204, is 'binnen aldus te sien tot utrecht' mogelijk van een andere, latere hand. Het lijkt er echter op dat alleen 'tot utrecht' is toegevoegd, of in elk geval is opgehaald.

kerkinterieurs bestaan verschillende hypothesen. Saenredam werd pas op 7 april 1651 lidmaat van de gereformeerde gemeente. Geen enkel van de katholiserende elementen blijkt voor te komen op schilderijen van na 1646. Dit zou kunnen wijzen op een keuze, op een kleur bekennen wat godsdienst betreft in 1651. Het is eveneens mogelijk dat Saenredam rooms-katholieke elementen toevoegde op verzoek van een opdrachtgever. Er is echter niets met zekerheid bekend over mogelijke opdrachtgevers of eerste eigenaren op wier verzoek Saenredam de kerkinterieurs zou hebben gestoffeerd.[7]
In twee schilderijen van de Sint-Odulphuskerk in Assendelft heeft Saenredam een gereformeerde predikant geschilderd die een gemeente toespreekt.[8] Wellicht moet ook rekening worden gehouden met de mogelijkheid dat de keuze voor een rooms-katholieke of een gereformeerde gebeurtenis helemaal niet zo betekenisvol was als meestal wordt verondersteld.

De herkomst van *De Antoniuskapel in de Janskerk* gaat terug tot de 18de eeuw. Het schilderij werd op 16 september 1763 in Amsterdam aangeboden en op 1 juni 1765 in Leiden geveild.[9] In 1924 kwam het terecht in de collectie van A.J. Labouchère, die het tot de aankoop in 1949 in bruikleen gaf aan het Centraal Museum. Het schilderij is een aantal keren gerestaureerd. Het paneel heeft over vrijwel de gehele hoogte een grote scheur die iets rechts van het midden, verticaal en enigszins schuin van linksboven naar rechtsonder loopt. Deze beschadiging, die waarschijnlijk een keer bij een val is ontstaan, zal de reden zijn geweest voor het aanbrengen van het zware parket dat in 1980-1981 door P.F.J.M. Hermesdorf werd verwijderd. Blijkens de weinige aantekeningen die van de restauraties uit 1947, 1959 en 1961 bekend zijn, lijdt het paneel al lange tijd aan bladdering en ten gevolge daarvan verfverlies.[10]

LMH

2
Het schilderij wordt als volgt in de veilingcatalogus omschreven: 'Zijnde de Janskerk te Utrecht, daar eenige Beeldjes, de vierkante Wapens, die tegen de Muren hangen, beschouwen, de Vloer, Muuren, Deuren, Glazen en Verwulfsel zijn zo natuurlijk verbeeld, dat men zich zoude verbeelden de waare natuur te beschouwen'; veiling J.L. Strantwijk, Amsterdam 10.5.1780, cat.nr. 226. Paneel, 19½ x 16 duim (= ca. 50,9 x 41,7 cm).
3
Zie ook Liedtke 1971, p. 134.
4
Plietszsch 1960, p. 121, veronderstelt dat de drie figuren in de kapel door een andere hand zijn toegevoegd. Hier is echter tijdens de restauraties nooit iets van gebleken. Op de röntgenfoto zijn de figuren en het donkere altaarkleed onzichtbaar. Houtzager 1967, p. 170.
5
Pieter Saenredam, *Kapel in de noordelijke zijbeuk van de Sint-Laurenskerk te Alkmaar*, 1635. Paneel, 45 x 36 cm. Utrecht, Museum Het Catharijneconvent.
6
Pieter Saenredam, *Het interieur van de Sint-Bavokerk te Haarlem*, 1633. Paneel, 42,8 x 33,6 cm. Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum; *De zuidelijke kooromgang van de Sint-Bavokerk te Haarlem*, 1635. Paneel, 46 x 35 cm. Berlijn, Gemäldegalerie.
7
Het meest uitvoerig over dit onderwerp is Connell 1980. De rooms-katholieke elementen wijzen volgens de auteur op een persoonlijke religieuze filosofie van de schilder. Zie ook Keyl 1986, p. 55 (noot 6); Gaskell 1990, p. 258 (noot 32); Schwartz en Bok 1989, pp. 228-232.
8
Pieter Saenredam, *Koor en schip van de Sint-Odulphuskerk te Assendelft*, 1649. Paneel, 50 x 76 cm. Amsterdam, Rijksmuseum; Pieter Saenredam, *De noordelijke transeptarm en de aangrenzende delen van het koor en het schip van de Sint-Odulphuskerk in Assendelft*, niet gedateerd. Paneel, 46 x 64 cm. Turijn, Galleria Sabauda.
9
Veiling H. de Leth en D. van Schorrenberg, Amsterdam 26.09.1763, cat.nr. 76, p. 7: 'De St. Jans Kerk te Utrecht, door P. Zaanredam 16 x 13' (duim= 41,76 x 33,9 cm); veiling P. van der Eyk, Leiden 01.06.1765 (coll. N.), cat.nr. 115, p. 13: 'De St. Jans Kerk te Utrecht, door P. Zaanredam 16½ x 13½' (duim = 42,41 x 34,58 cm).
10
Restauraties vonden plaats in 1947 (H. Schuuring), zie het Verslag Gemeente Utrecht over 1947, p. 3; 1959 (H. Dik); 1961 (H. Dik); 1980-1981 (P.F.J.M. Hermesdorf), zie zijn restauratieverslag d.d. 15.04.1981 in de documentatie van het Centraal Museum.

# 62 Gezicht vanuit de noordelijke zijbeuk op het koor en noorderzijkoor van de Sint-Janskerk te Utrecht, naar het oosten

***7 oktober 1636***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, rood krijt, wit krijt, penseel in waterverf (groenblauw en geel).
Kaderlijn met pen en zwart inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis (amper zichtbaar door papierrestauratie) (zie p. 297).
310 x 378 mm.

Recto l. (op balk boven kapelhek) Pieter Iansz. Saerdam, deese gheteijckent
Recto (op koordoksaal) int Jaer 1636: den 7.$^{en}$ october.
Recto l.o. (op zerk) de S.$^{t}$ Jans kerck, binnen uijttrecht.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA Ic 3.1.

Door de boog waarmee de noorderzijbeuk opent op het dwarsschip, is er zicht op het koor en de noordelijke zijkapel, beide opgetrokken in de periode 1508-1539. Deze nieuwe, laatgotische koorpartij was zo veel groter en breder dan de oorspronkelijke romaanse (waarvan de opzet sterk leek op die van de Pieterskerk), dat de pijler tussen hoofdkoor en zijkapel tegenover de noorderzijbeuk van het schip kwam te liggen. Op het basement van deze pijler heeft Saenredam zijn oogpunt, ruim een meter boven de vloer, aangegeven. Evenals in de vorige tekening (cat.nr. 60) heeft Saenredam consequent aan het oogpunt vastgehouden, zodat het perspectief zeer goed klopt. De proporties van de ruimte zijn echter iets te laag weergegeven, wellicht vanwege de afmetingen van het tekenvel. De pijlervlakken die aan weerskanten als repoussoir dienen, zouden anders nog breder zijn geworden.

Van het renaissancedoksaal dat het hoofdkoor afsluit, is hier het linkergedeelte te zien (zonder het ervoor staande gestoelte en doophek), dat op de tekening van 15 september (cat.nr. 58) buiten beeld is gebleven. Op de hoek van dit doksaal, naast de gotische pijler, ziet men het romaanse reliëf van Johannes de Doper dat thans, als onderdeel van de collectie van het Centraal Museum, in de Nicolaikerk is geplaatst.[1] Op de gotische pijler is een tapijtpatroon geschilderd, met aan de bovenzijde een bord als baldakijn en aan de onderzijde een console met (onleesbaar) opschrift en wapenschild. Welk beeld voor deze schildering stond en wie de schenker ervan was, is vooralsnog onbekend. Ook het ruitvormige rouwbord ernaast is niet met zekerheid te identificeren, het bord aan de noordwand (links) van het transept evenmin.[2]
De noordelijke koorkapel, die door een houten hek en een balk daarboven van het transept is gescheiden, is gedecoreerd en tot grafkapel ingericht door Thomas van Nykercken, van 1526 tot zijn dood in 1556 de deken van de Janskerk. Deze heeft ook aan de bouw en de versiering van het koor bijgedragen, onder andere door de schenking van een gebrandschilderd glas.[3] Daarnaast legateerde hij veel geld ten behoeve van de armen. In de kapel staan zijn kwartierwapens ook nu nog op het gewelf geschilderd; door Saenredam zijn de wapenschilden vluchtig aangeduid.

AdG

**Opschriften**
Recto (op het koorgewelf) 1539
Verso l.o. No 966 (pen en bruine inkt)
Verso r.o. 1741/1031 (potlood)

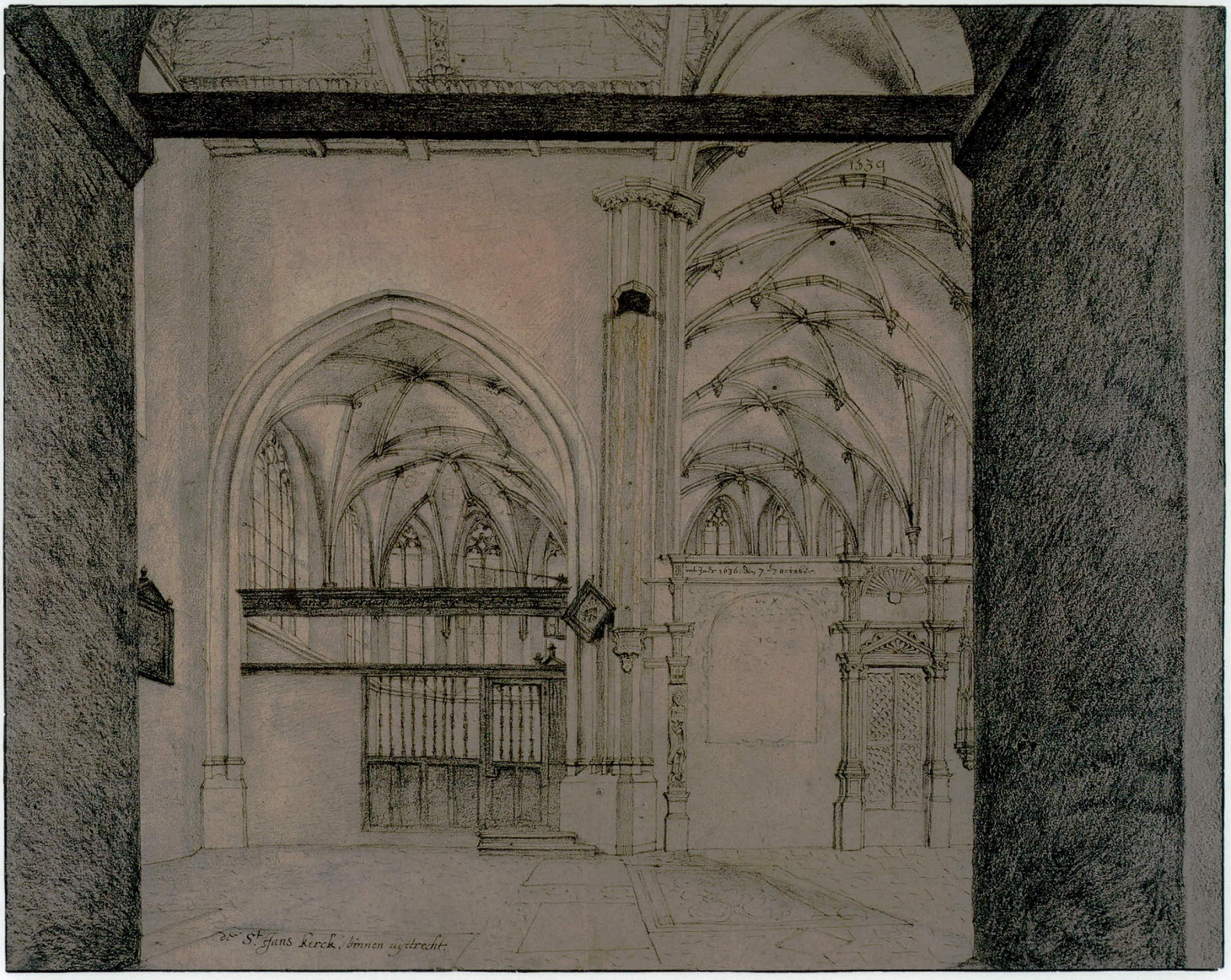
**Opmerkingen**
Een kopie door H. Tavenier: HUA, inv.nr. TA Ic 3.2.

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 75, p. 27; Amsterdam 1938, cat.nr. 75, p. 27; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Utrecht 1971, cat.nr. 23, p. 40; Utrecht 1974(a), cat.nr. P7, p. 67; Utrecht 1988, cat.nr. 48, p. 62, met afb.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 9, afb. 10; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1031, p. 118; Swillens 1935, cat.nr. 130, p. 107, afb. 162; Bremmer 1938, afb. 14; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 140, pp. 202-203, afb. 141; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 140, pp. 202-203, afb. 141; Van Hoogevest 1977, p. 8, afb. op p. 9; Van Hoogevest en Van Staveren 1979, p. 2; Haakma Wagenaar 1980, pp. 11-15, afb. 8; W. Haakma Wagenaar [1982], pp. 170-171, afb. 110; Van Wezel [1982], pp. 135, 145; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 140, p. 278 en pp. 162-163, afb. 187; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 140, p. 280 en pp. 162-163, afb. 187; Hamburg 1994-1995, p. 180; Utrecht 1997, p. 45; Utrecht 1999, pp. 272, 273 (noot 5).

**Noten**
1
Utrecht 1997, cat.nr. 8, pp. 189-190.
2
Saenredam geeft het wapen op het rouwbord als een lichte keper met donkere vlekjes, op een donker veld. Dit lijkt op het wapen van Johan de Castro († 1580), van wie Buchelius de zerk vermeldt. Maar het zou ook betrekking kunnen hebben op de Schotse legercommandant William Edmond († 1606), die in de aangrenzende Van Nykerckenkapel begraven is. Zie Buchelius *Monumenta*, ff. 45v en 46v.
3
Buchelius *Monumenta*, f. 44v.


1539
St. Jans kerck, binnen uytrecht.

# 63 Het schip en het koor van de Sint-Catharinakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***2 oktober 1636***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, penseel in waterverf (geel en rood), grafiet.
Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Watermerk: fleur-de-lis in gekroond schild, waaronder cijfer 4 en WR (zie p. 297).
378 x 507 mm.

Recto m.o. S.te Catrine kerck, binnen uijttrecht.
Recto r.o. (op zuilbasement) Pieter Saenredam. // Int Jaer 1636 // den 2.en october
Utrecht, Het Utrechts Archief,
inv.nr. TA La 1.50.

De tekening geeft een blik in de Catharijnekerk, een kloosterkerk waarvan de bouw in 1468 begonnen werd door de Carmelieten. In 1529 kwam de kerk aan de geestelijke ridderorde van de johannieters, die in 1529 hun eigen klooster moesten ontruimen voor de bouw van kasteel Vredenburg. De johannieters voltooiden het transept en het schip en vergrootten tevens de bijbehorende kloostergebouwen, het Catharijneconvent, dat ook een hospitaal herbergde. Aan het hoofd van het Utrechtse Johannieterklooster of 'commanderij' stond de commandeur, die tevens 'balijer' was, d.w.z. supervisor over een aantal onderhorige commanderijen. In 1561 werd Hendrik Barck (Berck) (1534-1602) tot balijer benoemd. Hij wist het Catharijneconvent tijdens de Reformatie zo goed en zo kwaad als het ging in stand te houden. Maar na zijn dood in 1602 namen de Staten van Utrecht het bestuur over en waren het klooster en alle goederen voor de Johannieterorde verloren. In de kerk werden toen allang geen missen meer opgedragen. Het gebouw was na de Reformatie vooral voor profane doeleinden gebruikt, zoals inkwartiering van soldaten. Van 1622 tot 1625 echter hield de Engelse/Schotse gemeente er haar diensten. In 1635-1636 werd het gebouw opnieuw als kerk ingericht, nu voor de preekdiensten van de Utrechtse gereformeerden op dinsdagochtend, die tot dan toe in de Geertekerk waren gehouden. De eerste 'predicatie' was op dinsdag 17 juni 1636 (oude stijl: 7 juni).[1] Al spoedig werd het gebruik van de Catharijnekerk geïntensiveerd; zo werd op twee zondagen in oktober de avondmaalsviering van de Buurkerk naar hier verplaatst.[2] In die periode maakte Saenredam er zijn tekeningen.

In deze tekening kijkt men vanaf een plaats bij de toenmalige westmuur van de kerk door het middenschip naar het koor, met links en rechts doorzichten in de zijbeuken en zijkapellen en de beide transeptarmen. Het oogpunt is aangegeven op de bovenlijst van het doophek, op een hoogte van omstreeks 1 m. Hoewel niet alle orthogonalen zuiver op dit verdwijnpunt toelopen, zeker niet die in de bovenzone van het middenschip, overtuigt het perspectief. Ook de architectonische proporties komen vrij goed met de werkelijkheid overeen. Toch zijn er wel wat afwijkingen. Zo zijn drie zuilbasementen aan de rechterkant hoger getekend ten opzichte van het oogpunt (de horizon) dan de andere basementen. Daardoor zijn de zuilen rechts korter geworden dan de overeenkomstige zuilen aan de linkerkant, hoewel die laatste verder van Saenredam verwijderd waren, precies het omgekeerde van wat 'normaal' is bij curvilineair perspectief. De zuilbasementen zelf zijn ook te hoog geworden, zowel links als rechts. Al deze afwijkingen zijn in het schilderij naar deze tekening (cat.nr. 64) gecorrigeerd.

Van de sobere nieuwe inrichting is het meest elementaire weergegeven: de preekstoel, centraal opgesteld voor het koorhek en binnen de door het lage doophek omgeven dooptuin, dit alles gemaakt in 1635-1636 en sterk gelijkend op de inrichting van de Dom. Achter het koorhek, dat het stenen doksaal had vervangen, zijn aan beide zijden koorbanken zichtbaar. Een bank die in het noordtransept stond (afgebeeld op cat.nr. 65) is hier echter weggelaten. Kaarsenkronen ontbreken, die zouden pas in 1649 worden aangeschaft.

**Opschriften**
Verso (2127) (potlood)

**Herkomst**
Collectie J. Tonneman, Amsterdam (1754); veiling H. de Leth, Amsterdam 21.10.1754 (coll. J. Tonneman); gekocht door de stad Utrecht, 1754

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 81, p. 28; Amsterdam 1938, cat.nr. 81, p. 28; Zürich 1953, cat.nr. 202, p. 89; Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Utrecht 1878, cat.nr. 887, p. 83 en p. VI; Hofstede de Groot 1899(a), p. 16, afb. 25; Weissman 1912, p 177, afb. 69; Londen 1929(b), p. 42; Holmes e.a. 1930, p. 121; Koomen 1933, p. 265; Van Beresteyn 1934, pp. 38-39 en p. 90, afb. 3; Swillens 1935, cat.nr. 128, p. 106, afb. 176; Banbury 1950, p. 30; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 131, p. 190, afb. 132; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 131, p. 190, afb. 132; Banbury 1964, p. 38; Struick 1968, afb. op p. 134; Anoniem [1979], afb. op p. 37; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 131, p. 276 en pp. 164, 213, afb. 189; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 131, p. 278 en pp. 164, 213, afb. 189; Bangs 1997, pp. 13, 203 (noot 6:15); Van Berk 1999, afb. 6; Van Heemstra 2000, p. 96, afb. 7.

**Noten**
1
HUA, Kerkeraad Ned. Herv. Gem., inv.nr. 4, f. 70r, kerkeraadsbesluit 2 juni 1636.
2
HUA, Kerkeraad Ned. Herv. Gem., inv.nr. 4, f. 75r, kerkeraadsbesluit 22 september 1636. De betreffende zondagen waren 2/12 en 9/19 oktober.
3
Buchelius *Monumenta*, f. 86r; Van Engelen I, plattegrond pp. 520-521.
4
Als er na 1636 geen borden zijn verplaatst, zou het rechter van de twee volgens Van Engelens plattegrond dat van Johan Littleton († 1625) moeten zijn, een uit Engeland afkomstige legerkapitein; diens wapen past echter niet bij Saenredams schets, die op het wapenschild drie palen lijkt weer te geven. Het bord aan de wandpijler links, dat in Van Engelens plattegrond ontbreekt, heeft bij Saenredam een bijna identiek wapen. Bij Buchelius vindt men een dergelijk wapen wel enkele keren, maar zonder naamsvermelding. Buchelius *Monumenta*, ff. 86r, 87r; Van Engelen I, pp. 520-521.
5
Buchelius *Monumenta*, ff. 85v-86v. Arnold Barck (1544-1615) was gehuwd met Johanna van Culemborg (1551-1618).

St.e Catrine kerck binnen utrecht.

Op de triomfboog boven het koorhek is de ook nu nog aanwezige Latijnse tekst aangeduid (niet leesbaar), waarin vermeld staat dat het koorgewelf in 1524 werd voltooid. De gewelven zijn met geschilderde ranken versierd. In het middelste koorvenster is vagelijk een glasschildering te onderscheiden.
Van de zerken die in de vloer van het schip lagen, is niets te zien. De rouwborden aan de noordzijde, links, zijn vluchtig geschetst en slechts met hulp van andere bronnen te identificeren. Zo is het vierkante bord aan de muur van het noordtransept dat van Franciscus van de Werve († 1604).[3] De twee aan de wandpijlers van de noordbeuk zijn minder zeker.[4]
Het bord aan de zuidwestelijke kruisingspijler rechts is van Requina Barck († 1626), echtgenote van Philips Edeler van der Planitz. Het was opgehangen nabij het graf van haar vader Arnold (Aert) Barck, de jongere broer van de laatste balijer, Hendrik Barck.[5] Aan deze pijler hingen ook rouwborden voor Arnolds echtgenote en voor een van zijn kleindochters; dat laatste is te zien op de ongedateerde tekening (cat.nr. 66).
Op de lijst van het triforium boven de tweede boog van het middenschip, links, heeft Saenredam een duif opgemerkt. Dit kleine detail heeft hij later ook in het schilderij opgenomen.

AdG

# 64 Het schip en het koor van de Sint-Catharinakerk te Utrecht

***1655-1660***

Paneel, 116,8 x 95,8 cm.
Niet gesigneerd, niet gedateerd .
Upton House, Warwickshire: The Bearstead Collection (The National Trust), inv.nr. 128.

In oktober 1636 werkte Pieter Saenredam in de Catharijnekerk. Van de drie bewaard gebleven tekeningen van het interieur zijn er twee gedateerd (cat.nrs. 63 en 65) en ook de derde tekening dateert zonder twijfel uit dezelfde maand (cat.nr. 66). Het enige schilderij dat van Saenredam bekend is van deze kerk, is gebaseerd op de tekening van 2 oktober (cat.nr. 63). Het paneel werd in 1929 aangekocht door de Engelse collectioneur Walter Samuel Viscount Bearsted en is sindsdien niet meer in Nederland te zien geweest.[2] In 1948 werd het schilderij met de gehele inboedel van Upton House in Banbury, waar het al die jaren heeft gehangen, door de eigenaar geschonken aan The National Trust.

*Het schip en het koor van de Catharijnekerk* is een van de grotere panelen die van Saenredam bekend zijn. Het liggende formaat van de tekening is gewijzigd in een staand. Het verdwijnpunt, dat op de tekening met een cirkeltje rond een punt is aangegeven op de bovenste lijst van het doophek, ligt op het schilderij meer naar rechts op deze zelfde lijst. Hier bevindt zich het minuscule gaatje van de speld waaraan Saenredam een draad verbond ter controle van het perspectief.[3] Het koor bevindt zich op de tekening vrijwel middenin het vlak. Door het weglaten van de zuil geheel rechts op de voorgrond, waarmee ook het zicht in de zijbeuk is vervallen, is het koor op het schilderij rechts van het midden terechtgekomen. Saenredam heeft de proporties van de ruimte, die op de tekening niet geheel juist zijn, op het schilderij gecorrigeerd.

Hoewel het schilderij niet is gesigneerd, is aan de toeschrijving aan Saenredam door kenners nooit getwijfeld. Bekendheid met de gesigneerde voorbereidende tekening, die al in het midden van de 18de eeuw door de stad Utrecht werd aangekocht, maar ook de stijl hebben altijd in de richting van Saenredam gewezen. De vroegste vermelding van het schilderij dateert al van voor de aankoop van de tekening. Gerard Hoet vermeldt in zijn catalogus van in het openbaar verkochte schilderijen 'De Sinte Catharina Kerk tot Uytregt van Saanredam, door van Nikkelen gestoffeert', verkocht op een Haarlemse veiling van 28 april 1711.[4]
Het schilderij was afkomstig uit de collectie van de schepen Johan Steyn. Op 29 maart 1775 werd het opnieuw in Haarlem ter veiling aangeboden als 'De St. Catrine Kerk te Utrecht van binnen te zien, uitmuntend geschilderd door *Zaanredam* en gestoffeerd door *van Nikkelen*.'[5]
Hoewel in geen van beide veilingcatalogi de afmetingen worden vermeld, moet het wel om het onderhavige schilderij uit Banbury gaan. Beide catalogi vermelden dat de stoffering van de hand van de in Haarlem werkzame Isaak van Nickele (ca. 1633-1703) is, van wie wel wordt gedacht dat hij een leerling van Saenredam is geweest.[6] De op het schilderij afgebeelde figuren dragen kostuums die dateren uit de periode na 1665, het jaar van Saenredams overlijden, en kunnen in elk geval voor een deel ook op stilistische gronden heel goed van de hand van Van Nickele zijn.[7] De hoeden van de twee pratende mannen rechts op het schilderij hebben een model dat omstreeks 1665-1670 in de mode raakte. Dit geldt tevens voor de haardracht van de vrouw die in het midden van het groepje staat dat geheel links is afgebeeld, en voor de lange pruik van de voorganger op de preekstoel.
Ook de vierkante punten van de schoenen die door de afgebeelde figuren worden gedragen, dateren uit die periode.[8] Bovendien is tijdens de restauratie van het schilderij, die in

**Herkomst**
Collectie Johan Steyn, Haarlem (1711); veiling Haarlem 28.04.1711 (coll. J. Steyn), cat.nr. 14 (zie Hoet en Terwesten 1752-1770, deel 1 (1752), p. 141); veiling V. van der Vinne, Haarlem 29.03.1775, cat.nr. 86, p. 7; veiling Hôtel Drouot, Parijs 09.02.1928, cat.nr. 46, p. 15[1]; Kunsthandel W.E. Duits, Londen/ Amsterdam (1928); Kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam (1928 en/of 1929); collectie W.S. Viscount Bearsted, Banbury (1929-1948); schenking W.S. Viscount Bearsted aan The National Trust, 1948

**Tentoonstellingen**
Londen 1929(b), cat.nr. 72, p. 42; Manchester 1929, cat.nr. 44, p. 26; Londen 1938, cat.nr. 153, p. 74; Londen 1955, cat.nr. 24, pp. 11-12.

**Literatuur**
Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 237; Holmes e.a. 1930, pp. XXIV, 121; Koomen 1933, p. 265; Utrecht 1933, p. LVIII; Van Beresteyn 1934, p. 39, afb. 5; Swillens 1935, cat.nr. 222, p. 130 en pp. 53, 61-62, 106, 137 (nr. 3), afb. 177; Thieme en Becker 1907-1950, deel 29 (1935), p. 307 (W. Stechow); Anoniem 1938, afb. op p. 56; Banbury 1950, cat.nr. 128, p. 30; Gudlaugsson 1954, p. 66 (noot 15); Sutton 1955, p. 871; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 130, pp. 188-190, afb. 131; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 130, pp. 188-190, afb. 131; Banbury 1964, cat.nr. 128, pp. 38-39, afb. IIIa; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 130, p. 276 en pp. 149, 164, 167, 236, 242, 319 (noot 18), 322 (noot 23), afb. 222; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 130, p. 278 en pp. 147, 164, 166, 236, 240, 328 (noot 18), 332 (noot 23), afb. 222; Rotterdam 1991, p. 269; Bomford 2000, p. 74; Van Heemstra 2000; Van Heemstra en Marchant 2000.

**Noten**
1
Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 189, vermelden bij de herkomst veiling 'Hôtel Drouot, Parijs 1928, cat.nr. 717', zonder vermelding van de datum. De veiling wordt niet genoemd in de fiches van Hofstede de Groot op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag. Aangezien Hofstede de Groot het schilderij in maart 1928 beoordeelde voor W.E. Duits (zie de genoemde fiches), waarna het via Goudstikker werd verkocht aan Viscount Bearsted, zal de bedoelde veiling in de eerste drie maanden van 1928 hebben plaatsgevonden. De veilingcatalogi van Drouot uit die periode die aanwezig zijn op het RKD en waarin oude schilderijen worden aangeboden, hebben echter bij lange na niet zoveel catalogus nummers. Mogelijk gaat het om het anonieme kerkinterieur dat in een van die catalogi vermeld staat en dat wat voorstelling, maten, drager en datering betreft vrijwel overeenkomt met de Catharijnekerk van Saenredam.
2
Het grootste deel van zijn collectie schilderijen werd in 1955 in de Whitechapel Art Gallery tentoongesteld. Zie Londen 1955. Zie ook de catalogus van zijn verzameling, Banbury 1950 en Banbury 1964.

1997-1998 plaatsvond in het Hamilton Kerr Institute in Cambridge, gebleken dat de figuren zijn geschilderd nadat het kerkinterieur zelf al enige tijd was voltooid.[9]
Toen het schilderij in verband met de restauratie met infraroodreflectografie werd onderzocht, bleek dat er oorspronkelijk andere figuren op het schilderij waren gepland, die nu niet meer te zien zijn. Ze zijn waarschijnlijk door Saenredam zelf geschilderd en vervolgens weer verwijderd. Links van het midden, ter hoogte van de twee pratende mannen, bevond zich een groepje van drie figuren en geheel rechts voor het doophek waren twee volwassenen te zien. Het groepje van drie is verwijderd en daarna overschilderd. De twee figuren bij de preekstoel zijn gedetailleerder weergegeven. Saenredam heeft deze figuren niet weggehaald, maar wel overschilderd.[10] Hetzelfde proces van het positioneren en vervolgens verwijderen van figuren door Saenredam is te zien in het *Interieur van de Sint-Bavokerk te Haarlem*, dat zich in de collectie van The National Gallery in Londen bevindt.[11] Ook dat kerkinterieur werd in eerste instantie met figuren gestoffeerd, die later werden weggeschilderd.[12]
Het feit dat Van Nickele het schilderij stoffeerde en dat de signatuur van Saenredam ontbreekt, heeft tot de veronderstelling geleid dat het schilderij vanwege het overlijden van de schilder onvoltooid is gebleven, en door Van Nickele is afgemaakt.[13] *Het schip en het koor van de Catharijnekerk* is echter niet het enige ongesigneerde schilderij in Saenredams oeuvre en er zijn meer kerkinterieurs van zijn hand bekend die tijdens zijn leven of na zijn dood zijn gestoffeerd met figuren. Hetzelfde geldt overigens voor Saenredams tekeningen. Behalve van Isaak van Nickele, zijn ook vermeldingen bekend van schilderijen waarin Adriaen van Ostade (1610-1685), diens leerling Richard Brakenburg (1650-1702) en Philips Wouwerman (1619-1668) figuren inschilderde.[14] Sturla Gudlaugsson wijst op stilistische gronden op de mogelijkheid dat Pieter Post (1608-1669) meewerkte aan de schilderijen uit de jaren dertig en veertig.[15]

Dendrochronologisch onderzoek van het ongedateerde schilderij heeft uitgewezen dat de vier planken waaruit het paneel is samengesteld, van vier verschillende bomen afkomstig zijn, waarvan de kapdatum tussen 1634 en 1659 ligt.[16] Op stilistische gronden moet het schilderij in de tweede helft van de jaren vijftig worden gedateerd.

LMH

3
Van Heemstra 2000, p. 96 en afb. 8.
4
Hoet en Terwesten 1752-1770, deel 1 (1752), p. 141. Swillens 1935, p. 53 en p. 137, nr. 3, identificeerde het schilderij met de vermelding door Hoet.
5
Veiling V. van der Vinne, Haarlem 29.03.1775, cat.nr. 86, p. 7.
6
Zie Schwartz en Bok 1989, p. 236 en Rotterdam 1991, p. 267 en 269.
7
Van Heemstra 2000, p. 102, merkt op dat uit een nauwkeurige vergelijking is gebleken dat de figuren niet allemaal van dezelfde hand zijn. Dit duidt er mogelijk op dat niet alleen Van Nickele, maar ook een of meer andere schilders een bijdrage hebben geleverd aan de stoffering.
8
Zie Swillens 1935, pp. 61-62; Londen 1938, cat.nr. 153, p. 74; Banbury 1950, cat.nr. 128, p. 30; Londen 1955, cat.nr. 24, p. 11; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), p. 189; Banbury 1964, p. 38; Van Heemstra 2000, p. 102.
9
Zie voor een verslag van de restauratie Van Heemstra 2000 en Van Heemstra en Marchant 2000.
10
Zie Van Heemstra 2000, pp. 100-103 en afb. 8 en 10.
11
Pieter Saenredam, *Interieur van de Sint-Bavokerk te Haarlem*, 1636-1637. Paneel, 59,5 x 81,7 cm. Londen, The National Gallery.
12
Zie Bomford 2000, pp. 81-84 en afb. 7, 8 en 9.
13
Swillens 1935, p. 61; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 130, p. 189; Van Heemstra 2000, p. 102.
14
Zie onder meer Swillens 1935, p. 53, en Schwartz en Bok 1989, p. 200.
15
Gudlaugsson 1954, pp. 66-69.
16
Het dendrochronologisch onderzoek werd verricht door Ian Tyers van de Sheffield University. Zie Heemstra 2000, p. 91 en noot 6.

# 65 De noordelijke zijbeuk met koor, transept en zuiderzijbeuk van de Sint-Catharinakerk te Utrecht, gezien naar het oosten

***20 oktober 1636***

Pen en bruine inkt, zwart en wit krijt.
Kaderlijn met pen en donkerbruine inkt.
Beige lompenpapier; watermerk: kleine fleur-de-lis en contramerk met de cijfers 4 en 1 waaronder een W (zie p. 297).
305 x 401 mm.

Recto m.o. S.te Catrijne kerck, binnen uijttrecht.
Recto (op zerk) int Jaer 1636. // Pieter Saenredam. // DEN 20.en OCTOBER.
Utrecht, Het Utrechts Archief, inv.nr. TA La 1.51.

Vanaf een plaats in de noorderzijbeuk, vlak naast de middelste van de vijf zijkapellen, schetste Saenredam dit gezicht naar het oosten en zuidoosten. Doordat het oogpunt – boven de zitting van de bank links in het noordtransept – zo excentrisch ligt en de zijbeuk zo smal is, vormen de zijwaartse doorzichten naar koor, transept en zuiderzijbeuk het hoofdonderdeel van het blad, meer dan het geval is bij de tekeningen van de Maria- of de Pieterskerk die vanuit een vergelijkbaar standpunt zijn gemaakt (cat.nrs. 23, 27, 49). Veel groter dan in die tekeningen is ook de hoek die de doorblik naar de andere zijbeuk, hier geheel rechts, maakt met de hoofdblikrichting langs de oost-westas. Deze hoek loopt van 50° tot meer dan 60°. Het rechtergedeelte is daarom in overhoeks aanzicht getekend en als gevolg daarvan op kleinere schaal dan de noorderzijbeuk. Mocht Saenredam een constructietekening naar deze schets hebben gemaakt (hetgeen niet bekend is), dan moet hij daarin, om extreme vertekeningen te vermijden, het hele rechtergedeelte hebben weggelaten.
Ook de architectonische proporties heeft Saenredam nogal veranderd. De zuilen en pijlers zijn sterk afgeslankt, waardoor het hele middengedeelte van de tekening smaller en alle proporties verticaler zijn geworden. Door de andere verhoudingen lijkt de ruimte veel monumentaler dan hij in werkelijkheid is.

Evenals in de tekening van 2 oktober (cat.nr. 63) is hier de protestantse inrichting van 1635-1636 afgebeeld: het koorhek, het doophek en daartussen de preekstoel, waarvan echter door de ervoor staande zuil alleen twee hoeken van het klankbord zichtbaar zijn. De banken links en rechts tegen de transeptwanden, elk met vier zitplaatsen, zijn gezien de laatgotische 'briefpanelen' op de voorschotten veel ouder. Het lijken koorbanken te zijn, wellicht de bankdelen die oorspronkelijk tegen de achterwand van het doksaal zullen hebben gestaan, haaks op de gestoelten die bij Saenredam zichtbaar zijn achter het nieuwe koorhek.[1] In het smalle doorzicht, rechts van de voorste zuil, op de zuidmuur van het zuidtransept is eveneens een bank te zien; vanuit die bank tekende Saenredam zijn derde interieur (cat.nr. 66).
Het belangrijkste meubelstuk op deze tekening is het orgel, dat omstreeks 1560 gebouwd moet zijn door Pieter Jansz. de Swart. Over dit thans niet meer bestaande instrument is weinig bekend. In de schilderingen op de gesloten luiken is een onthoofdingsgeschiedenis herkenbaar: mogelijk David en Goliath, maar het zou ook kunnen gaan om de onthoofding van Johannes de Doper, een bij de johannieters geliefd thema (vergelijk cat.nr. 66).[2]
Van andere onderdelen in het interieur, zoals de wapenborden en de schildering in het venster van de zuiderzijbeuk, zijn de details niet te onderscheiden. Wat de positie van de wapenborden betreft komt deze tekening slechts gedeeltelijk met die van 2 oktober overeen. Van de grafzerken in de kerk is er hier één aangeduid; Saenredam gebruikte hem voor het plaatsen van zijn signatuur.

AdG

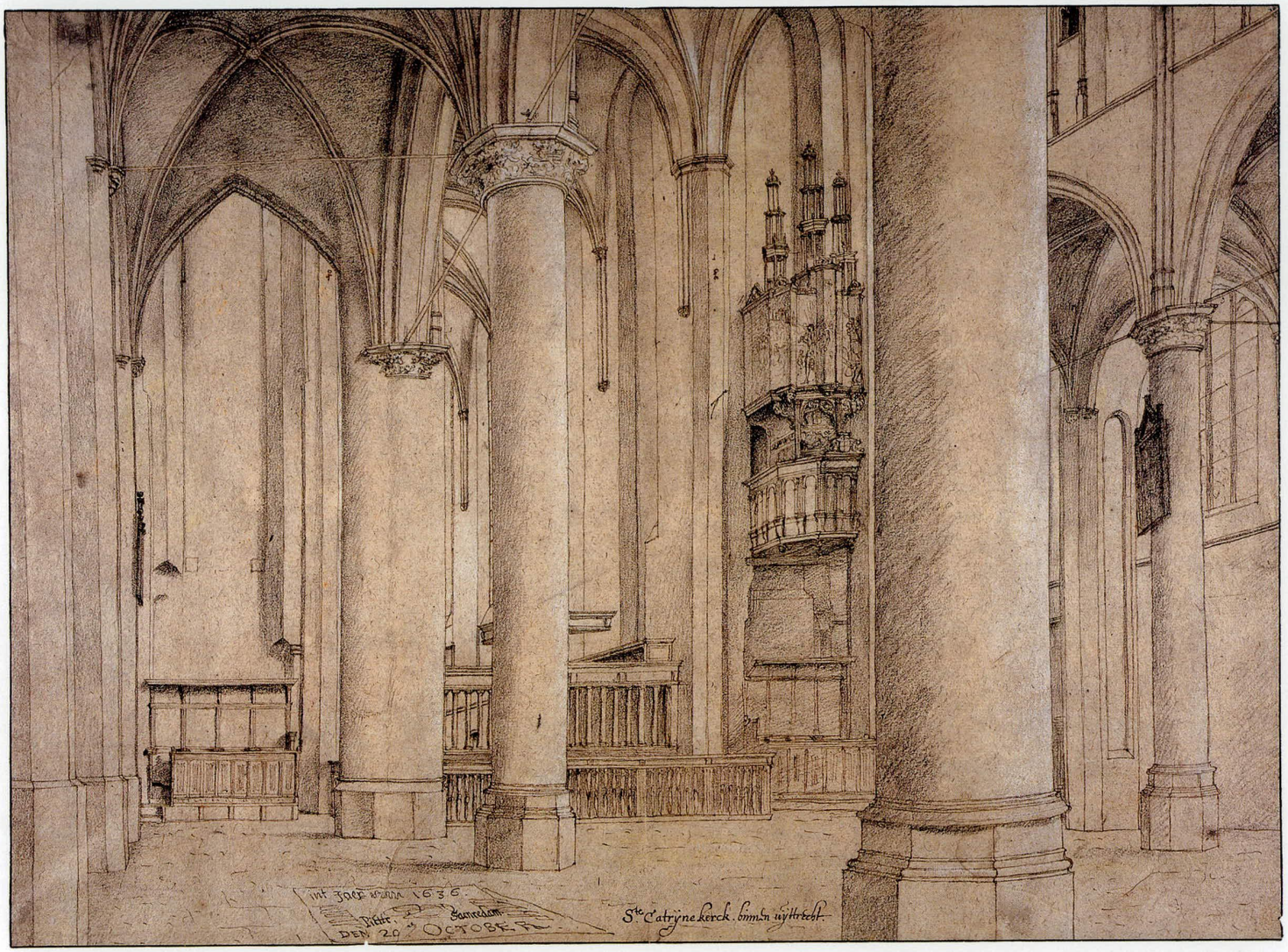
**Opschriften**
Verso l.o. No. 960. (pen en bruine inkt)
Verso 2130 / 1248 (potlood)

**Herkomst**
Collectie C.M. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen (1899); aankoop Het Utrechts Archief, 1899

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 80, p. 28; Amsterdam 1938, cat.nr. 80, p. 28; Haarlem 1961, cat.nr. 59, p. 167, afb. 30; Utrecht 1961 (oeuvrecat.).

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), pp. 16-17, afb. 26; Verslag gemeente-verzamelingen 1899, pp. 25, 67; Utrecht 1907, cat.nr. 1248, p. 141; Van Beresteyn 1934, pp. 38-39 en p. 90, afb. 2; Swillens 1935, cat.nr. 133, p. 107, afb. 178; Vente 1958, p. 237, afb. 18; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 132, p. 191, afb. 133; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 132, pp. 190-191, afb. 133; Utrecht 1975-1976(b), cat.nr. 7, afb. op p. 3; Bangs 1985, pp. 10-11, afb. 8; Brouwer 1985, p. 18, afb. 17; Elkins 1988, p. 272 (noot 15); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 132, p. 276 en p. 165, afb. 190; Vente 1989, pp. 16, 210, afb. 33; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 132, p. 278 en p. 165, afb. 190; Van Biezen 1995, p. 661, afb. op p. 206; Bangs 1997, pp. 13, 93-94, 203 (noot 6:15), afb. 93.

**Noten**
1
Een vergelijkbare situatie is weergegeven in Saenredams tekening van de Sint-Janskerk te 's-Hertogenbosch (1632), in het Musée des Arts Décoratifs te Lyon. Zie Koldeweij 1987; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 95A, p. 268; p. 86, afb. 90.
2
Hofstede de Groot 1899, p. 16, nr. 26.


int Jaer vann 1636.
Pittr. Saenredam.
DEN 20 OCTOBER
Ste Catrijne kerck. binnen uyttrecht.

# 66 Gezicht door het transept van de Sint-Catharinakerk te Utrecht, van zuid naar noord

***1636 (?)***

Pen en bruine inkt, zwart krijt, penseel en waterverf (blauw, rood, groen en geel), grafiet. Kaderlijn met pen en zwarte inkt.
Watermerk: wapen met jachthoorn, en eronder monogram AB (zie p. 299).
303 x 393 mm.

Recto (op de voorgrond rechts) De S:te Catryne kerck, // binnen – uijttrecht.
Recto (op de voorste zuil) P: Saenredam.
Utrecht, Het Utrechts Archief,
inv.nr. TA La 1.52.

De tekening is aan de onderzijde groter geweest, vermoedelijk zelfs zoveel, dat het pijlerbasement op de voorgrond geheel zichtbaar was. Op de afgesneden pijlervoet zal ook de datum hebben gestaan, die nu ontbreekt. Er is echter geen twijfel mogelijk dat de tekening in oktober 1636 is gemaakt, wellicht zelfs omstreeks dezelfde tijd als de schets van 20 oktober (cat.nr. 65), want dit blad vormt daarvan de tegenhanger. De zuil links op de achtergrond is dezelfde als die welke in de schets van 20 oktober geheel op de voorgrond staat, en voor elk van beide tekeningen geldt dat men rakelings langs die zuil de plek ziet vanwaaraf de andere tekening is gemaakt.

Voor deze tekening moet Saenredam hebben gezeten in de bank tegen de zuidmuur van het transept, zichtbaar op de tekening van 20 oktober. Daarop wijst ook de ooghoogte van 6 voet (1,65 m), aangegeven op de tegenoverliggende noordmuur. Deze plek bood de gelegenheid de wandopbouw van het basilicale schip en het eenbeukige koor, met het transept daartussen, te bestuderen en in min of meer correcte proporties weer te geven. Alle meubilair is weggelaten, in het lege interieur hangen alleen nog twee rouwborden. Decoratie die de architectuur ondersteunt is wel afgebeeld, zoals de schilderingen op de gewelven en de gebrandschilderde glazen.
Het glas van het noordtransept neemt in de tekening zelfs een centrale plaats in en is gedetailleerder weergegeven dan Saenredam gewoon was te doen in een dergelijk interieurgezicht. Dit glas was omstreeks 1539 geschonken door bisschop Joris van Egmond († 1559).[1] Saenredams aandacht ervoor zal gewekt zijn door het feit dat ook de Haarlemse Bavokerk een – nog veel groter – glas van deze bisschop bezat, met eenzelfde hoofdvoorstelling: de bisschop achter een bidstoel geknield voor een groep waarin men God de Vader en Christus aan het kruis herkent. Aan weerskanten staan heiligen, links Sint Maarten en rechts Johannes de Doper. Lager ziet men Van Egmonds naamheilige Sint Joris te paard, die de draak doodt.
De randen en de hele bovenhelft van het glas zijn gevuld met wapens, waaronder de zestien kwartierwapens van Van Egmond. Volgens Buchelius, die deze zestien wapens ook heeft getekend, was het glas door verwaarlozing verminkt geraakt.[2] Vermoedelijk hebben er vóór Saenredams bezoek, zo'n twintig jaar later, herstelwerkzaamheden plaatsgevonden, want een bij Buchelius witgelaten wapenschild kon Saenredam wél tekenen.[3] Maar het ziet er bij Saenredam nog steeds verminkt uit; verscheidene glaspanelen zijn op een (heraldisch) verkeerde plek ingezet, en het bovengedeelte maakt een rommelige indruk.
Van de twee koorglazen is alleen het linker enigszins te identificeren. Bovenin lijkt de onthoofding van Johannes de Doper voorgesteld te zijn, daaronder ziet men de stichter geknield voor twee heiligen.[4] Bij de wapenschilden beneden ontbreekt dat aan linkerkant, onder de stichtersfiguur. Maar de twee overgebleven wapens, in het midden het kruis van de Johannieterorde en rechts een ankerkruis, maken duidelijk dat Hendrik Barck

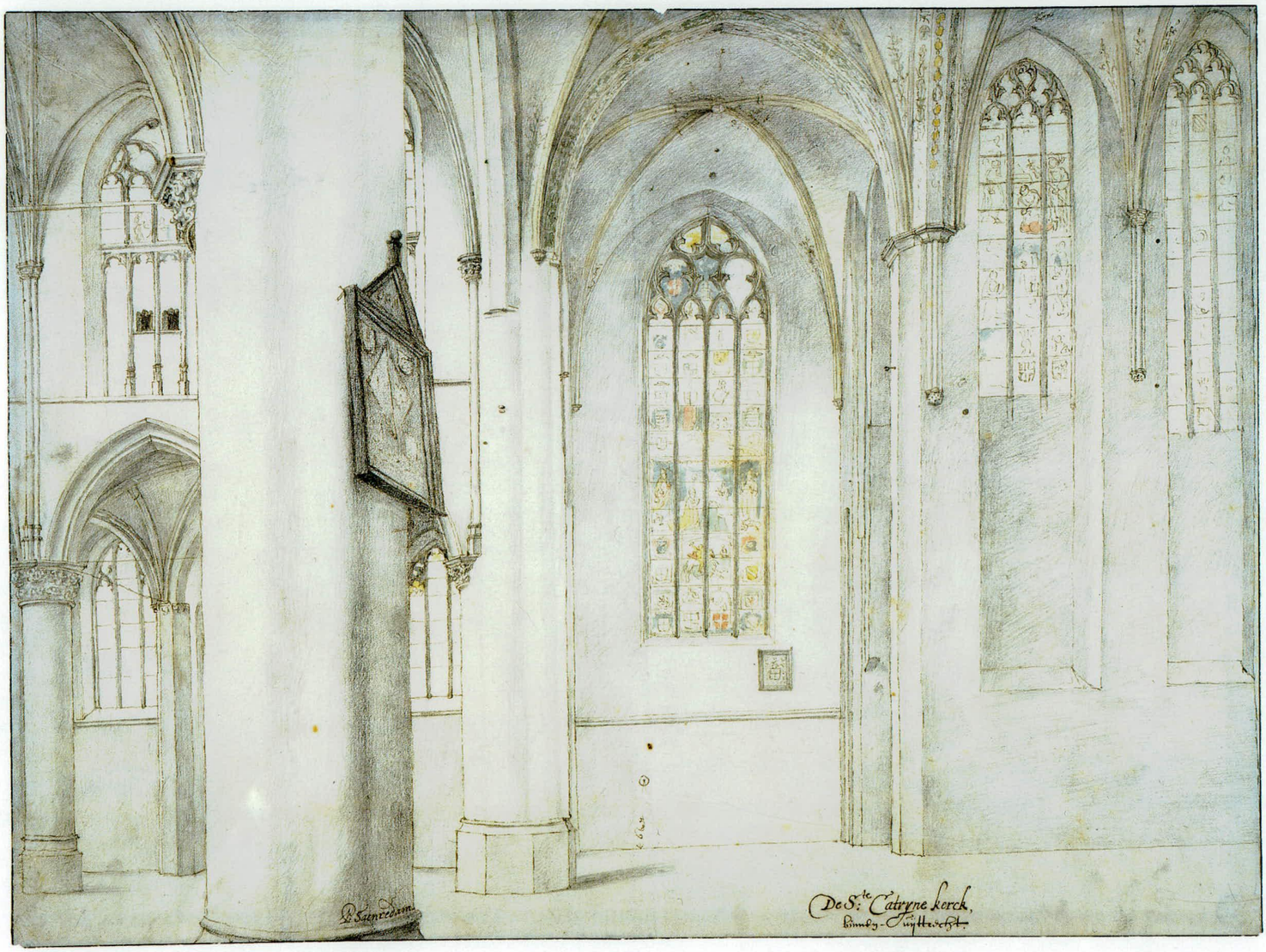
**Opschriften**
Recto (op de noordwand van het transept, onder het verdwijnpunt) 6 voet
Verso: 2132 / 1250 (potlood)

**Herkomst**
Aankoop Het Utrechts Archief, 1900

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 82, p. 28; Amsterdam 1938, cat.nr. 82, p. 28; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Parijs 1970, cat.nr. 41, p. 22, afb. 37.

**Literatuur**
Hofstede de Groot 1899(a), p. 17, afb. 26x (addendum); Utrecht 1907, cat.nr. 1250, p. 141; Van Beresteyn 1934, pp. 38-39 en p. 91, afb. 4; Swillens 1935, cat.nr. 132, p. 107, afb. 179; Van der Boom 1940, pp. 81-82 (noot 2); Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 133, p. 192, afb. 134; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 133, p. 192, afb. 134; Struick 1968, afb. op p. 181; Snoep e.a. [1975], p. 14 en afb. 6; Connell 1980, p. 17 (noot 1); Ruurs 1982, p. 119 (noot 26); Van Tongerloo 1984, pp. 3-5, met afb.; Ruurs 1987, p. 107 (noot 89); Elkins 1988, p. 272 (noot 15); Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 133, p. 276 en pp. 165, 167, afb. 191; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 133, p. 278 en pp. 165, 166, afb. 191.

**Noten**
1
Van Tongerloo 1984, pp. 3-5.
2
Buchelius *Monumenta*, f. 87r.
3
Namelijk het wapen van de Hertog van Kleef, direct boven de linker heilige.
4
Vergelijk het glas met ditzelfde onderwerp in de Sint-Janskerk te Gouda (glas 19), in 1570 geschonken door Hendrik van Zwolle, commandeur van de Johannieterorde te Haarlem. Zie hierover Van Winter 1971, pp. 278-279.
5
Zie voor andere voorwerpen van Hendrik Barck met diens wapentekens, t.w. een roos (Barck) en een ankerkruis (Bentinck), Dirkse 1986.
6
Buchelius *Monumenta*, f. 86v, geeft dit rouwbord zonder toelichting. De identificatie volgt uit Van Engelen I, pp. 520-521.


De S.te Catryne kerck,

(1534-1602), die sinds 1561 balijer was, de schenker van dit glas geweest moet zijn.[5] Zijn graf bevond zich eveneens in het koor.
Het rouwbord op de voorgrond, met in het gedeelde ruitschild en in de twee bovenste kwartieren de wapens van Van der Planitz en Barck, is aangebracht voor Rembolda, een van de dochters van Philips Edeler van der Planitz en Requina Barck, verwanten van balijer Hendrik Barck (zie cat.nr. 63).[6] Het vierkante bord op de achtergrond, onder Van Egmonds glas, is dat van Franciscus van de Werve († 1604), ook afgebeeld op de tekening van 2 oktober (cat.nr. 63).

AdG

# 67 Portret van Jan Jansz. van Ermelo

***23 oktober 1636***

Zwart en rood krijt.
Watermerk onbekend.
260 x 157 mm (passepartout uitsnede).
Recto b. De koster van de Sinte Marije kerck, Jan gheh [doorgestreept] Jansz. gheheeten, 1636 / geteijckent den 23 october dito naer tleeven
Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv.nr. I.2734.

Dit fascinerende portret, gemaakt op 23 oktober 1636, is de laatste tekening van Saenredam die we kennen van zijn Utrechts verblijf. Het stelt Jan Jansz. van Ermelo voor, koster van de Mariakerk van 1618 tot 1640. Hij kijkt ons recht aan, waardig, zonder enige pretentie of gekunsteldheid. De achtergrond is leeg gelaten en zijn stoel is slechts schetsmatig aangeduid. Alleen het gezicht en de hoed zijn geheel uitgewerkt. Het gezicht is in rood krijt uitgevoerd, de rest in zwart krijt.

Jan Jansz. was dienaar van Lambertus van der Burch (1542-1617), vanaf 1578 de deken van de Mariakerk en overtuigd rooms-katholiek. Op uitdrukkelijk verzoek van Van der Burch, vlak voor zijn dood gedaan, zegde het kapittel Jan Jansz. in 1617 het kosterschap van de Mariakerk toe, wanneer dit ambt vacant zou worden, hetgeen begin 1618 geschiedde.
Uit een en ander mogen we afleiden, dat ook Jan Jansz. het katholieke geloof was trouwgebleven.
De taken van de koster waren velerlei: van het schoonhouden van de verschillende ruimten (kapittelkamer, secretarie, bibliotheek) en het aanschaffen van diverse benodigdheden (kaarsen, bezems) tot het luiden van de klok bij begrafenissen of het optreden als bode van het kapittel. Maar toen Saenredam hem portretteerde, verrichtte Jan Jansz. deze werkzaamheden nauwelijks meer zelf. Er was in 1635 een opvolger aangewezen, die reeds in 1636 de meeste kosterstaken waarnam, ook al bleef Jan Jansz. formeel in zijn ambt. Vermoedelijk leed hij toen al aan de kwaal aan zijn been waarvoor hij gedurende de volgende jaren door de chirurgijn werd behandeld. Het zal niet toevallig zijn dat hij zittend in een armstoel is afgebeeld.
In mei 1637 werd Jan Jansz., die tot dan toe de kamer boven het Paradijsportaal had bewoond, door het kapittel in de kost besteed bij een weduwe in een van de huisjes aan de zuidkant van het koor. Zij verzorgde hem tijdens zijn ziekte tot aan zijn dood. Jan Jansz. overleed in mei 1640, 'nalatende het Capittel van St. Marien tot erffgenaem'.[2] Hij werd naar eigen wens in de Pandhof van de kerk begraven, waartoe hij al in 1628 een deel van zijn spaargeld had belegd. De rente daaruit zou voortaan ten goede komen aan de armen.

Portretten zijn zo schaars in Saenredams oeuvre, dat hier ongetwijfeld iets bijzonders aan de hand is. Vermoedelijk betrof het een getuigenis van sympathie of vriendschap. Saenredam werkte de eerste vijf weken continu in de Mariakerk en zal dus een bijzondere relatie met de koster hebben opgebouwd. Hij zou het portret voor hem gemaakt kunnen hebben als dank voor goede zorgen. Of hij vervaardigde het voor zichzelf als een herinnering.[3] In elk geval ziet het ernaar uit dat deze laatste Utrechtse tekening een afscheidsgeste was aan een dierbare gastheer.
Er is één andere vergelijkbare portrettekening van Saenredam bekend, *Portret van een man*, in het Institut Néerlandais in Parijs. Dit blad, dat in 1975 werd herkend door Jeroen Giltaij, toont – ook al is het halve hoogte – veel overeenkomsten met de hier getoonde tekening,

**Opschriften**
Recto r.b. (niet door Saenredam) Par Jacob Roman, Petry Jacoby filius, P.J. Roman[1]

**Herkomst**
Collectie A. Fiorini, Kassel; collectie W. en V. Klinkhardt, Leipzig (1914); schenking van W. en V. Klinkhardt aan Museum der bildenden Künste, 1914

**Tentoonstellingen**
Rotterdam 1937-1938, cat.nr. 33, p. 16; Amsterdam 1938, cat.nr. 33, p. 16; Utrecht 1961 (oeuvrecat.); Boedapest 1969, cat.nr. 124, p. 26, afb. 11; Parijs 1970, cat.nr. 60, p. 27.

**Literatuur**
Voss 1915, afb. 154; Londen 1915-1932, deel 4 (1931), p. 44; Swillens 1935, cat.nr. 134, pp. 107-108 en pp. 55, 66, afb. 23; Bremmer 1938, afb. 10; Bernt 1957-1958, deel 2, afb. 511; Plietzsch 1960, p. 122; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(a), cat.nr. 205, p. 268; Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961(b), cat.nr. 205, p. 276; Giltaij 1977, pp. 26-28, afb. 1; Bernt 1979-1980, deel 5, afb. 510; Engelbregt, Terlingen e.a. 1981, pp. 26-27; Utrecht 1985, cat.nr. 47, p. 33; Den Haag 1987, pp. 338, 340, afb. 2; Schwartz en Bok 1989, cat.nr. 205, p. 290 en pp. 134, 168, 296, 318 (noot 10:1), afb. 182; Bok 1990, p. 71, afb. 10; Leipzig 1990, cat.nr. 53, z.p., met afb.; Schwartz en Bok 1990, cat.nr. 205, p. 296 en pp. 134, 168, 304, 328 (noot 10:1), afb. 192; De Hond 1999, p. 193, afb. 3.

**Noten**
1
Het later toegevoegde opschrift werd traditioneel altijd geassocieerd met de Haarlemse drukker Adriaen Roman – voor wie Saenredam in 1628 gewerkt had – of diens zoon Pieter. De namen komen echter dichter in de buurt, zoals Gary Schwartz en Marten Jan Bok stellen, bij drie generaties beeldhouwers en architecten, Pieter Roman (ca. 1607-1670), Jacob Roman (1640-1716) en Pieter Jacobsz. Roman (data onbekend?). Kennelijk is de tekening in hun bezit gekomen. Vreemd genoeg lijkt men toen te hebben gedacht dat de tekening van de hand van Jacob Roman was.Schwartz en Bok 1989, p. 318 (noot 10:1).
2
HUA, Begraafregister, 8 juni 1640.
3
Aard en uitvoering van Saenredams annotatie maken de laatste optie iets logischer.
4
Pieter Saenredam, *Portret van een onbekende man*. Zwart en rood krijt, 115 x 105 mm. Parijs, coll. Frits Lugt, Institut Néerlandais.
5
Zie Schwartz en Bok 1989, p. 47, afb. 43-47.
6
Pieter Saenredam, *Portret van Johannes Junius*, 5 juli 1632. Pen en zwart krijt, 205 x 149 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen. Zie De Hond 1999.

De koster van de Sinte Marije kerck, Jan ~~ggeg~~ Jans ggegeeten. 1636.
geteyckent den 23 octobre dito naer theens
Par Jacob Roman
Petrij fabij filius
P J Roman

zoals de frontaliteit en de onopgesmuktheid van de geportretteerde, de lege achtergrond en de keuze voor rood en zwart krijt.[4] Het wordt ca. 1640 gedateerd, dus niet veel later dan het *Portret van Jan Jansz. van Ermelo*. Een aantal jaren eerder moet Saenredam ook enkele portrettekeningen vervaardigd hebben. We kennen deze slechts door prenten die Jan van de Velde er in 1629 en 1631 naar maakte.[5] Compositorisch (ovale uitsnede, halve lengte met handen) lijken ze op Saenredams recentelijk in Dresden boven water gekomen portrettekening van Johannes Petri Junius, predikant in Assendelft en Den Bosch.[6] In stijl en techniek is het portret van Junius echter nogal anders van karakter dan het hier getoonde blad.

Het is opvallend hoezeer techniek en uitvoering van het *Portret van Jan Jansz. van Ermelo* verwant is aan Saenredams compositietekeningen, zijn in de kerk vervaardigde bladen. De meeste zijn eveneens in krijt uitgevoerd; bij vele ziet men ook forse arceringen van de minder belangrijk geachte delen, terwijl hoofdzaken uiterst gedetailleerd zijn weergegeven, zonder 'droog' te worden. Net als op de architectuurtekeningen is het de tekenaar hier gelukt om door middel van een subtiele zon- en schaduw-indicatie de verschillende volumes overtuigend uit te beelden.

AdG en MP

# Literatuur


Advertentie Sotheby Mak van Waay B.V., Amsterdam, *The Burlington Magazine* 118 (1976), nr. 884, p. lxii, en *The Connoisseur* 193 (1976), nr. 777, p. 104.

Akerlaken, A.M. van, *De Pieterskerk te Utrecht*, Utrecht 1954 (4de herz. druk).

Alpers, S., *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago/Londen 1983.

Ampzing, S., *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Haarlem 1628.

Andrews, K., 'Een nieuwe tekening van Saenredam van de Mariakerk te Utrecht', *Bulletin van het Rijksmuseum* 23 (1975), pp. 155-158.

Andrews, K., 'Old master drawings from the David Laing bequest at the National Gallery of Scotland', *The Burlington Magazine* 118 (1976), pp. 448-451.

Anoniem, 'Die Auktion der Sammlung Weber', *Der Cicerone* 4 (1912), pp. 187-193.

Anoniem, *Georganiseerd bezoek aan het Museum Boymans-van Beuningen. Vierde Museumnummer* [uitgegeven door 'Vævo'], z.pl. 1959.

Anoniem, *Pieterskerk Utrecht*, Utrecht [1973].

Anoniem, *Jacobikerk Utrecht*, Utrecht 1977.

Anoniem, *Catharijneconvent Utrecht*, Utrecht [1979].

Anoniem, *Janskerk Utrecht*, Utrecht [1981].

Argan, G.C., *L'Europe des capitales 1600-1700*, z.pl. 1964.

Asperen de Boer, J.R.J. van, 'De ondertekening bij Pieter Saenredam: twee voorbeelden', *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971), pp. 25-31.

Asperen de Boer, J.R.J. van, 'Introduction' in: Van Asperen de Boer en Helmus 2000, pp. 9-10.

Asperen de Boer, J.R.J. van en L.M. Helmus (red.), *The paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665). Conservation and technique*, Utrecht 2000.

Baard, H.P., 'Van Geertgen tot Bosboom. Kerkinterieurs', *Openbaar Kunstbezit* 10 (1966), pp. 54a-56.

Bangs, J.D., 'The Leiden Pieterskerk west end, 1512-1637. Aspects of rebuilding and shape', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 84 (1985), pp. 1-15.

Bangs, J.D., *Church art and architecture in the Low Countries before 1566*, Kirksville (Miss.) 1997.

Barnard, M.D. en C.C. van Hoogevest, 'Het Domcomplex', in: A.W. Reinink en J.A. Schuur (red.), *Bouwen voor Utrechts Universiteit. Architectuur en stedebouw binnen de stad*, Utrecht 1985, pp. 11-47.

Barnard, M.D. en C.C. van Hoogevest, 'Restauratie van wandschildering, altaarretabel en cenotaaf in de Domkerk te Utrecht', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1985 1986 1987 1988 nummer 8*, Utrecht 1989, pp. 120-145.

Bautier, P. e.a., *Cinq siècles d'art. Mémorial de l'exposition Bruxelles 1935*, Brussel 1936, 2 delen.

Beck, H.-U., *Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis*, Amsterdam 1972-1973, 2 delen.

Beck, H.-U., 'Der unbekannte Zeichnungssammler *Lugt 2986 b* identifiziert: Jacob Helmolt in Haarlem', *Oud Holland* 107 (1993), pp. 372-377.

Becker-Jordens, A., *Een kabinet van Utrechtse gezichten*, Bussum 1973.

Bedaux, J.B., 'Beelden van "leersucht" en tucht. Opvoedingsmetaforen in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 33 (1983), pp. 49-74.

Bedaux, J.B., *The reality of symbols*, Den Haag/Maarssen 1990.

Beelaerts van Blokland, P.R., 'Verslag over het jaar 1966', *Vereniging Rembrandt tot behoud en vermeerdering van kunstschatten in Nederland. Verslag over 1966*, z. pl. [1967], pp. 6-8.

Beerends, J., 'De kunst der objectiviteit', *Het R.K. Bouwblad* 9 (1937-1938), pp. 201-203.

Berends, G., 'De houten torenbekroningen van Amersfoort en Gouda', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 73 (1974), pp. 216-220.

Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (...)*, z.pl. 1948-1955, 8 delen.

Beresteyn, E.A. van, 'De grafzerken in het transept van de Domkerk', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1927), pp. 72-87.

Beresteyn, E.A. van, *Geschiedenis der Johanniter-orde in Nederland tot 1795*, Assen 1934.

Bergmann, J. e.a., *Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Museumsführer durch alle Abteilungen*, Kassel 1976.

Berk, R. van, *Catharijnekerk* (Educatief blad Museum Catharijneconvent), Utrecht 1999 (2de, herz. druk).

Bernlef, J., *Publiek geheim*, Amsterdam 1987.

Bernt, W., *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, München 1948, 3 delen.

Bernt, W., *Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, München 1957-1958, 2 delen.

Bernt, W., *The Netherlandish painters of the seventeenth century*, Londen/New York 1970, 3 delen.

Bernt, W., *Die niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*, München 1979-1980, 5 delen.

Bie, C. de, *Het gulden cabinet van de edel vry schilder const*, z.pl. 1661.

Bièvre, E. de (red.), *Utrecht: Britain and the Continent. Archaeology, art and architecture*, Leeds 1996.

Biezen, J. van, *Het Nederlandse orgel in de renaissance en de barok, in het bijzonder de school van Jan van Covelens*, Utrecht 1995, 2 delen.

Bjerre, H., [Bespreking tentoonstelling 'Gemälde im Licht der Naturwissenschaft'], *Studies in Conservation* 24 (1979), pp. 45-46.

Blau, W. e.a. (red.), *Die grosse Enzyklopädie der Malerei*, Freiburg/Bazel/Wenen 1976-1978, 8 delen.

Blijstra, R., *2000 jaar Utrecht. Stedebouwkundige ontwikkeling van castrum tot centrum*, Utrecht/Antwerpen 1969.

Blotkamp, H. e.a., *Ruimte en perspektief*, Utrecht [1975] (publ. bij tent. Utrecht 1975-1976).

Blotkamp, H., *Ruimte en perspectief*, Utrecht 1980.

Bockenberg, P.C., *Catalogus & brevis historia pontificum Ultraiectensium*, Leiden 1586.

Bodt, S. de, '"Quelque chose de diabolique". Schetsen en krabbels en aquarellen', in: tent.cat. *Nederlandse tekeningen uit de negentiende eeuw, 1850-1900. Keuze uit de verzameling van het prentenkabinet, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam* (Museum Boijmans-van Beuningen), Rotterdam 1995.

Boersma, A., 'Pieter Jansz. Saenredam's technique and artistic intent: questions that arose during the restoration of two paintings by the artist', in: Van Asperen de Boer en Helmus 2000, pp. 56-70.

Bogaers, L., 'De religieuze gedrevenheid van Dirck Weyman in het licht van de lotgevallen van een Utrechtse glasmakersfamilie in de zestiende eeuw', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1993), pp. 67-116.

Bok, M.J., 'Pieter Saenredam en de Utrechtse Mariakerk', *PUG. Provinciaal Utrechts Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. Mededelingen* (najaar 1990), pp. 58-72 (aankondiging: voorjaar 1990, pp. 19-20).
Bok, M.J. en G. Schwartz, '"Soo perfect mijn mogelijcke was". Een nieuwe biografie over de schilder Pieter Saenredam', *Spiegel Historiael* 24 (1989), pp. 294-301.
Bok, M.J. en G. Schwartz, 'Pieter Jansz. Saenredam en 's-Hertogenbosch', in: Den Bosch 1990, deel 2, pp. 575-579.
Bomford, D., 'Two paintings by Saenredam in the National Gallery, London', in: Van Asperen de Boer en Helmus 2000, pp. 71-87.
Bomford, D., C. Brown en A. Roy, *Art in the Making, Rembrandt*, Londen 1988.
Boom, A. van der, *Monumentale glasschilderkunst in Nederland*, deel 1, Den Haag 1940.
Borst, P. e.a., *Graven en begraven in de Dom van Utrecht*, Bunnik 1997.
Bosman, A.F.W., *De Onze Lieve Vrouwekerk te Maastricht*, Utrecht/Zutphen 1990.
Bott, K., *Ein deutscher Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Franz Erwein von Schönborn (1776-1840)*, Alfter 1993.
Bott, K. (red.), *Rudolf Byss, fürtrefflicher Gemählde- und Bilderschatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden*. Weimar 1997.
Braak, M. ter, 'Pieter Saenredam is geen genie', *Kroniek van hedendaagsche kunst en kultuur* 3 (1937/1938), pp.104-107.
Braam, F.A. van, *Art treasures in the Benelux countries. Volume 1. The Netherlands*, Deventer [1958].
Bredius, A., 'De "Old Masters" in de Royal Academy te Londen', *De Nederlandsche spectator* (1902), pp. 89-90, 109-111, 116-118.
Breij, M., *Sint Maarten. Schutspatroon van Utrecht*, Utrecht 1988.
Breij, M. en B. Touborg (red.), *Vijfentwintig jaar Zaterdagmiddagmuziek Domkerk*, Utrecht 1996.
Bremmer, H.P. (red.), *Beeldende kunst* 1 (1913-1914) - 24 (1937-1938).
Bremmer, H.P., *P. Saenredam. Achttien lichtdrukken met een inleiding*, Den Haag 1938.
Brière-Misme, C., 'Recensie: P.T.A. Swillens, "Pieter Janszoon Saenredam, schilder van Haarlem, 1597-1665"', *Gazette des Beaux-Arts* 78 (1936) deel 1, pp. 312-313.
Brinkgreve, G., 'Saenredam', *Connaissance des arts* (1960) nr. 95, pp. 32-41.
Brinkgreve, G., 'Saenredam. Le plus extraordinaire peintre d'architectures d'église. Une froide maîtrise élucidée et jugée ici par un Hollandais du XXe siècle', *Connaissance des arts* 95 (1960) januari, pp. 32-41.
Brom, G. en L.A. van Langeraad (red.), *Diarium van Arend van Buchell*, Amsterdam 1907.
Bronkhorst, H., 'Verdwenen Utrechtse kerk tot leven gebracht', *Bisdomblad. Weekblad voor het bisdom 's-Hertogenbosch* 63 (1985) nr. 42, p. 12.
Broos, B.P.J., '"Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama": de boekhouding van drie generaties verzamelaars van oude Nederlandse tekenkunst', *Oud Holland* 98 (1984), pp. 13-39.
Broos, B.P.J., '"Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama", II: "verkocht, verhandeld, verëerd, geruild en overgedaan"', *Oud Holland* 99 (1985), pp. 110-154.
Broos, B.P.J., '"Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama", III: de verzameling van Sybrand I Feitama (1620-1701) en Isaac Feitama (1666-1709)', *Oud Holland* 101 (1987), pp. 171-217.
Broos, B., 'Improving and finishing old master drawings: an art in itself', *Hoogsteder Naumann Mercury* 8 (1989), pp. 34-55.
Brouwer, T., *Orgelluiken in Nederland*, Amsterdam/Dieren 1985.
Brown, Chr., *Dutch painting*, Oxford/New York 1976.
Brown, Chr., 'Revising the canon: the collector's point of view', *Simiolus* 6 (1998), pp. 201-212.
Brugman, J., H. Buiter en K. van Vliet, *Markten in Utrecht. Van de vroege middeleeuwen tot nu*, Utrecht 1995.
Bruijn, M.W.J. de, e.a. (red.), *Ach lieve tijd. Dertien eeuwen Utrecht en de Utrechters*, Zwolle 1984-1985, 15 afleveringen.
Bruijn, M.W.J. de, *Husinghe ende hofstede. Een institutioneel-geografische studie van de rechtspraak over onroerend goed in de stad Utrecht in de middeleeuwen*, Utrecht 1994.
Bruijnen, Y., *Pieter Saenredam. Gezicht op de Mariaplaats en de Mariakerk te Utrecht*, vouwblad (*Informatie Oude Kunst Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam*, nr. 13), Rotterdam [1998].
Bruin, R.E. de, J.A.L. de Meyere en S. de Sitter (red.), *De Utrechtse Parade 1495-1995. Van Van Scorel tot Rietveld en Koch* Utrecht 1994 (Engelse editie: *The Utrecht way. From Van Scorel to Rietveld and Koch*, Utrecht 1994).
Bruin, R.E. de e.a., *Twintig eeuwen Utrecht. Korte geschiedenis van de stad Utrecht / The city of Utrecht through twenty centuries. A brief history*, Utrecht 1999.
Buchelius, A., 'Traiecti Batavorum Descriptio' (1592), in: S. Muller (red.), *Bijdragen en mededeelingen van het Historisch Genootschap* 27 (1906), pp. 131-268.
Buchelius, A., *Monumenta passim in templis ac monasteriis Traiectinae urbis atque agri inventa*, handschrift, eerste kwart 17de eeuw (Het Utrechts Archief).
Buchelius, A. (red.), *Ioannes de Beka, Canonicus Ultrajectinus, et Wilhelmus Heda, Praepositus Arnhemensis, De Episcopis Ultraiectinis, recogniti et notis historicis illustrati*, Utrecht 1643.
Buijsen, E. e.a., *Haagse schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Den Haag/Zwolle 1998.
Burch, L. van der, *Aedis Divae Mariae Virginis in civitate Ultraiectensi admiranda origo*, Utrecht 1617.
Calkoen, G.G., *De kapittelkerk van St. Marie te Utrecht*, handschrift, Utrecht 1916-1917, 2 delen (Het Utrechts Archief).
Campen, J.W.C. van, 'Jan Weissenbruchs schilderij van de Mariakerk te Utrecht', *Historia* 10 (1944), pp. 125-133.
Campen, J.W.C. van, 'De opschriften van den Domtoren', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1951), pp. 45-62.
Carrier, D., 'Book review: "Pieter Saenredam. The painter and his time"', *Leonardo* 24 (1991), p. 492.
Cattaui, G., 'L'exposition du "seicento". Rome rend hommage à toutes les gloires du XVIIe siècle européen', *Gazette des Beaux-Arts* 49 (1957), pp. 239-248.
*Centraal Museum Utrecht. Overzicht 1972-1981*, Utrecht 1983.
Churchill, W.A., *Watermarks in paper in Holland, England, France etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*, Amsterdam 1935 (reprint Amsterdam 1967).
Clark, C., 'Arthur Kay', *Scottish Art Review* 13 (1971), nr. 1, pp. 25-28.
Connell, E.J., 'The romanization of the Gothic arch in some paintings by Pieter Saenredam. Catholic and protestant implications', *The Rutgers Art Review* 1 (1980), pp. 17-35.
Coster, H.P., 'Het koperen hek voor het altaar van St. Maarten in den Dom te Utrecht', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* (1909), pp. 196-218.
Croo de Vries, A.B.R. du, 'De stad Utrecht en de Unie 1578-1579', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1978), pp. 56-70.
Cuypers, J.Th.J., 'De St. Mariakerk te Utrecht/L'église Ste Marie à Utrecht', *Verzameling van afbeeldingen van oude gebouwen, uitgegeven door de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst/Recueil de planches représentant des bâtiments anciens, publié par la Société pour la Propagation de l'Architecture* 31 (1890), pl. 157-161.
Defoer, H.L.M. en P. Dirkse, 'Het grafmonument van Jan van Scorel', *Oud Holland* 100 (1986), pp. 171-196.
Dekker, C. e.a. (red.), *Geschiedenis van de provincie Utrecht*, Utrecht 1997, 3 delen.
Denison Champlin, J. (red.), *Cyclopedia of painters and paintings*, Londen/New York 1888, 4 delen.
Deys, H.P., 'Vijf eeuwen Cuneratoren', in: H.P. Deys, A.J. de Jong en W.H. Strous (red.), *1492-1992. Vijfhonderd jaar Cuneratoren te Rhenen*, Rhenen 1992, pp. 9-35.
Dibbets, J. en G. Schwartz, 'Een genie of juist geen genie? Een gesprek over Pieter Saenredam', *Museumjournaal* 29 (1984), pp. 296-303.
Dijk, P. van en R. Doornekamp, *Orgels in de stad Utrecht. Zes eeuwen geschiedenis en een inventarisatie*, Utrecht 1992.
Dirkse, P., 'Nieuw beeldmateriaal over Hendrick Barck, balijer van het Utrechtse Catharijneconvent', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1986), pp. 78-92.
Dolfin, M.J., E.M. Kylstra en J. Penders, *Utrecht. De huizen binnen de singels*, Den Haag/Zeist 1989, 2 delen.
Dominicus-van Soest, M., 'Stralend licht', *Rijksmuseum Kunstkrant* 22 (1996) nr. 6, pp. 3-5.
Drach, C.A. von, 'Briefe des Kunstsammlers Antonie Rutgers an den Landgrafen Wilhelm VIII von Hessen, *Oud-Holland* 8 (1890), pp. 187-202.
Ebbinge Wubben, J.C., *Gids schilderkunst & beeldhouwkunst Museum Boymans*, Rotterdam 1951.
Eijnden, R. van en A. van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIIIe eeuw*, Haarlem 1816-1840, 3 delen met aanhangsel.

Eisenmann, O., *Führer durch die Kgl. Gemäldegalerie zu Cassel*, Kassel [ca. 1885].
Eisler, C.T., *Flemish and Dutch drawings from the 15th to the 18th century*, Londen 1964.
Elkins, J., '"Das Nüsslein beisset auf, ihr Künstler!" Curvilinear perspective in seventeenth century Dutch art', *Oud Holland* 102 (1988), pp. 257-276.
Engelbregt, G.M.J., J.B.A. Terlingen e.a., *Utrecht en zijn middeleeuwse kerken*, Utrecht 1981 (publicatie bij gelijknamige tentoonstelling in Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, 1981).
Engelen, E. van, *Grafs en wapen der kerken van Uytrecht*, handschrift, eerste helft 18de eeuw, 3 delen (Het Utrechts Archief).
Esmeijer, A.C., 'Een raam in de Utrechtse Mariakerk naar ontwerp van Scorel', *Oud-Holland* 70 (1955), pp. 219-222.
Evers, G.A., 'Koning Lodewijk's hofschouwburg te Utrecht', *Het Huis oud en nieuw* 14 (1916), pp. 321-334.
Evers, G.A., *Utrechtse overleveringen uit de middeleeuwen*, Utrecht 1941.
Eyck tot Zuylichem, F., 'De voormalige St. Mariekerk te Utrecht', *Tijdschrift voor oudheden [...] der geschiedenis van het bisdom, de provincie en de stad Utrecht* 2 (1848), pp. 19-35.
Faries, M. en M. Wolff, 'Landscape in the Early Paintings of Jan van Scorel', *The Burlington Magazine* (november 1996), pp. 724-733.
Fockema Andreae, S.J., E.H. ter Kuile e.a., *Duizend jaar bouwen in Nederland*, Amsterdam 1948-1957, 2 delen.
Foucart, J., *Musées de Hollande. La peinture néerlandaise*, Parijs 1965.
Franz, H.G., 'Hans Bol als Landschaftzeichner', *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz* 1 (1965).
Fremantle, K., 'Some drawings by Jacob van Campen for the Royal Palace of Amsterdam', *Oud-Holland* 68 (1953), pp. 73-95.
Fremantle, K., *The baroque townhall of Amsterdam*, Utrecht 1959.
Friedrichs, A., *Een onderzoek naar persbrocaat op steen, Het persbrocaat in de Grote of Onze Lieve Vrouwe Kerk te Breda en de Pieterskerk te Leiden*, (diss.) SRAL Maastricht 1997.
Fritz, R., *Das Stadt- und Straßenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1932 (diss. Berlijn 1932)
Fuchs, R., *Dutch painting*, Londen 1978.
G., 'Die Versteigerung der Sammlung Weber', *Der Kunstmarkt* 9 (1911-1912), pp. 194-198, 200.
G., 'Die Vente Six', *Der Cicerone* 20 (1928), pp. 681-682. (a)
G., 'Die Versteigerung der Sammlung Six', *Der Cicerone* 20 (1928), p. 289. (b)
Gall, E., 'Die Marienkirche in Utrecht und Klosterneuburg', *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1 (1923), pp. 34-41.
Gaskell, I., 'Pieter Jansz. Saenredam and the Great Church of 's-Hertogenbosch', in: B. Scribner (red.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1990, pp. 249-261.
Gelder, J.G. van, *Jan van de Velde 1593-1641. Teekenaar-schilder*, Den Haag 1933 (diss. Rijksuniversiteit Utrecht, 1933).
Gelder, H.E. van (red.), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden. Samenvattende kunstgeschiedenis van Nederland en Vlaanderen van begin tot heden*, Utrecht [1935].
Gelder, H.E. van, 'Haagsche kunstverzamelingen voor 1900', *Jaarboek Die Haghe* (1942), pp. 1-36.
Gelder, H.E. van (red.), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden van de middeleeuwen tot onzen tijd*, Utrecht 1946 (2de, uitgebr. druk van Van Gelder [1935]).
Gelder, H.E. van en J. Duverger (red.), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Utrecht/Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven 1954-1956, 3 delen (3de, uitgebr. druk van Van Gelder [1935]).
Giltaij, J., 'Pieter Saenredam as portraitist', *Master Drawings* 15 (1977), pp. 26-28.
Giltaij, J., 'Book review Gary Schwartz and Marten Jan Bok, "Pieter Saenredam: the painter and his time"', *Simiolus* 20 (1990-1991), pp. 87-90.
Giltaij, J., 'Scientific examination of the underdrawing of seventeenth-century architectural painters' in: Van Asperen de Boer en Helmus 2000, pp. 32-55.
Ginkel, E. van, *Verleden wijk. De immuniteit van Sint-Marie*, Utrecht 1998.
Ginneken, L. van, 'Pieter Saenredam', *Kunstschrift* 32 (1988), nr. 1, pp. 2-3.
*La Grande Encyclopédie*, Parijs 1971-1978, 21 delen.
Goldner, G.R. en L. Hendrix, *European Drawings 2, Catalogue of the Collections. The J. Paul Getty Museum*, Malibu 1992.
Graaf, J.A. van de, *Het Mayerne Manuscript als bron voor de schildertechniek van de barok* (diss.), Utrecht 1958.
Graafhuis, A., '1672. Utrecht in de branding', *Spiegel Historiael* 7 (1972), pp. 350-357, 401-409.
Graafhuis, A., 'Schrickelijck tempeest van 1674', *Spiegel Historiael* 9 (1974), pp. 414-421. (a)
Graafhuis, A., 'Het "schrickelyck tempeest" van 1674', *Jaarboek Oud Utrecht* (1974), pp. 96-107. (b)
Graafhuis, A. en H.J.H. Knoester, *In en om de Dom. Geïllustreerde gids van het Utrechtse Domcomplex*, Utrecht 1967.
Graafhuis, A. en H.J.H. Knoester, *De Utrechtse Dom*, Utrecht 1974 (en latere drukken).
Graafhuis, A. en A. Kool, *Wijk C en de Jacobikerk*, Utrecht 1977.
Graafhuis, A. en J. Kronenburg, *In en om de Domkerk*, Utrecht 1988.
Graafhuis, A. en K.M. Witteveen, *In en om de Janskerk*, Utrecht 1981.
Graafhuis, A. en K.M. Witteveen, *In en om de Buurkerk*, Utrecht 1984.
Grimes, C.H.D., *The English Church at Utrecht*, Chambéry 1930.
Gronau, G., 'Erwerbungen der Casseler Galerie 1912-1922', *Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen* 44 (1923), pp. 60-71.
Groot, A. de, 'Beelden in de Dom van Utrecht in de zestiende eeuw', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 45 (1994), pp. 38-97.
Groot, A. de, 'Internal arrangements in the Utrecht Cathedral before and after the Reformation', in De Bièvre 1996, pp. 253-261.
Grosse, R., *Niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlijn 1936.
*Grote Winkler Prins. Encyclopedie in 26 delen*, 9de druk, Amsterdam/Antwerpen 1990-1993.
Gudlaugsson, S.J., 'Aanvullingen omtrent Pieter Post's werkzaamheid als schilder', *Oud-Holland* 69 (1954), pp. 59-71.
*Guide du Musée Central Utrecht*, Utrecht 1950.
Guillaumin, J., 'Cours: tableaux. L'engouement a fait monter les prix parfois follement', *Connaissance des arts* (1977), nr. 300, p. 140.
Haak, B., 'Noordnederlandse stadsgezichten in de zeventiende eeuw', *Antiek* 12 (1977/1978) nr. 1, pp. 17-41.
Haak, B., *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984.
Haakma Wagenaar, Th., 'De eerste omloop van den Domtoren in de XIVe en XVIe eeuw', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1934), pp. 58-84.
Haakma Wagenaar, Th., *De bouwgeschiedenis van de Buurkerk te Utrecht*, Utrecht 1936.
Haakma Wagenaar, Th., 'De spits van den Domtoren', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1938), pp. 25-41. (a)
Haakma Wagenaar, Th., 'Sprekende van Pieter Saenredam', *De 8 en Opbouw* 9 (1938), pp. 185-187. (b)
Haakma Wagenaar, Th., 'Enige hypothesen van dr. G.C. Labouchère over het middeleeuwse Utrecht', *Jaarboek Oud Utrecht* (1971), pp. 13-32. (a)
Haakma Wagenaar, Th., 'Verslag archiefonderzoek en bouwhistorische begeleiding restauratie', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1969-1970 nummer 1*, Utrecht [1971], pp. 49-68. (b)
Haakma Wagenaar, Th., 'Verslag bouwhistorische begeleiding restauratie binnenstadskerken', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1971-1972 nummer 2*, Utrecht [1973], pp. 35-55.
Haakma Wagenaar, Th., *Memorandum Domtoren*, [Utrecht] 1975.
Haakma Wagenaar, Th., 'Geschiedenis van de bouw en restauratie van de Jacobikerk', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1975 1976 nummer 4*, Utrecht [1977], pp. 44-64. (a)
Haakma Wagenaar, Th., 'De raamtraceringen in de Jacobikerk', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1975 1976 nummer 4*, Utrecht [1977], pp. 65-80. (b)
Haakma Wagenaar, Th., 'Jacobikerk, bouwgeschiedenis en restauraties', *Het vijf kerken restauratieplan* 5 (1977) nr. 1, pp. 1-19. (c)
Haakma Wagenaar, Th., 'De raamtraceringen in de Jacobikerk', *Het vijf kerken restauratieplan* 5 (1977) nr. 3/4, pp. 1-14. (d)
Haakma Wagenaar, Th., 'De toren en zijn klokken', in: C.A. Baart de la Faille e.a., *Ergens beginnen de klokken hun lied. Zeven opstellen over de historie en de restauratie van de Utrechtse Domtoren, zijn carillon en zijn luiklokken*, Utrecht 1981, pp. 13-35. (a)
Haakma Wagenaar, Th., 'De verbouwing van de Buurkerk in de 15e eeuw', *Het vijf kerken restauratieplan* 9 (1981) nr. 1, pp. 1-12. (b)
Haakma Wagenaar, Th., 'De verbouwing van de Buurkerk in de 16e eeuw', *Het vijf kerken*

*restauratieplan* 10 (1982) nr. 1/2, pp. 1-16.
Haakma Wagenaar, Th., 'De bouwgeschiedenis van de Buurkerk', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1982 1983 1984 nummer 7* [1985], pp. 147-183.
Haakma Wagenaar, W., 'Het stadsgezicht in de Jacobikerk', *Het vijf kerken restauratieplan* 4 (1976) nr. 2, pp. 1-8.
Haakma Wagenaar, W., 'De reconstructie van het houten tongewelf in de Janskerk', *Het vijf kerken restauratie plan* 8 (1980) nr. 2/3, pp. 1-15.
Haakma Wagenaar, W., 'De reconstructie van het houten tongewelf in de Janskerk', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1979 1980 1981 nr. 6*, [1982], pp. 159-174.
Halbertsma, H., 'De zogenaamde afgodsbeeldjes van St. Marie te Utrecht', *Berichten van de rijksdienst voor het oudheidkundig bodemonderzoek* 12-13 (1962-1963), pp. 260-272.
Halbertsma, H., 'De zogenaamde afgodsbeeldjes van St. Marie te Utrecht', *De vrije Fries* 46 (1964), pp. 70-85.
Hall, H. van, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Amsterdam 1963.
Hannema, D. en A. van Schendel jr., *Noord- en Zuid-Nederlandsche schilderkunst der XVIIe eeuw*, Amsterdam/Berlijn [1937].
Haskell, F., 'The market for Italian art in the 17th century', *Past and Present* (april 1959), pp. 48-59.
Haslinghuis, E.J., *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst (...). Deel II. De provincie Utrecht. Eerste stuk: de gemeente Utrecht, eerste aflevering*, Den Haag 1956.
Haslinghuis, E.J. en C.J.A.C. Peeters, *De Dom van Utrecht*, Den Haag 1965.
Haverkate, H.M. en C.J. van der Peet, *Een kerk van papier. De geschiedenis van de voormalige Mariakerk te Utrecht*, Zutphen 1985 (publ. bij tent. Utrecht 1985).
Haverkorn van Rijsewijk, P., 'Rotterdamsche schilders', *Oud-Holland* 11 (1893), pp. 47-54.
Haverkorn van Rijsewijk, P., *Het Museum-Boijmans te Rotterdam*, Den Haag/Amsterdam 1909.
Heawood, E., *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum 1950 (reprint Amsterdam 1969).
Heckmanns, F.W., *Pieter Janszoon Saenredam. Das Problem seiner Raumform*, Recklinghausen 1965.
Heemstra, G. van, 'The Upton House Saenredam: conservation and technique', in: Van Asperen de Boer en Helmus 2000, pp. 88-103.
Heemstra, G. van en R. Marchant, 'The Upton House Saenredam, conservation and technique', *Hamilton Kerr Bulletin* 3 (2000), pp. 69-88.
Heise , G.C., *Führer durch die Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1955.
Held, J., 'The Early Appreciation of Drawings', in *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art, Acts of the 18th International Congress of the History of Art*, vol. 3, Princeton 1963.
Held, J.S., 'Corrections' [op J.S. Held, 'Constantijn Huygens and Susanna van Baerle. A hitherto unknown portrait'], *The Art Bulletin* 74 (1992), p. 173.
Hendriks, E. en E. Forest, 'Examination and treatment of Saenredam' s painting of the St Pieterskerk in Utrecht (1654)' in: Van Asperen de Boer en Helmus 2000, pp. 104-121.
Hentzen, A., *Führer durch die Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1962.
Hentzen, A., *Führer durch die Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1966.
Hentzen, A. (red.), *Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke der Gemälde-Galerie*, Keulen 1969.
Heppner, A., 'Saenredam's "nieuw realisme" in de XVIIe eeuw. Naar aanleiding der tentoonstellingen te Rotterdam en Amsterdam', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 16 (1939), pp. 113-119.
Heukelom, G.W. van, *Geschiedenis en herstellingswerken van den Domtoren te Utrecht tot 1929*, Utrecht 1929.
Hijmersma, H.J., *100 jaar Vereniging Rembrandt. Een eeuw particulier kunstbehoud in Nederland*, Amsterdam 1983.
Hind, A.M., *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Londen 1926.
Hirsching, F.K.G., *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz-, Gemmen-, Kunst-, und Naturalienkabineten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Preparaten und botanischen Garten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Städte*, Erlangen 1786-1792 (6 delen).
Hoekstra, T.J., *De Utrechtse Pieterskerk*, Utrecht 1993.
Hoff, U., 'Cross-currents in Dutch and Flemish painting in the seventeenth century', *Apollo* 118 (1983) nr. 2, pp. 57-63.
Hofstede de Groot, C., *Arnold Houbraken und seine 'Groote Schouburgh' kritisch beleuchtet*, Den Haag 1893.
Hofstede de Groot, C., 'De internationale tentoonstelling van oude schilderkunst te Utrecht', overdruk uit de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* [1894].
Hofstede de Groot, C., *Utrechtsche kerken. Teekeningen en schilderijen van Pieter Saenredam*, Haarlem 1899. (a)
Hofstede de Groot, C., 'Eine verschollene Handzeichnung Pieter Saenredam's', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899), p. 170. (b)
Hofstede de Groot, C., 'De verzameling Six in het Gemeentemuseum te Amsterdam', *De Nederlandsche Spectator* (1900), p. 270.
Hollstein, F.W.H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam 1949-.
Hollstein, F.W.H., *German engravings, etchings and woodcuts*, Amsterdam 1954-.
Holmes, Ch. e.a., *Commemorative catalogue of the exhibition of Dutch art 1450-1900 held in the galleries of the Royal Academy, Burlington House London, January-March 1929*, Oxford/Londen 1930 (zie ook Londen 1929).
Hond, J. de, 'Een onbekende tekening van Saenredam: het portret van Johannes Petri Junius', *Oud Holland* 113 (1999), pp. 187-196.
Hooft, C.G. 't, 'Het oude raethuys door Pieter Saenredam', *Jaarboek van het genootschap Amstelodamum* 12 (1914), pp. 207-210.
Hoogevest, T. van, 'Restauratie van de Janskerk en van enkele gedeelten van de Dom', *Het vijf kerken restauratieplan* 5 (1977) nr. 2, pp. 1-16.
Hoogevest, T. van en J. van Staveren, 'Restauratie van de Janskerk', *Het vijf kerken restauratieplan* 7 (1979) nr. 1, pp. 1-15.
Hoogewerff, G.J., *Jan van Scorel. Peintre de la renaissance hollandaise*, Den Haag 1923.
Hoogewerff, G.J., *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, Den Haag 1936-1947 (5 delen). (Deel 4, hoofdstukken 3 en 4 ook als G.J. Hoogewerff, *Jan van Scorel en zijn navolgers en geestverwanten*, Den Haag 1941.)
Hoogland, R.A., *Kroniek van Utrecht. Beknopte geschiedenis van de Domstad in jaartallen*, Utrecht/Antwerpen 1978.
Houbraken, A., *De groote schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718-1721, 3 delen.
Houtzager, M.E., 'Die Saenredam-Ausstellung in Utrecht', *Die Weltkunst* 31 (1961) nr. 23, p. 13.
Houtzager, M.E. e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967.
Hoven van Genderen, B. van den, *Het kapittel-generaal en de staten van het Nedersticht in de 15e eeuw*, Zutphen 1987.
H[uebner], F.M., 'Die Versteigerung der Sammlung Six in Amsterdam', *Der Cicerone* 20 (1928), pp. 713-714.
Huebner, F.M., 'Holländische Gesteinsmaler', *Die Weltkunst* 32 (1962), pp. 7-8.
Huisken, J., K. Ottenheym en G. Schwartz (red.), *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1995 (publ. bij tent. Amsterdam 1995).
Hulzen, A. van, *Utrecht. De geschiedenis en de oude bouwwerken*, Amsterdam 1944.
Hulzen, A. van, *Utrechtse kerken en kerkgebouwen*, Baarn 1985.
Hulzen, A. van, *Utrechtse kloosters en gasthuizen*, Baarn 1986.
Hulzen, A. van, *Utrecht. De Oude Gracht. II*, Amersfoort 1991.
Hulzen, A. van, *Utrecht in opstand. Het einde van de oude bisschopsstad 1528-1580*, Utrecht 1999.
Hutton, W., 'Aelbert Cuyp: The Riding Lesson', *Museum News. The Toledo Museum of Art* N.S. 4 (1961), pp. 79-85.
Huygens, C., *Utrechtse epigrammen* (vertaald door J. Bommeljé), Utrecht 1998.
Jansen, G., *Pieter Saenredam. Gezicht op de Mariaplaats en de Mariakerk te Utrecht*, Rotterdam 1987.
Jantzen, H., 'Hollandsche kerkportretten', *Onze Kunst* 8 (1909), deel 15, pp. 141-150
Jantzen, H., *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910.
Jantzen, H., *Das Niederländische Architekturbild*, Braunschweig 1979 (2de, bew. druk van Jantzen 1910).
J[ong], H. de, 'De Dom van Utrecht', *Maandblad van Oud-Utrecht* 38 (1965), pp. 109-113.
Jonge, C.H. de, 'Pieter Jansz. Saenredam, 1597-1665. Interieur van de St. Mariakerk', *Vereeniging Rembrandt. Jaarverslag over 1937*, z.pl. [1938], pp. 28-30.

Jongh, E. de, 'Austerity and extravagance in the Golden Age', *Apollo* 86 (1967), pp. 16-25.
Jongh, E. de, '"'t Gotsche krulligh mall." De houding tegenover de gotiek in het zeventiende-eeuwse Holland', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973), pp. 85-145.
Josi, C., *Collection d'imitations de dessins d'après les principaux Maitres Hollandais et Flamands, Commencée par C. Ploos van Amstel, continuée et portée au nombre de Cent Morceaux ... par C. Josi*, Londen 1821.
Judson, J.R. en R.E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, Doornspijk 1999.
Kahr, M. Millner, *Dutch painting in the seventeenth century*, New York/Hagerstown/San Francisco/Londen 1978.
Kamerling-van Haersma Buma, A.A.S., *Utrecht in prent. Een geïllustreerd overzicht van twintig eeuwen Utrechtse historie*, Zaltbommel 1973.
Kastens, A. (red.), *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Braunschweig 1981 (2de druk, 1ste druk 1977)
Kay, A., *Treasure trove in art*, Edinburgh/Londen 1939.
Kemp, M., 'Construction and cunning: The perspective of the Edinburgh Saenredam' in: Edinburgh 1984, pp. 30-41.
Kemp, M., 'Simon Stevin and Pieter Saenredam. A study of mathematics and vision in Dutch science and art', *The Art Bulletin* 68 (1986), pp. 237-252.
Kersten, M.C.C. en D.H.A.C. Lokin, *Delftse meesters, tijdgenoten van Vermeer. Een andere kijk op perspectief, licht en ruimte*, Zwolle/Delft 1996.
Keyl, S., 'Pieter Saenredam and the organ. A study of three images', *Imago musicae* 3 (1986), pp. 51-78.
Kidson, P., 'The Mariakerk at Utrecht, Speyer, and Italy', in: De Bièvre 1996, pp. 123-136.
Kipp, A.F.E., *De immuniteit van St. Marie te Utrecht. De evolutie van een stadsbeeld*, Utrecht 1974 (ongepubliceerde doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Utrecht).
Kipp, A.F.E., 'Mariastraat 47-49', in: T.J. Hoekstra e.a., 'Archeologische en bouwhistorische kroniek van de gemeente Utrecht over 1986', *Maandblad Oud-Utrecht* 60 (1987), pp. 200-202.
Kipp, A.F.E., 'Van verscholen huis tot schuilkerk', in: A.J.C. van Westrenen (samenst.), *Gertrudis*, Utrecht [1989], pp. 3-7.
Kipp, A.F.E., 'Mariaplaats 27', in: T.J. Hoekstra e.a., *Archeologische en bouwhistorische kroniek van de gemeente Utrecht over 1990*, Utrecht z.j.
Klaveren, G. van, *De Dom van Utrecht*, Utrecht 1926.
Klinckaert, J.W., 'Adriaen van Wesel and the sculpture of the Mariakerk in Utrecht', in: De Bièvre 1996, pp. 242-245. (a)
Klinckaert, J.W., 'Bidt voor de ziel. Een laatmiddeleeuws epitaaf van een kanunnik van de voormalige St. Mariakerk te Utrecht', *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire / Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis* 67 (1996), pp. 111-120. (b)
Kloek, W.Th., W. Halsema-Kubes en R.J. Baarsen, *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam/Den Haag 1986 (publ. bij tent. Amsterdam 1986).
Klück, B.J.M., 'Mariaplaats 9', in: T.J. Hoekstra e.a., *Archeologische en bouwhistorische kroniek van de gemeente Utrecht over 1981, Maandblad Oud-Utrecht* 55 (1982), pp. 55-62.
Klück, B.[J.M.], 'Mariaplaats 9', in: T.J. Hoekstra e.a., *Archeologische en bouwhistorische kroniek van de gemeente Utrecht over 1982, Maandblad Oud-Utrecht* 56 (1983), pp. 82-85.
Kluyver, P., 'The organs of St Peter's Church, Utrecht', *The Organ Yearbook* 6 (1975), pp. 119-125.
Koldeweij, A.M., 'Pieter Saenredam had al getekend wat Matthieu Brouerius de Nidek beschreef: het doxaal en de koorbanken in de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), pp. 185-200.
Kolman, C.J. e.a., *Monumenten in Nederland. Utrecht*, Zeist/Zwolle 1996.
Koomen, P., 'Het portret van de kerk', *Maandblad voor beeldende kunsten* 10 (1933), pp. 258-268.
Kramm, Chr., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam 1857-1864 (6 delen en aanhangsel).
Kretschmar, F.G.L.O. van, 'De portretverzameling Martens van Sevenhoven. Een beeldkroniek van een Utrechtse familie', *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 32 (1978), pp. 149-237.
Kronenburg, J., 'De inrichting en het gebruik van de Domkerk I', *Het vijf kerken restauratieplan* 11 (1983) nr. 2, pp. 1-20.
Kruisinga, J.H., 'Jacob van Campen, schilder en bouwmeester 1595-1657', *Ons Amsterdam* 9 (1957), pp. 258-262.
Kubach, H.E. en A. Verbeek, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler*, Berlijn 1976, 3 delen.
Kubach, H.E. en A. Verbeek, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Band 4: Architekturgeschichte und Kunstlandschaft*, Berlijn 1989.
Kuile, E.H. ter, *De Dom van Utrecht*, Maastricht [1941].
Kuile, E.H. ter, 'De architectuur', in: *Duizend jaar bouwen in Nederland*, deel 1: *De bouwkunst van de Middeleeuwen*, Amsterdam 1948.
Kunst, H.J., 'Realität und Fiktion in den Bildern von Pieter Saenredam', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21 (1986), pp. 118-135.
Kuyper, W., *Dutch classicist architecture: a survey of Dutch architecture, gardens and Anglo-Dutch relations from 1625 to 1700*, Delft 1980.
Labouchère, G.C., 'De bezoeken der Duitsche koningen en keizers aan de stad Utrecht gedurende de Middeleeuwen', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1930), pp. 31-65.
Lafenestre, G. en E. Richtenberger, *La peinture en Europe. La Hollande*, Parijs [1898].
Lammertse, F., 'Van schets tot schilderij. Naar aanleiding van infraroodreflectografisch onderzoek op twee schilderijen van Saenredam in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 35 (1987), pp. 80-90.
Langenbach, M., *Onbekend talent. Leerlingen van de Utrechtse Fundatie van Renswoude 1761-1795*, Zutphen 1991.
Langmuir, E., *The National Gallery. Companion guide*, Londen 1994.
Laurentius, Th. e.a., *Cornelis Ploos van Amstel 1726-1798. Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980.
Lawrence, C., *Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638-1698). Haarlem cityscape painter*, Doornspijk 1991.
Leerintveld, A.M.Th., '"Ter goeder meemorie van mynen naem"; de nalatenschap van Constantijn Huygens', in: *Soeticheydt des Buyten-levens. Leven en leren op Hofwijck*, Delft 1988, pp. 97-115.
Levy, A., 'Baron Thyssen's old Masters: "a collection of extraordinary visual intensity"', *Artnews* 78 (1979), nr. 9, pp. 88-96.
Leymarie, J., *La peinture hollandaise*, Genève/Parijs/New York 1956.
Liedtke, W.A., 'Saenredam's space', *Oud-Holland* 86 (1971), pp. 116-141.
Liedtke, W.A., 'The New Church in Haarlem series: Saenredam's sketching style in relation to perspective', *Simiolus* 8 (1975/1976), pp. 145-166.
Liedtke, W.A., *Architectural painting in Delft*, Doornspijk 1982.
Liedtke, W.[A.], 'Architectural painting', in: Den Haag 1985, pp. 68-80.
Linden, C.J.R. van der, 'De symboliek van de Nieuwe Kerk van Jacob van Campen te Haarlem', *Oud Holland* 104 (1990), pp. 1-31.
Looyenga, A.J., 'Het Nederlandse orgelfront 1479-1725', in: J. Jongepier (red.), *Het historische orgel in Nederland 1769-1790*, Amsterdam/Zeist 1999, pp. 8-30.
Luckhardt, J. (red.), *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Kurzführer*, Braunschweig 1991.
Lunsingh Scheurleer, Th.H., 'Beeldhouwwerk in Huygens' Haagse Huis', *Oud Holland* 77 (1962), pp. 181-205.
Luttervelt, R. van, 'De schilderingen van Jacob van Campen uit het Hoogerhuis bij Amersfoort', *De Gids* 109 (1946), nr. II, pp. 143-159.
Luttervelt, R. van, *Holland's musea. Hoogtepunten der oude schilderkunst (...)*, Den Haag 1960.
Luttervelt, R. van, *Holland's musea. Hoogtepunten der oude schilderkunst (...)*, Parijs 1974.
M. 1928, 'Zur Auktion der Sammlung Six, Amsterdam', *Pantheon* 2 (1928), pp. 427-432.
Mander, K. van, *Den grondt der edel vry schilder-const*, vertaald en becommentarieerd door H. Miedema, Utrecht 1973.
Manke, I., *Emanuel de Witte 1617-1692*, Amsterdam 1963.
Martin, W., *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw. Frans Hals en zijn tijd*, Amsterdam 1935.
McNeil Kettering, A., *Drawings from the Ter Borch Studio Estate. Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Rijksprentenkabinet*, Rijksmuseum, Amsterdam, Den Haag 1988.
Meyere, J.A.L. de, *Jan van Scorel 1495-1562. Schilder voor prinsen en prelaten*, Utrecht 1981.
Meyere, J.A.L. de, *Utrecht op schilderijen. Zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht 1988.
Meyjes, N.P., *Character and beauty of Dutch*

*painting in the seventeenth century/Karakter en schoonheid van de Noordnederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1957.
Molen, J.R. ter, *Arti & Urbi. De Stichting Museum Boymans-van Beuningen als steunpilaar onder een Rotterdams museum*, Rotterdam 1993.
Molen, J.R. ter (red.), *150 jaar Museum Boijmans Van Beuningen. Een reeks beeldbepalende verzamelaars*, Rotterdam 1999.
[Monde, N. van der], 'De St. Mariakerk', *Tijdschrift voor geschiedenis, oudheden, merkwaardige bijzonderheden en statistiek van Utrecht* 1 (1835), pp. 199-210, 311-326.
Muelen, J.C. van der, 'Een oud Hollandsch huis uit de 1e helft der XVIIe eeuw. (Het Huis van Constantijn Huygens te 's Gravenhage)', *Haagsch Jaarboekje voor 1889*, Den Haag 1888.
Muller, S., 'Utrecht's Mariekerk', *Oud-Holland* 20 (1902), pp. 193-224.
Muller, S., *De Dom van Utrecht*, Utrecht 1906.
Muller, S., 'De authoriteit van Pieter Saenredam', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, tweede serie, 3 (1910), pp. 197-203.
Muller, S., *Oude huizen te Utrecht*, Utrecht 1911.
Nadolny, J., *The techniques and use of gilded relief decoration by northern European painters, c. 1200-1500*, (diss. London University) Londen 2000.
Nash, J.M., *The age of Rembrandt and Vermeer. Dutch painting in the seventeenth century*, Londen 1972.
*The New Encyclopaedia Britannica* (hoofdred. Ph.W. Goetz), Chicago etc. 1990, 29 delen.
Nicolaus, K., *Gemälde im Licht der Naturwissenschaft*, Hamburg 1978 (publ. bij tent. Braunschweig 1978).
Nicolaus, K., *DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Material - Technik - Pflege*, Keulen 1979. (a)
Nicolaus, K., *Gemälde untersucht - entdeckt - erforscht*, Braunschweig 1979. (b)
Nicolaus , K., *DuMont's Bild-Lexikon zur Gemäldebestimmung*, Keulen 1982.
Nieuwkoop, H. van, 'Het Nederlandse orgel van 1450 tot 1581' in: H. van Nieuwkoop (red.), *Het historische orgel in Nederland 1479-1725*, Amsterdam 1997, pp. 10-23.
Nispen tot Sevenaer, E. van, 'Uit boek en tijdschrift: Pieter Saenredam, 18 reproducties in lichtdruk naar zijn voornaamste werken, met een inleiding door H.P. Bremmer', *Het Gildenboek* 21 (1938), pp. 77-79.
Obreen, Fr.D.O., *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis*, Rotterdam 1877/1878-1888/1890, 7 delen.
Obreen, Fr.D.O., *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*, Schiedam 1887.
Obreen, Fr.D.O., *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*, Schiedam 1890.
Obreen, Fr.D.O., *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*, Schiedam 1893.
Obreen , F.D.O., *Guide to the National Museum at Amsterdam*, Schiedam 1898.
Ozinga, M.D., *De Romaanse kerkelijke bouwkunst*, Amsterdam 1949.
Parthey, G., *Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen*, Berlijn 1863-1864, 2 delen.
Pauli, G., *Gemälde alter Meister im bremischen Privatbesitz. Eine Erinnerung an die Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen in den Monaten Oktober und November 1904*, Bremen 1905.
Pauli, G., *Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. II. Die älteren Meister*, Hamburg 1928.
Peet, C. van der, *Paleizen in Utrecht*, Utrecht 1986.
Perocco, G., 'La pittura olandese del Seicento in una mostra a Milano', *Emporium* 119 (1954), pp. 146-162.
Pegel, R.H., '"Heer ghy neemt uselven by der noes". Prediking voor de leken in de stad Utrecht in de vijftiende eeuw', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1992), pp. 75-122.
Peters, C.H., *De Nederlandsche stedenbouw*, Leiden [1909], 2 delen.
Pflugk-Harttung, J. von, 'Hamburg. Die Weber'sche Gemäldesammlung', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 8 (1885), pp. 80-94.
Pillsbury, E. en W. Jordan, 'Recent painting acquisitions III: the Kimbell Art Museum', *The Burlington Magazine* 129 (1987), pp. 767-776.
Plietzsch, E., *Holländische und flämische Maler des XVII.Jahrhunderts*, Leipzig 1960.
Plomp, M.C., 'Enkele bewerkingen door Wybrand Hendriks (1744-1831) van Hollandse 17de-eeuwse voorbeelden', *Delineavit et Sculpsit* 10 (1993).
Priem, R., 'The "most excellent collection" of Lucretia Johanna van Winter: the years 1809-1822', *Simiolus* 25 (1997), pp. 103-235.
Prins-Schimmel, M., 'De tapijtschilderingen op de koorpijlers in de Dom', *Het vijf kerken restauratieplan* 15 (1987) nr. 4, pp. 1-27.
Prins-Schimmel, M., 'De tapijtschilderingen op de koorpijlers in de Dom', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1985 1986 1987 1988 nummer 8*, Utrecht 1989, pp. 92-119.
Regteren Altena, J.Q. van, 'Saenredam archaeoloog', *Oud-Holland* 48 (1931), pp. 1-13.
Regteren Altena, J.Q. van, *Holländische Meisterzeichnungen des siebzehnten Jahrhunderts*, Bazel 1948.
Regteren Altena, J.Q. van, [B.H.J. de Smedt] en P.T.A. Swillens, *Catalogue raisonné van de werken van Pieter Jansz. Saenredam*, 2de herz. druk, Utrecht 1961 (1ste druk 1961) (publ. bij tent. Utrecht 1961). (a)
Regteren Altena, J.Q. van, [B.H.J. de Smedt] en P.T.A. Swillens, *Catalogue raisonné of the works of Pieter Jansz. Saenredam*, Utrecht 1961 (publ. bij tent. Utrecht 1961). (b)
Reznicek, E.K.J., *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961.
Reznicek, E.K.J., 'A survey of recent discoveries and of bibliography concerning Dutch art 1500-1600', *Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*, Stockholm 1985, pp. 6-13.
Riegel, H., *Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte*, Berlijn 1882, 2 delen.
Riemsdijk, Th.H.F. van, *Geschiedenis van de kerspelkerk van St. Jacob te Utrecht*, Leiden 1882.
Romers, H., *J. de Beijer oeuvre-catalogus*, Den Haag 1969.
Roosegaarde Bisschop, G., 'Wijzerplaten aan oude gebouwen', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 64 (1965), pp. 142-158.
Roosen-Runge, H., '"Naer het leven". Zum Wirklichkeitsgehalt von Pieter Saenredams Innenraumbildern', in: *Festschrift für Wilhelm Eilers. Ein Dokument der internationalen Forschung zum 27. September 1966*, Wiesbaden 1967, pp. 469-488.
Rosenberg, J., S. Slive en E.H. ter Kuile, *Dutch art and architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth/Baltimore/Ringwood 1966 (herz. druk 1982)
Ross, A., 'Het eerste stadhuis van Utrecht – een belangrijke verbouwing in 1546', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1989), pp. 37-57.
Roy, A., *Artist's Pigments: A Handbook of Their History and Character*, Oxford 1993.
Russell, M., 'Book review: "Pieter Saenredam: the painter and his time". Gary Schwartz and Marten Jan Bok', *Apollo* 132 (1990) nr. 2, p. 286.
Ruurs, R., 'Drawing from nature. The principle of proportional notation', in: M. Dalai Emiliani (red.), *La prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, deel 1, Florence 1980, pp. 511-521.
Ruurs, R., 'Saenredam: constructies', *Oud-Holland* 96 (1982), pp. 97-122.
Ruurs, R., 'Pieter Saenredam: zijn boekenbezit en zijn relatie met de landmeter Pieter Wils', *Oud Holland* 97 (1983), pp. 59-68.
Ruurs, R., 'Recensie "Dutch Church Painters. Saenredam's Great Church at Haarlem in context". Catalogus van de tentoonstelling in de National Galleries of Scotland, Edinburgh, 6 juli-9 september 1984', *Oud Holland* 99 (1985), pp. 161-163.
Ruurs, R., *Saenredam. The art of perspective*, Amsterdam/Philadelphia/Groningen 1987.
Ruurs, R., 'Voorstudies en opmetingen, een reconstructie van een omslachtige werkwijze', *Kunstschrift* 32 (1988) nr. 1, pp. 20-24.
Ruurs, R., 'Bookreview: Gary Schwartz and Marten Jan Bok, "Pieter Saenredam. De schilder in zijn tijd"', *The Art Bulletin* 72 (1990), pp. 332-336.
Ruurs, R., 'Saenredam's perspective constructions', in: Van Asperen de Boer en Helmus 2000, pp. 11-31.
S., 'Die Sammlung Six. Zur Versteigerung durch Ant. W.M. Mensing (Frederik Muller & Co) am 16. Oktober in Amsterdam', *Der Cicerone* 20 (1928), pp. 648-649.
Santen, B. van, *De Utrechtse Domtoren*, Utrecht 1995.
Schama, S., *The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, New York 1987 (Nederlandse editie: Schama 1988)
Schama, S., *Overvloed en onbehagen. De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1988 (Nederlandse editie van Schama 1987).
Schapelhouman, M., *Tekeningen van Noord- en Zuidnederlandse kunstenaars geboren voor 1600. Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam waaronder de collectie Fodor*, Amsterdam 1979.

Schmidt-Degener, F. en M.C. Schoch, *Rijksmuseum Amsterdam. Gids met afbeeldingen*, z. pl. 1938.
Schnackenburg, B., *Adriaen van Ostade Isack van Ostade, Zeichnungen und Aquarelle*, Hamburg 1981, I, pp. 60-62.
Schulte, A.G., *Kerken in Gelderland*, Zutphen 2000.
Schulte Nordholt, J.W., 'Pieter Saenredam en de Hollandse vroomheid', *Wending. Maandblad voor evangelie en cultuur*, 16 (1961-1962), pp. 489-492.
Schulz, W., *Lambert Doomer. Sämtliche Zeichnungen*, Berlijn/New York 1974.
Schurr, G., 'Continental dispatch', *The Connoisseur* 173 (1970), pp. 189-190.
Schwartz, G., 'Saenredam, Huygens and the Utrecht bull', *Simiolus* 1 (1966-1967), pp. 69-93.
Schwartz, G., 'Een leven als een open boek', *Kunstschrift* 32 (1988) nr. 1, pp. 10-13.
Schwartz, G. en M.J. Bok, *Pieter Saenredam. De schilder in zijn tijd*, Maarssen/Den Haag 1989.
Schwartz, G. en M.J. Bok, *Pieter Saenredam. The painter and his time*, Maarssen/Den Haag 1990.
Schwartz, G. en M.J. Bok, 'Warmth in cold stone. The architectural paintings of Pieter Saenredam', *The Low Countries. Arts and society in Flanders and The Netherlands. A yearbook* (1993-1994), pp. 231-238.
Selm, B. van, 'De Bibliotheek van Pieter Saenredam', *Kunstschrift Openbaar Kunstbezit* 32 (1988) nr. 1, pp. 14-19.
Singer, H.W., *Neuer Bildniskatalog*, Leipzig 1937-1938, 5 delen.
Sirmione, J. de, 'Une leçon pour les peintres: l'exemple de Saenredam', *Le cahier des arts* 5 (1959), pp. 1504-1507.
Six, J., 'Pieter Saenredam', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, tweede serie, 3 (1910), pp. 18-25.
Slive, S., *Dutch painting 1600-1800*, New Haven/Londen 1995.
Slothouwer, D.F., *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945.
Snoep, D.P. e.a., *Het Catharijneconvent. Monument met toekomst*, [Utrecht 1975] (publ. bij tent. Utrecht 1975).
S[on], [C.] Van, 'Pr. Saenredam', *Morks-Magazijn* 40 (1938), pp. 217-220.
Sontag, S., 'The pleasure of the image', *Art in America* 75 (1987), nr. 11, pp. 122-131.
Staal, C.H., 'De Dom als décor', *Maandblad Oud-Utrecht* 63 (1990), pp. 46-47.
S[taveren, J. van], 'Her en der uit kerk en wereld. Utrechts Mariakerk', *Hervormd Utrecht* 41 (1985), pp. 196-198.
Stechow, W., 'Illa Budde, Die Idylle im Holländischen Barock', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 2 (1928-1929), pp. 181-187.
Stechow, W., 'Jan Both and Dutch Italianate landscape painting', *Magazine of Art* 46 (1953), pp. 131-137.
Stechow, W., *Dutch landscape painting of the seventeenth century*, Londen/New York 1966.
Steenhoff, W., 'Collectie Six. II', *Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 2 (1900-1901), pp. 22-31.
Stephenson, J., *The Materials and Techniques of Painting*, Londen 1989.
Steppe, J., *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Brussel 1952.
Stöver, R.J., *De Salvator- of Oudmunsterkerk te Utrecht. Stichtingsmonument van het bisdom Utrecht*, Utrecht 1997.
Strengholt, L., *Constanter. Het leven van Constantijn Huygens*, Amsterdam 1987.
Struick, J.E.A.L., *Utrecht door de eeuwen heen*, Utrecht/Antwerpen 1968.
Struick, J.E.A.L., *De Utrechtse Domtoren*, Utrecht/Antwerpen 1982.
Sutton, D., 'The Bearsted collection', *Country Life* 117 (1955), pp. 870-871.
Swillens, P.T.A., *Pieter Janszoon Saenredam. Schilder van Haarlem 1597-1665*, Amsterdam 1935.
Swillens, P.T.A., 'Pieter Saenredam. Eenige nadere bijzonderheden over zijn leven en werken', *Historia* 3 (1937), pp. 329-335.
Swillens, P.T.A., 'Jacob van Campen als schilder', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 48 (1938) deel 96, pp. 291-299.
Swillens, P.T.A., 'Jacob van Hasselt', *Oud-Holland* 61 (1946), pp. 133-141.
Swillens, P.T.A., 'Rijck Hendriksz. van Beest, beeldhouwer te Utrecht', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1950), pp. 72-76.
Swillens, P.T.A., 'Een tekening van de Domtoren van Pieter Saenredam', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1951), pp. 35-44.
Swillens, P.T.A., *Jacob van Campen. Schilder en bouwmeester 1595-1657*, Assen 1961.
Tauch, M., 'Perspektiven', *Weltkunst* 61 (1991), p. 3275.
Temminck Groll, C.L., 'De vroeg-romaanse kerken van Utrecht', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, zesde serie, 12 (1959), kol. 35-50.
T[emminck] G[roll], C.L., 'Pieter Janszoon Saenredam', *(Maandblad van) Oud-Utrecht* 34 (1961), pp. 114-115.
T[emminck] G[roll], C.L., 'Het schip van de Dom', *Maandblad van Oud-Utrecht* 35 (1962), pp. 1-9.
Temminck Groll, C.L., '"We zijn nog steeds bezig met de Dom"', *Maandblad Oud-Utrecht* 48 (1975), pp. 9-11.
Temminck Groll, C.L., 'De St.-Pieterskerk te Utrecht', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 81 (1982), pp. 75-118.
Temminck Groll, C.L., *De romaanse kerken van Utrecht*, Utrecht 1986.
Terlingen, J.B.A. en G.M.J. Engelbregt, 'Herbouwd verleden', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 94 (1995), pp. 41-52.
Terwen, J.J., 'De Sint Maartens Domkerk', *Openbaar Kunstbezit* 11 (1967), pp. 45a-45b.
Terwen, J.J., en K.A. Ottenheym, *Pieter Post (1608-1669). Architect*, Zutphen 1993.
Thiel, P.J.J. van en C.J. de Bruyn Kops, *Framing in the Golden Age. Picture and frame in 17th-century Holland*, Amsterdam/Zwolle 1995.
Thieme, U. en F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907-1950, 37 delen.
Tongerloo, L. van, 'Crabeth's, Egmond's en glazen voor de Catharijnekerk', *Maandblad Oud-Utrecht* 57 (1984), pp. 1-9.
Trivas, N.S., 'Pieter Saenredam', *Apollo* 27 (1938), pp. 154-155.
Vallery-Radot, J., 'Intérêt archéologique de l'oeuvre de Saenredam. A propos d'une exposition récente', *Bulletin Monumental* 120 (1962), pp. 367-371.
Veldman, I.M., 'Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Chr. Hülsen & H. Egger, Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, 2 vols., Berlin 1913-1916 (Davaco Publishers, Soest 1975)', *Simiolus* 9 (1977), pp. 111-112.
Vellekoop, C. (red.), *Liber ordinarius Sancte Marie Traiectensis. The Ordinal of St Mary's Church, Utrecht*, Amsterdam 1996.
Ven, A.J. van de, 'De Driehoek van Sint Marie te Utrecht', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1955), pp. 33-80.
Vente, M.A., 'De Utrechtse orgelmakersschool in de 16e eeuw', *Jaarboekje van 'Oud-Utrecht'* (1939), pp. 112-118.
Vente, M.A., *Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance*, Amsterdam 1958 (2de verbeterde druk 1963).
Vente, M.A., 'Utrecht', in: F. Blume (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, Kassel/Basel/etc. 1949-1986, 17 delen, deel 13 (1966), kol. 1187-1193.
Vente, M.A., ['De restauratie van het orgel in de Dom van Utrecht'], *Het vijf kerken restauratieplan* 2 (1974) nr. 1, pp. 1-8.
Vente, M.A., *Orgels en organisten van de Dom te Utrecht van de 14e eeuw tot heden*, Utrecht 1975.
Vente, M.A., *Utrechtse orgelhistorische verkenningen. Bijdragen tot de geschiedenis der orgelcultuur in de Lage Landen tot omstreeks 1630*, Utrecht 1989.
Vermeulen, F., 'Zes teekeningen van Pieter Saenredam', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, tweede serie, 13 (1920), pp. 177-195.
Vermeulen, F.A.J., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst*, Den Haag 1928-1941, 3 delen.
*Verslag over het voorgevallene in de gemeente-verzamelingen in 1899* (S. Muller), Utrecht z.j.
*Verslag Gemeente Utrecht omtrent het archief en het museum over het jaar 1924* (W.C. Schuylenburg), Utrecht z.j.
*Verslag van de Gemeente Utrecht 1936. 17e bijlage. Archief en Museum* (W.C. Schuylenburg), Utrecht z.j.
*Verslag van de Gemeente Utrecht 1937. 17e bijlage. Archief en Museum* (W.C. Schuylenburg), Utrecht z.j.
*Verslag van de Gemeente Utrecht over 1947. 17e bijlage. Centraal Museum* (C.H. de Jonge), Utrecht z.j.
*Verslag van de Gemeente Utrecht over 1949. 20e bijlage. Centraal Museum* (C.H. de Jonge), Utrecht 1950.
*Verslag van het Museum Boijmans te Rotterdam over het jaar 1930* (D. Hannema), Rotterdam z.j.
*Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst* 8 (1885), Den Haag 1887.
*Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst* 59 (1936), Den Haag 1937.

*Verslagen der Rijksverzamelingen van geschiedenis en kunst* 88 (1966) (A.B. de Vries e.a.), Den Haag 1969.
Ville, I. de, *T'samen-spreeckinghe, betreffende de Architecture ende Schilder-Konst*, Gouda 1628.
Vlam, C.C. en M.A. Vente (red.), *Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden*, Utrecht/Amsterdam 1965-1980, 3 delen.
Vliet, K. van, 'De sterfdag van Thomas Basin: 500 jaar geleden', *Maandblad Oud-Utrecht* 63 (1990), pp. 125-126.
Voss, H, *titel volgt*, in: *Archiv für Kunstgeschichte* II, Leipzig 1915, pp. 3-4, afb. 154.
Vries, A.B. de, 'Het Mauritshuis', *Openbaar Kunstbezit. Televisie* 14 (1970) nr. 2, z.p., met afb.
V[ries], L. d[e], 'Mariakerk en Mariaplaats te Utrecht. Pieter Saenredam (1597-1665)', *Vereniging Rembrandt tot behoud en vermeerdering van kunstschatten in Nederland. Verslag over 1966*, z.pl. [1967], pp. 27-28, met afb.
Vries, L. de, 'Gerard Houckgeest', *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 20 (1975), pp. 25-56.
Vries, L. de, 'Book review "Pieter Saenredam. The painter and his time". By Gary Schwartz and Marten Jan Bok', *The Burlington Magazine* 133 (1991), pp. 456-457.
Vroom, W.H., *De financiering van de kathedraalbouw in de middeleeuwen, in het bijzonder van de dom van Utrecht*, Maarssen 1981.
Waagen, G.F., *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, Leipzig 1843-1845, 2 delen.
Wadum, J., 'Vermeer in Perspective' in: Washington/Den Haag 1995-1996.
Wagenaar, C.W., 'De Domkerk, eertijds Sint Maartenskerk. Naar de beschrijving, voorkomende in het handschrift van een ongenoemden schrijver over Utrecht', *Utrechtsch Jaarboekje* 65 (1906), pp. VII-XXXVII.
Wagner, H., *I paesaggisti olandesi del XVII secolo*, Milaan 1966.
Wagner, H., *Jan van der Heyden. 1637-1712*, Amsterdam/Haarlem 1971.
Walsh, J., '"A mirror of nature": the Carter collection of Dutch paintings', *Apollo* 114 (1981), pp. 380-389.
*Wegwijzer door het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1922. Latere edities: 1925, 1929, 1931, 1934, 1938 en 1949.
Weide, S.J., 'Keizer Hendrik IV in Utrecht: enkele beelden en schilderijen', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1985), pp. 62-84.
Weissman, A.W., 'Jacob van Campen', *Oud Holland* 20 (1902), pp. 113-127 en 154-169.
Weissman, A., *Geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst*, Amsterdam 1912.
Werf, J. van der, 'Stippellijnen voor een toekomstig gebruik van de vijf hervormde binnenstadskerken te Utrecht', *Het vijf kerken restauratieplan* 4 (1976) nr. 3/4, pp. 1-24.
Wezel, G.W.C. van, 'De bouwgeschiedenis van de St.-Janskerk te Utrecht tot 1700', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht. Jaarverslag 1979 1989 1981 nummer 6*, Utrecht [1982], pp. 104-158.
Wheelock, A.K., 'Gerard Houckgeest and Emanuel de Witte: architectural painting in Delft around 1650', *Simiolus* 8 (1975-1976), pp. 167-185.
Wheelock, A.K., *Perspective, optics and Delft artists around 1650*, New York/Londen 1977.
Wheelock, A., *Dutch Paintings of the seventeenth century, National Gallery of Art*, Washington 1995.
Willigen, A. van der, *Les artistes de Haarlem*, Haarlem 1870.
Wilmer, C.C.S., *Utrecht getekend. Vier eeuwen tekeningen en aquarellen uit de topografische atlas van het gemeentearchief*, Den Haag 1980.
[Wilmer, C.C.S.], 'Een afgeschreven tekening van Pieter Saenredam weer in ere hersteld', *Nieuwsbrief Het Utrechts Archief* 2 (1999) nr. 4, pp. 11-12.
Winter, G., 'Durchblick oder Vision. Zur Genese des modernen Bildbegriffs am Beispiel von Robert Delaunays "Fenster-Bildern"', *Pantheon* 42 (1984), pp. 43-42.
Winter, J.M. van, 'Twee Goudse glazen geschonken door Johanniter commandeurs', *Spiegel Historiael* 6 (1971), pp. 274-279.
Winter, J.M. van, 'Bisschop Bernold, afkomst en persoonlijkheid', in: *Utrecht kruispunt van de middeleeuwse kerk* (voordrachten gehouden tijdens het congres ter gelegenheid van tien jaar mediëvistiek, faculteit der Letteren, Rijksuniversiteit te Utrecht, 25-27 augustus 1988), Zutphen 1988, pp. 13-20.
Witsen Elias, J.S., *De Nederlandsche koorbanken tijdens gothiek en renaissance*, Amsterdam 1937.
Witsen Elias, J.S., *Het snijwerk aan Nederlandse koorbanken en preekstoelen tot het einde van de XVIe eeuw*, Utrecht/Brussel 1949.
Witt, R. (introd.), *Dutch Art. An illustrated souvenir of the exhibition of Dutch art at Burlington House, London*, Londen 1929. (a)
Witt, R., 'The Dutch exhibition at the Royal Academy', *The Burlington Magazine* 54 (1929), pp. 3-9. (b)
Wood Ruby, L., *Paul Bril: The Drawings*, 1999.
Woermann, K., *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipzig/Wenen 1915-1922, 6 delen (2de bew. en verm. druk).
Woltmann, A. en K. Woermann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig 1879-1888, 3 delen.
Wright, Chr., *Paintings in Dutch museums*, Amsterdam 1980.
Wurzbach, A. von, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wenen/Leipzig 1906-1911, 3 delen.
Zanten, M.M. van, 'De Nederlandse orgelluiken en hun bijbelse historiën', in: J. Jongepier (red.), *Het historische orgel in Nederland 1769-1790*, Amsterdam/Zeist 1999, pp. 31-47. (a)
Zanten, M.M. van, *Orgelluiken. Traditie en iconografie. De Nederlandse beschilderde orgelluiken in Europees perspectief*, Zutphen 1999. (b)

**Tentoonstellingen en catalogi**

Amsterdam 1854, *Catalogus tentoonstelling van voorwerpen van kunst en nijverheid uit vroegeren tijd, in het gebouw der maatschappij: 'Arti et Amacitiae' te Amsterdam*, tent.cat. Amsterdam (Arti et Amicitiae).
Amsterdam 1887, *Catalogus van het Rijks-Museum van Schilderijen* (A. Bredius), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1900, *Catalogus der verzameling schilderijen en familieportretten van de heeren jhr. P.H. Six van Vromade, jhr. dr. J. Six en jhr. W. Six*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum).
Amsterdam 1903, *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, omlijste teekeningen, enz. in het Rijks-Museum te Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1904, *Catalogue des tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés. etc. du Musée de l'État à Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1907, *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, omlijste teekeningen, enz. in het Rijks-Museum te Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1908, *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, omlijste teekeningen, enz. in het Rijks-Museum te Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1911, *Catalogue des tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés, etc. du Musée de l'État à Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1912, *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, omlijste teekeningen, enz. in het Rijks-Museum te Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1918, *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, omlijste teekeningen, enz. in het Rijks-Museum te Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1920, *Katalog der Gemälde, Miniaturen, Pastelle, Eingerahmten Zeichnungen u.s.w. im Reichsmuseum zu Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1926, *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, omlijste teekeningen enz. in het Rijks-Museum te Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk en D.C. Röell), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1927, *Catalogue of the pictures, miniatures, pastels, framed drawings, etc. in the Rijksmuseum at Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk en D.C. Röell), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1934, *Catalogus der schilderijen, pastels, miniaturen, aquarellen, tentoongesteld in het Rijksmuseum te Amsterdam* (B.W.F. van Riemsdijk en D.C. Röell), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1938, *Pieter Jansz. Saenredam 1597-1665* (D. Hannema), tent.cat. Amsterdam (Museum Fodor).

Amsterdam 1946, *Weerzien der meesters in het Rijksmuseum*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1948, *Catalogus van de tentoongestelde schilderijen*, coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1951, *Catalogus van de tentoongestelde schilderijen, pastels en aquarellen* (J. Bruyn en J.L. Cleveringa), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1956, *Catalogus van de tentoongestelde schilderijen, pastels en aquarellen* (J. Bruyn e.a.), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1960, *Catalogue of paintings* (J.L. Cleveringa e.a.), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1973, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum* (J. Leeuwenberg en W. Halsema-Kubes), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1976, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue* (P.J.J. van Thiel e.a.), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1979, *Alleen kijken naar teksten op schilderijen*, vouwblad tent. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1986, *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580* (red. J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes en W.Th. Kloek), tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum) (zie ook: Kloek, Halsema-Kubes en Baarsen 1986).
Amterdam 1992, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue. First supplement: 1976-1991* (P.J.J. van Thiel e.a.), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 1995, *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw* (geen cat.), Amsterdam (Koninklijk Paleis) (zie: Huisken, Ottenheym en Schwartz 1995).
Amsterdam 1998, *Dutch Drawings of the 17th Century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Artists born between 1580 and 1600* (M. Schapelhouman en P. Schatborn), coll.cat. Amsterdam (Rijksmuseum), 2 delen.
Amsterdam 2000(a), *De glorie van de Gouden Eeuw. Nederlandse kunst uit de 17de eeuw. Schilderijen, beeldhouwkunst en kunstnijverheid* (J. Kiers en F. Tissink), tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum).
Amsterdam 2000(b), *De glorie van de Gouden Eeuw. Nederlandse kunst uit de 17de eeuw. Tekeningen en prenten* (E. Runia), tent.cat. Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum).
Amsterdam/Toronto 1977, *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw / The Dutch cityscape in the 17th century and its sources* (B. Bakker e.a.), tent.cat. Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) / Toronto (Art Gallery of Ontario).
Arnhem 1972-1973, *Verborgen schilderijen uit het Rijksmuseum in het Arnhems Museum* (P. Janssen en J.R. de Groot), tent.cat. Arnhem (Arnhems Museum).
Banbury 1950, *Catalogue of pictures & porcelain at Upton House, Banbury* (red. M.C. Viscount Bearsted), coll.cat. Banbury (Upton House), Londen (The National Trust)
Banbury 1964, *The Bearsted collection: Pictures*, coll.cat: Banbury (Upton House).
Bazel 1987, *Im lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus schweizer Besitz* (P. ten-Doesschate Chu), tent.cat. Bazel (Kunstmuseum).
Berlijn 1930, *Die Niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen* (E. Bock en J. Rosenberg), coll.cat. Berlijn (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), 2 delen.
Boedapest 1969, *Mesterrajzok a Lipcsei Képzömüvészeti Múzeumból* [Meisterzeichnungen aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig] (K.-H. Mehnert), tent.cat. Boedapest (Szépmüvészeti Múzeum).
Bolsward 1950, *Catalogus van de tentoonstelling van 17de eeuwse kunstschatten uit het Rijksmuseum te Amsterdam*, tent.cat. Bolsward (Stadhuis).
Bordeaux 1959, *La découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes* (G. Martin-Méry), tent.cat. Bordeaux (Musée de Bordeaux).
Braunschweig 1868, *Verzeichniss der Gemäldesammlung des herzoglichen Museums in Braunschweig*, coll.cat. Braunschweig (Herzogliches Museum).
Braunschweig 1883, *Führer durch die Sammlungen*, coll.cat. Braunschweig (Herzogliches Museum).
Braunschweig 1891, *Führer durch die Sammlungen*, coll.cat. Braunschweig (Herzogliches Museum).
Braunschweig 1898, *Führer durch die Sammlungen*, coll.cat. Braunschweig (Herzogliches Museum).
Braunschweig 1899, *Führer durch die Sammlungen*, coll.cat. Braunschweig (Herzogliches Museum).
Braunschweig 1900, *Beschreibendes und kritisches Verzeichniss der Gemälde-Sammlung* (H. Riegel), coll.cat. Braunschweig (Herzogliches Museum).
Braunschweig 1910, *Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im Herzogl. Museum zu Braunschweig* (E. Flechsig), coll.cat. Braunschweig (Herzogliches Museum).
Braunschweig 1932, *Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig* (I.V. Fink), coll.cat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum)
Braunschweig 1969, *Verzeichnis der Gemälde* (G. Adriani), coll.cat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum).
Braunschweig 1976, *Verzeichnis der Gemälde vor 1800* (R. Klessmann), coll.cat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum).
Braunschweig 1978, *Gemälde im Licht der Naturwissenschaft* (geen cat.), Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) (zie Nicolaus 1978)
Braunschweig 1983, *Die holländischen Gemälde* (R. Klessmann), coll.cat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum).
Bremen 1904, *Katalog der Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle* (G. Pauli), tent.cat. Bremen (Kunsthalle).
Brussel 1935, *Cinq siècles d'art. Exposition Universelle et Internationale* (A. Houtart e.a.), tent.cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 3 delen.
Brussel 1946, *De Hollandsche schilderkunst van Jeroen Bosch tot Rembrandt* (inl. A. van Schendel), tent.cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten).
Brussel 1961, *Hollandse tekeningen uit de gouden eeuw. Keuze uit openbare en partikuliere Nederlandse verzamelingen* (K.G. Boon e.a., inl. F. Lugt), tent.cat. Brussel (Albert I-Bibliotheek).
Brussel 1971, *Rembrandt en zijn tijd* (H.R. Hoetink e.a.), tent.cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten).
Castagnola-Lugano 1986, *Thyssen-Bornemisza collection. Catalogue raisonné of the exhibited works of art* (red. G. Borghero), coll.cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie) (Frans- en Duitstalige edities in 1987).
Castagnola-Lugano 1989, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth-century Dutch and Flemish painting* (I. Gaskell), coll.cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie).
Castagnola-Lugano 1990, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting* (I. Gaskell), coll.cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie).
Delft 1952-1953, *Kersttentoonstelling. Nederlandse meesters uit particulier bezit*, tent.cat. Delft (Prinsenhof).
Delft 1974-1975, *Delftsche deurzigten. Tentoonstelling naar aanleiding van het werk van Gerard Houckgeest ca.1600-1661*, tent.cat. Delft (Stedelijk Museum Het Prinsenhof).
Den Bosch 1990, *In Buscoducis. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van de late middeleeuwen en renaissance* (samenst. A.M. Koldeweij), tent.cat. Den Bosch (Noordbrabants Museum), 2 delen (catalogus, bijdragen).
Den Haag 1968, *Beknopte catalogus van de schilderijen beeldhouwwerken en miniaturen. Mauritshuis* (L. de Vries), coll.cat. Den Haag (Mauritshuis)
Den Haag 1970, *1945-1970. Vijfentwintig jaar aanwinsten Mauritshuis*, coll.cat. Den Haag (Mauritshuis).
Den Haag 1977, *Mauritshuis. The royal cabinet of paintings. Illustrated general catalogue*, coll.cat. Den Haag (Mauritshuis).
Den Haag 1985, *The Royal Picture Gallery Mauritshuis* (red. H.R. Hoetink), coll.cat. Den Haag (Mauritshuis).
Den Haag 1987, *Meesterwerken in het Mauritshuis* (B. Broos), coll.cat. Den Haag (Mauritshuis).
Den Haag 1988, *Mauritshuis 's-Gravenhage. Gids van het koninklijk kabinet van schilderijen / Mauritshuis The Hague. Guide to the royal cabinet of paintings* (B. Broos), coll.cat. Den Haag (Mauritshuis)
Den Haag 1992, *Old master paintings. An illustrated summary catalogue* (E. de Heer e.a.), coll.cat. Den Haag (Rijksdienst Beeldende Kunst).
Den Haag 1993, *Mauritshuis. Illustrated general catalogue* (N. Sluijter-Seijffert e.a.), coll.cat. Den Haag (Mauritshuis)
Den Haag 1996, *Uit Koninklijk Bezit. Honderd jaar Koninklijk Huisarchief: de verzamelingen van de Oranjes* (M. Loonstra e.a.), tent.cat. Den Haag (Het Paleis).

Dordrecht 1957, *Mens en muziek. Nederlandse meesters uit vijf eeuwen* (inl. L.J. Bol), tent.cat. Dordrecht (Dordrechts Museum).
Edinburgh 1904, *Catalogue of the collection of pictures of the French, Dutch, British and other schools belonging to W.A. Coats*, coll.cat. Edinburgh (coll. W.A. Coats).
Edinburgh 1976, *Old master drawings from the David Laing Bequest* (inl. K. Andrews), tent.cat. Edinburgh (National Gallery of Scotland).
Edinburgh 1979, *Drawings by architects*, vouwblad Edinburgh (National Gallery of Scotland).
Edinburgh 1984, *Dutch church painters. Saenredam's 'Great Church at Haarlem' in context* (H. Macandrew), tent.cat. Edinburgh (National Gallery of Scotland).
Edinburgh 1985, *Catalogue of Netherlandish drawings in the National Gallery of Scotland* (K. Andrews), coll.cat. Edinburgh (National Gallery of Scotland), 2 delen.
Edinburgh 1992, *Dutch art and Scotland. A reflection of taste* (J. Lloyd Williams), tent.cat. Edinburgh (National Gallery of Scotland).
Edinburgh/Londen 1985-1986, *Some Netherlandish drawings from the National Gallery of Scotland*, tent.cat. (vouwblad) Edinburgh (National Gallery of Scotland) / Londen (Hazlitt, Gooden & Fox Ltd).
Gent 1958, *De gouden eeuw der grote steden* (inl. H. van Werveke), tent.cat. Gent (Sint-Pietersabdij).
Haarlem 1904, *Catalogue raisonné des dessins des écoles française et hollandaise* (H.J. Scholten), coll.cat. Haarlem (Teylers Museum).
Haarlem 1936, *Tentoonstelling van oude kunst*, tent.cat. Haarlem (Frans Halsmuseum).
Haarlem 1940, *Wintertentoonstelling van oude kunst uit particulier bezit*, tent.cat. Haarlem (Frans Halsmuseum).
Haarlem 1961, *Nederlandse orgelpracht* (red. J.F. Obermayr e.a.), tent.cat. Haarlem (Vishal).
Haarlem 1969, *Frans Halsmusem Haarlem* (inl. H.P. Baard), coll.cat. Haarlem (Frans Halsmuseum).
Haarlem [1978], *200 jaar verzamelen. Hoogtepunten der tekenkunst* (J.H. van Borssum Buisman), tent.cat. Haarlem (Teylers Museum).
Haarlem 1997 (a), *The Dutch drawings in the Teyler Museum. Volume 2: Artists born between 1575 and 1630* (M.C. Plomp), coll.cat. Haarlem (Teylers Museum).
Haarlem 1997 (b), *Meesterlijk getekend. Nederlandse tekeningen uit de 17de eeuw / Master drawings of the golden age* (L. Schwartz), cat. brochure bij tent. Haarlem (Teylers Museum).
Hamburg 1892, *Wissenschaftliches Verzeichnis der Aelteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* (K. Woermann), coll.cat. Hamburg (Galerie Weber).
Hamburg 1907, *Wissenschaftliches Verzeichnis der Aelteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg* (K. Woermann), coll.cat. Hamburg (Galerie Weber). (2de, uitgebr. druk van Hamburg 1892)
Hamburg 1918, *Katalog der alten Meister* (G. Pauli), coll.cat. Hamburg (Kunsthalle).
Hamburg 1920, *Ausstellung von Zeichnungen alter Meister aus der Sammlungen der Kunsthalle zu Hamburg*, tent.cat. Hamburg (Kunstverein in Hamburg).
Hamburg 1921, *Katalog der alten Meister* (G. Pauli), coll.cat. Hamburg (Kunsthalle). (2de, uitgebr. druk van Hamburg 1918)
Hamburg 1930, *Katalog der alten Meister* (G. Pauli), coll.cat. Hamburg (Kunsthalle). (3de, uitgebr. druk van Hamburg 1918)
Hamburg 1956, *Katalog der alten Meister der hamburger Kusthalle* (G. Pauli en A. Hentzen), coll.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle). (4de, uitgebr. druk van Hamburg 1918)
Hamburg 1961, *Holländische Zeichnungen der Rembrandt-Zeit, ausgewählt aus öffentlichen und privaten Sammlungen in den Niederlanden* (K.G. Boon e.a., inl. F. Lugt), tent.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle).
Hamburg 1966, *Katalog der alten Meister der hamburger Kunsthalle* (D. Roskamp), coll.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle). (5de, uitgebr. druk van Hamburg 1918)
Hamburg 1967, *Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle 1500-1800* (W. Stubbe), coll.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle).
Hamburg 1983-1984, *Luther und die Folgen für die Kunst* (red. W. Hofmann), tent.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle)
Hamburg 1989, *Hamburger Kunsthalle* (red. J.E. Howoldt), coll.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle). (2de uitgebr. druk, 1ste druk 1985)
Hamburg 1994, *Hamburger Kunsthalle* (red. H.R. Leppien en D. Lutz), coll.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle).
Hamburg 1994-1995, *Rembrandt und sein Jahrhundert. Niederländische Zeichnungen in der Hamburger Kunsthalle* (E. Schaar e.a.), tent.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle).
Hamburg 1995-1996, *Im Blickfeld: Holländische Kirchenbilder* (H.R. Leppien en K. Müller), tent.cat. Hamburg (Hamburger Kunsthalle).
Helmond/Amersfoort 1982, *Herman Heyenbrock, schilder van de arbeid* (red. J.C.T.M. van Laarhoven), tent.cat. Helmond (Gemeentemuseum) / Amersfoort (Museum Flehite).
Kassel 1783, *Verzeichniss der Hochfuerstlich-Hessischen Gemaehlde-Sammlung in Cassel* (S. Causid), coll.cat. Kassel (Hochfürstlich-Hessischen Gemäldesammlung).
Kassel 1830, *Verzeichniss der kurfürstlichen Gemälde-Sammlung* (E.F.F. Robert), coll.cat. Kassel (Kurfürstliche Gemäldesammlung).
Kassel [ca. 1880], *Verzeichniss der in dem Lokale der Neuen Gemälde-Gallerie zu Cassel befindlichen Bilder* (Aubel en O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Gemäldegalerie).
Kassel [ca. 1885], *Verzeichniss der in der Königl. Gemälde-Gallerie zu Cassel befindlichen Bilder* (Aubel en O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Gemäldegalerie)
Kassel 1888, *Katalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel* (O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Gemäldegalerie).
Kassel 1894, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel* (O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Galerie).
Kassel 1897, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel* (O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Galerie).
Kassel 1901, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel* (O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Galerie).
Kassel 1903, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel* (O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Galerie).
Kassel 1909, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel* (O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Galerie).
Kassel 1910, *Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel* (O. Eisenmann), coll.cat. Kassel (Königliche Galerie).
Kassel 1912, *Königliche Gemäldegalerie zu Cassel. Kurzes Verzeichnis der Gemälde*, coll.cat. Kassel (Königliche Gemäldegalerie).
Kassel 1913, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Cassel*, coll.cat. Kassel (Königliche Gemäldegalerie).
Kassel 1922, *Staatliche Gemäldegalerie zu Cassel. Kurzes Verzeichnis der Gemälde*, coll.cat. Kassel (Staatliche Gemäldegalerie).
Kassel 1924, *Staatliche Gemäldegalerie zu Cassel. Kurzes Verzeichnis der Gemälde*, coll.cat. Kassel (Staatliche Gemäldegalerie).
Kassel 1929, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel* (inl. G. Gronau), coll.cat. Kassel (Staatliche Gemäldegalerie).
Kassel 1958, *Katalog der staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel* (H. Vogel), coll.cat. Kassel (Staatliche Gemäldegalerie).
Kassel 1961, *45 Gemälde der Kasseler Galerie* (H. Vogel), coll.cat. Kassel (Staatliche Gemäldegalerie)
Kassel 1969, *Die Gemäldegalerie der staatlichen Kunstsammlungen Kassel* (E. Herzog), coll.cat. Kassel (Staatliche Gemäldegalerie).
Kassel 1996, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog* (B. Schnackenburg), coll.cat. Kassel (Staatliche Gemäldegalerie).
Laren/Utrecht 1973, *Zicht rond Gooi en Sticht. Tekeningen en aquarellen uit het bezit van Hare Majesteit de Koningin* (L.J. van der Klooster, F.H.C. Weijtens e.a.), tent.cat. Laren (Singer Museum)/Utrecht (Rijksarchief).
Leipzig 1990, *Meisterzeichnungen. Museum der bildenden Künste Leipzig* (D. Gleisberg en K.-H. Mehnert), coll.cat. Leipzig (Museum der bildenden Künste).
Londen 1902, *Exhibition of works by the old masters including a special collection of paintings and drawings by Claude. Winterexhibition*, tent.cat. Londen (Royal Academy of Arts).
Londen 1910, *The National Gallery. Illustrated catalogue* (E.J. Poynter), coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1911, *An abridged catalogue of the pictures in the National Gallery*, coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1912, *The National Gallery. Illustrated catalogue* (E.J. Poynter), coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1915-1932, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the*

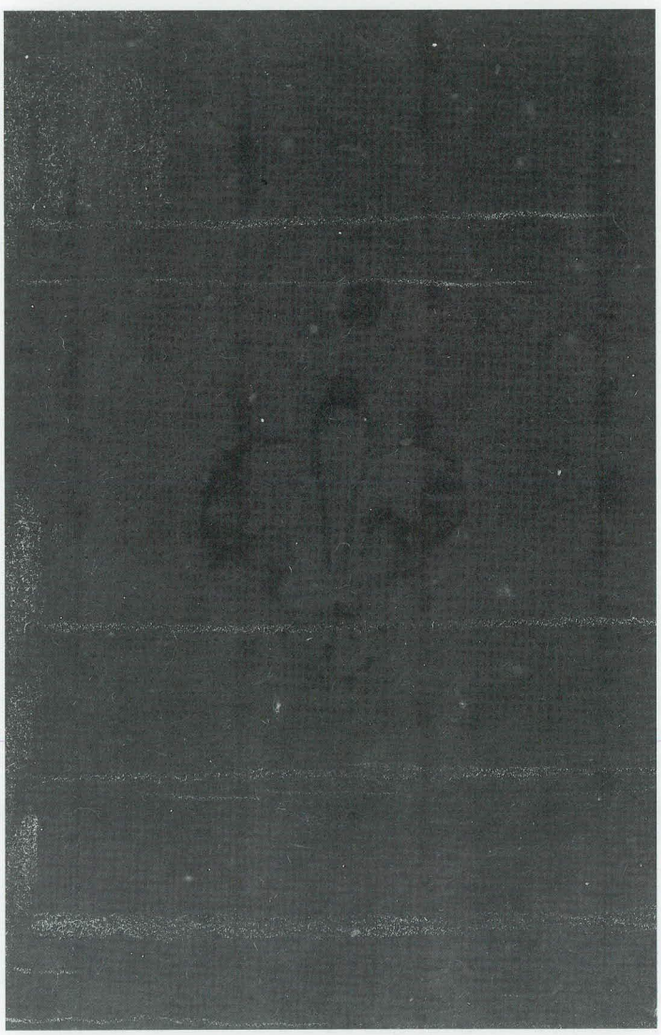
*Department of Prints and Drawings in the British Museum* (A.M. Hind e.a.), coll.cat. Londen (British Museum), 5 delen.
Londen 1921, *Catalogue of the pictures*, coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1925-1926, *Illustrations to the catalogue*, coll.cat. Londen (The National Gallery), 3 delen.
Londen 1927, *Catalogue of pictures and drawings being the entire collection of the late W.A. Coats*, tent.cat. Londen (Galleries of the Royal Society of British Artists).
Londen 1929 (a), *Catalogue*, coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1929 (b), *Exhibition of Dutch art 1450-1900* (H. Schneider e.a.), tent.cat. Londen (Royal Academy of Arts) (zie ook Holmes e.a. 1930).
Londen 1937, *Illustrations continental schools (excluding Italian)*, coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1946, *Catalogue*, coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1955, *The Bearsted collection from Upton House, Banbury*, tent.cat. Londen (The Whitechapel Art Gallery).
Londen 1958, *Summary catalogue*, coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1960, *The Dutch School* (N. MacLaren), coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1973, *Illustrated general catalogue* (red. C. Gould), coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1983, *The National Gallery schools of painting. Dutch paintings* (Chr. Brown), coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1986, *Illustrated general catalogue* (A. Braham e.a.), coll.cat. Londen (The National Gallery).
Londen 1988, *Old master paintings from the Thyssen-Bornemisza collection* (D. Ekserdjian), tent.cat. Londen (Royal Academy of Arts).
Londen 1991, *The Dutch School 1600-1900* (N. MacLaren en Chr. Brown), coll.cat. Londen (The National Gallery), 2 delen.
Londen 1995, *Complete illustrated catalogue* (Chr. Baker en T. Henry), coll.cat. Londen (The National Gallery).
Los Angeles/Boston/New York 1981-1982, *A mirror of nature. Dutch paintings from the collection of Mr. and Mrs. Edward William Carter* (J. Walsh en C.P. Schneider), tent.cat. Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) / Boston (Museum of Fine Arts) / New York (The Metropolitan Museum of Art).
Madrid 1987-1988, *Maestros antiguos de la coleccion Thyssen-Bornemisza*, tent.cat. Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).
Madrid 1992, *Old masters. Thyssen-Bornemisza Museum* (J.M. Pita Andrade en M. del Mar Borobia Guerrero), coll.cat. Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza).
Milaan 1954, *Mostra di pittura olandese del Seicento* (inl. A.B. de Vries), tent.cat. Milaan (Palazzo Reale).
Moskou/Leningrad 1987, *Shedevrui Zapadnoevropeiskoi Zhivopisi XIV-XVIII vv., iz Sobraniya Tissen-Bornemisa*, tent.cat. Moskou (Poesjkin Museum) / Leningrad (Hermitage).
München 1936, *Ältere Pinakothek München. Amtlicher Katalog*, coll.cat. München (Ältere Pinakothek).
München 1957 (a), *Die Alte Pinakothek München. Kurzes Verzeichnis der Bilder*, coll.cat. München (Alte Pinakothek).
München 1957 (b), *Die Alte Pinakothek München. Meisterwerke der europäischen Malerei* (E. Buchner), coll.cat. München (Alte Pinakothek).
München 1962, *Die Alte Pinakothek in München* (K. Martin), coll.cat. München (Alte Pinakothek).
München 1967, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* (inl. H. Soehner), coll.cat. München (Alte Pinakothek).
München 1983, *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, coll.cat. München (Alte Pinakothek).
München 1998, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder* (R. an der Heiden), coll.cat. München (Alte Pinakothek).
Nagasaki 2000, *Royal collection of the Queen of Netherlands – Prince Willem V, his person and court* (B. Woelderink, T. Rosa de Carvalho, M. Loonstra e.a.), tent.cat. Nagasaki (Nagasaki Prefectural Art Museum).
New Brunswick/Cleveland 1982-1983, *Dürer to Cezanne: Northern European Drawings from the Ashmolean Museum*, tent.cat. New Brunswick (The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum) / Cleveland (The Cleveland Museum of Art).
New York 1979-1980, *William & Mary and their House* (cat. door A.W. Vliegenthart, F. Stampfle e.a.), tent.cat. New York (The Pierpont Morgan Library).
New York/Chicago 1989, *From Michelangelo to Rembrandt. Master drawings from the Teyler Museum* (C.S. Ackley e.a.), tent.cat. New York (The Pierpont Morgan Library) / Chicago (The Art Institute of Chicago).
Parijs 1891, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des estampes et des manuscrits* (H. Bouchot), coll.cat. Parijs (Bibliothèque nationale), 2 delen.
Parijs 1936, *Inventaire général des dessins des écoles du Nord* (F. Lugt en J. Vallery-Radot), coll.cat. Parijs (Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes).
Parijs [1950-1951], *Le paysage hollandais au XVIIe siècle* (inl. A.B. de Vries), tent.cat. Parijs (Orangerie des Tuileries).
Parijs 1952, *Chefs d'oeuvre de la collection D.G. van Beuningen* (D. Hannema), tent.cat. Parijs (Petit Palais).
Parijs 1970, *Saenredam 1597-1665. Peintre des églises* (F. Lugt en C. van Hasselt), tent.cat. Parijs (Institut Néerlandais).
Parijs 1983, *Reflets du siècle d'or. Tableaux hollandais du dix-septième siècle* (S. Nihom-Nijstad), coll.cat. Parijs (Collectie Frits Lugt, Institut Néerlandais).
Parijs/Amsterdam 1990, *Aquarelles hollandaises du XVIIIe siècle*, tent.cat. Parijs (Institut Néerlandais) / Amsterdam (Rijksprentenkabinet).
Parijs/Hamburg 1985-1986, *Renaissance et Maniérisme dans les Ecoles du Nord. Dessins des collections de l'Ecole des Beaux-Arts*, tent.cat. Parijs (Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts)/Hamburg (Hamburger Kunsthalle).
Phoenix/Kansas City/Den Haag 1998-1999, *Copper as canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper 1575-1775*, tent.cat. Phoenix (Phoenix Art Museum) / Kansas City (The Nelson-Atkins Museum of Art) / Den Haag (Mauritshuis).
Pommersfelden 1857, *Katalog der gräflich Schönborn'schen Bilder-Gallerie zu Pommersfelden*, coll.cat. Pommersfelden (collectie Von Schönborn).
Praag 1966, *Tri stoleti nizozemské kresby 1400-1700. Van Eyck, Bosch, Rubens, Rembrandt* (inleiding H.R. Hoetink), tent.cat. Praag (Národní Galerie).
Rome 1954, *Mostra di pittura olandese del Seicento* (inl. A.B. de Vries), tent.cat. Rome (Palazzo delle Esposizioni).
Rome 1956-1957, *Il Seicento europeo. Realismo classicismo barocco* (L. Salerno en A. Marabottini), tent.cat. Rome (Palazzo delle Esposizioni).
Rotterdam 1877, *Beschrijving der schilderijen in het museum te Rotterdam gesticht door mr. F.J.O. Boymans*, coll.cat. Rotterdam (Museum).
Rotterdam 1880, *Beschrijving der schilderijen en beeldhouwwerken in het museum te Rotterdam gesticht door mr. F.J.O. Boymans*, coll.cat. Rotterdam (Museum).
Rotterdam 1883, *Beschrijving der schilderijen en beeldhouwwerken in het museum te Rotterdam gesticht door mr. F.J.O. Boymans*, coll.cat. Rotterdam (Museum).
Rotterdam 1916, *Catalogus der schilderijen en teekeningen tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (F. Schmidt-Degener), coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans)
Rotterdam 1921, *Catalogus der schilderijen en teekeningen tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam*, coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1925, *Beknopte catalogus der schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (D. Hannema), coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1927, *Catalogus der schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (F. Schmidt-Degener en D. Hannema), coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1928, *Beknopte catalogus der schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (D. Hannema), coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1932-1933, *Catalogus van de kersttentoonstelling in het Museum Boymans*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1934, *Nederlandsche teekeningen uit de 15de, 16de en 17de eeuw. Verzameling F. Koenigs*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1937, *Museum Boymans. Beknopte catalogus schilderijen en beeldhouwwerken. / Concise catalogue paintings and sculptures* (D. Hannema), coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1937-1938, *Pieter Jansz. Saenredam 1597-1665* (D. Hannema), tent.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1945, *Museum Boymans Rotterdam. Heropening 1945. Afbeeldingen oude meesters*, coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1950, *Afbeeldingen*, coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1954, *Afbeeldingen schilderijen beeldhouwwerken*, coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1955, *Kunstschatten uit Nederlandse verzamelingen* (E. Haverkamp Begemann en B.R.M. de Neeve), Rotterdam (Museum Boymans).
Rotterdam 1959, *Afbeeldingen schilderijen*, coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).
Rotterdam 1962, *Museum Boymans-van Beuningen. Catalogus schilderijen tot 1800*, coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).
Rotterdam 1972, *Old paintings 1400-1900. Illustrations*, coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).
Rotterdam 1988, *De tekeningen van Rembrandt en zijn school in het Museum Boymans-van Beuningen* (J. Giltaij), coll.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).
Rotterdam 1991, *Perspectiven. Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw* (J. Giltaij en G. Jansen), tent.cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).
Rotterdam 1999, *150 Jaar Boijmans Van Beuningen* (geen cat.), Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) (zie: Ter Molen 1999).
San Francisco/Baltimore/Londen 1997-1998, *Masters of light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age* (J.A. Spicer en L. Federle Orr), tent.cat. San Francisco (Fine Arts Museum of San Francisco) / Baltimore (The Walters Art Gallery) / Londen (The National Gallery).
Schaffhausen 1949, *Rembrandt und seine Zeit* (teksten van L. Reidemeister en G. Jedlicka), tent.cat. Schaffhausen (Museum zu Allerheiligen).
Stuttgart 1988-1989, *Meisterwerke der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Gemälde des 14.-18. Jahrhunderts* (A. Boesten-Stengel e.a.), tent.cat. Stuttgart (Staatsgalerie).
Tokio/Kyoto 1968-1969, *The age of Rembrandt. Dutch paintings and drawings of the 17th century*, tent.cat. Tokio (The National Museum of Western Art) / Kyoto (Municipal Museum).
Utrecht 1878, *Catalogus van den Topographischen Atlas der stad Utrecht* (S. Muller), coll.cat. Utrecht (Gemeente-archief).
Utrecht 1894, *Catalogus der tentoonstelling van oude schilderkunst te Utrecht* (S. Muller), tent.cat. Utrecht (Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen).
Utrecht 1907, *Supplement op den catalogus van den Topographischen Atlas der stad Utrecht* (S. Muller), coll.cat. Utrecht (Gemeente-archief).
Utrecht 1928, *Catalogus van het Historisch Museum der stad* (C.H. de Jonge e.a.), coll.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1933, *Catalogus der schilderijen* (C.H. de Jonge), coll.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1941,*Catalogus van schilderijen der Utrechtsche School*, tent.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1948, *Utrecht's kunst in opkomst en bloei 650-1650* (C.H. de Jonge en D.P.R.A. Bouvy), tent.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1952, *Catalogus der schilderijen* (C.H. de Jonge), coll.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1953, *Nederlandse architectuurschilders 1600-1900* (tekst H. Jantzen), tent.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1958, *Jubileumtentoonstelling 'Vereniging Rembrandt'* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1961, *Pieter Jansz. Saenredam* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum). (zie Van Regteren Altena, [De Smedt] en Swillens 1961a en b).
Utrecht 1971, *Utrecht en zijn bisschoppen. Het geestelijk en wereldlijk gezag van de bisschoppen van Utrecht tot 1528 en hun verhouding tot de stad Utrecht* (M.P. van Buijtenen en J.E.A.L. Struick), tent.cat. Utrecht (Rijksarchief en Gemeentelijk Archief).
Utrecht 1972, *Van Willibrord tot Wereldraad. Enige aspecten van het geestelijk leven in Utrecht door de eeuwen heen* (H.A. Avakian e.a.), tent.cat. Utrecht (Aartsbisschoppelijk Museum).
Utrecht 1974 (a), *Samuel Muller, gemeentearchivaris van Utrecht 1874-1918*, tent.cat. Utrecht (Gemeentelijk Archief).
Utrecht 1974 (b), *1 Augustus 1674. De Dom in puin. Herman Saftleven tekent de stormschade in de stad Utrecht* (A. Graafhuis en D.P. Snoep), tent.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1975, *Het Catharijneconvent. Monument met toekomst* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum) (zie: Snoep e.a. [1975]).
Utrecht 1975-1976 (a), *Ruimte en perspektief* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum) (zie: Blotkamp e.a. [1975]).
Utrecht 1975-1976 (b), *De orgelmakers Bätz. Honderd jaar Utrechtse orgelbouw*, cat. lijst tent. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1981, *Utrecht en zijn middeleeuwse kerken* (geen cat.), Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) (zie: Engelbregt, Terlingen e.a. 1981).
Utrecht 1982, *De Dom van Utrecht. Hart van Nederland* (A.F.E. Kipp e.a.), tent.cat. Utrecht (Domtoren).
Utrecht 1983 (a), *Honderd jaar Vereniging Rembrandt* (W. Godschalk), tent.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1983 (b), *Het kleine bouwen. Vier eeuwen maquettes in Nederland* (R.W. Tieskens, D.P. Snoep en G.W.C. van Wezel), tent.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1985, *Een kerk van papier. De geschiedenis van de voormalige Mariakerk te Utrecht* (H.M. Haverkate, C.J. van der Peet en C.C.S. Wilmer), tent.cat. Utrecht (Gemeentelijke Archiefdienst) (zie ook: Haverkate en Van der Peet 1985).
Utrecht 1987, *Jan de Beijer in Utrecht. Stadsgezichten van een bekende tekenaar uit de 18de eeuw* (C.C.S. Wilmer), tent.cat. Utrecht (Gemeentelijke Archiefdienst).
Utrecht 1988, *Utrecht. Een hemel op aarde* (M. van Vlierden), tent.cat. Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent).
Utrecht 1991, *Martin Visser, verzameld werk* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1995, *De keuze van Simon Levie* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1997, *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. 3. Beeldhouwkunst tot 1850* (J. Klinckaert), coll.cat. Utrecht (Centraal Museum).
Utrecht 1999, *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. 5. Schilderkunst tot 1850* (L.M. Helmus), coll.cat. Utrecht (Centraal Museum), 2 delen.
Utrecht 1999-2000, *Leven na de dood. Gedenken in de late middeleeuwen* (T. van Bueren, met bijdragen van W.C.M. Wüstefeld e.a.), tent.cat. Utrecht (Museum Catharijneconvent).
Utrecht/Douai 1977, *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten. Technisch onderzoek* (J.A.L. de Meyere, D.P. Snoep e.a.), tent.cat. Utrecht (Centraal Museum) / Douai (Musée de la Chartreuse).
Utrecht/Leuven 1959, *Herdenkingstentoonstelling Paus Adrianus VI [1459-1959]* (teksten R. Post, R. van der Sloot, J.W.C. van Campen e.a.), tent.cat. Utrecht (Centraal Museum) / Leuven (Stadhuis).
Vancouver 1958, *The changing landscape of Holland. An exhibition of watercolours and drawings of the Netherlands from 1600 to 1900*, tent.cat. Vancouver (The Fine Arts Gallery, University of British Columbia).
Washington/Den Haag 1995-1996, *Johannes Vermeer*, Washington (National Gallery of Art) / Den Haag (Mauritshuis).
Washington/Fort Worth 1990-1991, *Old master drawings from the National Gallery of Scotland* (H. Macandrew), tent.cat. Washington (National Gallery of Art) / Fort Worth (Kimbell Art Museum).
Washington/New York/Minneapolis/Boston/Cleveland/Chicago 1958-1959, *Dutch drawings. Masterpieces of five centuries* (J.Q. van Regteren Altena), tent.cat. Washington (National Gallery of Art) / New York (The Pierpont Morgan Library) / Minneapolis (Minneapolis Institute of Arts) / Boston (Museum of Fine Arts) / Cleveland (Cleveland Museum of Art) / Chicago (Art Institute of Chicago).
Wenen 1965, *Das niederländische Architekturbild* (M. Poch-Kalous), vouwblad tent. Wenen (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste).
Würzburg 1902, *Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Würzburg*, coll.cat. Würzburg (K. Schloss, Gemäldegalerie).
York 1866, *Official catalogue of the Yorkshire fine art & industrial exhibition*, tent.cat. York (Fine Art Gallery).
Zürich 1953, *Holländer des 17. Jahrhunderts* (tekst M.E. Houtzager), tent.cat. Zürich (Kunsthaus).

# Bijlage

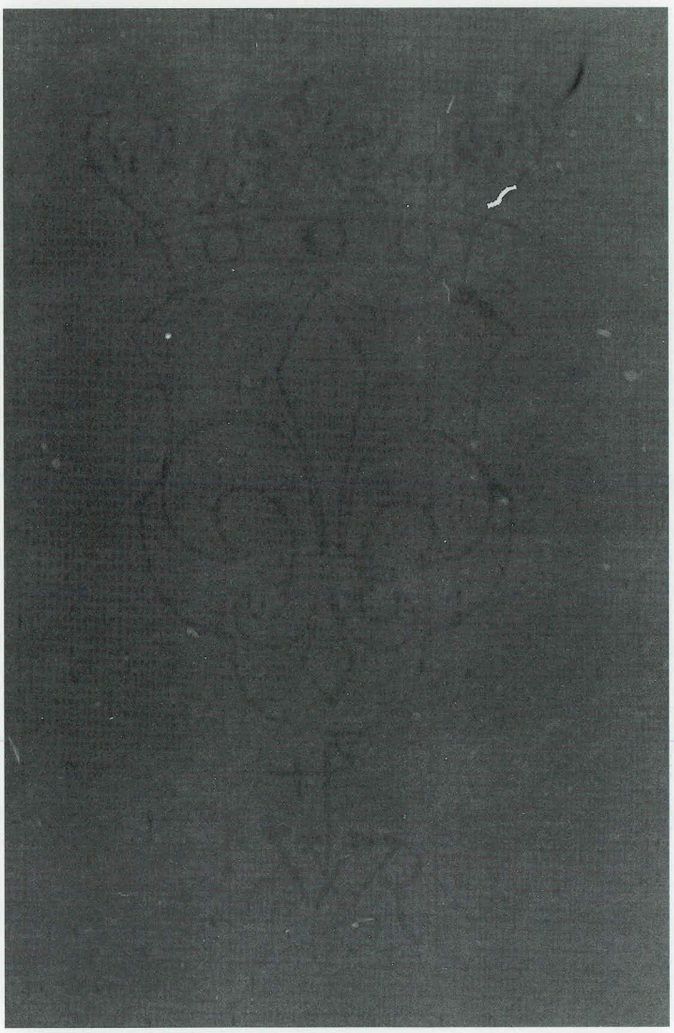
De watermerken in het papier dat Pieter Saenredam voor zijn tekeningen gebruikte, zijn op 16 juni 2000 op Het Utrechts Archief gefotografeerd door Harry van Hugten, met behulp van speciaal daarvoor door hem ontwikkelde röntgenapparatuur. Van Het Utrechts Archief was aanwezig Ria Bonten. Een volledige set bevindt zich op Het Utrechts Archief. De watermerken zijn hier op ware grootte afgebeeld. Het blauwe papier heeft geen watermerk.

Kleine fleur-de-lis en soms contramerk met de cijfers 4 en 1, waaronder een W
Cat.nrs. 11, 15, 17, 21, 27, 33, 49, 52, 53, 62 en 65



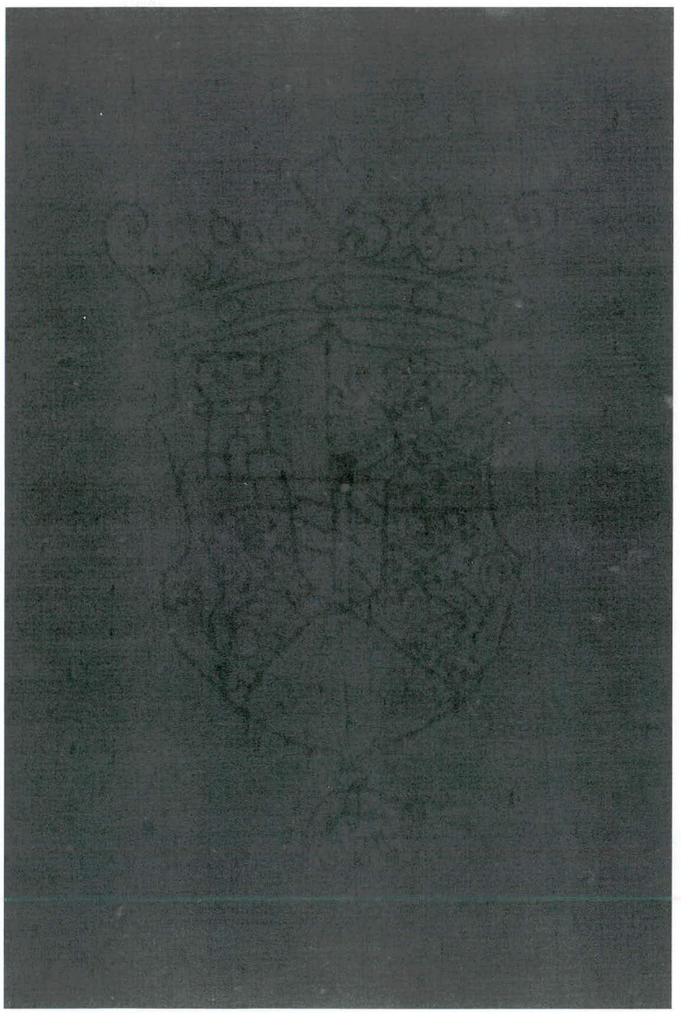
Cat.nr. 53

Fleur-de-lis in gekroond schild, waaronder cijfer 4 en WR
Cat.nrs. 6, 34, 37, 45, 58 en 63



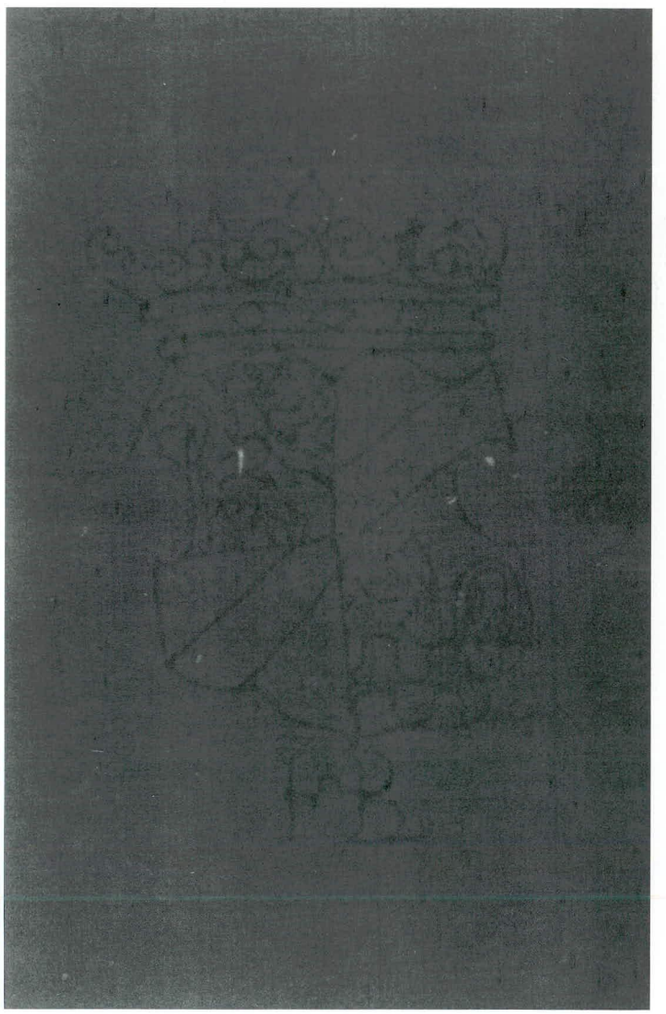
Cat.nr. 57

Gekroond wapenschild in vieren gedeeld
Cat.nrs. 2, 8 en 41



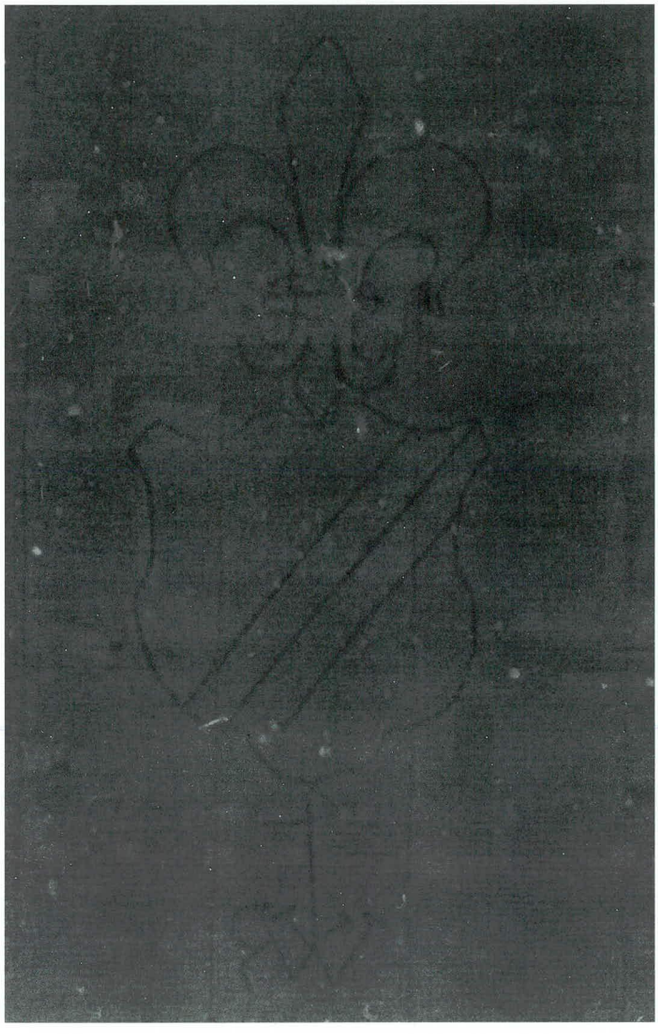
Cat.nr. 2

Gekroond wapenschild, in vieren gedeeld, met schuine dwarsbalk, onderaan monogram HLB
Cat.nrs. 4 en 23



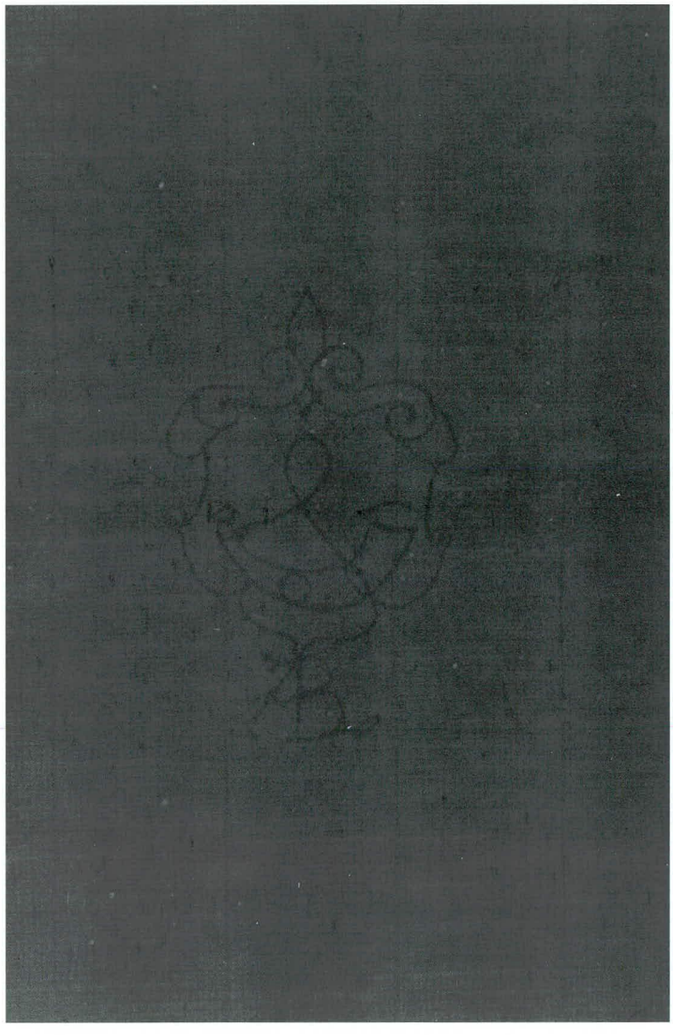
Cat.nr. 4

Schild met schuine dwarsbalk waarboven een fleur-de-lis en waaronder cijfer 4 en WR
Cat.nrs. 50 en 56a



Cat.nr. 56a

Wapen met jachthoorn en eronder monogram AB
Cat.nr. 66



Cat.nr. 66

Wapen met drie kronen en contramerk monogram 4 HM (?)
Cat.nr. 24

Cat.nr. 24

Cat.nr. 24

# Register


Abcoude van Meerthen, familie 262
Adriaan VI, paus 240
Aldegrever, Heinrich 69, 89
Altdorfer, Heinrich 69, 89
Amerongen, familie (Taets) van 114, 137, 138
Ampzing, Samuel 9, 10, 93
Attevelt, J. van 244
Avercamp, Hendrik 57

Baerdesen (Bardesius), Willem 256
Baerdesen, Aemilia 256
Baerdesen, Willem (burgemeester) 258
Baerle, David van 87
Bakhuizen, Ludolf 63
Barck, Arnold (Aert) 272
Barck, familie 280
Barck, Hendrik 270, 272, 278, 280
Barck, Requina 272, 280
Bassen, Bartholomeus van 10
Beest, Rijck Hendricksz. van 98
Begijn, Pieter 68
Beham, Hans 69, 89
Beijer, Jan de 246
Benthem, Dirk van 163
Berchem, Nicolaes 62
Bernold (Bernulphus), bisschop 27, 30, 223
Beyer, familie 114, 150
Beyer, Hendrik 141, 150
Bie, Cornelis de 9
Bijlert, Cornelis van 210
Bijlert, Maria van 210
Bijlert, Wilhelmina van 210
Blauw & Co, Dirk 247
Bloem, Petrus 218
Bloemaert, Abraham 19, 95
Bockenberg 120
Bol, Hans 69
Boningen, Otto de 135, 176
Bor, Paulus 153
Borch, familie Ter 71
Bosboom, Johannes 62
Both, Jan 201, 203
Bourgondië, bisschop David van 235
Brakenburg, Richard 275
Brandenburg, Hendrick van 122
Bray, Salomon de 10, 17, 19, 34, 62, 88
Brederode, Reinoud van 238
Brederode/Valckenburg, familie 114
Breenbergh, Bartholomeus 57, 58
Breughel I, Jan 62
Bril, gebroeders 89
Buchelius, Arnoldus 18, 35, 114, 120, 122, 135, 157, 159, 163, 165, 206, 214, 234, 238, 256, 264, 278
Buchell, Hubert van 109
Burch, Lambertus van der 120, 165, 281
Busserus, Hendrik 72
Buth, Anthonis 118
Buth, Cornelia 114, 163
Buytewech, Willem 57

Campen, Jacob van 9, 10, 34, 55, 57, 72, 87, 88, 93, 153
Canter, Johan 210
Cappelle, Jan van de 71
Castro, Johan de 268
Chijsbergen, Claes Abrahamsz. van 69
Coats, William Allan 188
Cock, Hieronymus 89
Coornhert, Dirk Volkertsz. 89
Culemborg, Johanna van 270
Culemborg, Margareta van 262
Cuyp, Aelbert 97, 102, 201

Dalens, Dirk 63
Delen, Dirck van 10
Droochsloot, J.C, 253
Druyvesteyn, François Constantijn 104
Dusart, Cornelis 63
Duyfhuys, Hubert 204

Eck, familie Van 204
Edmond, William 268
Egmond, bisschop Joris van 32, 238, 278
Elout, Wijnanda 72
Embden, F.C.E. van 160
Enschedé, Johannes 72
Ermelo, Jan Jansz. van 32, 56, 281
Eyck, Jacob van 29, 246, 252

Feitama, Sybrand II 63
Floris, Frans 69, 89
Floris V 41
Fokke, Simon 63, 66, 146, 148
Franck, Salomon 89
Francken, Frans 62
Frederik Hendrik 166, 235

Gaesbeek, familie 262
Geertgen tot Sint Jans 69
Gerritsdr., Aefje 15
Gerritsz., Peter 27, 216
Gheyn, Jacques de 21, 69, 89
Gobius, H.A.F.A. 160
Godin, familie 258
Godin, Philips 258
Goltzius, Hendrick 69, 72, 89
Gouda, Herman van 146
Goyen, Jan van 101, 103
Goyer, Johan de 109
Graeff, Andries de 87, 88
Grebber, Frans Pietersz. de 9, 34, 88, 93
Grebber, Pieter de 87, 88
Guldewagen, Jacob Jansz. 68
Guldewagen, Jan Jacobsz. 68, 89

Haan, Abraham 63
Haarlem, Cornelis van 68, 71
Hackaert, Jan 63
Hagelis, Bernardus 72
Hagen, Joris van der 62
Hagerbeer, Galtus 19
Hagerbeer, Germer Galtusz. van 19
Hamel, Gerrit 258
Hamel van Meerwijk, Maria 258
Hardenbergh, Cornelis van 159, 163, 230, 253
Hasselt, Gerrit Jacobsz. van 109
Heemskerck, Maerten van 68, 69, 88, 89
Hendrik IV, keizer 21, 95, 98, 118, 120, 122
Hendriks, Wybrand 63
Heyden, Jan van der 62
Hobbema, Meijndert 62
Hoet, Gerard 273
Holbein, Hans 69, 89
Honthorst, Gerrit van 196
Honthorst, Herman Gerritsz. van 97
Honthorst, Maria van 244
Hopfer, Daniel 69
Houbraken, Arnold 9
Houckgeest, Gerard 36, 88, 120, 168
Huber, Wolf 69
Hulst, Frans de 62
Huygens, Constantijn 13, 14, 18, 87, 134, 153, 166, 168
Huygens, Susanna 13, 14, 153, 168
Huys, Pieter 89

Isselt, familie Van 206

Jelisdr., Catharina 102
Jode, Pieter de 89
Joris, David 69
Josi, Christian 57, 247
Junius, Johannes Petri 283

Kall, Jan van 63
Karel V, keizer 234, 235, 238, 253, 256
Kay, Arthur 203
Kelder, Willem Frederiksz. 97, 104
Keun, Hendrik 104
Keyser, Gerrit de 253
Kip, Dirk 103
Kleef, hertog van 278
Koenraad, bisschop 21, 118, 165

Lamsvelt, Arent van 244
Lamsweerde, S. van 244
Lanscroon, familie Van 214
Leeuw, Egbert de 107
Leyden, Lucas van 69
Leyden, Willem Gerardsz. van 225, 226
Lingelbach, Johannes 62, 63
Littleton, John 270

Maas, Dirk 63
Malapert, Susanna de 258
Mander, Karel van 78, 141
Mantegna, Andrea 120
Maria van Hongarije 256
Martens van Sevenhoven, Jacob Constantijn 57, 247
Masius, bisschop 41
Matham, Dirk 97
Matham, Jacob 72, 88
Meer, Jan van der 63
Merenborch, Pieter van 210
Metsu, Gabriel 87
Mieris, Frans van 87
Monceaux, Philips de 262
Mor, Antonie 141
Moreelse, Paulus 21, 110
Mostaert, Gillis 62
Moucheron, Isaac de 63, 64, 65
Myerop, Cornelis van 237

Nassau, graaf Ernst Casimir van 235
Neefs de Oude, Pieter 138
Nickele, Isaak van 273, 275
Nijman, Jan Danser 190
Nole, Jacob de 182
Noort, Willem van 255
Nykercken, Thomas van 31, 268

Oey, Jan van 146
Ostade, Adriaen van 63, 275
Ostade, gebroeders Van 63
Ostende, Simon van 218
Ostendorfer, Michael 69

Pallaes, Johan van 118
Pauwels, Anna 9
Petersz., Gerrit 132
Pieck, familie 152
Pijl, Willem 258
Planitz, familie Van der 280
Planitz, Philips Edeler van der 272, 280
Planitz, Rembolda van der 280
Ploos van Amstel, Cornelis 72
Ponciaens, Alyt 204, 214
Post, Pieter 10, 34, 88, 94, 132, 155, 174, 275
Potter, Paulus 188
Pourbus, Frans 71

Quellenborg, familie Van 210

Rademaker, Abraham 72
Rembrandt 58, 62, 71, 82, 87, 120
Renesse, familie Van 262
Renesse, Johan van 262, 264
Rijn, Herman van 225
Rodius, Maria 258
Roman, Adriaen 9, 281
Roman, Jacob 281
Roman, Pieter 281
Roman, Pieter Jacobsz. 281
Rosemale, Dominicus Ambrosius 264
Royen, Cornelis van 244
Rubens, Peter Paul 71
Ruisdael, Jacob van 63
Rumelaer, Steven van 258
Rutgers, Anthonie 138

Saenredam, Anna (Annetje) 15, 71
Saenredam, Jan Pietersz. 9, 21
Saftleven, Herman 180, 218, 223, 230
Saxen, hertog van 238
Scay, Dirk 223
Schaak, Gerrit 63, 72
Schadé, Jacob 87
Schäufelein, Hans 69, 89
Schayk, Jan van 238
Schenck van Toutenburch, Frederik 29
Schiedam, Johan Jacobsz. van 264, 265
Schönborn, familie Von 120, 138
Schönborn, Johann Philipp von 210
Schongauer, Martin 69, 89
Schwarz, Christoph 69, 89
Scorel, Jan van 18, 22, 69, 88, 89, 109, 141, 146, 155, 163, 166, 180
Six van Hillegom, Hendrik 106, 190
Smeth van Alphen, Pieter de 104
Snellenberch, Otto van 218
Solms Braunfels, Johan Albrecht graaf van 235
Soutman, Pieter 88
Spilman, Hendrik 9
Splintersz., Marcel 225
Steenwijck de Jonge, Hendrick van 10, 62, 138, 180
Steenwijck de Oude, Hendrick van 10, 138, 180
Steyn, Johan 273
Swart, Jan 89
Swart, Pieter Jansz. de 235, 276

Tavenier, Hendrik 116, 118, 144, 148, 172, 174, 176, 178
Tijboudt, Willem 69
Tonneman, Jeronimus 57, 72

Vael, Johan del 225
Valckenaer, Hendrik 110
Vaneveld, familie van 21, 110
Velde, Adriaen van de 62, 63
Velde, Jan van de 64, 283
Verkolje, Nicolaas 63
Vermeer, Johannes 77, 188
Vermeulen, Maerten 71
Vermeulen, Paulus 71
Vermeulen, Pieter 71
Vianen, familie Van 122
Vinne, Isaac van der 71
Vliet, Hendrik van 36
Vollenhove, Hendrik van 159
Vredeman de Vries, Hans 10
Vredeman de Vries, Paulus 10
Vredeman de Vries, Salomon 235
Vroom, Cornelis 88

Wassenaer, Dirk van 31, 258, 262, 265
Weber, Eduard F. 120
Weede, Bartholomeus van 214
Werve, Franciscus van de 272, 280
Wiericx, Jan 89
Wijnants, Jan 62
Wijntrack, Dirck 62
Wilhelm VIII von Hessen-Kassel 138
Willarts, Adam 235
Wils, Pieter 10, 34, 47, 60
Winter, Hendrik de 72
Winter, A.H. van 97
Winter, Lucretia van 104, 106, 190
Winter, Pieter van 104, 190
Wintershoven, Margaretha van 109
Witte, Emanuel de 15, 36, 73, 87, 88
Wolgemut, Michael 69, 89
Wouwerman, Philips 201, 275
Wreesman, W. 106

Zijl, (Claes) van 206, 210
Zoudenbalch, Evert 21, 109
Zoudenbalch, familie 114, 122
Zwolle, Hendrik van 278

# Fotoverantwoording

Amsterdam, Collectie Six: cat. nr. 36
Amsterdam, Rijksmuseum: cat. nrs. 22, 26, 32
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: cat. nr. 25
Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum: cat. nr. 14
Cambridge, The Hamilton Kerr Institute: cat. nr. 64
Den Haag, Koninklijk Huisarchief: cat. nrs. 9, 18, 20, 28, 30, 52
Den Haag, Mauritshuis: cat. nr. 3
Edinburgh, National Gallery of Scotland: cat. nr. 21
Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum: cat. nr. 39
Haarlem, Frans Halsmuseum: cat. nr. 48
Haarlem, Teylers Museum: cat. nr. 6
Hamburg, Hamburger Kunsthalle: cat. nr. 10, 58
Kassel, Staatliche Museen Kassel: cat. nr. 16
Leipzig, Museum der bildenden Künste: cat. nr. 67
Londen, ©The British Museum: cat. nr. 1
Londen, The National Gallery: cat. nr. 40
Los Angeles, photograph © 2000 Museum Associates/LACMA: cat. nr. 31
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: cat. nr. 5
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: cat. nr. 43
Parijs, Bibliothèque nationale de France: cat. nr. 54
Parijs, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais: cat. nr. 17
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen: cat. nrs. 7, 19, 44, 46, 59, 60
Utrecht, Het Utrechts Archief: cat. nrs. 2, 4, 8, 11, 12, 13a-e, 15, 23, 24, 27, 33, 34, 37, 38, 41, 42, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 56, 57, 62, 63, 65, 66
Utrecht, Centraal Museum: cat. nrs. 29, 55, 61

# Colofon

© 2000 De auteurs, Centraal Museum, Utrecht

*Uitgave:*
Centraal Museum
Postbus 2106
3500 GC Utrecht
tel. + 31 (0)30-2362362
fax + 31 (0)30-2332006
www.centraalmuseum.nl

ISBN 90-73285-70-4

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

*Auteurs:*
Inleiding: Liesbeth M. Helmus
Essays: Arie de Groot, Geraldine van Heemstra en Michiel C. Plomp
Catalogus: Arie de Groot en Liesbeth M. Helmus

*Redactie:*
Liesbeth M. Helmus

*Met dank aan:*
Ellen Altona (fotodocumentatie, Centraal Museum, Utrecht)
Marten Jan Bok, Utrecht
Ria Bonten (Het Utrechts Archief, Utrecht)
Peter Don (Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist)
Milou Halbesma (publiciteit Centraal Museum, Utrecht)
Harry van Hugten, Hilversum (röntgenfoto's watermerken)
Paul van Kooij (documentatie schilderijen, Centraal Museum, Utrecht)
Winfried Kraakman (ondersteuning documentatie schilderijen, Centraal Museum, Utrecht)
Lydia van Oosten (projectcoördinator Centraal Museum, Utrecht)
Gary Schwartz, Maarssen
Erik Tigelaar (Het Utrechts Archief, Utrecht)
Philip van Tijn, Amsterdam
Ton van der Wal (Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist)
Tolien Wilmer (Het Utrechts Archief, Utrecht)

*Register:*
Dorine Duyster, Amsterdam

*Vertaling Engels-Nederlands pp. 73-90:*
Erma Hermens, Delft

*Tekstredactie:*
Dorine Duyster, Amsterdam

*Ontwerp:*
Wim Crouwel, Amsterdam

*Opmaak:*
Vormgeversmaatschap Harsta, Crouwel. BNO, Almelo

*Lithografie:*
Drukkerij Rosbeek BV, Nuth

*Papier:*
170 gr Hello mat

*Druk:*
Drukkerij Rosbeek BV, Nuth

*Afwerking:*
Stokkink's boekbinderij, Amsterdam

*Uitgave en tentoonstelling werden mede mogelijk gemaakt door:*

*Sponsors:*

VSB FONDS

GREENFIELD CAPITAL PARTNERS

SNS REAAL
GROEP

*Begunstigers:*
Aannemingsbedrijf H.J. Jurriëns BV
Bartels Advokatenkantoor
Elise Mathilde Fonds
Koninklijke BAM Groep NV
Mondriaan Stichting
Mr. Paul De Gruyter Stichting
REMU