



P  
F  
a  
A  
M  
C  
(

# Een kwijnend bisdom nieuw leven ingeblazen

Pieter de Grebber en het Haarlems kapittel

• XANDER VAN ECK •

Voor Jan Piet Filedt Kok

Detail afb. 5

Het Rijksmuseum bezit twee grote religieuze historiestukken van Pieter de Grebber (Haarlem circa 1600-1652/53), een *Kruisafneming* en een *Bewening*. Uit dit artikel blijkt dat een groot deel van De Grebbers monumentale werk werd gemaakt in opdracht van leden van het Haarlems kapittel en hun zielsverwanten. Het kapittel was een van de weinige katholieke instituties in de Republiek dat de reformatie had overleefd en streefde in De Grebbers tijd naar legitimatie van zijn eigen bestaan, hervorming van de geloofsbeleving in de geest van de

contrareformatie en het behoud van zoveel mogelijk zielen voor de moederkerk. Met name de *Kruisafneming* (1633) speelt hier een belangrijke rol, omdat de herkomst van dit altaarstuk uit een schuilkerk in Enkhuizen ons direct naar een van de kanunniken leidt.

Op 6 mei 1630, zeventien jaar na zijn dood, werd het lichaam van de Haarlemse priester Cornelis Arentsz opgegraven. Aanwezig waren, onder anderen, Joost Cats en Jan Albert Ban, vooraanstaande leden van het Haarlems kapittel. Cats ontbood Pieter de Grebber om de overledene te portretteren. Hoewel diens hoofd behoorlijk was opgezwollen, was het gelaat opmerkelijk goed bewaard gebleven (afb. 1). De olieverfschets zou dienen als voorbeeld voor een gravure, die kort daarna verscheen, met een onderschrift dat de wonderbaarlijke gebeurtenis beschreef en vermeldde dat de schilder ter plekke aanwezig was geweest.

Nieuwsgierigheid naar de toestand van het lijk was opgewekt door de geur van heiligheid rond de persoon van Arentsz. In 1592 had deze een visioen gehad waarin Sint-Bernardus en de heilige Maagd hem hadden opgedragen een gemeenschap van religieuze vrouwen op te richten (zogenoemde 'klopjes', vrouwen die wel een eed van kuisheid, maar geen

Afb. 1

PIETER DE GREBBER,  
*Portret van de overleden priester Cornelis Arentsz.*, paneel, 1631,  
Museum Catharijne-  
convent, Utrecht  
(inv.nr. BMH 500153)



eed van armoede aflegden, en actief bleven in de wereld). Behalve aan zijn biechtvader had hij dit aan niemand verteld. Dit vertoon van bescheidenheid kwam, toen het geheim na zijn dood alsnog uitkwam, de snelle verspreiding daarvan alleen maar ten goede. De gemeenschap van ongeveer 200 klopjes, gevestigd in een groep huizen aan de Bakenessergracht, waar tevens de schuilkerk van Sint-Bernardus was gevestigd, zou het centrum van het katholieke leven in Haarlem worden. Het kapittel koos een ruimte boven de kapel als zijn vergaderzaal.

Na de alteratie in 1578 was de uitoefening van de katholieke godsdienst officieel verboden en kon geen nieuwe bisschop meer worden benoemd. Het kapittel van het bisdom Haarlem bleef echter actief en kon de zielzorg tamelijk snel op de nieuwe situatie toesnijden, zodat relatief veel gelovigen in en rond Haarlem voor de moederkerk werden behouden of konden worden teruggewonnen. Niet uit het veld geslagen door het verbod van overheidswege, het verlies van alle bezittingen en het uitblijven van erkenning uit Rome, hield het kapittel zichzelf in leven door indien nodig nieuwe leden te benoemen. De kanunniken waren vastbesloten het bisdom *sede vacante* te blijven besturen totdat een nieuwe bisschop kon worden benoemd, niet wetend dat dit tot 1853 zou duren.<sup>1</sup>

Het eerste bewijs van de relatie tussen het kapittel en De Grebber is een gravure naar zijn ontwerp, ter gelegenheid van de dood van Nicolaes Nomius in 1626 (afb. 2).<sup>2</sup> Nomius, deken van het kapittel, was een van Haarlems meest vooraanstaande geestelijken en zou het wellicht tot bisschop gebracht hebben als het juridisch mogelijk was geweest. Dit moet de reden zijn waarom De Grebber hem portretteerde alsof hij op een stenen katafalk was opgebaard, ter compensatie van de pracht en praal die met zijn begrafenis gepaard zou zijn gegaan als de reformatie er niet was geweest. Door de



Afb. 2

CORNELIS  
BLOEMAERT naar  
PIETER DE GREBBER,  
*Fictief grafmonument  
voor Nicolaes Nomius,  
1626, gravure, Rijks-  
museum, Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-BI-1363)*



Afb. 3

ANONIEM, *Portret  
van Joost Cats, 1641,  
kopergravure,  
Museum Catharijne-  
convent, Utrecht  
(inv.nr. BMH g1560)*

prent te signeren met de woorden 'P. Grebberus Pictor Harlemensis' liet de schilder duidelijk blijken dat hij persoonlijk verantwoordelijk wilde zijn voor de oprichting van dit 'monument' voor een dappere en hardwerkende priester. Toch zullen ook de leden van het kapittel bij het ontstaan van de prent betrokken zijn geweest; hij past in ieder geval uitstekend bij hun streven om de katholieken in hun geloof te sterken door de daden en deugden van hun geestelijke leiders te roemen.<sup>3</sup>

De jaren tussen 1625 en 1645 behoren tot de meest dynamische in de geschiedenis van de katholieke kerk in Haarlem na de reformatie. Centrale figuren waren Joost Cats (afb. 3), leider van de religieuze gemeenschap die door Arentsz was gesticht en deken van het kapittel van 1628 tot 1641, Jan Albert Ban, kanunnik van 1628 tot 1644, en Joannes Bugge, kanunnik van 1629 tot 1636. Zij ondernamen verschillende projecten, waarvan dit de belangrijkste waren: het smeden van allianties met andere instituties binnen de katholieke kerk; het samenstellen van de zogenaamde *Tabula Chronologica Episcopatus et Ecclesiae Cathedralis Harlemensis*, een kroniek van de geschiedenis van het bisdom vanaf de oprichting tot aan 1635; de uitgave van een *Officium Proprium*, met de liturgische teksten van alle voorgeschreven feestdagen van het bisdom Haarlem, aangepast aan de eisen van het Concilie van Trente; en het geven van opdrachten voor prenten en schilderijen waarop de vooraanstaande heiligen en geestelijken van het bisdom stonden afgebeeld.<sup>4</sup>

De wanden van de vergaderzaal van het kapittel, op de verdieping boven de schuilkerk van Sint-Bernardus, waren omstreeks 1640 bedekt geraakt met portretten van vooraanstaande Haarlemse geestelijken.<sup>5</sup> Tussen de portretten van nog levende kanunniken zoals Joost Cats en legendarische overleden kanunniken zoals Willem Coopal, die

de continuïteit tussen de voor- en de na-reformatorische periode waarborgde, nam het portret van Philippus Rovenius een centrale plaats in (afb. 4). De Heilige Stoel had Rovenius in 1614 tot apostolisch vicaris benoemd, wat inhield dat hij het bestuur moest voeren over het territorium van de Utrechtse kerkprovincie, bestaande uit het aartsbisdom Utrecht en de suffragaanbisdommen Haarlem, Deventer, Middelburg en Groningen. Dit kwam ongeveer overeen met het grondgebied van de Republiek ten noorden van de Waal, plus de provincie Zeeland. Het Haarlems kapittel erkende de autoriteit van Rovenius over dit gebied; deze verklaarde op zijn beurt dat het kapittel de reformatie had overleefd in overeenstemming met het kanonieke recht. Zo'n bondgenoot verdiende een portret. De Grebber maakte zijn olieverfschets toen Rovenius een vergadering van het kapittel voorzat op 20 mei 1631.<sup>6</sup>

Afb. 4  
PIETER DE GREBBER,  
Portret van Philippus  
Rovenius, 1631, paneel,  
84 x 71 cm, Museum  
Catharijneconvent,  
Utrecht (inv.nr. BMH  
509130)





### Historiestukken voor schuilkerken: functie en iconografie

Afb. 5

PIETER DE GREBBER,  
*Kruisafneming*, 1633,  
doek, 232 x 193 cm,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam  
(inv.nr. SK-A-2311)

Een ander belangrijk aspect van de wederopbouw van de katholieke kerk was de stichting van permanente schuilkerken. Na de alteratie van 1578 volgde een periode van improvisatie. Voortaan kwamen de gelovigen samen in huiskamers of andere ruimtes die tot kerkzaal werden ingericht.<sup>7</sup>

Omstreeks 1625 werd de praktijk gangbaar om grote delen van woon- of pakhuizen tot permanente kerken te verbouwen, niet van buiten als zodanig herkenbaar, maar van binnen dikwijls rijk ingericht en gedecoreerd. Zoals in de meeste steden in de Republiek, wist het Haarlemse stadsbestuur van het bestaan van deze schuilkerken, maar ze werden getolereerd, voornamelijk omdat de katholieke gemeenschap onlosmakelijk met de stad verbonden was.<sup>8</sup>

Af en toe werden schilders als Engel Cornelisz (Versproncks vader), Salomon de Bray en zelfs Willem Claesz Heda en Jan Miense Molenaer gevraagd om schilderijen te leveren voor deze nieuwe generatie schuilkerken,<sup>9</sup> maar Pieter de Grebber was de enige Haarlemse schilder in de eerste helft van de 17de eeuw voor wie zulk werk een substantieel deel van zijn oeuvre zou gaan vormen. Behalve zijn kwaliteiten als kunstenaar, speelde hierbij ook zijn sociale netwerk een rol. Hij kwam van een respectabele Haarlemse katholieke familie, en zijn vader, de schilder Frans Pietersz de Grebber, bood al onderdak aan priesters en stelde zijn huis beschikbaar voor het opdragen van de mis. In 1629 werd Pieter zelfs familie van een belangrijke geestelijke, toen zijn zuster Maria trouwde met Wouter de Wolff. Zijn broer, Augustinus de Wolff, was kanunnik van het Haarlems kapittel en pastoor van de parochie van de HH. Gommarus en Pancratius te Enkhuizen, die hij omstreeks 1631 van een permanente schuilkerk voorzag. Maria

de Grebber was zelf een niet onverdienstelijk schilder; een portret dat zij van haar zwager Augustinus maakte kreeg een plaats in de vergaderzaal van het kapittel.<sup>10</sup>

We mogen veilig aannemen dat het grote altaarstuk met de *Kruisafneming* van Pieter de Grebber, gesignd en 1633 gedateerd (afb. 5), dat in 1907 door de kerk van de HH. Gommarus en Pancratius werd verkocht aan het Rijksmuseum, eveneens in opdracht van Augustinus werd gemaakt.<sup>11</sup> Het is een typisch De Grebber-schilderij, met zijn mengeling van Vlaamse en Leidse elementen. De dramatische belichting en de in het oog springende repoussoir-figuur gaan terug op Rembrandt; de figuur van Sint-Johannes de Evangelist ter rechterzijde, in profiel, lijkt op het werk van Lievens gebaseerd, terwijl de figuur van Maria erg aan dat van Van Dyck doet denken. De compositie is misschien niet al te hecht, maar toch is het schilderij als geheel een belangrijk vroeg voortbrengsel van monumentale, contra-reformatische historieschilderkunst in de Republiek. Het zal zeker grote indruk hebben gemaakt op de Enkhuizense katholieken die, toen hun pas verbouwde kapel met het nieuwe altaarstuk in gebruik werd genomen, het idee moeten hebben gekregen dat hun kerk zich boven verwachting had hersteld van de klap die de reformatie haar had toegebracht.

De Passiescènes van De Grebber waren kennelijk bijzonder gezocht, want hij maakte er veel. Een 19de-eeuwse inventaris van de eerder genoemde schuilkerk van Sint-Bernardus noemt een *Ecce Homo* van Pieter de Grebber, gedateerd 1641, waarschijnlijk besteld door Boudewijn Cats of een van zijn parochianen. Boudewijn had in 1640 zijn oom Joost Cats opgevolgd als pastoor, en liet zich in 1643 door De Grebber portretteren. De huidige verblijfplaats van de *Ecce Homo* is niet bekend, maar men zou haast denken dat dit werk overeen-

kwam met de bijna levensgrote *Christus aan de geselzuil* (afb. 6) die enige jaren geleden werd aangekocht door het Museum of Fine Arts in San Francisco, ware het niet dat dit schilderij 1632 is gedateerd. Hoewel niet het moment wordt weergegeven waarop Christus door Pilatus aan het volk werd getoond, werden voorstellingen waar de gewonde Christus alleen staat of zit, vaak van het opschrift *ECCE HOMO* voorzien. Al is het schilderij in San Francisco wel een altaarstuk genoemd, het smalle formaat (160 x 80,5 cm) lijkt dat tegen te spreken.<sup>12</sup> Het zal eerder ergens anders aan de wand van een privé-kerk of een schuilkerk hebben gehangen; de eenzaamheid en waardigheid van de lijdende Christus geven het ook eerder een zuiver devotioneel dan een eucharistisch karakter. De Grebbers *Bewening* (1640) in het Rijksmuseum zal, gezien zijn horizontale formaat, een soortgelijke functie hebben gehad, al is het hier niet de dwingende eenzaamheid, maar juist de exemplarische rouw van de omringende figuren die de aanzet vormt tot de meditatie over het Lijden.

Dat De Grebbers Passieschilderijen, behalve het altaar, ook de wanden van schuilkerken sierden, blijkt uit een inventaris van de Rotterdamse schuilkerk Het Paradijs, in 1647 gesticht door Bernardus Hoogewerff. Toen Hoogewerff in 1653 overleed, maakte zijn dienstbode Leuntje Pietersdr. een lijst op van het gehele interieur van de kerk, van de banken langs de wanden en de stoelen in het midden tot het orgel, de fluiten, violen en muziekboeken op de galerij, waar het orkest van klopjes zich bevond tijdens de feestelijke diensten. Aan de muren van deze galerij hingen twaalf schilderijen van de apostelen, een groot schilderij met *Maria en de vier zondaren*, twee kleine schilderijen voorstellende Maria Magdalena, en een van de *Geboorte van Christus*. De kerk is er niet meer, maar dat er een galerij was



die een heel orkest kon herbergen vertelt ons in ieder geval dat ten minste een plafond was doorgebroken om een ruim en indrukwekkend interieur te realiseren, hoe onopvallend het gebouw er van buiten ook mag hebben uitgezien.

Het altaarstuk, een *Kruisafneming* van een niet bij name genoemde schilder, werd geflankeerd door schilderijen van S.S. Willibrord en Bonifatius, de eerste bisschoppen van Utrecht. Aan de muren op de begane grond hingen nog tien schilderijen, de meeste

Afb. 6

PIETER DE GREBBER,  
*Christus aan de geselzuil*, 1632, doek, 160 x 80,5 cm, Museum of Fine Arts, San Francisco, Museum Purchase, Mildred Anna Williams Collection, Bequest Funds of Henry S. Williams in memory of H.K.S. Williams (inv.nr. 1995.51)

zonder toeschrijving: *Petrus, De Aanbidding der herders, Maria Magdalena, Sint-Jozef, Maria, Moeder Gods, Sint-Laurentius*, tweemaal het gelaat van Jezus Christus, een *Doornenkroning* en ten slotte, vlakbij het altaar, het enige schilderij waarvan de maker wordt genoemd: *De Kruisdraging* van De Grebber, met een paars gordijn ervoor, dat erop wijst dat het schilderij wellicht alleen op bepaalde momenten, bijvoorbeeld tijdens de Lijdensweken, te zien was.<sup>13</sup>

Afb. 7  
PIETER DE GREBBER,  
*God de Vader toont Christus de plaats aan Zijn rechterhand*,  
doek, 118 x 136 cm,  
Museum Catharijne-  
convent, Utrecht  
(inv.nr. BMH 503952)

De aanwezigheid van een werk van De Grebber dat met de nodige aandacht werd omgeven, toont aan dat zijn populariteit als schilder van religieuze werken de grenzen van zijn eigen stad te buiten ging. Er zijn daarvoor nog wel meer aanwijzingen. Om-

streeks 1711 schreef Jacoba Daemen, een rijke zouthandelaarster uit Amsterdam, in haar dagboek dat ze schilderijen had gekocht van Rubens en De Grebber, voorstellende een *Geseling* en een *Kruisiging* (welke schilder bij welk onderwerp hoort, is onduidelijk), en dat ze niet kon wachten om ze in haar huiskapel te plaatsen. De werken kwamen uit de boedel van Laurens van der Hem, spruit van een bekende katholieke Amsterdamse familie. Zijn vader werd in 1651 beschreven als *een van de voornaamste papisten in de stad* en hij zal het zijn geweest die deze schilderijen als eerste heeft bezeten.<sup>14</sup>

Het iconografisch gezien meest bijzondere Passieschilderij van De Grebber, *God de Vader toont Christus de plaats aan Zijn rechterhand* (afb. 7),





werd aangetroffen in de kerk van Sint-Petrus' Banden te Roelofarendsveen, een 19de-eeuws gebouw dat een schuilkerk verving die in 1630 was gesticht. De voorstelling is ontstaan in de late Middeleeuwen – enkele houtsneden uit omstreeks 1500 tonen dezelfde iconografie. We zien Christus, knielend op het kruis, terwijl hij zijn wonden toont aan God de Vader. Rondom het kruis liggen de instrumenten van de Passie, de Heilige Geest zweeft bovenin. Gracieus, maar dwingend wijst God de Vader de zetel aan Zijn Zoon, waarmee Hij aangeeft dat Diens offer is geaccepteerd.<sup>15</sup>

Afb. 8

PIETER DE GREBBER,  
*Vrouwelijke heilige in extase*, 1635, paneel, 110 x 89 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht (inv.nr. BMH s8)

### De Grebber en Ban

Hoe groot het gebied ook werd van waaruit De Grebbers opdrachten voor religieus werk kwamen, het Haarlems kapittel bleef het belangrijkste. Van alle kanunniken was Jan Albert Ban voor



de schilder het belangrijkste – ze zagen elkaar heel regelmatig en waren waarschijnlijk goede vrienden. In 1629 was Ban getuige bij het huwelijk van Maria, Pieters zuster.<sup>16</sup>

Ban werd in 1630 benoemd tot pastoor van het begijnhof. Begijnen waren, evenals klopjes, vrouwen die een gedeeltelijke belofte aflegden en niet intraden in een klooster, maar de begijnenbeweging was veel ouder en meer geïnstitutionaliseerd. Het Haarlemse begijnhof, een van de drie begijnhoven in de Republiek die de reformatie hadden overleefd (naast Delft en Amsterdam), was danig in verval geraakt, zowel qua aantallen begijnen als qua geestelijk niveau. Ban reorganiseerde en revitaliseerde het, onder andere door een nieuwe, strengere regel in te stellen. Vier jaar later veranderde hij deze regel nog eens, waarbij hij met name de kledingvoorschriften aanscherpte. In hetzelfde jaar, 1635, maakte De Grebber een schilderij dat een vrouwelijke heilige in extase voorstelde (fig. 8). Het werk werd in 1869 aangetroffen op de zolder van de Sint-Jozefkerk, een 19de-eeuwse kerk die de schuilkerk van het begijnhof, de vermoedelijke oorspronkelijke bestemming van het schilderij, had vervangen.<sup>17</sup> Vanwege de schaarse en nogal algemene attributen is het moeilijk te zeggen welke heilige precies is afgebeeld, maar het is duidelijk dat het hier ging om een ideaal rolmodel, zowel qua devotie als qua kleding, een visuele vertaling van de nieuwe regel.

Ban en De Grebber zagen elkaar bijna dagelijks in deze jaren. De schilder kocht een huis op het begijnhof waar hij zou blijven wonen tot zijn dood. Ban riep hem vaak op als getuige bij huwelijken of dopen, soms zelf tweemaal op een dag. Daarnaast deelden de priester en de schilder een grote liefde voor muziek. Ban was een serieus componist en correspondeerde met Descartes en Constantijn Huygens over muziektheorie. De Grebber



Afb. 9

PIETER DE GREBBER,  
*Aanbidding der herders*, 1633, doek, 154,5  
 x 153,5 cm, Museum  
 Catharijneconvent,  
 Utrecht (inv.nr.  
 StCC s38)

stond ook op goede voet met Huygens; deze zou hem diverse malen inschakelen bij de decoratie van de paleizen van Frederik Hendrik zoals Honse-laarsdijk (1637), het Oude Hof (1646, nu Paleis Noordeinde) en Huis ten Bosch (1648). De Grebber zelf componeerde ook af en toe, onder andere een loflied op Ban.

Wanneer Descartes Haarlem bezocht, kwam hij vaak op bezoek bij Ban en maakten de heren samen muziek, waarbij soms Augustinus Alstenius Bloemaert aanwezig was, de stichter van de schuilkerk van Sint-Marie, een soort dependance van Sint-Bernardus.<sup>18</sup> Het hoeft amper betoog dat ook deze Bloemaert tot de klanten

van De Grebber gerekend kon worden. Getuige de boedelinventaris die na zijn dood in 1659 werd opgemaakt, bezat hij een 'groot stuck schilderij van Grebber'.<sup>19</sup>

De nauwe relatie tussen Ban en De Grebber suggereert dat de *Vrouwelijke Heilige in extase* niet het enige werk was dat hij schilderde voor het begijnhof. Dirkse betoogde al dat zijn *Aanbidding van de herders* uit 1633 (afb. 9), die in 1816 opdook op de Amsterdamse kunstmarkt, ook voor Banskerk gemaakt zou kunnen zijn. De muziek van het *Gloria*, te zien op het muziekpapier dat door de engelen wordt gedragen, betreft een originele, wat onhandige compositie, die een



Afb. 10  
 PIETER DE GREBBER,  
*St. Elisabeth en  
 Johannes de Doper op  
 bezoek bij de Heilige  
 Familie*, 1635, doek,  
 115 x 101 cm (na ver-  
 kleining), verblijf-  
 plaats onbekend

grote interesse in Monteverdi verraadt – een interesse die door Ban en De Grebber werd gedeeld.<sup>20</sup> Bovendien zou de warme, familiale sfeer die het werk kenmerkt, bijzonder goed passen op een begijnhof. Het is bekend dat de meeste begijnen zich sterk met Maria identificeerden, en in de opgetekende *vitae* van zalige of heilige begijntjes komen regelmatig visioenen ter sprake waarin de vrouwen werden betrokken bij de meest intieme handelingen met het Christuskind, zoals het baden en verschonen van de luiers.<sup>21</sup>

Een *Sint-Elisabeth en Sint-Johannes de Doper op bezoek bij de Heilige Familie* (afb. 10), gesigeneerd en geda-teerd 1635, met een schattige achter-

grondscène met engeltjes aan het werk in Jozefs werkplaats, past in dezelfde categorie en komt wellicht overeen met het schilderij dat beschreven staat in een 18de-eeuwse inventaris van het begijnhof als *Maria met het kind*, en *Johannes met het lam*.<sup>22</sup> Hoewel niet alle figuren worden beschreven, zijn hiermee de vier hoofdrolspelers (inclusief het lijvige lam) wel genoemd, en het zou een hele opgaaft zijn in de Hollandse kunst uit deze periode een tweede schilderij te vinden dat aan deze omschrijving voldoet. Nadat het een lange tijd in particuliere collecties in Parijs had vertoefd, verscheen het werk in 1998 op een veiling in Wenen, nadat er rigoureuus in was gesneden –

het gedeelte met de zwoegende engeltjes was wellicht zwaar beschadigd, of commercieel aantrekkelijk als apart schilderij.<sup>23</sup>

### Ban, Cats en de cultus van St. Bavo

Het hervormen van de cultus voor Sint-Bavo was een van de belangrijkste doelen die het kapittel zich stelde. Volgens de besluiten van het Concilie van Trente moest de devotie voor plaatselijke heiligen worden bevorderd en als patroonheilige van de kathedraal was Bavo de meest vooraanstaande heilige van het bisdom. Behalve van Haarlem, was hij ook de patroonheilige van Gent, eveneens een bisschopszetel. Bavo was een edelman die leefde in de 7de eeuw en na zijn bekering intrad in een benedictijner klooster in die Vlaamse stad. Zijn band met Haarlem, waar hij pas vanaf de late Middeleeuwen werd vereerd, is veel minder duidelijk. Ban en zijn medekanunniken zagen echter in de figuur van Bavo een middel om de banden met het Gentse kapittel aan te halen, waardoor hun eigen positie in de hiërarchie van de katholieke kerk zou worden hersteld.

Het tijdrovende werk aan de samenstelling van een eigen heiligenkalender voor het bisdom Haarlem – een taak waar de bisschoppen van Haarlem gedurende hun korte en chaotische bestuursperiode niet aan toe waren toegekomen – werd in 1631 voltooid dankzij de inspanningen van Joan Albert Ban en Joannes Bugge. Na de publicatie meenden de kanunniken dat het tijd was om de resultaten onder een breed publiek te propageren, door middel van het uitbrengen van een serie prenten, waarop de 24 belangrijkste heiligen van het bisdom waren afgebeeld. De notulen van de kapittelvergadering van 6 juli 1632 melden dat Bugge een lijst van heiligen had overgelegd, compleet met de beschrijving van hun uiterlijk en attributen. De prentjes, 8 cm hoog, werden vervaardigd door Jan van de Velde II, onder

de titel *Heilige patroonen van het bisdom Haarlem*. De serie zou gedrukt worden op drie vellen met ieder 8 afbeeldingen van heiligen. Er volgde een discussie over de volgorde, waarbij vooral van belang was wie als eerste zou worden afgebeeld, Sint-Bavo of Sint-Willibrord. Hoewel apostolisch vicaris Rovenius, die bij de vergadering aanwezig was, er waarschijnlijk voor pleitte dat Willibrord, de patroon van het aartsbisdom Utrecht, voorop zou staan, hielden de Haarlemse kanunniken vast aan Sint-Bavo, en zij kregen uiteindelijk hun zin. Willibrord kwam op de tweede plaats.<sup>24</sup>

De milde rivaliteit tussen Utrecht en Haarlem werd benadrukt door de publicatie van twee veel grotere prenten. Ze stelden respectievelijk Sint-Bavo en Sint-Willibrord voor, gegraveerd door Nicolaas van Lijnhoven naar ontwerp van Pieter de Grebber (afb. 11).<sup>25</sup> Ze waren ongetwijfeld bedoeld als antwoord op de majestueuze

Afb. 11  
NICOLAES VAN  
LIJNHOVEN NAAR  
PIETER DE GREBBER,  
St. Bavo, ca. 1630. Grave-  
vure, Rijksmuseum,  
Amsterdam (inv.nr.  
RP-P-0B-47.079)



*SANCTUS BAVO* Gregorius Cathedralium Ecclesiarum Cantuariensis & Norwicheiensis Diocesis 25 Martii obiit, defunctus anno Domini 672. J. van der Velde fecit. N. van Lijnhoven del. P. de Grebber sculp. An. 1630. In Museo Historico-Litterario Amstelredamensi. Inv. No. 1630. 1630. 1630.

*Sint-Willibrordus* en *Sint-Bonifatius*, de eerste patronen van het Utrechts aartsbisdom, die omstreeks 1630 waren gegraveerd door Cornelis Bloemaert naar schilderijen van zijn vader Abraham.<sup>26</sup>

Sint-Bavo is afgebeeld in de gebruikelijke adellijke kledij, met een zwaard in de ene hand en een valk op de andere, maar de inhoud van het opschrift is bijzonder: het verhaalt dat de heilige boven Haarlem verscheen omstreeks 1250, om de opstandige boeren van Kennemerland te verjagen die de stad zouden hebben belegerd. De volgende keer dat we dit wonder vermeld zien, is in de *Officia Propria* van de Utrechtse aartsbisschop uit 1640, met op de feestdag van Sint-Bavo een tekst die door de Haarlemse kanunniken was aangeleverd. De bron van het verhaal is onbekend, de middeleeuwse kronieken van Haarlem vermelden alleen het beleg, niet de verschijning. Het verhaal zou ontstaan kunnen zijn omstreeks 1500, toen de Gentse abdijs een reliek van de arm van de heilige doneerde aan de Haarlemse kerk en daar een kostbare reliekschrijn op het altaar werd geplaatst.<sup>27</sup> De geïntensiverde verering van Sint-Bavo kan de noodzaak van een aansprekende connectie tussen de stad en zijn patroonheilige urgenter hebben gemaakt – een noodzaak die zeker ook in de 17de eeuw sterk werd gevoeld, toen immers iedere strohalm werd gegrepen die het verzwakte bisdom zou kunnen versterken.

Vanaf 1631 probeerden de Haarlemse kanunniken fanatiek de banden weer aan te halen. Hun eerste verzoek voor een uitwisseling van ideeën over het *vita* en het *officium* (gezongen dienst) van Sint-Bavo bleef onbeantwoord, maar een persoonlijk bezoek aan Gent van deken Joost Cats het volgende jaar had wel het beoogde effect. Nadat Gent enkele wijzigingen had voorgesteld op de Haarlemse concepten, werd een voorlopig akkoord bereikt en kwam een briefwisseling op

gang. In een van die brieven bedankte de Gentse kanunnik Deensius de Haarlemmer Joost Cats voor het sturen van prenten van Sint-Bavo.<sup>28</sup>

Het duurde tot 1635 voordat Ban met de aangepaste teksten naar Gent afreisde. Hij kwam ten tijde van het feest van Sint-Bavo op 1 oktober, en mocht tijdens de plechtige misviering plaatsnemen tussen de Gentse kanunniken in de koorbanken en zich hullen in hun officiële dracht. Een dag later vond eindelijk de lang verwachte uitwisseling van gezichtspunten plaats. Er was van Gentse zijde veel lof voor de tekst van de Mis, maar ook voor de bijbehorende muziek, die kennelijk door Ban zelf was gecomponeerd.<sup>29</sup> Verder werd beloofd dat voortaan serieus zou worden nagedacht over het hernieuwen van de oude banden. Hoewel de Gentse kanunniken zich kennelijk niet helemaal op hun gemak voelden met de situatie en niet precies wisten wat ze aan moesten met dit zusterkapittel zonder bisschop, stuurde Antonius van Triest, bisschop van Gent, in 1637 ten slotte een zwaar verzegeld en zorgvuldig gecalligrafeerd document, dat de hernieuwde alliantie tussen de twee bisdommen bekrachtigde.<sup>30</sup>

Zoals we zagen waren scènes uit het leven en de Passie van Christus de meest voor de hand liggende onderwerpen voor schilderijen in katholieke schuilkerken, maar regelmatig werden ook schilderijen besteld met exemplarische scènes uit de levens van heiligen. Gezien de enorme energie die het kapittel in de vernieuwing van de cultus van Sint-Bavo stak, is het niet verwonderlijk dat Pieter de Grebbers belangrijkste schilderij in deze categorie aan deze heilige was gewijd. De *Ontmoeting van Sint-Bavo en Sint-Amandus* (afb. 12)<sup>31</sup> toont het moment waarop Bavo de zegen ontvangt van Sint-Amandus, de reizende bisschop die zijn mentor werd nadat hij afstand had gedaan van zijn aardse bezittingen en voor het kloosterleven had gekozen.



Dergelijke scènes, die een moment van bekering laten zien, waren ruim vertegenwoordigd in katholieke schuilkerken in de eerste helft van de 17de eeuw, toen veel burgers nog niet definitief voor een bepaalde religieuze richting hadden gekozen en er een behoefte was aan aansprekende rolmodellen die aantoonde dat men zich in de juiste kerk bevond.<sup>32</sup>

We zien Bavo knielen, en bisschop Amandus die de hemel dankt terwijl hij de zegen geeft. Naast de bisschop staan twee assistenten in liturgisch gewaad en twee omstanders die zich richten tot de beschouwer. Achter Bavo knielt een schildknaap die een kostbare metalen schaal draagt, die de goederen representeert die de edelman aan de kerk overdroeg; op de achtergrond staan soldaten, die herinneren

aan het wereldse bestaan als legeraanvoerder dat hij achter zich laat. De reliëfachtige compositie is nauw verwant aan *Keizer Barbarossa en de patriarch van Jeruzalem vermeederen het stadswapen van Haarlem*, een werk dat De Grebber in 1630 maakte voor het stadhuis, wat wellicht een aanwijzing is voor de datum van ons schilderij, maar de zilverachtige toon lijkt weer bij een iets latere periode te horen. Aangezien problemen van chronologie in De Grebbers oeuvre in de kunsthistorische literatuur nog maar heel summier zijn besproken, is het moeilijk hierover gefundeerde uitspraken te doen.<sup>33</sup> De *Ontmoeting van Sint-Bavo en Sint-Amandus* is tegenwoordig in het bezit van de parochie van Sint-Maria in de wijk Schoten te Haarlem, die werd gesticht in het begin van de

Afb. 12  
PIETER DE GREBBER,  
*Ontmoeting van  
Sint-Bavo en Sint-  
Amandus*. Olieverf  
op doek, 143 x 177 cm,  
parochie Mariakerk,  
Haarlem.

19de eeuw en enkele kunstschaten uit de opgeheven seculiere schuilkerken 'erfde'. Uit welke schuilkerk dit werk precies afkomstig is, weten wij niet: alle seculiere schuilkerken in Haarlem onderhielden nauwe banden met het kapittel.

Het schilderij sluit aan bij de decreten van het Concilie van Trente, die voorschreven dat heiligen vooral moesten worden vereerd vanwege hun exemplarische levenswandel en minder om de gunsten die ze konden verlenen of de wonderen die ze konden verrichten. Een preek, gehouden door Joost Cats op de feestdag van Sint-Bavo en uitgeschreven door een van de klopjes, schetst een beeld van de heilige dat perfect bij de voorstelling aansluit. Na te hebben verteld hoe Bavo door zijn dochter is gemaand zich te bekeren, beschrijft Cats de onderwerping aan Amandus als volgt: *Daer na hoorende van den waerdigen bisschop Amandus heeft hem geheel begeven onder sijn gehoorsaemhey, deelende alle sijne tijtelijcke substancie (...) Hem hierin naevolgende sullen ons geheel begeven onder die gehoorsaemhey van ons ooversten*

*ende ons tijtelijcke substancie na sijn raet ende believen ordineren.* Nadat hij vervolgens de latere fasen van het leven van de heilige als monnik en kluizenaar heeft beschreven, eindigt Cats met de volgende oproep, zowel opzwevend als troostend: *Maer al ist dat wij dusschen reus niet en cunnen sijn in volmaecktheyt | laet ons ten minsten als sprinckhaentiens het een weynich soecken na te komen.*<sup>34</sup>

Nadat Bugge, Ban en Cats respectievelijk in 1636, 1641 en 1644 waren overleden, verloor het Haarlems kapittel veel van zijn daadkracht, maar toch slaagde het erin tot 1853 te overleven, toen de Heilige Stoel de bisschoppelijke hiërarchie in de Noordelijke Nederlanden herstelde. Af en toe zouden nog opdrachten voor portretten, altaarstukken en prenten worden gegeven, maar de variëteit, originaliteit en de kwaliteit van de werken die voortkwamen uit de nauwe samenwerking tussen Pieter de Grebber en deze illustere generatie geestelijken zou niet meer worden benaderd, laat staan geëvenaard.

## NOTEN

- 1 Paul Dirkse, conservator schilderijen van Museum Catharijneconvent in Utrecht, op wiens publicaties dit artikel voortbouwt, overleed in 1998. Zijn dood was een groot verlies, ook voor de wetenschap. Zijn belangrijkste geschriften, waaronder alle stukken betreffende het Haarlems kapittel, werden gebundeld in: P. Dirkse, *Begijnen, pastoors en predikanten*, Leiden 2001. Het verhaal over Cornelis Arentsz is te vinden op pp. 119-122.
- 2 De Grebbers vroegste mogelijke altaarstuk is een *Doop in de Jordaen* (235 x 155 cm., gedateerd 1625), St. Stephanuskirche, Beckum (Duitsland). Helaas is de herkomst van dit werk onbekend. Zie A. Blankert, *Hollands classicisme in de zeventiende eeuw*, Rotterdam/Frankfurt 1999-2000, cat.nr. 13, pp. 116-119. Andere schilderijen van De Grebber die, gezien hun afmetingen en onderwerp, mogelijk waren bestemd voor schuilkerken, maar waarop hier verder niet wordt ingegaan omdat de herkomst onbekend is, zijn: een *Sint-Augustinus* (Narbonne, Musée de Narbonne), *De berouwvolle David kiest tussen drie plagen* (Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv.nr. SCC 1635), een *Annunciatie* (gedateerd 1633, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie) en een *Aanbidding der koningen* (gedateerd 1638, Caen, Musée des Beaux-Arts). Een levensgrote *Sint-Sebastiaan* door De Grebber werd geveild in Amsterdam, 17-4-1708, nr. 227.
- 3 Dirkse, *op.cit.* (noot 1), pp. 209-212.
- 4 Dirkse, *op.cit.* (noot 1), pp. 147-166.
- 5 In 1852 werd een inventaris opgemaakt van de parochie van Sint-Bernardus. Gepubliceerd in *Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom Haarlem* 29 (1905), pp. 323-324.
- 6 C.J.F. van Schooten en W.C.M. Wustefeld (ed.), cat. tent. *Goddelijk geschilderd. Honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Utrecht/Zwolle 2002, nr. 54, pp. 173-175.
- 7 Volgens een voorzichtige schatting, telde de bevolking van Haarlem in 1620 omstreeks 20% calvinisten, 14% mennonieten, 10-12,5% katholieken, 1% lutheranen and 1% Walen; de overige burgers waren geen lid van een van deze groepen,

- hoewel sommigen sporadisch deelnamen aan het religieuze leven in de stad. Zie J. Spaans, *Haarlem na de reformatie: stedelijke cultuur en kerkelijk leven, 1577-1620*, Den Haag 1989, p. 104.
- 8 J. Spaans, 'Violent dreams, peaceful coexistence', *De zeventiende eeuw* 18 (2002), pp. 149-166.
  - 9 X. van Eck, 'The artist's religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the northern Netherlands, 1600-1800', *Simiolus* 27 (1999), pp. 70-94.
  - 10 J.A. Welu en P. Biesboer, cat. tent. *Judith Leyster, schilderes in een mannenwereld*, Frans Hals Museum, Haarlem 1993, pp. 230-233.
  - 11 Van Eck, *op.cit.* (noot 9), p. 87.
  - 12 Zie V. Manuth, 'Denomination and iconography: the choice of subject matter in the biblical painting of the Rembrandt circle', *Simiolus* 22 (1993-1994), pp. 235-252, vooral p. 243.
  - 13 P.L. Leeuwenberg, *Inventaris van het archief van de Oud-Katholieke Parochie 'Het Paradijs' te Rotterdam*, Rotterdam (Gemeentelijke archiefdienst) 1971, nr. 34: Inventaris van het meubilair en huiskraad van Bernardus Hoogewerff, opgemaakt door zijn dienstmaagd Leuntje Pietersdr., 1653: 'Een cruysdraeger, van Grebber met purper guardijn'.
  - 14 J. van der Waals en R. van Gelder, cat. tent. *Een wereldreiziger op papier. De atlas van Laurens van der Hem (1621-1678)*, Koninklijk Paleis Amsterdam 1992, pp. 10-12 en 21 (noot 23).
  - 15 *Goddelijk geschilderd, op.cit.* (noot 6), p. 180.
  - 16 I. van Thiel-Stroman, biografieën van Maria en Pieter de Grebber, in: Welu en Biesboer 1993, *op.cit.* (noot 10), pp. 220-221, 228-233.
  - 17 Dirkse, *op. cit.* (noot 1), pp. 147-152. Een tekening van De Grebber die waarschijnlijk een voorstudie is voor het schilderij, bevindt zich in het Kunstmuseum in Düsseldorf, inv.nr. 296. het toont de complete figuur van een knielende vrouw, in religieuze kledij, haar handen opgeheven. Zie Keith Andrews, 'On some drawings by De Grebber', *Master Drawings* xxii (1984), pp. 294-298, afb. 17.
  - 18 C. Molhuysen en P. Blok (red.), *Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek*, deel 2, kol. 44-46.
  - 19 Haarlem, Rijksarchief, inv. 275-359: *Een groot stuck schilderij van De Grebber*. Het hing in de *grootte sael* van zijn huis. Andere schilderijen die met name worden beschreven: een van Pieter de Molijn, drie kleine schilderijen van Sara van Eysen, een *tronie* door Pieter Soutman, landschappen van Johannes Wils, een Maria met het Christuskind door Cornelis Cornelisz., twee landschappen van Joos de Momper, twee hoofden van een herder en een herderin door Salomon de Bray, twee *tronies* van Jan Lievensz en een *Geboorte* door Goltzius. Voor zover wij weten, was Augustinus Alstenius Bloemaert geen familie van de schilder Abraham Bloemaert.
  - 20 Dirkse, *op.cit.* (noot 1), pp. 137-142.
  - 21 X. van Eck, 'Between restraint and excess: the decoration of the church of the Great Beguinage at Mechelen in the seventeenth century', *Simiolus* 28 (2000-2001), pp. 129-163.
  - 22 P.M. Verhoofstad, *Inventaris der archieven van kerken, kloosters en statien berustend in het archiefdepot van het bisdom Haarlem*, Haarlem 1959, inv.nr. 60.
  - 23 Wenen, Dorotheum, 10-07-1998, inv.nr. 130. Het formaat is verkleind van 135 x 163 cm. tot 115 x 101 cm.
  - 24 Dirkse, *op.cit.* (noot 1), pp. 158-166.
  - 25 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. 1 -, Amsterdam 1949 -, vol. 6, p. 179, nr. 3.
  - 26 42 x 29 cm. M. Roethlisberger en M.J. Bok, *Abraham Bloemaert and his sons*, Doornspijk 2003, deel. 1, nrs. 431-432, pp. 283-285.
  - 27 A. Erfmeijer e.a., *Getooïd als een bruid. De nieuwe Sint-Bavokathedraal te Haarlem*, Haarlem 1997, pp. 11-12.
  - 28 Haarlem, Rijksarchief, inv. 275-269
  - 29 Dirkse, *op.cit.* (noot 1), pp. 151-152.
  - 30 Haarlem, Rijksarchief, inv. 275-272.
  - 31 Olieverf op doek, 143 x 177 cm. X. van Eck 1999, *op.cit.* (noot 9), p. 90.
  - 32 X. van Eck, 'From doubt to conviction: clandestine Catholic churches as patrons of Dutch Caravaggesque painting', *Simiolus* 22 (1993-1994), pp. 217-234.
  - 33 Blankert, *op. cit* (noot 2), pp. 120-123.
  - 34 J. Cats, *Eenighe gheestelijcke leeringen ende sermoenen die ghepreeckt sijn op eenighe hooghe feestdaghen*, ms. ca. 1635, Museum Catharijneconvent, BMH Warm. h 92 D6, fol. 505v-506r.