

# Opvallende onopvallendheid

Twee vrouwen die zowel opdrachtgever als model zijn op hun eigen praalgraf

*Wil Tiemes, kunsthistoricus*



*afb. 1 en afb. 2: Rombout Verhulst, grafmonument Willem van Lyere en Maria Reigersberg, N.H.kerk, Katwijk, 1663, details (links en midden).*

*afb. 3: Rombout Verhulst, grafmonument Carel Hieronymus van In- en Kniphuisen en Anna van Ewsum, N.H. Kerk, Midwolde, 1669, detail van Anna van Ewsum (rechts).*

## Introductie

Rond het midden van de zeventiende eeuw gaven twee vrouwen opdracht tot het maken van een praalgraf voor hun overleden echtgenoot. Ze lieten een, op het eerste gezicht, conventioneel monument maken: de man ligt vooraan en, zoals de conventie voorschreef, ligt zijn vrouw op de achtergrond. Maar dan: heel ongebruikelijk is dat de man en de vrouw niet in dezelfde houding liggen. De slapende man wordt vergezeld van een wakkere, liggende vrouw, die, achter hem, over hem heen naar de toeschouwer kijkt. Dit is het bijzondere: de vrouw ligt weliswaar achteraan, maar is door de andere houding juist heel opvallend aanwezig. Dit is de eerste keer in de Nederlanden dat een vrouw zich in deze pose op het graf van haar man heeft laten afbeelden. De twee opdrachtgeefsters, Maria van Reygersberg (1632-1673) en Anna van Ewsum (1640-1714) leefden nog toen hun monument werd gemaakt. Waarom hebben ze dit gedaan?

De twee praalgraven werden gemaakt door Rombout Verhulst (1624-1698), een topbeeldhouwer die nauwelijks restricties kende in het bewerken van marmer. Het oudste en eerste praalgraf, dat van Maria van Reygersberg en haar man, was in 1663 klaar en bevindt zich in het N.H.-kerkje in Katwijk-Binnen. Het tweede praalgraf werd kort erna gemaakt voor Anna van Ewsum met echtgenoot, voor hun kerkje in Midwolde. Twee prachtige opdrachten en een optimale kans voor een beeldhouwer zich te onderscheiden in een tijd waarin het voor beeldhouwers, met het wegvallen van de kerk als opdrachtgever en door het kostbare materiaal waarin ze werkten, niet gemakkelijk zal zijn geweest opdrachten te verwerven. Hoopte hij zo een nieuw potentieel aan vrouwelijke opdrachtgevers te overtuigen of over te halen?

Beide praalgraven staan nog op hun oorspronkelijke standplaats zodat we daarmee zeker weten hoe Adriaen Pars (1641-1719), de toenmalige predikant, historicus en letterkundige van Katwijk, het grafmonument aantrof toen hij erover schreef. Pars zag een ontroostbare Maria die niet mee mocht in het graf van haar man. Volgens hem was zij zo ontroostbaar dat zelfs het marmer schreide om

zoveel verdriet.<sup>1</sup> Volgens Frits Scholten zijn de twee vrouwen vroege voorbeelden van 'pious widows', een type vrouw die, zoals hij zelf ook al zegt, eigenlijk pas zo'n 50 tot 100 jaar later opkomt.<sup>2</sup> Scholtens startpunt is vooral het algemene morele verwachtingspatroon geweest en de religieuze veranderingen die plaats vonden, zich daarbij baserend op uitspraken van Jacob Cats. Ziet een 17de eeuwse ontroostbare echtgenote of deugdzame weduwe er zo uit? Welke attributen en gebaren horen hierbij? Levert Jacob Cats wel het juiste referentiekader, of zijn andere personen meer relevant?

## Vernieuwingen

De eerste vraag is waarom hebben Maria van Reygersberg en Anna van Ewsum zich überhaupt laten afbeelden.<sup>3</sup> Zo vanzelfsprekend is dat niet want andere vrouwen in een soortgelijke situatie hebben zich niet laten zien. Hieraan gekoppeld is de vraag hoe deze iconografie tot stand is gekomen. De twee vrouwen liggen heel rustig te kijken, er is geen spoor van tranen bij Maria, alleen een zandloper. Bij Anna van Ewsum zijn een bijbelboek en ook een zandloper te zien.

Het lijkt mij nuttig, meer dan Pars en Scholten doen, te concentreren op de maatschappelijke en artistieke vernieuwingen. Om inzicht te krijgen in de betekenis van het monument, is behalve Maria als eerste opdrachtgeefster ook de inbreng van de kunstenaar en de sociale en artistieke omgeving waarin de opdrachtverlening en uitvoering tot stand kwam van belang.

## De mannelijke leden van de familie van Reygersberg

De opmars van de familie Van Reygersberg was begonnen met de overgrootvader van Maria: Jan Janse Reygersberg, een apotheker die bij Willem van Oranje in de gunst stond.<sup>4</sup> Maria's grootvader, vader en ooms bekleedden allerlei hoge bestuursfuncties voornamelijk in Zeeland; ze hadden een universitaire opleiding genoten in het buitenland, voordat in 1575 de Leidse universiteit werd gesticht.<sup>5</sup> Haar vader, Johan van Reygersberg (1577-1633), was hoogbaljuw en sinds 1609 rentmeester van Zeeland Bewesterschelde.<sup>6</sup> Haar moeder was Jacomina (of Jacobijntke) de Waert (?-1657) van wie verder niet veel meer bekend is dan dat haar familie een vermogen had verkregen door te beleggen in de VOC. Met dit geld kon vader Johan de heerlijkheid Couwerve en Crabbendijke op Zuid-Beveland kopen en de heerlijkheid Campen op Noord-Beveland, waarna hij zich Heer van Couwerve, Krabbendijke en Campen kon noemen. Ondanks alle veranderingen in de Republiek was het hebben van een adellijke titel het onomstreden criterium voor succes. Adeldom was het onontbeerlijke immateriële bewijs van aanzien en verklaart de jacht op titels en heerlijkheden van de hoge bestuursbeambten, regenten en kooplieden. Deze 'aristocratisering' was al in de zestiende eeuw begonnen.<sup>7</sup> Het voeren van een familiewapen, het bezegelen van aktes met eigen zegels, vanouds adellijke privileges, werd door talloze patricische families die zich heerlijkheden hadden

---

1 Adrianus Pars, *De katten de voorouders der Batavieren ofte de twee Katwijken, aan see en aan den Rijn, Van aantekeningen etc. voorzien door P. van der Schelling*, Amsterdam, 1745, voorrede, zonder paginanummering

2 Frits Scholten, *Sumptuous Memories: Studies in seventeenth-century Dutch tomb sculpture*, Zwolle 2003, p. 209.

3 Behalve Maria van Reygersberg en Anna van Ewsum, heeft ook Josina Walburgis van Löwenstein-Wertheim-Rochefort eenzelfde grafmonument laten maken voor haarzelf en haar echtgenoot. Zie hiervoor de publicatie in *De Maasgouw, Tijdschrift voor Limburgse geschiedenis en oudheidkunde*, jaargang 125, 2006, p. 42-49. Dit zijn bij mijn weten de enige drie monumenten in deze vorm in Nederland.

4 F. Nagtglas *Levensberichten van Zeeuwen*, een vervolg op P. de la Rue, geletterd, staatkundig en heldhaftig Zeeland, voor het Zeeuws genootschap der wetenschappen uitgegeven door F. Nagtglas, Middelburg 1893, tweede deel, p. 479.

5 K. Thomassen (eindred.), *Alba Amicorum vijf eeuwen vriendschap op papier gezet: het album amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*, Den Haag 1990, p. 65-66.

6 Henk Nellen, *Hugo de Groot, een leven in strijd om vrede (1583-1645)*, Amsterdam 2007, p. 269.

7 H.F.K. van Nierop, *Van ridders tot regenten: de Hollandse adel in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw*, z.p. 1984, p. 224.

verworven, toegepast.<sup>8</sup> Zij lieten zich nu 'lonckers ende Me-vrouwen' noemen.<sup>9</sup> De standsverschillen bleven na het wegvallen van de monarchie in de 17<sup>de</sup> eeuw bestaan; niemand kon meer in de adelstand worden verheven. De oude adel was zeker niet genegen om de geridderde regenten als 'ebenbürtig' te accepteren. Zij koesterden hun exclusiviteit zorgvuldig door het verdedigen van hun privileges, door de sociale afstand tot andere groepen te beklemtonen en het sterkst van al nog door hun endogamie. Maatschappelijk hielden de edelen een strikte apartheid in stand.<sup>10</sup> De nieuwe rijke klasse had alles bereikt en zocht gelijkwaardigheid met de adel. De adel hield dit af maar de nieuwe klasse waartoe Maria van Reygersberg hoorde was inventief.

## De vrouwelijke leden van de familie Reygersberg

Het succesverhaal van Maria's familie kan nog worden uitgebreid. Maria beschikte immers ook over voorbeeldige vrouwen in haar familie, zussen van haar vader, die het gebruikelijke patroon van het anonieme moederschap overstijgen. Tante Susanna Bloncke-van Reygersberg (?-1641) was al vroeg weduwe en schreef nog een 'zeer nuttig werk van het Weduwschap of de staat der weduwen' (-..).<sup>11</sup> Het is niet tot een uitgave gekomen en het handschrift lijkt spoorloos verdwenen te zijn.<sup>12</sup> Dan was er natuurlijk nog haar tante Maria De Groot-van Reygersberg (1583?-1659), de bedenker van de lijst met de boekenkast waardoor Hugo de Groot kon ontsnappen.<sup>13</sup> De Groot wijdde, nog tijdens het leven van zijn vrouw, verschillende publicaties aan haar moedige optreden. Hij roemde zowel het 'kloeck verstandt' als de echtelijke trouw van deze 'Spiegel van de deught' en legde de nadruk op die van de mee-lijdende en troostende 'druckgenoot en kruisheldin'. Vondel, bevriend met De Groot, schreef later: 'Eén vrouw is duizend mannen te erg'.<sup>14</sup> In 1639 gaf de Dordtse arts Johan van Beverwijck ruime aandacht aan Maria van Reygersberg in het hoofdstuk over 'De deftigheyt [= edele verhevenheid] van de Houwelickse Liefde' in zijn boek *Van de wtnementheyt des vrouwelicken geslachts*. Van Beverwijck mat Maria's kloekmoedigheid breed uit, vooral ook de aansporing van haar man om standvastig te blijven en niet om genade te vragen als hij onschuldig was.<sup>15</sup> Zo waren het De Groot zelf, diens vriend Vondel én Van Beverwijck die Maria nog tijdens haar leven verhieven tot exemplarische echtgenote. Dit beeld van Maria de Groot Reygersberg, als de canonisering van een vaderlandse echtgenote, ontlokt Mieke B. Smits-Veldt de boeiende vraag: 'mogelijk met meer

---

8 H.F.K. van Nierop, *Van ridders tot regenten: de Hollandse adel in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw*, p. 46.

9 Van Leeuwen, *Redeningh 33*; Res. Holland 20 mrt 1657 zoals geciteerd in Van Nierop, *Van ridders tot regenten: de Hollandse adel in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw*, 1984, p. 47.

10 H.F.K. van Nierop 184, *Van ridders tot regenten: de Hollandse adel in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw*, p.231-233.

11 waarvoor haar zwager Hugo de Groot, 'tgeen hij, op verzoek van haar erfgenamen, met eenige zijner eigene vertalingen uit de kerkvaders Tertullianus, Ambrosius, Chrystostomus en Hieronymus over dezelfde stof in Holland of Zeeland siertlijk meende te laten drukken' zoals geciteerd in van der Aa, *Biografisch Woordenboek der Nederlanden*, 21 delen, Haarlem 1865, deel 11, p. 59.

12 P.J. Meertens, 'De Groot en Heinsius en hun Zeeuwse vrienden' in: *Archief, Vroegere en latere mededelingen voornamelijk in betrekking tot Zeeland*, uitgegeven door het Zeeuws Genootschap der Wetenschappen, 1949-1950, p. 65.

13 Henk Nellen, *Reigersberch, Maria van*, in: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. URL: <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/DVN/lemmata/data/Reigersberch> [10/02/2012]

14 Vondel schreef zijn gedicht waarschijnlijk begin 1632 maar het werd pas in 1644 algemeen bekend. De Groots gedicht 'Aen sijn Huysvrouw M. Reygersbergh, over sijn verlossingh uit d'eeuwige gevangenis', is geschreven direct na aankomst in Parijs in 1621, maar pas in 1651 gepubliceerd in de bundel *Verscheyde Nederdutytsche gedichten*, ontleend aan Mieke B. Smits-Veldt, 'Maria van Reigersberch, De canonisering van een vaderlandse echtgenote' in: *Nederlandse Letterkunde*, 2e jaargang (1997) 3, 1997, p.271-291.

15 zoals geciteerd in Smits-Veldt 1997, 273-274

doortastende zelfstandigheid in de relatie tot haar man dan Cats zou hebben toegejuicht? <sup>16</sup> Dit raakt de kern in de keuze van Maria aan welk moreel verwachtingspatroon zij zich zou willen conformeren. Zou Maria, met in haar eigen familie zulke vrouwen als voorbeeld, zich hebben laten leiden door de opvattingen van Cats en na de dood van haar man kiezen voor de rol van 'pious widow' of zijn er sporen van de doortastende zelfstandigheid waarvan haar tantes blijk geven in haar optreden te vinden?

## Maria van Reygersberg en Willem van Lyere (1620-1654)



afb. 4 en 5: Cornelis Jansz. van Ceulen, portretten van Willem van Lyere en Maria van Reygersberg, 1651, kasteelmuseum Duivenvoorde.

Maria van Reygersberg trouwde met Willem van Lyere (1620-1654). Mogelijk zijn deze door Cornelis Jansz. Van Ceulen geschilderde portretten vervaardigd ter gelegenheid van hun huwelijk op 31 mei 1651. Maria van Reygersberg draagt een moderne blauwe satijnen japon met opgestroopte mouwen waardoor een groot gedeelte van haar onderarmen zichtbaar is. Om haar hals, in

haar oren en om haar armen draagt ze grote parels. Aan een lint om haar middel hangt een blauw, geëmailleerd, horloge. Net als Maria draagt Willem elegante, wereldse kledij die vooral in Den Haag gedragen werd en ook elders in mondaine kringen navolging vond.<sup>17</sup> Met deze 'imago-portretten' profileren beide echtelieden zich als leden van die mondaine kringen rond de adel in Den Haag en niet in deftig zwart zoals meer gebruikelijk was bij regentenportretten.

Het gelaat van Maria van Reygersberg straalt een jeugdige verlegenheid uit, maar zo'n portret heeft geenszins de bedoeling een karakterschets te zijn en is eerder bedoeld als bijdrage aan de bij de adel onontbeerlijke 'Ahnengalerie'. De monden zijn gesloten zoals de conventie voorschrijft en de houding van Willem met zijn hand in de zij is stereotiep voor die tijd. Zelfs Maria's fysieke uiterlijk, de

---

16 ontleend aan Mieke B. Smits-Veldt, 'Maria van Reigersberch, De canonisering van een vaderlandse echtgenote', in: Nederlandse Letterkunde 2e jaargang (1997) 3, 271-291. Dit beeld van de canonisering past in de tijd waarop een groot deel van de beeldvorming gericht is op het ontwikkelen van een nationaal besef in de nog jonge Republiek der Nederlanden, wortelend in het roemrijke verleden van de Batavieren, de vrienden en broeders van het Romeinse Rijk, dit was een zeer populair onderwerp van onderzoek toen en leidde tot grote polemieken. Naast de helden uit het verleden als Claudius Civilis en Willem de Zwijger, krijgen ook de helden uit de eigen tijd, de zeehelden te maken met een heuse heldenverering. Het zijn zowel mannen als ook vrouwen die voor het voetlicht worden gehaald. Hebben we met Maria van Lyere van Reigersberg hier te maken met de behoefte aan canonisering zoals in de vorige generatie gebeurde met haar tante Maria de Groot - van Reygersberg. Gaat dit nastreven van (sekse-)deugden gewoon door bij de volgende generatie vrouwen waartoe nicht Maria en Anna horen, waarbij zij geroemd worden om hun echtelijke trouw zelfs tot over de dood heen, omdat voor jonge vrouwen, als 'deugdzaam weduwe', er blijkbaar niets anders opzat dan zich voor te bereiden op de hereniging met haar overleden echtgenoot, dus eigenlijk op de dood? Hier wordt graag Jacob Cats aangehaald. Niet alleen in de literatuur ook in de schilderkunst worden volop stereotypen gemaakt om deugden en vaste patronen vast te leggen. Voor de elite betekent dit het vastleggen van succes in symbolische, geïdealiseerde voorstellingen ('gephotoshopped' tot en met). De realistisch lijkende portretten, van onbekende veelal oude mannen en vrouwen, zijn gemaakt als studieobject om later te kunnen worden gebruikt voor bijbelse en mythologische voorstellingen. Er is een hele stroom aan informatie, gedragsregels, etiquette voorschriften die als het ware van bovenaf alles willen verklaren. Jacob Cats, Ripa, het stadhuis van Amsterdam vol beelden van deugden. Je associëren met een aangenomen identiteit, helden kiezen uit het verleden of heden om je mee te identificeren.

17 J.H. Derkinderen-Besier, *Spelevaart der mode: de kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1950, p.21.

grote donkere ogen met grote zwarte pupillen, lijkt een soort handelsmerk van de schilder. Er zijn vele, bijna identieke varianten te vinden.<sup>18</sup> Albert Blankert spreekt in dit verband zelfs van 'invulportretten'.<sup>19</sup> Dit geldt voor gezichten, handen, houding, kleding en juwelen. Zo heeft de schilder Cornelis Jansz. van Ceulen een zwarte jurk in eigendom die hij ten minste zes keer op portretten tussen 1649 en 1658 heeft afgebeeld.<sup>20</sup> Hij is zeker niet de enige schilder die gebruikmaakte van de garderobekast van zijn vrouw. De werkelijkheid moet het afleggen tegen de idyllische sfeer die de kunstenaar oproept. De zeventiende eeuw is het tijdperk van een enorme portretproductie. Alleen al in Den Haag werkten ruim 650 schilders waaronder specialisten als Cornelis Jansz. van Ceulen.<sup>21</sup> Hij werd in 1593 in Londen geboren uit Vlaamse ouders en was een van de belangrijkste schilders in Engeland tot de komst van Antoon van Dyck in 1632, die toen de meest succesvolle schilder werd. Na het uitbreken van de burgeroorlog in Engeland in 1643 week Jansz. van Ceulen uit naar de Lage Landen en was werkzaam in Middelburg en Amsterdam.<sup>22</sup>

## Vrouwe van de beide Catwijcken en 't Zand

In 1654 kocht Willem van Lyere van Prins Lamoral de Ligne de heerlijkheid van de beide Katwijcken en 't Zand met bijbehorende bezittingen en het huis Het Zant voor 110.000 livres (ongeveer 110.000 gulden).<sup>23</sup> Op 28 februari 1654 werd Willem van Lyere door de Staten van Holland met de heerlijkheid Katwijk beleend en daarmee kwamen, na meer dan honderd jaar, weer een nieuwe Heer en Vrouwe van de beide Catwijcken en 't Zand in Katwijk aan de Rijn wonen.<sup>24</sup> Al heel snel erna, in oktober 1654, overleed Willem onverwacht. Het huwelijk met Maria van Reygersberg duurde slechts drie jaar en vier maanden. De weduwe bleef achter met twee kinderen: dochter Jacoba die was geboren in 1651, zoon Willem die net een jaar oud was en ze was zwanger van haar derde kind Jan Emmerij, die op 19 maart 1655 werd gedoopt.

In hetzelfde jaar werd Maria zelf met de heerlijke rechten van Katwijk beleend en nam ze het beheer ervan in eigen hand door te zorgen dat de haar toekomstige inkomsten, belasting- en pachtgelden en het tolgeld op de Oude Rijn ook daadwerkelijk binnenkwamen. Als goed bestuurder sluisde ze een gedeelte van de visopbrengst door naar het weeshuis van Katwijk. Ze liet circa 25 hectare inpolderen in de buurt van 't Zand, een nieuwe technologie toen.<sup>25</sup> Ook op kerkelijk gebied liet ze haar macht gelden: dominee Tobias Mylius was al voorgedragen door de kerkenraad, maar werd door haar geweigerd omdat hij zijn trouwbeloften had verbroken. Ondanks het feit dat het 'uit domme blindheid van zijn jonkheid' was gebeurd, wilde ze dit niet door de vingers zien.<sup>26</sup>

---

<sup>18</sup> zie bijvoorbeeld uit hetzelfde jaar de portretten van Jasper Schade en Cornelia Strick, beide Rijksmuseum Twente,

<sup>19</sup> Albert Blankert 'Invul-portretten door Caspar en Constantyn Netscher', in: *Oud Holland* 81, 1966, p. 263-269.

<sup>20</sup> informatie ontleend aan National Gallery Londen, <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/cornelius-johnson-portrait-of-a-lady>

<sup>21</sup> Edwin Buijsen (red.), *Haagse schilders in de Gouden Eeuw: het Hoogsteder lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Zwolle 1998, p. 28.

<sup>22</sup> informatie ontleend aan National Gallery Londen, <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/cornelius-johnson>

<sup>23</sup> M.L.H. Eerdbeek-Claasen, 'Het Zant en zijne bewoners' in: *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en Rijnland*, deel 22, Leiden 1929-1930, p. 126.

<sup>24</sup> M.L.H. Eerdbeek-Claasen 'Het Zant en zijne bewoners' in: *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en Rijnland*, deel 22, 1929-1930, p. 122.

<sup>25</sup> Van Wassenaar-Wiarda in: Aalbers, *Heren van Stand: Van Wassenaer 1200-2000. Achthonderd jaar Nederlandse adelsgeschiedenis*, Zoetermeer 2000, p. 255-259.

<sup>26</sup> Pars 1745, De katten de voorouders der Batavieren ofte de twee Katwijcken, aan see en aan den Rijn,. Van aantekeningen etc. voorzien door P. van der Schelling, 1745, voorrede, zonder paginanummering.

## Maria als mecenas

In hetzelfde jaar 1655 gaf Maria niemand minder dan de officiële architect van staat Pieter Post, opdracht voor het maken van een plan voor de herbouw van het Huis 't Zant. Van dit kasteel was alleen nog een langgerekt dienstgebouw over.<sup>27</sup> Maria wilde dat delen van het oude kasteel in het nieuwe ontwerp werden opgenomen.<sup>28</sup> Ambieerde Maria ook een eeuwenoud, voorvaderlijk kasteel, passend bij de door haar nagestreefde status en imago van adellijke dame, wonend en werkend op haar eigen landgoed? Volgens de nieuwste architectonische inzichten ontwierp Pieter Post een strak geordend gebouw, waarin delen van het oude kasteel waren opgenomen. Het plan behelsde ook een geheel nieuwe aanleg van het terrein rondom het nieuwe huis. Weilanden zouden tot een halfcirkelvormige tuin worden herschapen en de weg van Katwijk naar Rijnsburg zou van een eenvoudig zandpad veranderen in een met bomen geflankeerde laan.<sup>29</sup> Uiteindelijk werd het ontwerp van Pieter Post niet uitgevoerd, waarom is niet duidelijk. Een onbekende architect bouwde aan de oever van de Rijn een eenvoudiger huis, het Hof van Katwijk.<sup>30</sup>

Momenteel zijn er nog twee portretten bekend waarvan aangenomen kan worden dat Maria ze in opdracht heeft gegeven.



afb. 6: Pieter Nason, portret van de twee kinderen van Lyere, Amsterdam, 1661, veiling Christie's.<sup>31</sup>

Op het portret van Pieter Nason zijn alleen haar twee oudste kinderen afgebeeld, geen spoor gevonden verder nog van het jongste kind Jan Emmerij. Zoon Willem gaat gekleed in een antiek tenue en dito schoeisel, op zijn hoofd draagt hij, als miniridder, een uitbundige verentooi. Dochter Jacoba, in moderne kledij, zit bij een fontein terwijl ze haar hand onder het stromende water houdt. Aan de andere kant dribbelen jachthonden, een

verwijzing naar de adellijke sport. Op de achtergrond zien we het kasteel te Oosterwijck, dat in bezit is van Maria's schoonfamilie. Het schilderij oogt levensecht, de kleding en attributen wijzen op de status van de familie. Zo wordt in een klap een heel stuk vermeende geschiedenis in de familie ingebed. Niemand ziet dat het kasteel pas één generatie in bezit van de familie Van Lyere is.

Twee jaar later, in 1663, werden Maria van Reygersberg en haar twee kinderen opnieuw geschilderd, nu door Adrian Hanneman. Hij schilderde in een elegante precieze stijl die in Den Haag zeer in de smaak viel.<sup>32</sup>

---

27 Beschrijving van het kasteel in Eerdbeek-Claasen, 'Het Zant en zijne bewoners' in: Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en Rijnland, deel 22, 1929-1930, p. 111.

28 J.J. Terwen en K.A. Ottenheim, Pieter Post (1608-1669) architect, Zutphen 1993, p. 43.

29 J.J. Terwen en K.A. Ottenheim, Pieter Post (1608-1669) architect, 1993, p. 101.

30 J.J. Terwen en K.A. Ottenheim, Pieter Post (1608-1669) architect, 1993, p. 103.

31 Ontleend [www.christies.com](http://www.christies.com): The sitters, children of Willem van Liere and Maria van Reigersberg, were both born in Amsterdam, where van Liere was Member of the Admiralty. Willem inherited the castle after his father's early death in 1654. Jacoba married Jacob van Wassenaer, Heer van Voorschoten Duivenvoorde en Veur, on 19 September 1668 in Voorschoten. Her brother Willem married her husband's sister Geertruid Anna van Wassenaer on 28 September 1681 in The Hague. The identification of the sitters is due to W.A. Beelaerts van Blokland (op.cit) who on the basis of comparison with Roelant Roghman's drawing of 1646 recognised the castle in the background as Oosterwijck near Kedichem in the 'Land van Arkel' (drawing in the Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv.no. 1898 A 7316. See H.W.M. van der Wyck and J.W. Niemeijer, Kasteeltekeningen van Roelant Roghman, I, 1989, p. 161, no. 142 and II, 1990, p. 110, no. 169, with colour ill.)



afb. 7: Adrian Hanneman, portret van Maria van Reygersberg en haar twee kinderen, 1663, kasteelmuseum Duivenvoorde.

Centraal op de voorstelling zit Maria naast, opnieuw, een fontein met stromend water. Haar dochter Jacoba reikt haar een droogdoek aan, haar zoon leunt tegen haar aan en kijkt naar haar op. Dit schilderij is een levendig familietafereel waarbij de symbolische elementen niet zijn verdwenen. Het mysterieuze borstbeeld op de achtergrond rechts van haar, met de geschilderde witte schuine strepen over de borst maar zonder hoofd, is moeilijk te definiëren. Wellicht een subtiele verwijzing naar Benignita, Goedertierenthey?<sup>33</sup> Het kan op allerlei manieren worden uitgelegd, net als het water. Is het water bijvoorbeeld een teken van ascetisch leven zoals vaak wordt verondersteld?<sup>34</sup> We moeten niet vergeten dat Maria's overleden echtgenoot, Willem van Lyere, een marineman was en dat in en om Katwijk water alomtegenwoordig was en tevens een belangrijke inkomstenbron. Het portret is uiterst actueel en sluit aan bij de toentertijd nieuwste ontwikkeling in portretschilderkunst, die Anthoon van Dyck (1599-1641) invoerde. Hiermee oefende hij een direct zichtbare invloed uit op een hele generatie portretschilders waaronder Hanneman en Johnson van Ceulen. Hun clientèle wilde blijkbaar geportretteerd worden op een manier die niet meteen uit de mode zou raken. Daarop ontwierp Van Dyck schilderijen die klassiek, literair, of pastoraal waren en ze een soort eeuwigheidswaarde verkregen. Van Dyck's inventie is dat hij bij vrouwen de aan mode onderhevige attributen als kanten halsbedekkingen en manchetten wegliefte en daarentegen juist wijde mouwen en opzichtige juwelen toevoegde. Ook hij gebruikte kleding opnieuw en herhaalde passende, geschikte details van eerdere schilderijen.<sup>35</sup> De gracieuze houding van dochter Jacoba lijkt rechtstreeks ontleend te zijn aan Van Dyck's Engelse portretten.<sup>36</sup> Van Dyck creëerde daarmee een bijzonder succesvol portret van ideale vrouwelijke schoonheid zowel in uiterlijk als in houding.

Met deze twee schilderijen wordt de lange levenslijn van Maria en haar familie benadrukt en tevens het hier en nu. Door het commandostafje van haar zoon en de droogdoek van haar dochter wijst ze tevens naar voren, naar de toekomst, waarin de kinderen haar taken zullen overnemen, en niet naar boven, naar het hiernamaals. De personages reageren liefdevol naar elkaar toe. Religieuze attributen of verwijzingen zijn vermeden; haar geloofsovertuiging welke deze ook moge zijn (hervormd<sup>37</sup>) houdt ze voor zichzelf. Moeder en kinderen zijn samen afgebeeld: eenheid en harmonie binnen het gezin.

---

32 Edwin Buijsen (red.), *Haagse schilders in de Gouden Eeuw: het Hoogsteder lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, 1998, p. 33.

33 Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands*. Introductie J. Becker, Soest 1971. Andere bijbehorende attributen als honden zijn dan weggelaten.

34 volgens E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Zwolle/Haarlem 1986, p. 190. De Jongh stelt verder dat de fontein op zichzelf wel als metafoor van het huwelijk is gebruikt en dat ze voornamelijk gebruikt wordt als attribuut voor vrouwen. Een uitzondering vormen dat het portret met de twee kinderen van Maria van Pieter Nason en ook nog het portret van haar kleinkinderen, jonge kinderen nog, waarbij kleinzoon Willem een schaalpje in zijn hand houdt waarin hij het water opvangt.

35 E.E.S. Gordenker, *Van Dyck, and the representation of dress in seventeenth-century portraiture*, Turnhout, 2001, p. 20-22 en p. 51.

36 E.E.S. Gordenker, *Van Dyck, and the representation of dress in seventeenth-century portraiture*, 2001, afbeeldingen nr 60 p.223 en Anthony van Dyck portret van een dame als Erminia, bijgestaan door Cupido, ca 1638, His Grace the Duke of Marlborough en Lady nr 61 224 tekening van Margaret Lemon, ca 1638, Parijs, Institut Néerlandais, collectie F. Lugt.

37 doopregister Amsterdam, zoon Jan Emmerij werd 19.3.1655 gedoopt, na het overlijden van vader Wilem

## Verhuizing naar Den Haag

In 1662 kocht Maria van Reygersberg een tweede huis aan het Lange Voorhout 56 Den Haag, het huidige Hotel Des Indes. Het Lange Voorhout is in deze periode al 'the place to be'.<sup>38</sup> Maria's oom en broer woonden er, evenals haar Katwijkse buurman Arent, baron van Wassenaer, heer van Duivenvoorde, Voorschoten, Veur, 't Woud en Rosande etc. (1610-1681). Waarschijnlijk beoogde Maria van Reygersberg, met de al dan niet temporaire verhuizing naar Den Haag, voor haar dochter en zoon de optimale kansen te creëren op carrière- en huwelijksgebied. In 1670 had ze al in haar testament laten vastleggen dat haar zoon Willem 12.000 gulden aan zijn zwager Jacob van Wassenaer zou betalen om ervoor te zorgen dat hij opgenomen zou worden in de Hollandse Ridderschap. September 1668 was dochter Jacoba inderdaad getrouwd met de eerste edele in het gebied, met Jacob, zoon en erfgenaam van Arent van Wassenaer.<sup>39</sup> In september 1681, Maria was toen al overleden, trouwde haar zoon (zijn tweede verbintenis) met Geertruid Anna van Wassenaer, een zus van Jacob, en werden de twee geslachten nog meer aan elkaar gekoppeld. Het lukte Jacob van Wassenaer pas na grote inspanning, en met goedkeuring van stadhouder Willem III, uiteindelijk in 1702 om Willem van Lyere in de Hollandse Ridderschap ingeschreven te krijgen.<sup>40</sup>

Maria zelf is nooit hertrouwd. In 1663, negen jaar na het overlijden van haar man, wordt het praalgraf geplaatst in de kleine N.H. Kerk in Katwijk.

Heeft de opdracht voor het praalgraf ook te maken met de aankoop van een tweede huis in Den Haag en het feit dat ze dan niet meer het hele jaar in Katwijk woont? Dat is niet met zekerheid te zeggen zolang er geen contract of andere bronnen gevonden worden die betrekking hebben op deze opdracht. Een marmeren praalgraf bestellen bij een van de topbeeldhouwers uit die tijd als Rombout Verhulst, is het hoogste wat er in de kunst aan opdrachten te vergeven is. Verhulst kreeg er 6.316 Carolusgulden voor zoals blijkt uit de kwitantie van de eindafrekening van 30 november 1663.<sup>41</sup>

## Het praalgraf in Katwijk



afb. 8, 9 en 10: Rombout Verhulst, praalgraf van Maria van Reygersberg en Willem van Lyere, N.H. kerk te Katwijk, 1660-1663, overzicht (links), details (midden en rechts)

Vooraan ligt uitgestrekt op een matras Willem van Lyere, Maria's echtgenoot. Ondanks zijn ongemakkelijke harnas slaapt hij rustig terwijl zijn ene hand op zijn buik ligt. Zijn helm, met open vizier, staat aan het voeteneinde, zijn commandostaf heeft hij naast zich, losjes in zijn andere hand

38 Thera Wijsenbeek-Olthuis (red.), Het Lange Voorhout, Monumenten, Mensen en Macht, Zwolle/Den Haag 1998, p. 243 afb. 11 plattegrond.

39 Thera Wijsenbeek-Olthuis (red.), Het Lange Voorhout, Monumenten, Mensen en Macht, 1998, p. 246-269.

40 L. van Wassenaer-Wiarda in: Aalbers, Heren van Stand: Van Wassenaer 1200-2000. Achthonderd jaar Nederlandse adelsgeschiedenis, Zoetermeer 2000, p. 256.

41 De kwitantie was in 1907 in het bezit van J. baron van Wassenaer-Catwijk, volgens Van Notten, Rombout Verhulst, beeldhouwer 1624-1698, 1907, p.31.



liggen. Zijn weelderige haardos ligt over het kussen gespreid, zijn ogen met marmeren wimpers, een virtuoos staaltje beeldhouwwerk, zijn zorgvuldig gesloten. Een subtiele manier om een overledene af te beelden: doen alsof hij slaapt.<sup>42</sup> 'Want gelijk de slaap een korte dood is, alzoo is de dood een lange slaap [--]'<sup>43</sup>. Achteraan ligt Maria van Reygersberg met opgeheven hoofd rustend op haar arm, te kijken. Haar andere hand ligt losjes op haar heup. Duidelijk is dat zij wakker is. Aan de achterwand hangen aan linten met bladeren hun stambomen met wapenborden. In het midden een memoriebord en een zandloper. Putti houden dit ensemble bijeen. Zoals gezegd is deze iconografie van een slapende man, met achter zich zijn wakkere echtgenote, ongebruikelijk.

## De beeldhouwer

Rombout Verhulst, de maker van de praalgraven in Katwijk en Midwolde, werd in 1624 geboren in Mechelen.<sup>44</sup> Door toedoen van de Antwerpse beeldhouwer Artus Quellinus de Oude (1609-1668) was hij in 1654 naar Amsterdam gekomen, waar hij, als diens assistent, meewerkte aan de decoratie van het stadhuis. Vervolgens werkte Verhulst mee aan de decoratie in Den Haag van Huis Ten Bosch van Amalia van Solms, waarover Pieter Post de leiding had. Na zijn verblijf in Amsterdam, ging Verhulst eerst naar Leiden en woonde later tot zijn dood in 1698, in Den Haag.

## Ontstaan van de iconografie van de mannelijke figuur op het grafmonument

In de Lage Landen begon de ontwikkeling van de slapende mannelijke figuur met het door Hendrick de Keyser ontworpen grafmonument van Willem van Oranje uit 1621. Het beeld van de dode Willem met zijn open geknoopte hemd en slaapmuts is het meest vernieuwende element van dit praalgraf en vormt de eerste in een reeks.<sup>45</sup>



*afb. 11: Hendrick de Keyser, model van het grafbeeld van Willem van Oranje, terracotta, Rijksmuseum Amsterdam, 1613-1614 (links).*

*afb. 12: Rombout Verhulst, ontwerp voor de effigie van admiraal Maarten Harperts Tromp, terracotta, Rijksmuseum Amsterdam, 1654-55 (rechts).*

---

42 E. Panofsky, *Tomb Sculpture, Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1992, p. 88.

43 Cesare Ripa, *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands*. Introductie J. Becker, 1971, p. 94.

44 Biografische gegevens ontleend aan Van Notten, *Rombout Verhulst, beeldhouwer 1624-1698*, Den Haag 1907.

45 E. Panofsky, *Tomb Sculpture, Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, 1992, p. 88.



afb. 13: Rombout Verhulst, grafombe Johannes Polyander van Kerckhoven, Pieterskerk Leiden, 1663. (links)

afb. 14: Hendrick de Keyser, grafmonument Willem van Oranje, Nieuwe Kerk, Delft, 1623, detail. (rechts)

Daarna was, wederom in opdracht van de Staten Generaal, Piet Hein de eerste vlootvoogd die de eer te beurt viel vereerd te worden met een grafmonument.<sup>46</sup> In 1637 werd een marmeren grafmonument met de slapende Piet Hein opgericht, waarvan de uitvoering meestal toegeschreven wordt aan Pieter, de zoon van Hendrick de Keyser. Piet Hein en opvolgers werden eigentijdse helden die enorm populair waren en een hele zeeheldenverering op gang brachten. Maerten Tromp werd vereerd in versjes, gedichten, schilderijen. Zijn afbeelding werd gedrukt op hardplaten en porseleinen voorwerpen. Al vier dagen na het sneuvelen van Maerten Tromp hadden de Staten-Generaal besloten een praalgraf op te richten. Augustus 1653 kreeg Pieter Post opdracht een model van het grafmonument te maken maar pas in maart 1654 werden aan de Staten-Generaal modellen getoond, waaronder dat van Rombout Verhulst met Tromp in vol ornaat en harnas. Dit grafmonument bevindt zich thans in Delft.<sup>47</sup> Na het grafmonument voor Tromp kreeg Verhulst zijn eerste particuliere opdrachten: een grafmonument voor Johannes Polyander van den Kerckhoven die rond 1660 was overleden. Ook hij is liggend op een matras met kamerjas aan en een kapje op zijn hoofd slapend afgebeeld. Deze opdracht kwam van zijn weduwe, de Engelse Catharina Watton, maar in tegenstelling tot Maria van Reygersberg, laat zij zich niet afbeelden. Verder is er nog een ongedateerde tekening van Verhulst van een (niet uitgevoerd) grafmonument voor Hugo de Groot als slapende geleerde met boeken in plaats van kanonnen. Wanneer deze tekening gemaakt werd, is onbekend. Zo verschenen er in de buurt van Katwijk in redelijk korte tijd een aantal grafmonumenten van slapende mannen waarvan vooral het grafmonument van Willem van Oranje in de Nieuwe Kerk in Delft veel aandacht en bezoekers trok.

## Opdrachtverlening

Het is goed mogelijk dat Maria van Reygersberg, die in 1655 in contact stond met Pieter Post over het ontwerp voor haar huis in Katwijk, diens ontwerptekening voor het monument van Tromp, of het terracottamodel van Rombout Verhulst heeft gezien. De keuze van Maria om de afbeelding van haar overleden echtgenoot te baseren op de tombe van Willem van Oranje ligt voor de hand: net als haar familie had ook de familie Van Lyere veel aan Willem van Oranje te danken.<sup>48</sup> De opdrachtverlening past in de eigentijdse moderne ontwikkelingen van (helden)verering, waarbij de nadruk ligt op het fiere en heldhaftige karakter. Willem is in vol ornaat afgebeeld met alle regalia van zijn functies. De afbeelding van mannen in militaire uitrusting is een manier om een tijdloos beeld neer te zetten: het harnas dwingt al eeuwenlang respect af, het heeft een intrinsieke waarde van gezag.

<sup>46</sup> Ronald Prud'homme van Reine, *Zeehelden*, Amsterdam 2005, p.56.

<sup>47</sup> Ronald Prud'homme van Reine, *Zeehelden*, 2005, p. 70-71.

<sup>48</sup> Grootvader Emmery van Liere was opperstalmeester van Willem van Oranje geweest. Mondelinge mededeling mevrouw L. van Wassenaer-Wiarda

## Grootste verrassing

De grootste verrassing is het verschijnen van Maria zelf op het grafmonument. Voor het praalgraf kiest ze voor iets totaal nieuw en ongebruikelijk: niemand verwacht van haar dat zij zich laat afbeelden, toch doet ze het. Hier is zij in levende lijve, zonder opsmuk afgebeeld, terwijl ze achter haar man ligt en over hem heen de toeschouwer aankijkt. Maria is zowel opdrachtgeefster als model. Waarom heeft ze zich laten afbeelden? Frits Scholten concludeert dat Maria van Reygersberg en Anna van Ewsum 'deugdame weduwes' zijn die zich moesten voorbereiden op de hereniging met hun overleden echtgenoot, dus eigenlijk op de dood. Hij haalt Jacob Cats aan als inspiratiebron, met het accent op een zorgende en passieve rol van de weduwe want, aldus Scholten, 'Een weduwe deed er goed aan matigheid te betrachten, in allerlei zaken, ook in rouw, zoals blijkt uit verschillende traktaten en troostbrieven uit die tijd'.<sup>49</sup> Dit is volgens Scholten heel letterlijk in beide grafmonumenten te zien: 'Maria en Anna hebben zichzelf niet uit een soort persoonlijke trots of eigendunk laten afbeelden maar zij wilden zich laten zien in hun rol van deugdame weduwen in de christelijke zin.'<sup>50</sup> Is dat zo? Moet het antwoord op de vraag waarom Maria zich heeft laten afbeelden überhaupt wel bij schrijvers, en dan nog in de persoon van Jacob Cats en zijn ideaalbeeld van een weduwe, gezocht worden? Een kenmerk van de hierboven aangehaald grafmonumenten is juist het realisme van de voorstelling. Bij het grafmonument in Delft van Willem van Oranje is hij behalve in marmer als slapende resp. overledene, ook als bestuurder, rechtop zittend, in brons afgebeeld. Zou Maria bij het zien van twee beelden op één monument op het idee gekomen kunnen zijn niet alleen haar man, maar ook zichzelf te laten uitvoeren? Misschien dat hier de moedige levenswijze van haar tante Maria de Groot haar op weg heeft geholpen tot het zetten van de wellicht belangrijkste stap: besluiten dat ze zich laat afbeelden. Met het *hoe* ze zich laat afbeelden: liggend achter haar man en naar hem toegewend, voldoet ze weer keurig aan de conventie.

De opdracht van Maria is het eerste praalgraf van Verhulst voor een echtpaar. Tot dan toe was Verhulst vooral bekend als een virtuoos uitvoerder. Quellinus, Van Campen en Pieter Post maakten de ontwerpen die door hem werden uitgevoerd. Toch is zijn rol en ambitie niet te onderschatten. Verhulst is de enige assistent van Arthus Quellinus (I, de Oude, (1609-1668) die zijn werk in het Amsterdamse stadhuis heeft gesigneerd. Quellinus zelf had kort ervoor een praalgraf voor een echtpaar gemaakt en wel dat van Van Immerseel te Bokhoven, verre familie van Maria's echtgenoot. Dit monument is uitgevoerd in de traditionele iconografie: een echtpaar ligt naast elkaar met hun hoofd op een kussen en de handen gevouwen op de borst. Voor Verhulst zou dan de kans ontstaan zijn, deze grote meester te evenaren en zelf als inventor bekend te worden met de opdracht voor een graf voor een echtpaar in een nieuwe iconografie, een project waarmee hij zich opnieuw zou kunnen onderscheiden. Gedurende zijn hele loopbaan heeft Verhulst ernaar gestreefd zijn ontwerpen zo realistisch mogelijk weer te geven en in technisch opzicht steeds beter te presteren. In het Amsterdamse stadhuis werden uitsluitend idealistische vrouwen- en mannenbeelden gemaakt om deugden te illustreren. In het geval van Maria van Reygersberg lag is dat anders: zij is een werkelijk bestaand persoon. Daarbij gold voor beiden, dat in die tijd een vrouw nog nauwelijks als model figureerde.

---

49 Frits Scholten, 'De dood als slaap verbeeld: grafmonumenten door Rombout Verhulst in Katwijk en Leiden en andere zeventiende-eeuwse grafsculptuur in ZuidHollandse kerken', in: Bulletin van de stichting Oude Hollandse kerken, 1998, p. 23.

50 Frits Scholten, 'De dood als slaap verbeeld: grafmonumenten door Rombout Verhulst in Katwijk en Leiden en andere zeventiende-eeuwse grafsculptuur in ZuidHollandse kerken', in: Bulletin van de stichting Oude Hollandse kerken, 1998, p. 23.

## De translatio van Rombout Verhulst

Zoals gebruikelijk maakte Verhulst vooraf een maquette, die nog lange tijd bewaard schijnt te zijn gebleven, maar nu spoorloos is.<sup>51</sup> De tombe in Katwijk is zo uitgevoerd dat de twee figuren op gelijke hoogte liggen, maar elk op een eigen matras. Anders dan op de schilderijen is Maria niet afgebeeld als een mondaine vrouw maar in kleding die heel sober is: een eenvoudige jurk met losgeknoopte lijfje. Door haar melancholieke houding, door de kleding en de omgeslagen doek om haar hoofd, die haar haren, en daarmee een aan mode onderhevig kapsel, bedekt, ontstaat van Maria het beeld van een vrouw van alle tijden: het oerbeeld van de Vierge de Douleur. Wellicht is bij Maria, door haar voornaam, misschien bij Verhulst, de associatie op gang gebracht met het toentertijd beroemde beeld van Germain Pilon van de Vierge de Douleur. Het is goed mogelijk dat Verhulst dit beeld van Pilon gezien heeft want toen hij nog in opleiding was, had zijn vroegere leermeester, Frans van Loo, er een houten kopie van gemaakt.<sup>52</sup> Compositorisch vormt de omslagdoek een mooie afsluiting en zorgt voor grote eenheid. Hier is een heel beheerste vormgeving gepaard aan veel gevoel. Het gevoel van melancholie, uitgedrukt in het op haar hand laten rusten van haar hoofd.



afb 15: Rombout Verhulst, grafmonument Willem van Leyere en Maria van Reigersberg, N.H.kerk Katwijk, 1663, detail Maria (links)

afb. 16: Germain Pilon, Vierge de Douleur, marmer, 1585, St.Paul-St.Louis, Parijs

afb. 17: Germain Pilon, graftombe Valentine Balbiani, 1574, nu museum Louvre, Parijs.

Maria van Reigersberg zit niet, ze ligt. De exacte herkomst van een liggend beeld, van de statue accoudée is niet duidelijk (Etruskisch?). Nadat deze afbeeldingen eenmaal geïntroduceerd waren in de Europese hofsculptuur, werden ze heel populair: er zijn Spaanse, Italiaanse, Engelse, Vlaamse en Franse voorbeelden bekend. Het is niet bekend waarheen Maria van Reigersberg en Rombout Verhulst reisden. Maria kan Parijs hebben bezocht omdat haar oom en tante De Groot daar verbleven. Scholten constateerde al dat de elegante statue accoudée van de Française Valentine Balbiani (1518-1572), ook gemaakt door Germain Pilon, een mogelijke inspiratiebron was. Valentine leest weliswaar een boek (het is geenszins zeker dat dit een bijbel is) en het hondje is een levensecht schoothondje, geen personificatie. Door deze twee beelden van Pilon te 'combineren' ontstaat een nieuwe vorm voorzien van een eigentijdse inhoud: een vrouw op de achtergrond zoals de conventie voorschrijft maar wel aanwezig en levensecht. Het is moeilijk, zo niet onmogelijk exacte gevoelens te ontlenen maar hier ligt geen huilende weduwe (weduwekleding ontbreekt).

51 De kwitantie was in 1907 in het bezit van J. baron van Wassenaer-Catwijk, Van Notten Rombout Verhulst, beeldhouwer 1624-1698, 1907, p. 31. De laatste melding van de maquette dateert van 11 augustus 1789. Toen werd het model onder no. 10 in de verkoopcatalogus der verzameling Twent genoemd.

52 Een terracotta beeld van Pilon's Vierge de Douleur stond in de kapel van het Palais de la Cité in Parijs. Ze werd in gidsen en beschrijvingen over Parijs genoemd en geroemd, ontleend aan Geneviève Bresc-Baudier e.a., Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance, Parijs 1993, p. 222.



Hier ligt, passend in het toentertijdse realisme, een melancholieke maar ook fiere vrouw die durf te poseren en over haar man heen de toeschouwer aankijkt.

afb. 18: Roger de Gaignières, grafmonument Valentine Balbiani in de kerk St. Catherine-du-Val-des-Ecoliers, Bibliothèque nationale, Parijs.

afb. 19: Rombout Verhulst, grafmonument Willem van Lyere en Maria van Reigersberg, N.H.kerk, Katwijk, 1663.

## De translatio van Maria van Reygersberg

Behalve het beeld van Valentine Balbiani bestaat er nog een tekening van dit monument waarin de oorspronkelijke toestand moet zijn weergegeven. Daarop is een grote hermelijnen mantel te zien die tegen de muur is bevestigd en wordt vastgehouden door putti. Deze mantel geeft een globale contourlijn aan zoals die ook voorkomt in Katwijk, waar drie putti in een vergelijkbare lijn de kwartierstaten vasthouden. In Katwijk zijn deze kwartierstaten, de familiewapens en het memoriebord wel heel nadrukkelijk op de achterwand afgebeeld. Hier ligt mijns inziens nog een deel van het antwoord op de vraag waarom Maria zich heeft laten afbeelden. Behalve tot het levend houden van de herinnering aan haar man, om haar eigen aanwezigheid als bewijs van hun verdiensten als Heer en Vrouwe van Catwijck te onderstrepen. Aan de kerkgangers wordt hun dynastie uitgebreid getoond: zestien kwartierstaten waarbij opvallender wijze misschien bij gebrek aan aantal, ook de vrouwenkant wordt opgesomd. De familienamen van haar grootmoeder en moeder staan vermeld alsof het adellijke gebieden zijn. Deze achterwand, gekoppeld aan de standplaats Katwijk, zou wel eens het belangrijkste onderdeel van het monument kunnen zijn: het vastleggen van het hier en nu van haar dynastie. Na meer dan honderd jaar afwezigheid van de Heer en Vrouwe van de beide Catwijcken en 't Zand, werden Willem van Lyere en Maria van Reygersberg vereeuwigd als de pater en mater familias van een succesvol geslacht, gebonden aan en verbonden met het grondgebied van hun heerlijkheid Katwijk. Maria is actief bezig geweest met het verhogen van het imago van Katwijk, zoals blijkt uit het feit dat ze, volgens Pars, een kerkelijk zegel heeft laten maken: een ovaal wapenveld met daarin een dwarsbalk, '[---] naar het voorbeeld van steden en vermaarde plaatsen,'[---] 'die dat gewoon zijn iet, staande op de naam of iets uitstekends van die plaats daar bij te setten'<sup>53</sup> (cursivering door mij). Op het randschrift liet Maria maar drie woorden aanbrengen: Catti. Primordia (of Aborigines) Batavorum: de Katten, zijn de voorouders, ofte de eerste der Batavieren.<sup>54</sup> Zo dacht men toen dat het ontstaan van Katwijk wortelde in het roemrijke verleden van de Batavieren, de vrienden en broeders van het Romeinse Rijk.<sup>55</sup>

53 Adrianus Pars, De katten de voorouders der Batavieren ofte de twee Katwijcken, aan see en aan den Rijn, Van aantekeningen etc. voorzien door P. van der Schelling, Amsterdam, 1745, voorrede, zonder paginanummering, noemt de stad Dordrecht die een Pressa Valentior, een palmboom met een zware steen bovenop liet ontwerpen.

54 Adrianus Pars, De katten de voorouders der Batavieren ofte de twee Katwijcken, aan see en aan den Rijn, Van aantekeningen etc. voorzien door P. van der Schelling, Amsterdam, 1745, voorrede, zonder paginanummering.

55 ontleend aan H. van de Waal, Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding: 1500-1800, een iconologische studie. twee delen, Den Haag 1952, deel I, p. 99 en Rene van Stipriaan, Het volle leven: Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800), Amsterdam 2002, p. 42.

Een zeer populair onderwerp van onderzoek toen. Maria's oom Hugo de Groot bouwde de gedachte van de rechtstreekse afstamming van de Hollanders van de Bataven, de Batavenmyth, uit tot een idealiserend geschiedverhaal. verwoord in Hugo de Groot, Liber de Antiquitate Reipublicae Batavicae (1610), in hetzelfde jaar ook in het Nederlands verschenen: Tractaet van de oudtheyt van de Batavische nu Hollandsche Republique. Hugo de Groot was niet de bedenker van de Batavenmythe. Reeds in 1575 ging Leiden zich Lugdunum Batavorum noemen.

De plaatsing van zo'n monument sluit aan bij de eeuwenoude traditie van het oprichten van grafkapellen door adellijke families. Het feit dat het hoofd van Maria bedekt is met een omslagdoek en de sobere kleding, verleent haar figuur, net als bij haar man het harnas, een tijdloos karakter. Het feit dat Maria naar haar man ligt toegekeerd, roept impliciet het beeld op van liefde en trouw. Er is niet echt sprake van contact tussen de twee, ze kijkt over hem heen in de verte. Zo brengt ze ook haar andere boodschap over: uiting geven aan haar dynastieke trots. Zij heeft voor hun beider nageslacht het hoogst haalbare bereikt, haar kinderen verbonden aan een van de hoogste oud-adellijke geslachten en de heerlijkheid Katwijk opnieuw op de kaart gezet. Een topprestatie.

## Vervolgopdracht

Een jaar na de voltooiing van het praalgraf in Katwijk ontving Rombout Verhulst de opdracht van Anna van Ewsum voor het maken van een grafmonument voor haar kort daarvoor overleden echtgenoot Carel Hieronymus van In- en Kniphuizen.

## Anna van Ewsum

*afb. 20: Jan de Baen, Anna van Ewsum, particulier bezit Amerika.*

Nadat Carel Hieronymus ziek was teruggekeerd van een ambtsreis naar Vlaanderen, overleed hij in Den Haag op 31 juli 1664. Heel snel daarna liet Anna voor hem het grafmonument oprichten. Nog vóór de bijzetting op 6/16 oktober was het kleimodel al in Midwolde afgeleverd en het contract met Rombout Verhulst getekend. Dit, op 8 september 1664 ondertekende contract, is bewaard gebleven. Hierin wordt gesproken van een opdracht voor het maken en zetten van een tombe in de kerk te Midwolde ter nagedachtenis van Carel Hieronymus 'myne gewesene Hoochgeeerte lieve Eheman' '(...) waarvan op het Pieterstall sullen liggen de Heere ende Vrouwe van Nienoordt, leevensgroot sijnde, nett uitgehouwen neffens seeven kindertjes, met de Inscriptie ofte opschrift daar binnen, met tweedantigh quartieren ofte wapenen met het hoofdwapen. Ende dit alles naer Proportie ende eisch van 't werck volgens het opgemaecte model, in tkleine op de Nienoordt berustende (...) binnen den tijdt van twee jaeren a dato dese ondergetekent, voor welke Tombeau ik vrouw van Nienoordt neme an te betaelen an Mons. Verhulst de somme van drieduisent rijcksdielders (...) Pas op 26 augustus 1669 zou de laatste betaling plaatsvinden.<sup>56</sup>



*afb. 21: Rombout Verhulst, grafmonument Carel Hieronymus van In- en Kniphuizen, N.H. Kerk, Midwolde, 1669, fotomanipulatie van de auteur om de oorspronkelijke situatie te laten zien.*

<sup>56</sup> H.B. Vos, *De Nienoord: huis en historie, Groningen 1977*, p. 27-30.

afb. 22: Rombout Verhulst, grafmonument Carel Hieronymus van In- en Kniphuisen, N.H. Kerk, Midwolde, 1669, details.



In dit monument zijn wel gebaren en attributen verwerkt. Met haar rechterhand maakt Anna het kenmerkende presenteergebaar en met haar linkerelleboog steunt ze op een dik boek, zeer waarschijnlijk een bijbel. Haar muts met de naar achteren wijduit golvende sluier waarvan de punt tot op het midden van het voorhoofd reikt, werd als teken van rouw gedragen en zal in werkelijkheid waarschijnlijk zwart zijn geweest.<sup>57</sup> Haar linkerhand rust op een zandloper met aan de ene kant de vleugel van een vogel (uil?) en aan de andere kant de vleugel van een vleermuis. De putto aan haar linkerkant leunt met zijn rechervoet op een schedel, in zijn linkerhand houdt hij een bolle spiegel. De putto die oorspronkelijk rechts van haar stond is voorzien van een omgekeerde toorts en wordt vastgehouden door een slang. De attributen zijn tekenen van dood, vergankelijkheid en eeuwig leven.

## De aemulatio door Rombout Verhulst

Ondanks het handgebaar en de aanwezigheid van alle attributen die haar man aanbevelen, vestigt Anna eigenlijk alle aandacht op zichzelf. Anna is de onbetwiste blikvanger. Ze is vierentwintig, weduwe, enig kind en allerlaatste telg van haar dynastie. Door Verhulst is Anna hoger geïmagineerd ten opzichte van haar man en mede daardoor is ze middenin het blikveld komen liggen. Hij heeft haar super vrouwelijk afgebeeld en details verwerkt in een nog verfijnder realisme: het kuiltje in Anna's hals met de aangespannen halsspier. Hij is een meester in de weergave van de verschillende stoffen van de kleding die bijna achteloos over de randen van de matrassen vallen. In tegenstelling tot Willem van Lyere is Carel Hieronymus in slaapkamerdracht afgebeeld. Zijn mond staat ietsje open en de zo ontstane schaduwwerking is nog imposanter dan de marmeren wimpers. De achterwand is door middel van de putti en de inscenering van de attributen compositorisch beter verbonden met de beelden op de tombe. Ook verder heeft Verhulst zich weer verbeterd. De werkelijke vernieuwing zit in de beeldhouwkundige afbeelding van Anna, in haar elegante houding. De pose is een verbetering vergeleken met die van Maria van Reygersberg. Door haar knie op te trekken en doordat haar bovenlichaam hoger opgericht ligt, krijgt de houding van Anna een nog niet vertoonde elegantie en natuurlijkheid. Als kundig beeldhouwer zal het voor Verhulst, ook vanuit commercieel oogpunt, niet onbelangrijk geweest zijn op deze manier een visitekaartje af te geven aan een groot potentieel aan vrouwelijke opdrachtgeefsters. Door het wegvallen van de kerk als opdrachtgever was het aantal opdrachten immers drastisch teruggelopen.

## Huwelijkspolitiek

De positie van Anna van Ewsum was, in vergelijking met Maria van Reygersberg, duidelijk anders: zij stond niet aan het begin maar aan het eind van een familiedynastie. Tweeëndertig kwartierstaten telt het grafmonument. Anna was enig kind en de laatste erfgename van haar dynastie die eeuwenlang een van de belangrijkste adellijke families in de Ommelanden was en uitgestrekte gebieden op het grensvlak van Groningen, Drenthe en Friesland bezat met als stamslot de Nienoord in Midwolde. Anna was vijf jaar toen haar vader overleed in 1645.

<sup>57</sup> J.H. Derkinderen-Besier, *Spelevaart der mode: de kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*, 1950, p. 58-60.

Door een huwelijk van Anna zou alles overgaan naar een andere familie, zoveel is zeker. Op zeventienjarige leeftijd trouwde Anna met de toen 25-jarige Carel Hieronymus van In- en Kniphuizen (1632-1664), afgevaardigde voor Groningen en de Ommelanden in Den Haag bij de Staten-Generaal. Hij was een jongere broer van haar stiefvader Rudolph Wilhelm von Inn- und zu Knyphausen (1620-1666), met wie haar moeder in mei 1647 was hertrouwd. Van Anna en Carel Hieronymus is verder niet veel bekend. Het huwelijk met Carel Hieronymus heeft geen levensvatbare kinderen voortgebracht. Als weduwe verkeerde Anna op het toppunt van haar macht. Misschien was dit grafmonument voor haar een middel en manier om haar dynastie nog een allerlaatste keer te laten schitteren.

Naast een overdracht van goederen van het ene geslacht naar het andere betekende een huwelijk ook aanspraak op politieke steun, gunsten, ambten, inkomsten en patronage in de toekomst.<sup>58</sup>

Het geslacht van Inn- und zu Knyphausen was één van de oudste en aanzienlijkste van Oostfriesland in Duitsland. Vijftien maanden na de dood van Carel Hieronymus hertrouwde Anna in oktober 1665 opnieuw met een Van In- en Kniphuizen: met Georg Wilhelm (1635-1709), een achterneef van Carel Hieronymus en vriend van Willem III.<sup>59</sup> Het paar kreeg in ieder geval één zoon: Carel Ferdinand (1669-1717). Tegenwoordig ziet het praalgraf zo uit: in plaats van een putto links is het beeld van Georg Wilhelm van In- en Kniphuizen, gemaakt door Bartholomeus Eggers, op enig moment toegevoegd.



*afb. 23: Rombout Verhulst, grafmonument, N.H. Kerk, Midwolde met toevoeging beeld van Georg Wilhelm, de huidige situatie.*

*afb. 24: Bartholomeus Eggers, Georg Wilhelm van In- en Kniphuizen, voor 1692, N.H. Kerk, Midwolde.*

Het reeds grote aanzien van het geslacht van In- en Kniphuizen werd nog

vergroot toen Georg Wilhelm in 1694 door de Duitse keizer tot graaf werd verheven waarmee hij de hoogste in rang werd in de Ommelanden. Georg Wilhelm vond naar eigen zeggen bij zijn huwelijk de Nienoordse goederen bezwaard met schulden tot een bedrag van 150.000 gulden. De vermeende schulden konden afgelost worden en in 1678 kon worden overgegaan tot een vernieuwing van het landgoed à fl 50.000.- zonder dat hiervoor geld hoefde te worden opgenomen.<sup>60</sup> Op basis hiervan meende Georg Wilhelm dat hij vrij mocht beschikken over het grootste gedeelte van de Nienoordse goederen. Hij maakte een testament waarbij deze goederen met een fidei-commis bezwaard werden (1698). Alle eigen en aangewonnen goederen moesten eeuwig bijeenblijven 'omdat het geslachte

58 H.F.K. van Nierop, Van ridders tot regenten: de Hollandse adel in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw, z.p. 1984, p. 96.

59 J.A. Feith, Inventaris van het huisarchief van 'De Nienoord', gedeponeed in het oud-archief in Groningen, Groningen 1890, p. 168-169, no. 558, datum huwelijkscontract 4/14 oktober 1665.

60 H. Feenstra, Adel in de Ommelanden: Hoofdelingen, jonkers en eigenerfders van de late middeleeuwen tot de negentiende eeuw, Groningen 1988, p. 203 noot 191 (huisarchief nr N 528 uit 1706). Een fidei-commis, ook fidei-commissaire substitutie of erfstelling over de hand is een goed of beschikking waarvan in een testament is vastgelegd dat daarover niet in een volgend testament kan worden beschikt, maar dat het een aangewezen erfgenaam moet toevallen. Men noemt zowel de beschikking als het goed waarover is beschikt wel fidei-commis. De bezitter, men kan niet van een eigenaar spreken, is de fidei-commissaris.



van Kniphuizen in luijster ende eeren mach verblijven'.<sup>61</sup> Erfgenaam was de zoon en indien er geen zoon geboren was, werd de oudste dochter erfgenaam en moest haar man de naam Van In- en Kniphuizen aannemen. Als teken hiervan liet hij een beker met erop een rode arend maken, uitgevoerd in edelstenen, die eeuwig bij de bezitter van het huis Nienoord moest blijven. Uitgaande van het streven het in dit geval grote bezit voor de familie bijeen te houden, is hier niets tegenin te brengen, alleen is de profiterende familie de familie Van In- en Kniphuizen en niet langer Van Ewsum.

## Opnieuw weduwe

Anna ging niet akkoord met deze regeling waarbij haar alleen het levenslange vruchtgebruik was toegewezen. Na het overlijden van Georg Wilhelm in 1709 diende zij bij de Hoofdmannenkamer een protest in waarbij ze uitdrukkelijk stelde dat de betreffende fideïcommissaire beschikking buiten haar medeweten en toestemming was gemaakt.<sup>62</sup> Het is pas als weduwe dat ze de grootste vrijheid van handelen heeft en die ook benut.

Uit totaal onverwachte hoek komt nog een kant van haar naar voren. Door de geleerde Egbertus Ulysius, Med.Dokt. en Praktizijn wordt zijn eerste boek *De vrucht in 't moederlijke lichaam, behelsende desselvs bootzeeringe, aanwas en geboorte, benevens de swarigheden, welke een bezwangerde vrouw voor, in en na de baringe kunnen overkomen, met desselvs daar toe aangewesene hulp-middelen*, uitgegeven te Groningen 1713, aan haar, Anna van Ewsum opgedragen. 'Geensins mevrouw had ik deze vrijheid genomen, om dit geringe werkje aan u hoogwelgeboorne op te offeren, nog het selve met uwe voortreffelijke naam op zijn voorhoofd te doen pralen en pronken, indien niet twee besondere en gewichtige redenen mij hier toe kragtig hadden aangemoedigd: want overdenkende aan de ene kant de grote agtinge en liefde voor de genees- en heel-konst, benevens uwe grote agtinge en kennisse hier omtrent, welke altoos ten dienste uwer tijd- en landgenoten in uwen boesem hebben plaats gehad, (...) en aan de andere kant zetten mij hier geweldig toe aan de agtinge, goedheid en gunsten, waar mede het U Ed. behaagd heeft mij altijd te vereren'. Wanneer en hoe ze zich heeft ontplooid en eigen expertise heeft opgebouwd in een tamelijk nieuwe wetenschap, de verloskunde, is onduidelijk. Daarmee overstijgt zij het beeld van de deugdzame op haar dood wachtende weduwe. Ze is, integendeel, een belangrijke inspiratiebron geweest bij het op gang helpen van nieuw leven.

## Besluit

Twee vrouwen met een bijzondere leven. Maria van Reygersberg stond in Katwijk aan het begin van haar dynastie, Anna wist dat zij de laatste was van het geslacht Ewsum. In hun zorgen voor en het koesteren van de eigen dynastie toonden beide vrouwen zich letterlijk. Bij het zichtbaar maken van zichzelf hadden ze een perfect gevoel voor wat in hun tijd acceptabel was zonder daarbij grenzen te overschrijden; ze wisten precies wat de conventie toeliet. Deze vrouwen leefden niet in afzondering en zoals kunstenaars naar elkaars werk keken en onmiddellijk navolgden, zo deden opdrachtgevers dat ook zoals blijkt uit de verschillende opdrachtverleningen. Ze haalden het maximale uit hun mogelijkheden en laten een veel gevarieerder beeld van vrouwen levend in de realiteit van toen achter. Toch is dit geen 'vrouwelijke' iconografie, want het valt niet op dat een vrouw opdrachtgeefster was. In de uitvoering van Verhulst zijn de beelden, vooral dat van Anna, heel vrouwelijk. Indien Verhulst hoopte daarmee andere potentiële vrouwelijke opdrachtgeefsters te overtuigen, dan was dat toch tevergeefs. Meer van deze vrouwen waren er op dat moment blijkbaar niet want afgezien van één navolging is het, voor zover bekend, hierbij gebleven.

---

61 zoals geciteerd in H. Feenstra, *De bloeitijd en het verval van de Ommelander adel (1600-1800)*, Groningen 1981, p. 220.

62 W.J. Formsma, *Supplement-inventaris van het huisarchief van de Nienoord*, Groningen 1967, 2de deel, no. 820.