

# Zeven zeventiende-eeuwse schilderijen in het Sint Eloyengasthuis te Utrecht \*

Paul Janssen

## Inleiding

In de Boterstraat in Utrecht gaat achter een uit 1644 daterende toegangspoort een ruimte schuil waar de regenten en broeders van het Sint Eloyengasthuis al eeuwen lang hun bijeenkomsten houden <sup>1</sup>. Dit gasthuis, dat in de Middeleeuwen was gesticht door het smedengilde van Sint Eloy met als doel zieken en ouden van dagen van dit gilde onderdak en hulp te verlenen, herbergt de oudste kolfbaan die Nederland nog rijk is. In het gebouw is ook een aantal interessante kunstvoorwerpen aanwezig.

Dat zijn natuurlijk in de eerste plaats een aantal door smeden vervaardigde meesterstukken zoals zilveren bekers, sloten, sleutels en penningen. Daarnaast hangt er in het huis een zevental in de 17de eeuw vervaardigde schilderijen. In deze bijdrage zullen deze werken worden besproken, eerst in het algemeen, daarna elk schilderij afzonderlijk.

De geschiedenis van deze zeven schilderijen hangt nauw samen met de geschiedenis van het Eloyengasthuis in de 17de eeuw. Deze instelling bevond zich al vóór 1450 in het huis aan de Boterstraat. In de 15de eeuw maakten zowel het gasthuis als het smedengilde, die onlosmakelijk met elkaar verbonden waren, een periode van bloei door. Een eeuw later was dat niet meer het geval. De financiële middelen raakten uitgeput zodat de arme broeders niet meer geholpen konden worden. Men kreeg daarom van de stadhouder van Utrecht toestemming om voor hen geldinzamelingen te houden. Aan deze financiële problemen kwam in 1603 een einde toen de weduwe van de in 1571 gestorven Adriaan Willemszoon van Dashorst overleed. In zijn testament stond dat, na het overlijden van zijn vrouw, zijn complete nalatenschap bestaande uit huizen en landerijen aan het Eloyengasthuis moest worden overgedragen, uiteraard onder bepaalde voorwaarden <sup>2</sup>. Zo moesten de broeders en regenten ervoor zorgen dat de arme gildebroeders van het smedengilde goed verzorgd werden en dat er wekelijks

\* Dit artikel is tot stand gekomen dankzij de hulp van prof. dr L. J. Slatkes, New York en drs J. A. L. de Meyere, Utrecht. Mijn dank gaat ook uit naar de regenten van het Eloyengasthuis, met name prof. dr O. Backer Dirks, P. C. Bosselaar Sr en Tj. Schmidt.

<sup>1</sup> Voor de geschiedenis van het Eloyengasthuis zie A. C. F. Koch, 'Schets van een geschiedenis van het Sint Eloyengasthuis te Utrecht', *Jaarboekje van Oud-Utrecht*, (1947-48) 49-61 en A. van Hulzen, *250 jaar Kolfbaan* (Utrecht, 1981) 29-47.

<sup>2</sup> Koch, 'Schets van een geschiedenis', 51-53; Van Hulzen, *250 jaar Kolfbaan*, 38.

een brooduitdeling in de Buurkerk zou plaatsvinden. Die uitdeling vindt nog steeds plaats, hoewel sinds 1907 niet meer in de Buurkerk. Ook moest er een gedenksteen ter nagedachtenis van Van Dashorst in de Buurkerk geplaatst worden, die daar nu nog te bezichtigen valt. Vanaf 1604 werd er betaald uit het leegaat en sindsdien ging het weer voorspoedig met het Eloyengasthuis. De jaarlijkse boekhouding kon meestal met winst afgesloten worden. Deze winsten werden óf geïnvesteerd óf gebruikt voor de aanschaf van benodigdheden voor het huis aan de Boterstraat <sup>3</sup>. Het huis zelf werd grondig verbouwd met als sluitstuk het al eerder genoemde poortje uit 1644. Allerlei meesterstukken op het gebied van de smeedkunst vonden hun weg naar het bezit van het gasthuis. Hetzelfde geldt voor de zeven schilderijen die in de periode van 1621 tot 1668 voor de gildekamer, de 'Saal', van het Eloyengasthuis werden aangeschaft. Het eerste schilderij dat in het bezit van het gasthuis kwam, dateert uit 1621 (nr. I, afb. 1). Het betrof hier een opdracht voor de schildering van de patroonheilige van het gilde Sint Eloy. Ook het laatste schilderij uit 1668, een gedenkbord met naamlijst (nr. VII, afb. 13), was een opdracht waarvan de voorstelling nauw samenhangt met het karakter van het smedengilde. De vijf andere schilderijen die in de tussenliggende periode van 47 jaar werden aangeschaft, hebben wat de voorstelling betreft niets te maken met het Eloyengilde of -gasthuis. Het is daarom ook niet waarschijnlijk dat het hierbij om gerichte opdrachten ging. Men kocht vermoedelijk uit het in Utrecht aanwezige aanbod van schilderijen. Wat deze vijf werken alleen gemeen hebben, zijn de afmetingen en het feit dat op vier van de vijf schilderijen de namen vermeld staan van de dekens en busmeesters (penningmeesters) die verantwoordelijk waren voor de aanschaf ervan. Door deze toevoeging lieten zij hun status en zorg voor het gasthuis door de schilder of een lijstenmaker vastleggen.

Het is mogelijk dat zij deze schilderijen direct van de kunstenaars, waarvan er enige in de Boterstraat of in de onmiddellijke omgeving woonden, kochten. Maar in Utrecht waren er ook nog andere mogelijkheden om schilderijen te kopen. Zo was er de jaarmarkt op de vlak bij de Boterstraat gelegen Mariaplaats waar kunst vrij ge- en verkocht mocht worden <sup>4</sup>. In het schip van de daar gelegen Mariakerk hadden de leden van het schildersgilde, tot 1661, 'expositie'- en verkoopkramen <sup>5</sup>. Naast deze verkoopruimte en de vrije verkoop op de jaarmarkten en bij de kunstenaars zelf, was er nog een plaats in Utrecht waar het publiek schilderijen kon kopen. Dat was de Collegie-Kamer of Schilder-Kamer in het voormalige Agnietenklooster, die het schildersgilde in 1639 ter beschikking was gesteld door de vroedschap <sup>6</sup>. In deze kamer moesten alle leden van het schildersgilde zich als zodanig manifesteren door kunstwerken op te hangen die door belangstellenden konden worden gekocht. Werd zo'n werk verkocht dan was de schilder verplicht binnen een termijn van drie maanden een nieuw werk op te hangen in de Collegie-Kamer. Er was ook een bepaling dat elke kunstenaar een schilderij diende op te hangen 'van een aangewezen formaat' <sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Gemeentearchief Utrecht (GAU), St. Eloyengasthuis (St. E.), nr. C 38, Rekeningen van de huismeesters.

<sup>4</sup> S. Muller Fz., *Schilders-Vereenigingen te Utrecht* (Utrecht, 1880) 66, Ordonnantie 1611, artikel XIV.

<sup>5</sup> S. Muller Fz., 'Utrechtse schildersverenigingen', *Oud-Holland*, XXII (1904) 6.

<sup>6</sup> Muller, *Schilders-Vereenigingen*, 29-33, 73, Ordonnantie 1644, artikel XX.

<sup>7</sup> Idem, 81, Ordonnantie 1664, artikel XXI.

Er werd toentertijd blijkbaar gehandeld in 'standaardmaten'. Het is duidelijk dat de voorkeur van de dekens en busmeesters uitging naar een van de grote maten, die van circa 150 cm hoog en 225 cm breed. Of zij inderdaad de schilderijen voor het Eloyengasthuis in de Collegie-Kamer met haar voorraad standaardmaten kochten, is onduidelijk omdat - zoals hierboven bleek - er ook andere mogelijkheden waren om in Utrecht kunst te kopen.

Het Eloyengasthuis was niet het enige gasthuis dat zijn interieur verzorgde met schilderijen. Op veel grotere schaal gebeurde dit in het Sint Jobsgasthuis. Dit 'ziekenhuis' voor syfilispatiënten ontving in de periode van 1622 tot 1642 maar liefst 35 doeken <sup>8</sup>.

Het opbouwen van een schilderijenverzameling was overigens in het door calvinisten bestuurde Utrecht niet altijd even gemakkelijk. Er bestond namelijk voor de gasthuizen, die alle min of meer openbare gebouwen waren, een zekere vorm van censuur. In 1637 werden de huismeesters van de verschillende gasthuizen verplicht 'beelden ende andere paepse ornamenten . . . te doen amoveren' (verwijderen) <sup>9</sup>. Men mocht nog wel schilderijen of andere kunstvoorwerpen aanschaffen mits de keuze van het onderwerp niet haaks stond op de calvinistische leer. Het enige door deze maatregel getroffen schilderij in het Eloyengasthuis was de voorstelling van Sint Eloy uit 1621 (nr. I, afb. 1). Dit hing als schoorsteenstuk in de gildekamer en moest daar verwijderd worden. In 1643 dienden de huismeesters een verzoek in dit schilderij weer op te mogen hangen, maar dit werd door de vroedschap afgewezen. 'De regierders der Stadt Utrecht ordonneren hiermede de huysmeesters indertijt van 't Eloyen gasthuys met het weder ophangen van de schilderijen gestaen hebbende voor de schoorsteen inde camer van 't selve gasthuys te supersederen tot naerder ordre, Actum den xxix septemb 1643 G. de Ridder' <sup>10</sup>. Of het doek ooit weer op zijn oude plaats terugkeerde is niet duidelijk. Het schilderij uit 1668 (nr. VII, afb. 13) verving een 'ander stuck schilderije', maar of dat de Sint Eloy was is niet zeker.

De onderwerpen van de zes schilderijen die de dekens en busmeesters na 1637 kochten, waren inderdaad niet in strijd met de heersende calvinistische levensovertuiging. Er moeten echter wel katholieke sympathieën geleefd hebben bij broeders en regenten van het gasthuis. Dit blijkt uit de aanmaningen van de vroedschap aan verschillende gasthuizen, waaronder met name het Eloyengasthuis, om toch vooral alleen mensen van de 'waere christelicke gereformeerde Religie' toe te laten en aan te nemen <sup>11</sup>. Ook bij kunstenaars is meestal alleen uit archiefonderzoek af te leiden welke godsdienst zij beleden, en niet uit de thematiek van hun werk. Katholieken werkten voor protestanten en omgekeerd: schilderen was voor hen meer een ambacht dan een religieuze roeping <sup>12</sup>. Drie van de zes na 1637 aangekochte werken hebben een oudtestamentisch, de

<sup>8</sup> Idem, 133-134; Marten Jan Bok, *Vijfendertig Utrechtse kunstenaars en hun werk voor het Sint Jobsgasthuis 1622-1642* (doctoraalscriptie) (Utrecht, 1984).

<sup>9</sup> GAU, St. E., nr. A 8, Ordonnantie van de Vroedschap, waarbij de gasthuizen gelast wordt beelden en andere 'paepsche' ornamenten te verwijderen 1637, 1643.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Van Hulzen, *250 jaar Kolfbaan*, 41.

<sup>12</sup> Voor deze altijd nog ondoorzichtige problematiek zie P. T. A. Swillens, 'Rooms-Katholieke Kunstenaars in de 17de eeuw', *Katholiek Cultureel Tijdschrift*, I (1945-46) deel 2, 416-419; Seymour Slive, 'Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting' *Art Quarterly*, XIX (1956) 3-15; J. Bruyn, *Rembrandt's keuze van Bijbelse onderwerpen* (Utrecht, 1959) 5-6; Bok, *Vijfendertig Utrechtse kunstenaars*, 13-14.

andere drie een mythologisch onderwerp. Een typische 'paepse' voorstelling, bijvoorbeeld de uitbeelding van Maria of een heilige, is er niet bij. Alle zeven kunstwerken zijn 'historiestukken', schilderijen die een bijbels, mythologisch of historisch onderwerp of verhaal uitbeelden. In de 17de eeuw werden dit soort voorstellingen zeer hoog gewaardeerd, veel meer dan bijvoorbeeld stillevens of portretten<sup>13</sup>. Het historiestuk gold als het meest passende schilderij om aan intellectuele en moreel verheffende ideeën uiting te geven. Daarom waren ze ook geliefd als decoratie in openbare gebouwen. Zo had in het al eerder genoemde Sint Jobsgasthuis een gedeelte van de daar hangende schilderijen scènes uit het leven van Job tot onderwerp. Zulks benadrukte tevens het karakter van de instelling.

Het is opmerkelijk dat er voor het Eloyengasthuis, afgezien van de twee in opdracht gegeven schilderijen uit 1621 en 1668, geen voorstellingen zijn aangeschaft waarvan het thema aansluit bij het karakter van het smedengilde of het gasthuis. Men zou immers hebben kunnen kiezen uit zulke passende onderwerpen als scènes uit het leven van de mythologische god Vulcanus, de god van het vuur en als zodanig ook van de smeedkunst. Het liefdadige karakter van het gasthuis zou zijn uitdrukking hebben kunnen vinden in een Caritas (liefdadigheids)-voorstelling. Uit het feit, dat er willekeurige historiestukken in het Eloyengasthuis hangen, zou men kunnen afleiden dat het de dekens en busmeesters blijkbaar meer interesseerde dát er iets hing - dat dan bovendien hun naam vermeldde - dan wát er hing. Daarom lijkt het ook niet noodzakelijk de biografieën van de vermelde dekens en busmeesters bij dit onderzoek naar de schilderijen te betrekken.

Voor wij overgaan tot de bespreking van de schilderijen afzonderlijk nog iets over de materiële toestand waarin de werken zich bevinden. Ze zijn in het verleden alle enige malen hersteld en bijgewerkt, maar helaas is dat niet gebeurd volgens de normen die daar tegenwoordig aan worden gesteld<sup>14</sup>. Er is sprake van slechts gedeeltelijke reiniging van het verfoppervlak en lukrake overschilderingen. Dit heeft tot gevolg gehad dat de oorspronkelijke voorstelling niet goed tot haar recht komt. Gelukkig mogen wij vermelden dat de nu zittende regenten van het Eloyengasthuis van plan zijn een grondige restauratie van alle schilderijen te laten plaatsvinden.

## I

(afb. 1)

### Anoniem

#### Sint Eloy

olieverf op doek (grisaille)

161,5 x 104 cm

niet gesigneerd

opschrift: 'Anno 1621 waren dekens van Snelderweert, Sijmon Cornelissen Modé, Jacob Jacobsen van Campen busmeester'.

<sup>13</sup> Albert Blankert e.a., *God en de goden, Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten* (Amsterdam/Den Haag, 1981) 15-63.

<sup>14</sup> De laatste restauratie voor de oorlog vond plaats in 1932 en werd uitgevoerd door het restauratiebureau Schuurring en Adama in Den Haag; GAU, St. E., nr. C 121, Stukken betreffende de restauratie van schilderijen en andere aan het gasthuis toebehorende voorwerpen 1931-1935. In 1963 werd 'David geeft Uria de brief' gerestaureerd.

1. Anonieme grisaille 1621. De patroonheilige van het smedengilde, Sint Eloy. Hij is afgebeeld in bischopsornaat temidden van attributen die verwijzen naar het vak der smeden. Eloyengasthuis, Utrecht.

Foto: Henk Platenburg, Utrecht.



Een notitie in het archief van het smedengilde vermeldt het volgende over dit schilderij:

'Anno 1621 Sijn deckens geweest Johan Floorisz. van Snelderweert ende Simon Cornelisz Modere ende de busmeester Jacop Jacobsz van Campen, ende hebben in dat selve jaer het gildenhuis begyfticht ende vereert met de schoorsteen mantel staende inde Sael van het gilden huys met noch de schilderie van Sinte looy'<sup>15</sup>.

Het schilderij, van een ons onbekende meeser, is een grisaille (grauwtje), een schildering in nuances van één, meestal grauwgrijze kleur, zoals ook hier het geval is. Het toont de patroonheilige van het smedengilde Sint Eloy (Sint Eligi-

<sup>15</sup> GAU, St. E., nr. A 93, Lijsten van het tinwerk en van andere voorwerpen, aanwezig in het gildenhuis 1610-1627.

us). Deze is gekleed in bisschopsornaat. Rondom hem liggen allerlei attributen die naar het vak van de smid verwijzen.

De op het schilderij vermelde namen van dekenen en busmeester verschaffen diverse aanknopingspunten voor de identificatie van de schilder. Jan Florisz. van Snelderweert, in 1621 deken van het smedengilde, had een zoon Hendrick Jansz. van Snelderweert, die in 1622 als meester in het schildersgilde aangenomen werd en het in 1640 bracht tot deken van datzelfde gilde <sup>16</sup>. Maar ook Simon Corneliss. Modde, of Modé, of Modere, had een zoon die schilderde, Jan Symonsz. Modde, waarvan bekend is dat hij in 1613 als conterfeyt-jongen (schildersleerling) bij de schilder Adam Willaerts in de leer was <sup>17</sup>. Alleen voor Jacob Jacobsz. van Campen geldt dat hij, voor zover bekend, geen schilder in zijn directe familiekring had. Zijn naamgenoot, de beroemde architect en schilder Jacob van Campen (1595-1657) is geen naaste familie van hem, misschien een verre neef. De architect-schilder kan de grisaille trouwens niet geschilderd hebben omdat hij van ± 1615 tot 1624 in Italië vertoefde <sup>18</sup>.

Het is niet mogelijk de grisaille aan de schilders Snelderweert of Modde toe te schrijven. Van beiden zijn namelijk geen schilderijen bekend zodat er geen stilistisch vergelijkingsmateriaal voorhanden is. Het is uiteraard ook mogelijk dat een ander het schilderij vervaardigd heeft, hoewel een opdracht als vrienden-dienst voor een familielid toch wel aanspreekt.

De afgebeelde heilige, Eligius van Noyon (gestorven in 660), was een ijzer- en goudsmid en muntmeester die een belangrijke raadgevende functie had aan het hof van de Frankische koning Chlotarius II. Eligius ruilde deze wereldlijke positie in voor een loopbaan als geestelijke. Hij stichtte veel kerken en kloosters met name in Noord-Frankrijk en Vlaanderen, en werd in 641 bisschop van Noyon <sup>19</sup>. Een populaire mythe over Eligius, die niet is afgebeeld op dit schilderij, verwijst naar zijn bezigheden als ijzersmid. Er werd eens een door de duivel bezeten paard bij hem gebracht dat beslagen moest worden. Dat lukte niet op de gebruikelijke manier. Daarom hakte Eligius het betreffende been van het paard af, besloeg de hoof en zette het been weer aan het paard zonder dat er een schrammetje te zien was <sup>20</sup>. Dit verhaal werd vaak verwerkt in de voorstellingen van deze heilige maar niet in de grisaille van het Eloyengasthuis. Daar zijn alleen de attributen van zijn smeedkunst, zoals hamer en tang, afgebeeld. De hamer met kroon in zijn rechterhand verwijst naar zijn bezigheden als edelsmid <sup>21</sup>.

De voorstelling heeft overeenkomsten met de prentenserie van Frederik Bloemaert (ca. 1610-ca. 1669) - naar ontwerpen van zijn vader Abraham Bloemaert (1564-1651) - bestaande uit afbeeldingen van de aartsbisschoppen en bisschoppen van Utrecht <sup>22</sup>. Mogelijk kende de schilder van de grisaille deze ontwerpen; de prenten zelf zijn namelijk pas enkele decennia later ontstaan.

Sint Eloy was, en is, vooral in de Zuidelijke Nederlanden populair <sup>23</sup>. In het

<sup>16</sup> Muller, *Schilders-Vereenigingen*, 117 en 128.

<sup>17</sup> Idem, 98.

<sup>18</sup> P. T. A. Swillens, *Jacob van Campen, schilder en bouwmeester 1595-1657* (Assen, 1961) 8-16.

<sup>19</sup> F. Werner, 'Eligius von Noyon', *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, VI (Rom, enz., 1974) 122-127.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> J. J. M. Timmers, *Christelijke Symboliek en Iconografie* (Bussum, 1978) 253-255, nr. 706.

<sup>22</sup> F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, II (Amsterdam, z.j.) 83-84.

<sup>23</sup> J. Cauberghe, *Vroomheid en Volksgeloof in Vlaanderen, Folkloristisch calendarium* (Hasselt, 1967) 80-85.

Museum van Schone Kunsten in Antwerpen bevindt zich een groot drieluik van het altaar der smeden, afkomstig uit de Walburgiskerk in die plaats, met verschillende voorstellingen uit zijn leven <sup>24</sup>. Dit drieluik werd vervaardigd door Hiëronymus Francken de Oude (1540-1610). Aan de buitenzijden van de twee zijluiken heeft deze schilder twee grisailles geschilderd met als voorstellingen 'St. Eligius in zijn smidse' en 'St. Eligius tot bisschop gewijd'. De Sint Eloy van het gasthuis is in zekere zin een synthese van deze twee thema's: zowel Eligius' functie als smid als zijn bisschoppelijke functie zijn in één voorstelling verenigd.

Hoewel het heiligenportret uit het Eloyengasthuis geen altaarstuk was met een religieuze functie is het dus wel voortgekomen uit de traditie waarin het bovengenoemde altaarstuk in Antwerpen ook een plaats inneemt. Dat een dergelijke voorstelling in het gasthuis door de Vroedschap, zoals in de inleiding werd geconstateerd, als te 'paeps' werd ervaren en in 1637 verwijderd moest worden, hoeft dus geen verwondering te wekken.

## II

(afb. 2)

### Roelandt Savery

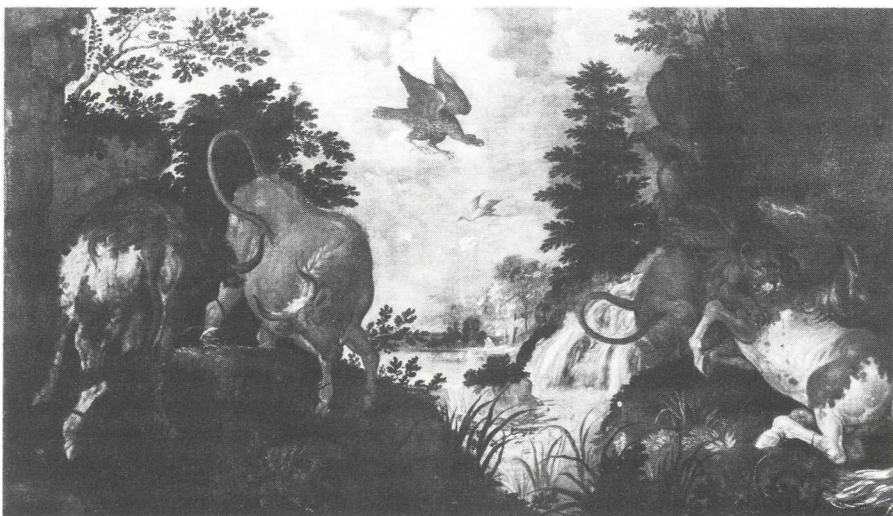
#### Elia in de woestenij

olieverf op doek

133,5 x 223 cm

gesigneerd linksonder: 'ROELANDT SAVERY AN°'

niet gedateerd.



2. Roelant Savery. *Elia in de woestenij*. Schilderij van omstreeks 1625. Eloyengasthuis, Utrecht.  
Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

<sup>24</sup> A. J. J. Delen, *Beschrijvende catalogus, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, I, Oude Meesters* (Antwerpen 1948) nr. 576-580.

Roelandt Savery (1576-1639) werd in een zeer kunstzinnige familie in Kortrijk geboren <sup>25</sup>. Zowel zijn vader als broer, die beiden Jacob heetten, waren schilder. De doopsgezinde familie trok in de jaren negentig van de 16de eeuw vanwege zijn geloofsovertuiging naar Amsterdam. Aldaar zou Savery het schildersvak van zijn broer geleerd hebben. Na zijn opleiding verbleef hij een lange periode op verschillende plaatsen in Europa. Hij werkte in Wenen en in Praag aan het hof van keizer Rudolf II, en trok ook veel rond, met name in Oostenrijk.

In 1619 vestigde Savery zich definitief in Utrecht zoals blijkt uit zijn lidmaatschap van het schildersgilde van Sint Lucas <sup>26</sup>. In 1621 kocht hij een huis in de Boterstraat, naast het Eloyengasthuis <sup>27</sup>. De inmiddels beroemde schilder leidde daar een rustig leven dat slechts ten dele gewijd was aan de vervaardiging van schilderijen. Hij maakte voornamelijk bloem- en dierenstukken en deze laatste waren zo bekend dat de Staten van Utrecht in 1626 besloten een dierenstuk van zijn hand aan prins Frederik Hendrik en Amalia van Soms aan te bieden ter gelegenheid van hun huwelijk <sup>28</sup>.

Op het eind van zijn leven ging de geestelijke toestand van Roeland Savery achteruit. In 1639 overleed hij in armzalige omstandigheden. Het is mogelijk dat het door hem vervaardigde schilderij dat nu in het Eloyengasthuis hangt uit zijn desolate nalatenschap afkomstig is. Dat zou betekenen dat het schilderij, dat helaas geen jaartal draagt maar aansluit bij zijn dierenstukken die in de jaren twintig ontstonden, lange tijd in zijn atelier of huis gehangen heeft. Maar het kan natuurlijk ook nog voor zijn dood voor het gasthuis verworven zijn.

De 'Elia in de woestenij', overigens het grootste schilderij dat Roelandt Savery voor zover bekend heeft gemaakt, is één van de vele voorstellingen waarin de schilder er naar streefde een weelderige flora en fauna uit te beelden. Het eigenlijke onderwerp is geheel naar de achtergrond geschoven en de meeste aandacht valt op de natuurscènes. Zeer geschikt voor dit soort voorstellingen waren natuurlijk de bijbelse en mythologische verhalen waarin sprake is van veel dieren en diersoorten zoals in de verhalen van het aards paradijs, de zondvloed en Orpheus die de dieren betovert <sup>29</sup>. Het schilderij in het Eloyengasthuis met de voorstelling van Elia in de woestenij past niet bij deze verhalen omdat er in de geschiedenis van Elia, afgezien van enige raven, geen dieren voorkomen. Savery heeft zelf zeker nog twee keer Elia tot onderwerp van een schilderij genomen. Een doek dat zich in Oxford bevindt is compositorisch echter op een heel andere wijze uitgebeeld. De Amsterdamse versie van het thema is wel vergelijkbaar met het schilderij in het Eloyengasthuis <sup>30</sup>. Mogelijk kende Savery het doek dat aan Gillis van Coninxloo (1544-1607) wordt toegeschreven, waarop

<sup>25</sup> Voor Roelandt Savery zie Kurt Erasmus, *Roelandt Savery, sein Leben und seine Werke* (Halle, 1908); catalogus *Roelandt Savery 1576-1639* (Museum voor Schone Kunsten Gent, 1954); catalogus *Herkenning Roeland Savery* (Kortrijk, 1976); J. G. C. A. Briels, *De Zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572-1630* (dissertatie Utrecht, 1976) 283-285.

<sup>26</sup> Muller, *Schilders-Vereenigingen*, 113.

<sup>27</sup> Briels, *Zuidnederlandse immigratie*, 283-284.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Erasmus, *Roelant Savery*, 206-207, Beilage, met een overzicht van deze thema's zoals door Savery geschilderd.

<sup>30</sup> Doek, 37 x 51 cm., Oxford, Ashmolean Museum, nummer A 408; zie ook de Savery in Amsterdam, koper, 40 x 49 cm, 'Roeland Savery Fe 1634', Amsterdam, Rijksmuseum, nr. A 1297.





3. Romeins mozaïek met vechtende dieren, van omstreeks 130 na Christus.

Vaticaanstad, Musei e Gallerie Pontificie.

Foto: Kunsthist. Inst., Utrecht.

hetzelfde thema van 'Elia in de woestijn' op een zeer vergelijkbare manier is uitgebeeld <sup>31</sup>.

De vechtende dieren links en rechts op Savery's schilderij behoren tot een thema dat zeer geliefd was in de beeldende kunst van de Oudheid. De overeenkomst van de vechtende stieren links en de leeuw rechts met antieke afbeeldingen als die op een mozaïek van circa 130 na Christus in Rome is treffend (afb. 3) <sup>32</sup>. Dit hoeft echter niet te betekenen dat de schilder dit mozaïek of afbeeldingen ervan kende, zozeer was deze thematiek in de 16de- en 17de-eeuwse kunst doorgedrongen. De vechtende stieren komen in een identieke vorm ook op andere schilderijen van Savery voor <sup>33</sup>.

Het thema 'Elia in de woestijn' is ontleend aan het bijbelse verhaal in het boek Koningen 1 en 2, waar het gaat over de profeet Elia. 'En Elia de Thisbiet, van de inwoners Gilead, zeide tot Achab: (Zoo waarachtig als) de Heere, de God Israels leeft, voor wiens gezicht ik sta, indien deze jaren dauw of regen zijn zal, tenzij dan naar mijn woord. Daarna geschiedde het woord des Heeren tot hem,

<sup>31</sup> Doek, 115 x 178 cm, Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, nr. 1025; voor oudere invloeden op Savery zie Charles Roelofs, 'Orpheus en de dieren' van Jacob Savery', *Tableau*, II (1980) 312-316.

<sup>32</sup> Michael Grant ed., *Geboorte der Westerse Beschaving, Griekenland en Rome* (Den Haag, 1964) 289, afb. 46. Het mozaïek bevindt zich nu in de Musei e Gallerie Pontificie, Vaticaanstad.

<sup>33</sup> Bijvoorbeeld het 'Landschap met runderen', paneel, 47,4 x 63,2 cm, gesigneerd en gedateerd 1622, Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum; en de 'Zondvloed', paneel, 54,5 x 90,5 cm, gesigneerd en gedateerd 1625, Florence, Museo Stibbert.



4. Detail uit 'Elia in de woestijn' (afb. 2), met de mediterende profeet.

Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

zeggende: Ga weg van hier, en wend u naar het oosten en verberg u aan de beek Krith die vooraan de Jordaan is. En het zal geschieden dat gij uit de beek drinken zult; en Ik heb den raven geboden dat zij u daar onderhouden zullen' (I Koningen 17 : 1-4) <sup>34</sup>.

Roelandt Savery heeft deze scène uitgewerkt in een grote voorstelling, waarbij het bijbelverhaal weliswaar centraal maar heel klein is afgebeeld. De profeet Elia zit op een eilandje te mediteren (afb. 4), terwijl op de voorgrond beesten aan het vechten zijn. De schilder heeft dit verhaal gecombineerd met een latere gebeurtenis in het leven van de profeet, namelijk zijn hemelvaart (afb. 5). 'En het gebeurde als zij voortgingen, gaande en sprekende, zie, zoo was er een vurige wagen met vurige paarden, die tusschen hen beiden scheiding maakten. Alzoo voer Elia met een onweder ten hemel' (II Koningen 2 : 11).

Roelandt Savery sluit door deze combinatie van verschillende gebeurtenissen uit het leven van een persoon in één voorstelling aan bij een Middeleeuwse traditie. Het dierenstuk als genre vond haar oorsprong ook in de Middeleeuwen, namelijk in de toen populaire verluchte handboeken over dieren <sup>35</sup>. Toen had-

<sup>34</sup> Voor de bijbelteksten is gebruik gemaakt van de Staten-Bijbel (Utrecht, 1957).

<sup>35</sup> Jan Bialostocki, 'Les Bêtes et les Humains de Roelant Savery', *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts*, VII (1958) 69-92.



5. Detail uit 'Elia in de woestijnen' (afb. 2), met de hemelvaart van de profeet.

Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

den de uitbeeldingen van dieren meestal een morele en religieuze betekenis. Daarvan zou ook in het schilderij van Savery sprake kunnen zijn.

De figuur van Elia kan gezien worden als de oudtestamentische voorafspiegeling van Johannes de Doper die bij zijn optreden met Elia vergeleken werd (Johannes 1 : 19-27)<sup>36</sup>. Eenzelfde relatie kan gelegd worden tussen Elia en Christus. Ook deze trok zich terug in de eenzaamheid van de woestijn om te mediteren (Matteüs 4 : 1-2) en zijn hemelvaart kan gezien worden als de nieuwtestamentische pendant van de hemelvaart van Elia. Het schilderij 'Elia in de woestijnen' zou beschouwd kunnen worden als een lofzang op de vreedzame, christelijke meditatie temidden van een beestachtige, heidense wereld<sup>37</sup>.

### III

(afb. 6)

#### Simon Peter Tilman Het offer van Noach

olieverf op doek

146 x 227,5 cm

gesigneerd midden onder:

'SPTilman' (SPT in één)

opschrift: 'DEKENS JOHAN VAN NOORTDYCK, JACOB VAN SNELLENBERG, BVSSNM. HENRICK VAN VOORST 1641'.

<sup>36</sup> James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, revised edition (New York, 1979) 111-112.

<sup>37</sup> De vechtende stieren, die zoals gezegd uit de traditie van de klassieke kunst voorkomen (zie noot 32), zijn ook bij uitstek het symbool van primitieve heidense devotie; Hall, *Dictionary*, 54.



6. Simon Peter Tilman. 'Het offer van Noach' dat deze aan God opdroeg na de zondvloed. Eloyengasthuis, Utrecht. Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

De schilder van dit werk, de Duitser Simon Peter Tilman, genaamd Schenk (1601-1668), was de zoon van hofschilder Johann Tilman (gest. 1617)<sup>38</sup>. Deze was in dienst bij graaf Simon VI te Lippe en aan hem ontleende Simon Peter Tilman zijn eerste voornaam. Over zijn jeugd en opleiding is weinig bekend. Zijn vader zal zijn leraar zijn geweest, eerst in zijn geboorteplaats Lemgo, daarna in Bremen waarheen de hele familie in 1614 verhuisde. Na de dood van zijn vader in 1617 trok Simon Peter rond door Europa. Het is bekend dat hij in Venetië was waar hij enige historiestukken vervaardigde. Hij is ook in Hongarije geweest waar hij keizer Ferdinand III portretteerde. Waarschijnlijk viel dit bezoek in 1631 of 1632. In 1633 vestigde Tilman en zijn vrouw Clara Glandorp zich in Utrecht<sup>39</sup>.

In de Domstad trok de Duitser veel op met de kunstenaar-uitgever Crispijn van der Passe II (ca. 1597- na 1670), van wie hij in 1639 een huis in de Boterstraat kocht en die ervoor zorgde dat hij kon deelnemen aan een project voor de Deense koning Christiaan IV die zijn kasteel met schilderijen wilde decoreren. Tilman zou daarvoor een tiental werken vervaardigen à 500 gulden per stuk wat toentertijd een zeer hoge prijs was. Hij heeft deze opdracht echter nooit voltooid. Van de tien geplande schilderijen heeft hij er slechts twee vervaardigd<sup>40</sup>. In juni 1645 stierf Clara Glandorp en Tilman besloot naar Bremen terug te keren. Daar werkte hij tot zijn dood in 1668, voornamelijk als portrettist van vorsten en rijke burgers.

Het vroege oeuvre van Tilman vertoont duidelijke invloeden van het zoge-

<sup>38</sup> De biografische gegevens over Tilman zijn ontleend aan Ludwig Beutin, 'Simon Peter Tilmann, Ein bremisch-niederländischer Maler', *Bremische Weihnachtsblätter*, XI (1950) 12-36.

<sup>39</sup> GAU, Nederlands Hervormde Kerkeraad, nr. 27 juni 1633: 'Simon Petrus Tijleman met zijn huisvrouw Clara Glandorps, woonende inde Nieuwestraat over de Groenesteech met attestatie van Bremen, geteijckend bij D. Crocium'.

<sup>40</sup> Beide schilderijen hangen nu in het Nationalmuseum in Stockholm, nr. 4573 en 4576.

naamde Utrechtse Caravaggisme waarmee hij in 1633 in Utrecht in aanraking kwam. Deze stroming kenmerkt zich op stilistisch gebied door een scherp contrast tussen licht en donker, een realistische 'close-up' van de voorgestelden en een sterke beeldafsnijding. Bij het Caravaggisme bestaat ook een voorkeur voor bepaalde thema's, zoals de 'Waarzegster' en de 'Roeping van Mattheus', beide ook door Tilman beproefd<sup>41</sup>. Het laatste schilderij toont echter slechts ten dele de caravaggistische stijlkenmerken, net zoals het 'Offer van Noach' in het gasthuis dat een van de mindere werken van Tilman is. De compositie is niet goed afgewogen en ook de figuren zijn zwak uitgevoerd.

De voorstelling gaat terug op het bijbelverhaal in Genesis, hoofdstuk 7 en 8. Noach, zijn zonen Sem, Cham en Jafeth en hun vrouwen zijn door God voorbestemd om zijn straf, de zondvloed, voor de in ondeugd levende mensheid te overleven. Noach moest een ark bouwen en daarop van alle diersoorten één of meerdere paren verzamelen zodat ook de dieren na de zondvloed zouden voortbestaan. De zondvloed vernietigde alle op aarde levende wezens en nadat het water gedaald was verlieten Noach, zijn familie en alle dieren de ark:

'En Noach bouwde den Heere een altaar; en hij nam van al het reine vee, en van al het rein gevogelte, en offerde brandofferen op dat altaar' (Genesis 8 : 20).

Op het schilderij zijn Noach, zijn drie zonen en hun vrouwen afgebeeld rondom een groot altaar tegen een woeste, kale achtergrond. Linksboven, op een berg, zijn nog vaag de contouren van de ark te zien, met daarboven een regenboog. Van het altaar stijgt een grote rookwolk op.

'En de Heere rook dien lieflijken reuk, en de Heere zeide in zijn hart: Ik zal voortaan den aardbodem niet meer vervloeken om des menschen wil, want het gedichtsel van des menschen hart is boos van zijn jeugd aan; en Ik zal voortaan niet meer al het levende slaan, gelijk als Ik gedaan heb' (Genesis 8 : 21).

Het thema het 'Offer van Noach' komt in de Nederlandse schilderkunst slechts zelden voor. Mogelijk kende Tilman de uitvoering van zijn landgenoot Johann König (1586-1642) welke zich nu in Berlijn bevindt<sup>42</sup>. Op dit schilderij zijn naast het offer ook slachtoffers van de zondvloed en een regenboog met God de Vader te zien. Dit laatste is een symbool voor het verbond dat God op dat moment met de mensen sloot:

'En God zeide: Dit is het teken van het verbond, dat Ik geef tussen Mij en tussen u, en tussen alle levende ziel, die met u is, tot eeuwige geslachten. Mijn boog heb Ik gegeven in de wolken; die zal zijn tot een teken van het verbond tussen Mij en tussen de aarde' (Genesis 9 : 12-13).

Hoewel in het schilderij van Tilman God niet in persoon is afgebeeld is de thematiek dezelfde als die in het schilderij van König. Het offer van Noach moet geïnterpreteerd worden als een uitdrukking van dankbaarheid en volkomen

<sup>41</sup> Doek, 81 x 106 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, nr. 937; zie ook de catalogus *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts* (Berlijn, 1966) nr. 104, afb. 103; doek, 60 x 80,5 cm, Londen, part. verz., catalogus Berlijn 1966, nr. 105, afb. 102. Voor het Utrechtse Caravaggisme zie Arthur von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer* (Marburg a.d. Lahn, 1933).

<sup>42</sup> Uit de Zuidelijke Nederlanden zijn bekend: P. Mulier II, doek 90 x 121 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen; Victor Honoré Janssens, Diest, Sint Sulpitiuskerk. Uit de Noordelijke Nederlanden is bekend een gravure naar Maarten van Heemskerck, zie Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, VII, 12-32 ii. Het schilderij van König hangt in de Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, West-Berlijn, nr. 1843, koper, 17,5 x 26,5 cm.

overgave aan God <sup>43</sup>; de regenboog - waarmee God het offer beantwoordde - als teken van het verbond dat hij met de mensen sloot.

#### IV

(afb. 7)

**Jacques de Gheyn III**

**Prometheus**

olieverf op doek

143 x 220 cm

niet gesigneerd

opschrift op lijst: 'DIT STVCK IS VEREERT VANDE DEECKENS ENDE  
BVSMEESTER 1643 G v GENT G v BEMMEL A v KVYCK'.



7. Jacques de Gheyn III. 'Prometheus', geketend aan de rotsen en gemarteld door een adelaar. Schilderij aangekocht in 1643 door Eloyengasthuis, Utrecht.

Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

De voorstelling toont een langgerekte, halfnaakte figuur die aan handen en voeten, waarvan er overigens maar één te zien is, aan rotsen ligt vastgekend. Bovenop hem zit een adelaar die in het lichaam van de man pikt, zodat deze zich in een gekromde, gepijnigde houding tracht op te richten. Het betreft hier de uitbeelding van de marteling van Prometheus, de mythologische held wiens lever door een adelaar werd uitgepikt. Hij kreeg deze straf omdat hij het vuur van de oppergod Zeus gestolen en aan de mensen gegeven had. Elke nacht groeide de lever weer aan, zodat de marteling zich dagelijks herhaalde. Uiteindelijk werd Prometheus door Hercules bevrijd.

De Prometheusmythe is een oerbeeld van de menselijke existentie. Al in de Oudheid werd de titaan zowel negatief als positief beoordeeld. Enerzijds beschouwde men hem als een dief die kennis van de oppergod gestolen had. An-

<sup>43</sup> Bijbels Woordenboek (Roermond, 1966-69<sup>3</sup>) 210.

derzijds zag men hem als de schepper van de mens. Zijn gave aan de mensheid, het vuur, werd uitgelegd als een symbool van goddelijke wijsheid en kennis, waarmee de mens zich van het dier onderscheidde. Ook bij de humanisten en filosofen in de Renaissance was deze laatste opvatting wijd verbreid. Zij legden daarbij de nadruk op de tragiek van het martelende zoeken naar de goddelijke waarheid die symbolisch wordt uitgebeeld in de pijniging van Prometheus door een adelaar <sup>44</sup>.

De eerste, negatieve opvatting uit de Oudheid bleef de hele Middeleeuwen door bestaan en vormde het uitgangspunt voor de verhalen in de populaire volksliteratuur. Prometheus werd daarin niet gezien als een tragische schepper, maar als een hoogmoedige dief. Deze opvatting kreeg een nieuwe impuls tijdens de Reformatie; bij de calvinisten sprak het idee van Prometheus als symbool van gestrafte hoogmoed tegenover het goddelijke sterk aan. Ook in de Contra-Reformatie werd de Prometheusmythe negatief beoordeeld; de calvinisten zouden de Katholieke Kerk verraden hebben, net zoals Prometheus de oppergod Zeus verraden had <sup>45</sup>.

Het Utrechtse schilderij, een grof in bruine en rode tinten geschilderd stuk, werd vervaardigd door Jacques de Gheyn III (1596-1641) <sup>46</sup>. Deze waarschijnlijk in Leiden geboren tekenaar, graficus en schilder was leerling van zijn vader Jacques de Gheyn II. Jacques III was meer een erudiet kunstkenner dan een kunstenaar. Hij verkeerde in de hoogste intellectuele kringen van Holland rondom de secretaris van stadhouder Frederik Hendrik, Constantijn Huygens (1596-1687). Ook kende Jacques III de schilders Jan Lievens (1607-1674) en Rembrandt (1606-1669), welke laatste hem vereeuwigde in een portret dat nu in Londen hangt <sup>47</sup>.

Om niet geheel opgehelderde redenen - mogelijk een ruzie met Constantijn Huygens <sup>48</sup> - verliet Jacques III halverwege de jaren dertig de hofstad Den Haag om zich in het wat provinciale Utrecht als kanunnik van Sint Marie te vestigen. Hij bekleedde deze functie tot zijn dood in 1641.

Het schilderij van Prometheus wordt niet in het gedetailleerde testament, dat enkele dagen voor zijn overlijden werd opgemaakt, genoemd <sup>49</sup>. Het schilderij kan niet meer in zijn laatste paar levensdagen vervaardigd zijn en het moet dus in 1643 via tussenhandel - mogelijk de Collegie-Kamer? - door de dekens en busmeester voor het Eloyengasthuis verworven zijn.

Jacques III heeft, voor zover bekend, slechts een negental schilderijen vervaardigd. Veel groter is het aantal tekeningen en prenten van zijn hand. Van de Prometheus wordt op stilistische gronden aangenomen dat het het laatste door hem vervaardigde schilderij is <sup>50</sup>.

<sup>43</sup> Olga Raggio, 'The Myth of Prometheus, Its Survival and Metamorphoses up to the eighteenth century', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI (1958) 44-62.

<sup>45</sup> Idem, 55-56.

<sup>46</sup> Voor De Gheyn zie I. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn, Three Generations* (Den Haag, enz., 1983) I, 115-130; Gary Schwartz, *Rembrandt* (Maarssen, 1984) 91-97, 128-129.

<sup>47</sup> Paneel, 29,9 x 24,5 cm, Londen, Dulwich College Gallery; zie Schwartz, *Rembrandt*, 97, afb. 88.

<sup>48</sup> Schwartz, *Rembrandt*, 95-97.

<sup>49</sup> Het testament is in zijn geheel afgedrukt bij I. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn, An introduction to the study of his drawings* (Amsterdam, 1935) 128-132.

<sup>50</sup> Van Regteren Altena, *Three Generations*, II, 162-163. Hij behandelt ook het schilderij in het Eloyengasthuis.



8. *Prometheus* (250 × 210 cm). Schilderij van Pieter Paul Rubens uit 1612. Philadelphia, Museum of Art.

Foto: KHI, Utrecht.

Het thema van Prometheus kent in de schilderkunst van de Nederlanden een grote traditie. De uitbeelding van Jacques III sluit gedeeltelijk aan bij een beeldontwikkeling die haar oorsprong vindt bij het beroemde klassieke beeld de 'Laocoön'. Dit beeld stond in de 17de eeuw bekend als hét klassieke beeld waarin de emoties van pijn en doodstrijd optimaal zijn weergegeven, en het was derhalve ook een veelgebruikte inspiratiebron voor de uitbeelding van een gemartelde, waarbij de nadruk ligt op de heroïsche, dramatische houding van de figuur<sup>51</sup>. Jacques III kende één van de vele copieën naar dit beeld hetgeen hem inspireerde tot de vervaardiging van een gravure ernaar<sup>52</sup>. De 'Laocoön' vormde ook het uitgangspunt van het in 1612 vervaardigde schilderij 'Prometheus aangevallen door de adelaar' van Pieter Paul Rubens (afb. 8)<sup>53</sup>. Het werk, dat nu in Philadelphia hangt, kwam in 1618 in bezit van de Engelse ambassadeur in de Republiek, Sir Dudley Carleton. Bij hem heeft Jacques III het vrijwel zeker gezien, hetzij in Den Haag, hetzij in Engeland waar hij samen met Constantijn Huygens in 1618 als gast van Sir Dudley vertoefde<sup>54</sup>. Op Rubens' schilderij is de figuur van Prometheus schuin van voren afgebeeld, temidden van een weelderige vegetatie. Op het werk in het Eloyengasthuis is de figuur van de gemartelde op de rug gezien en speelt het geheel zich af in een troosteloze, rotsachtige omgeving. De adelaar op dit schilderij gaat niet terug op de ade-

<sup>51</sup> H. W. van Helsdingen, 'Laocoön in the seventeenth century', *Simiolus*, X (1978-79) 127-141.

<sup>52</sup> Gravure, 39,7 x 27,7 cm, Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, VII, 195, nr. 18 met afb.

<sup>53</sup> Doek, 250 x 210 cm, Philadelphia, Museum of Art.

<sup>54</sup> Van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn, An introduction*, 15-16.



laar bij Rubens, maar op een pentekening van Jacques III's vader <sup>55</sup>. De eerder genoemde negatieve en positieve visies op de Prometheusmythe vonden ook hun weerslag in de beeldende kunst. De negatieve opvatting vond vooral haar uitdrukking in embleemboeken en prenten met een moralistische strekking. Een voorbeeld is de gravure van de Utrechtse kunstenaar Cornelis Bloemaert (1603-1684) <sup>56</sup>. Daarop is Prometheus nogal vlak en statisch afgebeeld. De positieve, humanistische opvatting leidde tot dynamische schilderijen waarop de figuur van de gemartelde in een heroïsche houding is afgebeeld. Zowel het werk van Rubens als De Gheyn kunnen tot deze laatste traditie gerekend worden, hetgeen niet hoeft te betekenen dat de regenten en de busmeester die de Prometheus voor het Eloyengasthuis kochten dat gedaan hebben met deze zelfde humanistische intentie.

V

(afb. 9)

**Johan de Veer**

**David geeft Uria de brief**

Olieverf op doek

146 x 222 cm

niet gesigneerd

opschrift op lijst: 'EGBERTVS WILS, YAN DIRCKSEN WOERTMAN DEKENS, HVIBRECHT FEYT BVSMEESTER ANNO 1655'.



9. Johan de Veer. 'David geeft Uria de brief' die tot de dood van Uria zal leiden.

Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

<sup>55</sup> 'Vliegende adelaar met schildpad in zijn klauwen', pen, donkerbruine inkt, 184 x 118 mm, Hamburg, Kunsthalle; Van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn, Three Generations*, III, afb. 246.

<sup>56</sup> W. Mc Allister Johnson, 'From Favereau's 'Tableaux des Vertus et des Vices' to Marolles 'Tableaux du Temple des Muses', A Conflict between the Franco-Flemish Schools in the Second Quarter of the Seventeenth Century', *Gazette des Beaux-Arts*, CX (1968) 171-190, afb. 14a.



10. Eigenhandige copie (répliek) van Johan de Veer naar het schilderij 'David geeft Uria de brief' (afb. 9). Deze repliek (88 × 117 cm) werd voor het laatst gesignaleerd op een veiling in Berlijn in 1907 waar deze onder de naam Honthorst werd verkocht.

Foto: Rijksbureau voor Kunsthist. Documentatie, Den Haag.

De schilder van dit werk Johan de Veer werd omstreeks 1610 in Utrecht geboren en overleed in dezelfde plaats in 1662<sup>57</sup>. Er is niet veel bekend over zijn artistieke loopbaan maar er is wel eens verondersteld dat hij een leerling van de schilder Jan van Bijlert (1597/98-1671) zou zijn geweest en dat hij in 1655 in Italië was<sup>58</sup>. Het is wel duidelijk dat Johan de Veer werd beïnvloed door het Utrechtse Caravaggisme waarvan Jan van Bijlert een vertegenwoordiger was en waarvan de kenmerken al eerder, bij het schilderij van Tilman (nr. III), ter sprake kwamen. Dit Caravaggisme dat vooral in de jaren twintig van de 17de eeuw in Utrecht zeer populair was, beleefde in De Veer een late, trouwe aanhanger. Dit blijkt behalve uit het schilderij in het Eloyengasthuis ook uit de andere bekende werken van de als schilder overigens niet erg productieve De Veer, bijvoorbeeld uit twee schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht, 'Cleopatra' en de 'Aanbidding van de herders'<sup>59</sup>. Daarnaast heeft Johan de Veer ook nog een aantal portretten vervaardigd.

Van zijn hand is verder een in 1907 te Berlijn geveilde repliek (eigenhandige copie) van het middengedeelte van het schilderij dat in het Eloyengasthuis hangt (afb. 10). Deze repliek werd onder de naam van Gerrit van Honthorst geveild

<sup>57</sup> Bok, *Vijfendertig Utrechtse Kunstenaars*, 93-95. De toeschrijving van dit werk aan De Veer is afkomstig van J. A. L. de Meyere.

<sup>58</sup> G. J. Hoogewerff, 'Jan van Bijlert, Schilder van Utrecht (1598-1671)', *Oud-Holland*, LXXX (1965) 5. Zie ook G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghels* ('s-Gravenhage, 1952) 145.

<sup>59</sup> *Catalogus der schilderijen*, (Centraal Museum Utrecht, 1952) nr. 327 en 328. C. Hofstede de Groot, 'Eenige schilderijen van weinig bekende Utrechtse schilders: Roelof van Zijl, Andries van Bochoven en Johannes de Veer', *Oud-Holland*, XXXVII (1919) 118-119.

en later beschreven als een werk van de hand van Jan Gerritsz. van Bronckhorst (ca. 1603-1661) <sup>60</sup>. Aan deze laatste is ook ooit het schilderij in het Eloyengasthuis toegeschreven <sup>61</sup>, maar een vergelijking met het werk van Johan de Veer maakt duidelijk dat het om een werk van diens hand gaat.

Het onderwerp van David die Uria de brief geeft gaat terug op een oudtestamentische tekst in het tweede boek Samuel, hoofdstuk 11. Daarin wordt verhaald van de liefde die koning David opvatte voor Bathseba, de vrouw van Uria, de Hethiet. Deze dappere en trouwe strijder in de oorlog tegen de Ammonieten was het toonbeeld van toewijding aan zijn koning David, maar deze wilde Bathseba alleen voor zichzelf hebben en daarom liet hij zich op passende wijze van Uria ontdoen:

'Des morgens nu geschiedde het dat David een brief schreef aan Joab [David's veldheer]; en hij zond [dien] door de hand van Uria. En hij schreef in dien brief, zeggende: Stel Uria vooraan tegenover den sterksten strijd, en keer van achter hem af, opdat hij geslagen worde en sterve' (II Samuel 11 : 14-15).

Joab voerde deze opdracht uit en Uria vond de dood, waarna David de weduwe in zijn huis opnam. Maar David werd voor deze hebzuchtige daad door God bestraft: het door hem bij Bathseba verwekte kind werd door een zware ziekte getroffen en overleed na zeven dagen.

De essentie van dit verhaal is dat van de gestrafte hoogmoed. De door zijn eerdere successen overmoedig geworden koning David beging een ernstige fout en moest daarvoor boeten. Het berouw en verdriet om het overlijden van zijn kind maakten dat hij weer in Gods genade werd aangenomen.

Het thema van David die Uria de brief geeft komt in de 17de-eeuwse Nederlandse schilderkunst slechts een enkele keer voor. De bekendste werken zijn die van Pieter Lastman (ca. 1583-1633) en Govert Flinck (1615-1660) <sup>62</sup>. Geen van deze composities vertoont echter overeenkomsten met de uitbeelding daarvan door Johan de Veer. Diens schilderij wijkt zelfs nog af van het verhaal zoals dat in de Bijbel staat, doordat naast David en Uria ook de figuur van Bathseba is afgebeeld. Zij komt in deze scène feitelijk niet voor, net zomin als de bedienden en de soldaat links op de achtergrond.

Meestal worden er in schilderkunst overigens twee andere gebeurtenissen uit het verhaal tot onderwerp genomen. Dat zijn scènes met Bathseba, met name als ze zich baadt en David haar bespiedt, en voorstellingen van de boetedoening van koning David. Hij is dan vaak voorgesteld als een harpspelende oude, wenende man. Het in de 17de eeuw hoog gewaardeerde vermogen van de kunstenaar om emoties, zgn. 'aandoeningen', te kunnen uitbeelden <sup>63</sup>, maakte het de kunstenaar mogelijk zich uit te leven in zo'n voorstelling. Wat dat betreft is er in de 'David geeft Uria de brief' in het Eloyengasthuis sprake van een psychologisch arme situatie. De enige visuele emotie die in het schilderij getoond wordt is die van een oogcontact tussen David en Bathseba waarmee hun relatie aangegeven wordt. Het overspel tussen beiden, de aanleiding voor

<sup>60</sup> Doek, 88 x 117 cm, veiling dr Raehlmann e.a., Berlijn (Lepke) 10-12-1907, nr. 83 met afb. als G. Honthorst: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (Den Haag), op Bronckhorst.

<sup>61</sup> G. J. Hoogewerff, 'Jan Gerritsz en Jan Jansz van Bronckhorst, schilders van Utrecht', *Oud-Holland*, LXXIII (1959) 143.

<sup>62</sup> Pieter Lastman, 'David en Uria', paneel, 50 x 62 cm, 1619, Groningen, Groninger Museum. Govert Flinck, 'David en Uria', doek, 150,5 x 218, 5 cm, Dresden, Gemäldegalerie.

<sup>63</sup> Blankert e.a., *God en de goden*, 26-27.



11. Het gebaar van Bathseba, de vrouw van Uria, met haar wijsvinger en pink, waarmee ze haar overspel met koning David aanduidt (detail uit afb. 9). Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

Uria's dood, wordt benadrukt door het gebaar dat Bathseba met haar pink en wijsvinger maakt: zij heeft haar echtgenoot horens opgezet, een oude Nederlandse uitdrukking voor echtelijke ontrouw <sup>64</sup> (afb. 11).

Op de lijst van 'David geeft Uria de brief' is het jaartal 1655 vermeld, maar het schilderij werd waarschijnlijk pas in 1656 aangekocht, naar blijkt uit de jaarrekening: 'Alsoo meer ontfangen als uytgegeven ter somma van 202 gulden 6 stuivers.

Noch hebben die voorschreven deekens ontfangen van de huysmeester Hardenburg den somma van acht en veertich gulden die die voorgaende deekens hadden in't verleeden jaer over gehouden, ende aan den voorschreven huysmeester op intrest getelt van dien voorschreven 48 gulden

tesamen	50-0-0
Comt hierbij die voorverhaelden	202-6-0
Comt tesaemen	252-6-0

Hiervoor hebben die voornoemden deekens ende busmeester doen maken een nije vloer inden Saal, mitsgaders 2 nije platen inden heerd, ende nije steenties inden selven schoorsteen, ende noch twee groote schilderijen, daarbij een tonneken wijns van tien gulden op het viessiteeren van de reekeningen, bedragende tesaemen ter somma van 252-6-0' <sup>65</sup>.

Het bovenstaande geeft een mooi inzicht in het financiële beheer. De verant-

<sup>64</sup> F. A. Stoett, *Nederlandse Spreekwoorden, Uitdrukkingen en Gezegden* (Zutphen, 1923) I, nr. 963.

<sup>65</sup> GAU, St. E., nr. C 24, Resoluties en notulen van regenten en huysmeesters, deel 1650-1659, fol. 90v-91r

woordelijke dekens Woertman en Wils en busmeester Feit besloten het overschot van twee jaar, een bedrag van 252 gulden en zes stuivers te besteden aan de verfraaiing van de gildekamer, de Saal. Vandaar wellicht dat er op het schilderij 'David geeft Uria de brief' het jaartal 1655 staat: het is mede aangekocht uit het overschot van dat jaar. Het werk is waarschijnlijk geantedateerd. Op de andere aankoop, die hierna wordt behandeld, staat het correcte jaartal 1656. Overigens is het opvallend hoe achteloos in het hierboven weergegeven jaarverslag wordt vermeld dat er 'twee groote schilderijen' zijn gekocht.

## VI

(afb. 12)

### Anoniem

#### Bacchanaal

olieverf op doek (op hout)

169 x 220 cm

niet gesigneerd

opschrift op lijst: 'EGBERTVS WILS, YAN DIRCKSEN WOERTMAN DEKENS, HVIBRECHT FEIT BVSMEESTER ANNO 1656'.



12. Anoniem. 'Bacchanaal' met een sater en bacchanten, aangekocht in 1656. Eloyengasthuis, Utrecht.  
Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

In hetzelfde jaar als het schilderij 'David geeft Uria de brief' werd het 'Bacchanaal' voor het Eloyengasthuis aangekocht. De maker is onbekend maar het is duidelijk dat hij thuishoort in de Utrechtse school rondom de schilders Gerrit van Honthorst (1590-1656) en Jan van Bijlert (1597/98-1671). De voorstelling bestaat uit een zevental nogal grof en anatomisch gebrekkig geschilderde figu-

ren die zich in een grot bevinden. Centraal aan een tafel zit een man die een tros druiven uitknijpt in een beker die door een sater wordt vastgehouden. Om hem heen zitten en staan verschillende vrouwen, allen luchtig gekleed en min of meer in vrolijke toestand. Hieruit is af te leiden dat het gaat om een Bacchanaal <sup>66</sup>. Tegelijk wordt in de voorstelling de vervaardiging of uitvinding van de wijn uitgebeeld. Dit wordt als volgt voorgesteld: linksachter komt een vrouw aanlopen met een druiventros waar de bladeren nog aanzitten. De man aan de tafel perst een druiventros uit en rechtsvoor zit een vrouw die het eindprodukt, een glas wijn, in de hand houdt, of beter nog, een toast uitbrengt. De Griekse god Dionysus <sup>67</sup>, ook bekend als Bacchus, gold als de verbreider van de Helleense cultuur die hij op zijn drie jaar durende triomftocht door Syrië, Egypte en Indië uitdroeg. Hij legde daarbij met zijn goddelijke machten de natuurkrachten aan banden en leerde de bevolking, die hij overwon de hogere levensgenietingen, waarvan de wijnbouw als de belangrijkste bekend stond. In deze voorstelling verwijst de grot naar de verblijfplaats van de jonge Bacchus op de berg Nysa. Volgens de klassieke verhalen zou hij daar door bergnymfen zijn opgevoed en er ook de wijn hebben uitgevonden. De vrouwen op het schilderij verwijzen naar de vrolijke, dansende Menaden en Bacchanten, de losbandige vereersters van Bacchus die hem op zijn triomftochten vergezelden. In de 17de eeuw was de figuur van Bacchus en het aan hem ontleende Bacchanaal een symbool voor losbandigheid en alles wat uit overmatig drankgebruik voortvloeide. In de schilderkunst komt dit vooral tot uiting in voorstellingen waarin uitgebreide bras- en zwelgpartijen uitgebeeld worden, al dan niet in overeenstemming met de klassieke verhalen <sup>68</sup>. In kleine humanistische kringen werd daarentegen de wijncultuur ook wel positief bekeken vanuit het idee dat drank stimulerende krachten vrijmaakt, mits het drinken niet de grenzen van de matigheid, de deugd Temperantia, overschrijft <sup>69</sup>. Van deze beperkingen blijkt niets in het schilderij in het Eloyengasthuis: het uitbundige gezelschap gaat geheel op in gezang en drank. Zo wordt er indirect gewezen op de kwalijke kanten van alcoholgebruik. Het schilderij is vermoedelijk bedoeld als waarschuwend voorbeeld.

## VII

(afb. 13)

**Jacob Muller**

**Gedenkbord met naamlijst**

olieverf op doek

119,5 x 144 cm

niet gesigneerd

opschrift en naamlijst:

<sup>66</sup> Hall, *Dictionary*, 37-38.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Hermann Jung, *Wein in der Kunst* (München, 1961) 29-31.

<sup>69</sup> Zie bijvoorbeeld de lofzangen van Heinsius op Bacchus en Christus: L. Ph. Rank e.a., *Bacchus en Christus, Twee lofzangen van David Heinsius* (Zwolle, 1965) 23-49; zie ook de catalogus *Die Sprache der Bilder* (Brunswijk, 1978) nr. 18 en 26.

'Namen der Broederen van het Eloyen Gasthuys de welcke dit stuck hebben vereert.

Johan van Solingen	Jan van Breevelt
Dyrck van Wickenburch	Wouter van 's Heeren Gaspel
Egbertus Wils	Pieter Loffelt
Jacobus Pos	Jan Jansz van Amersvort
Cornelis Verhoef	Bastiaen van Rafeyou
Gerret van Hemert	Abraham de Bly
Willem van Ochten	Robbert Bronsvelt
Pieter meesz. Strabeek	Cornelis Coster
Cornelis van Zutphen	Harman Wolf
Marten van Eswiller	Jacobus van Noij
Pieter van Beugen busm. indertijt	

Anno

1668.



13. Jacob Muller. 'Gedenkbord met naamlijst' van de in 1668 zittende regenten, alsmede attributen die verwijzen naar het smedengilde. Eloyengasthuis, Utrecht.

Foto: Henk Platenburg, Utrecht.

Het bijzondere van dit geschilderde 'Gedenkbord met naamlijst' is dat de hele ontstaansgeschiedenis ervan beschreven is in de notulen van de Morgenspraak, de dagelijkse regentenvergadering. Op 24 februari 1668 is daarin het volgende vermeld:

'den huysmeesters stelden voor de schildermeester was gecomen, binnen geroepen sijnde is door de broeders geoordeelt datter een ander stuck schilderije gemaakt behorde te worden om voor de schoorsteen te setten. . . soo is bij de meeste stemmen verstaen dat de voorschreven Muller een stuk sal maken ende

een gedeelte daarvan geschildert hebbende sal hij in de gildecamer daer mede comen ende aldaer sal van yder van besonderen hantwercken wat brengen om aldaer bij op te schilderen naer het als dan sal betoont worden als het gedaen is daer sal hij naer verconsenteert worden' <sup>70</sup>.

Een merkwaardig besluit, waaruit blijkt dat de kunstenaar toentertijd in een zeer kwetsbare positie verkeerde. Indien de broeders niet tevreden waren met het resultaat, kon de schilder onverrichterzake naar huis gaan. Zelfs voordat de kunstenaar op 24 februari de opdracht kreeg had hij proeven van zijn kunnen aan de broeders moeten laten zien. Dit blijkt uit de notulen van de Morgenspraak van 20 februari 1668.

'den huismeester stelde voor dat de schilderijen gecomen waeren, vraegde wat daer verder in gedaen . . . is uytgesteld tot de comende maandag als de schilder in de stadt comt' <sup>71</sup>.

Gelukkig voor de schilder werden zijn investeringen in het gedane werk beloond. Hij werd op 31 maart 1668 betaald:

'betaelt an Jacob Muller voorgetekende maecker ende schilder van de schilderijen de somma van 71 gulden 12 stuyvers, den 31 maart 1662' <sup>72</sup>.

Van de schilder Jacob Muller is niet veel bekend <sup>73</sup>. Hij werd geboren in Emden in een onbekend jaar. Op 1 april 1655 huwde hij de uit Utrecht afkomstige Elizabeth van Doorn. Zij hadden twee kinderen, geboren in 1655 en in 1660. Muller heeft niet zoveel schilderijen vervaardigd. Het meest bekende, een 'Ruitergevecht', bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam <sup>74</sup>. Wat stijl betreft is hij beïnvloed door het werk van Cornelis van Poelenburgh (ca. 1595-1667), die beroemd was om zijn italianiserende landschappen.

Het in 1668 geschilderde 'Gedenkbord met naamlijst', dat de in 1621 vervaardigde 'Sint Eloy' (nr. I, afb. 1) verving, toont een groot ijzeren aambeeld met een bord waarop de namen van de 20 in 1668 zittende regenten vermeld staan. Bovenop het aambeeld zetelt Mars, de mythologische god van de oorlog, temidden van allerlei ijzeren wapentuig, zoals kanonslopen, speren, sabels en musketten, wapens zoals door smeden van het Eloyengilde vervaardigd werden. Aan weerszijden van Mars zijn twee gevleugelde putti afgebeeld die ieder een koord vasthouden waaraan allerlei produkten hangen, zoals door regenten van het gasthuis gemaakt werden, onder andere een wapenrusting, een lamp, een hoefijzer en een doodgewone spijker. Zoals al bleek uit de notulen van 24 februari 1668 gaat het hier om 'besonderen hantwercken' van elke regent afzonderlijk die tezamen met zijn naam op het gedenkbord geschilderd werden. De volgorde van de namen op het 'Gedenkbord met naamlijst' is gebaseerd op het benoemingsjaar van broeders van het Eloyengasthuis tot regent <sup>75</sup>. Johan van Solingen was al in 1640 huismeester, het begin van zijn regentschap is onbekend. Egbertus Wils werd in 1650 regent en hij was in 1655 en 1656 huismeester en deken van het gilde en in die functie verantwoordelijk voor de aanschaf van

<sup>70</sup> GAU, St. E., nr. C 24, Resoluties en notulen van regenten en huismeesters, deel 1660-1682, fol. 85v.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> GAU, St. E., C 38, Rekeningen van de huismeesters, deel 3, 1647-1668, fol. 448.

<sup>73</sup> De bekende gegevens zijn opgetekend door P. T. A. Swillens, 'Twee onbekende Utrechtse schilders', *Jaarboekje van Oud-Utrecht*, (1934) 95-102.

<sup>74</sup> Idem, afb. 2; doek. 72 x 88 cm.

<sup>75</sup> GAU, St. E., nr. C 15, Lijst van regenten van het gasthuis, 1603-1875, 12-14.



de al eerder behandelde schilderijen 'David geeft Uria de brief' en het 'Bacchanaal'. Jacobus van Noij, de laatste naam op de lijst voor die van de busmeester, was pas vier jaar regent toen dit 'Gedenkbord met naamljst' vervaardigd werd. De busmeester Pieter van Beugen werd een jaar na de bestelling van dit schilderij tot regent gekozen.

### Slot

De zeven schilderijen die in de periode van 1621 tot 1668 in het Eloyengasthuis terecht kwamen geven ons na ruim drie eeuwen een goed beeld van een kleine verzameling van een liefdadige instelling te Utrecht. Hoewel het natuurlijk onmogelijk is om precies te achterhalen wat de persoonlijke motieven van de verschillende dekens en busmeesters zijn geweest om schilderijen te kopen, zal het hen vooral te doen zijn geweest om ook hun gasthuis op passende wijze te versieren met kunstwerken. Het verhoogde het aanzien van het gasthuis. Geheel in de traditie van de tijd kozen zij daarbij voor schilderijen met onderwerpen uit de belerende en moreel verheffende historieschilderkunst.

In het voorafgaande is gebleken dat zulke tot deugdzaamheid oproepende historiën zowel aansluiten bij de toen heersende calvinistische leer, alsmede bij de officieel verboden, maar niettemin in Utrecht toch aanwezige katholieke opvattingen. De tegenstelling tussen christelijk geloof en heidendom zoals in het schilderij van Elia waarschijnlijk tot uitdrukking komt (nr. II), het offer van Noach (nr. III), de gestrafte hoogmoed van Prometheus (nr. IV), en de waarschuwingen tegen overtredingen van geboden en ondeugden in de Davidvoorstelling (nr. V) en het Bacchanaal (nr. VI), zijn geen van alle typisch calvinistisch of katholiek. Het zijn opvattingen die boven de meer specifieke karaktertrekken van beide geloofsovertuigingen uitstijgen, en behoren tot de algemene christelijke deugdenleer.