



Museum voor
Religieuze Kunst
Uden

Maria Immaculata

Mattheus van Beveren (Antwerpen ca. 1630-1690 Brussel)

Ca. 1680. Ivoor, H 36,4 cm., D 8 cm.

Herkomst: particuliere collectie België (2007)

In de tweede helft van de 17de eeuw en gedurende de gehele 18de eeuw was noordoost Noord-Brabant een waar Contrareformatorisch, katholiek bolwerk. Hier lagen tot de Franse Tijd diverse kleine, maar wel zelfstandige staatjes, zoals het Land van Ravenstein en het Graafschap Megen, waar de openbare beleving van het katholieke geloof niet verboden was.

Hier werden na de Vrede van Munster (1648) vele kloosters gebouwd voor reguliere geestelijkheid die van elders was verdreven. Met hun komst bloeiden ook oude bedevaartsoorden op en werden nieuwe devoties geïntroduceerd. Voor de inrichting van de nieuwe kapellen, kloostercomplexen en de herinrichting van bestaande kerkelijke gebouwen ging men te rade in de Zuidelijke Nederlanden. Talrijke kunstwerken met een Zuid-Nederlandse signatuur zijn nog tot op de dag van vandaag aanwezig. Bij een bezoek aan deze regio struikelt men als het ware over namen als Guilielmus Kerrix, Nicolaas van der Veken, Artus Quellinus en vele andere kunstenaars. Hieronder natuurlijk ook Walter Pompe (1703 – 1777), een streekgenoot uit Lith, die in het Antwerpen van de 18de eeuw furor zou maken. Deze verbondenheid met de Zuidelijke Nederlanden, dit katholiek karakter, komt ook naar voren binnen de collectie van het Museum voor Religieuze Kunst, dat in een van die kloosters in noordoost Noord-Brabant is gehuisvest. Binnen de verzameling van dit museum neemt Walter Pompe een centrale plaats in. Zijn naam is indirect ook verbonden aan de in ivoor gesneden *Maria Immaculata* die het museum met steun van de Vereniging Rembrandt, de Mondriaan Stichting, de Provincie Noord-Brabant en van de Vrienden kon verwerven.

TOESCHRIJVINGEN

Tot voor kort werd dit ivoor bewaard in een ovale lijst en afgesloten met een bol glas – een laat 19de-eeuwse oplossing om een dergelijk kostbaar kleinood te exposeren. Onder het beeldje was een labeltje aangebracht waarop te lezen stond: *Fait par Duquesnoy*. Op de achterzijde van het geheel was ergens in maart van het jaar 1951 nog een sticker geplakt met de tekst: *Vierge en ivoire fin du XVIIe siècle, travail flamand, probablement atelier Walter Pompe*. Twee toeschrijvingen, beide in de buurt, maar beide niet correct. Du Quesnoy – naar alle waarschijnlijk is hier de vermaarde Frans Du Quesnoy (1594-1644)

bedoeld – stond dicht bij de antieken en vertaalde de geest van zijn tijd in een rustiger classicisme dan die waarin dit beeldje is uitgevoerd. En Walter Pompe? Die moest op het eind van de 17de eeuw nog geboren worden. Maar er zijn wel degelijk overeenkomsten tussen Du Quesnoy, Walter Pompe en de eigenlijke maker van dit subliem gestoken ivoor, die, zo bleek uit nader onderzoek, Mattheus van Beveren moet zijn.

VERWARRING

Het werk van Vlaams/Brabantse beeldhouwers wordt niet zelden met elkaar verward. Onderling zijn er vaak grote overeenkomsten en wederzijdse beïnvloedingen te constateren. Het heeft iets van een artistieke estafette, de ene generatie geeft de fakkel, ambacht en traditie, door aan de volgende. Soms gebeurde dat binnen één familie, zoals bij Du Quesnoy en Quellinus, maar vaker vond dit plaats via de ateliers waarbinnen een nieuwkomer, de leerling door de meester werd geschoold. Het werk van de gevestigde meester klinkt niet zelden door in het werk van de jonge gezelschap, die pas in de loop der tijd, en afhankelijk van zijn talent, een eigen stijl zal ontwikkelen. Een stijl die vaak ook schatplichtig was aan het meer algemene kunstklimaat binnen de stad, de regio, nationaal of internationaal, waarbinnen hij werkte of zich oriënteerde.

In literaire zin wordt die wederzijdse beïnvloeding misschien het meest duidelijk verwoord door Jacobus van der Sanden, secretaris van de Akademie van Schone Kunsten te Antwerpen. Hij voltooide in 1777 zijn *Oud Konsttoneel van Antwerpen*. In dit driedelige manuscript schrijft hij uitvoerig over het kunstklimaat in zijn stad. Talrijke kunstenaars passeren daarbij (in dichtvorm) de revue, onder wie zowel Mattheus van Beveren als Walter Pompe en ook Du Quesnoy. Over een van de bekendste werken van Mattheus van Beveren, het grafmonument van Claude-François Lamoral, graaf von Thurn und Taxis, in de kapel van Sint Ursula in de kerk van Onze Lieve Vrouw op de Zavel te Brussel, schrijft Van der Sanden: *Van Beveren niet min in 't marmere Praelgraf / van het Huys de Tour tot Brussel blijken gaf / van sijn Verstand en Konst [...] Dit Stuk vol Konst en pracht, / als een doorlugtig werk van Quesnoy, ward gesagt. Onwillekeurig, en misschien onbedoeld, geeft Van der Sanden hier een waardeoordeel. Het grafmonument, dat uitvoerig is gedateerd en gesigneerd met M. van Beveren. Fecit. Ant. 1678, is van een dergelijke kwaliteit dat het kan wedijveren met een werk van Du Quesnoy. Welk lid van de familie Du*

Quesnoy wordt bedoeld zegt Van der Sanden niet, maar nagenoeg zeker doelde hij op François, dé beroemde zoon, de grote Vlaming, die het in den vreemde gemaakt had.

Over Walter Pompe schreef Van der Sanden onder andere: *Zoo hij te wandeling placht te gaen of te zien / De meesterwerken groote van Quesnoy en Quellien / Van Beveren en Meer, beroemd door wonderstukken / Waeruyt hij het beste zogt in sijn verstand te drucken*

Hieruit blijkt de invloed van het werk van (onder anderen) Van Beveren op Walter Pompe, en die laatste zou, zo blijkt uit andere bronnen, in 1756 ook een kruisbeeld van Van Beveren hebben gerestaureerd.

De evidente kwaliteit van het nu verworven ivoor heeft in het verleden aanleiding gegeven de maker te achterhalen, maar men is er toen niet helemaal uitgekomen en de verschillende stilistische analyses heeft tot de verwarrende toeschrijvingen geleid. Zeker, het ivoor bevat elementen die aansluiten bij de beste tradities van Du Quesnoy, en natuurlijk stond Walter Pompe bekend om zijn vaak historiserende, bevallige madonna's en verfijnde ivoortjes. Maar Frans Du Quesnoy is evenals zijn jongere broer Hiëronimus klassieker in zijn vormentaal en Walter Pompe, die zeker in zijn kleinplastieken soms boven zichzelf wist uit te stijgen, was teveel een kind van zijn tijd, het Antwerpse antwoord op het rococo, en heeft nooit het niveau van deze ivoeren *Maria Immaculata* kunnen evenaren. Maar misschien zat hij in 1774 vol bewondering in de veilingzaal toen een vergelijkbaar beeldje werd geveild.

MARIA IN DE VICTORIE

Op 7 juni van dat jaar werd in Antwerpen namelijk de verzameling van Van Schorel, heer van Wilrijck, geveild. In de catalogus wordt onder lot 29 een ivoeren beeld beschreven: *La sainte Vierge tenant sur ses bras l'Enfant Jesus. Elle est debout sur un croissant posé sur un globe, & foule aux pieds le serpent qui tenta Eve. Cette figure, qui est aussi de la main de Van Beveren, est bien dessinée, bien drappée & le nud s'y fait sentir à propos. Elle est d'un seul morceau d'ivoire, & porte 21 po. de haut.*

Het beeld dat hier wordt beschreven kan bijna niet anders dan het in 1962 door het Rijksmuseum te Amsterdam verworven monumentale ivoor *Maria in de Victorie* zijn, dat werd gekocht van een particulier te Borgerhout (bij Antwerpen). Lange tijd werd het, eveneens abusievelijk, toegeschreven aan Artus I Quellinus (1609-1668). In 1971 evenwel werd het door Christan



Maria in de Victorie
Mattheus van Beveren
Ca. 1680-1690. Ivoor, H 63,5 cm.
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

Theuerkauff als een werk van Mattheus van Beveren beschouwd. In 1975 volgde een uitvoerige studie van Theuerkauff waarin hij – onwetend van de Antwerpse veilingcatalogus uit 1774 – op overtuigende wijze beargumenteerde waarom hij tot deze toeschrijving was gekomen. Voor de succesvolle queeste naar de maker van het Amsterdamse ivoor stelde hij enkele hoofdwerken van Mattheus van Beveren *in situ* centraal, waaronder de allegorische vrouwenfiguur van de *Virtus* op het eerder gememoreerde grafmonument van de graaf van Thurn und Taxis in de kerk van Onze Lieve Vrouw op de Zavel te Brussel en de *Maria van Zeven Smarten* binnen het grafmonument van Gasper Boest in de Sint-Jacobskerk in Antwerpen, dat Mattheus van Beveren in 1665 voltooide. Zij vormden samen met nog enkele andere werken de stijlkritische basis voor de definitieve auteursbepaling van het Amsterdamse ivoor en de recent ontdekte beschrijving in de veilingcatalogus van 1774 benadrukt nog eens de juistheid van Theuerkauffs inzichten.

MARIA IMMACULATA

Elegantie en verfijning bepalen het Amsterdamse ivoor. Er is sprake van een beheerste materiaalbehandeling, waarbij een duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen de bewerking van draperie en lichaam. Het lijkt wel alsof Van Beveren zijn voorstelling in was of klei modelleerde, in plaats van in ivoor te snijden. Dezelfde observaties kunnen worden gemaakt bij het *Maria Immaculata* beeld. De ivoren vullen elkaar in iconografische zin aan en mogen elkanders pendanten worden genoemd. Beide getuigen

van het genie van Mattheus van Beveren, wiens werk maar mondjesmaat in Nederland is vertegenwoordigd.

De Amsterdamse *Maria in de Victorie* maakt een iets klassiekere, meer ingetogen indruk dan het Udense beeld en staat in zijn traditie wat dichterbij de beroemde *Susanne*, die François Du Quesnoy tussen 1629 en 1633 voor de kerk van Santa Maria de Loreto te Rome vervaardigde. De *Maria Immaculata* komt iets barokker over en laat zogezegd een vleugje Bernini toe. De actievere pose van Maria, met haar uitgestrekte rechterarm, is daar een voorbeeld van. Zij is hier de tweede Eva, die het kwaad overwint. Dit was een geliefd Contrareformatorisch thema met elementen uit de *Apocalyps*, waarbij de door Maria vertrapte en om de maansikkel gewikkelde slang met de paradijselijke appel in zijn bek mag figureren als verpersoonlijking van het heidendom. Meer precies staat de slang die Eva verleidde hier voor de Reformatie.

Ook de engelenkopjes rond de wereldbol dragen bij tot het meer zwierige karakter van dit ivoor. Zij doen onmiddellijk denken aan de opgewekte schare engeltjes die het terracotta model van de Engelenpoort van Tienen bevolken. Dit model – naar een ontwerp van Abraham van Diepenbeek (1596-1675) – wordt bewaard door de Musea voor Schone Kunsten te Brussel, en toont als bijna geen ander werk van Mattheus van Beveren aan hoe zeer zijn oeuvre in de Vlaams/Brabantse beeldhouwtraditie en vormentaal is geworteld.

Léon van Liebergen

Directeur-conservator Museum voor Religieuze Kunst

Literatuur

Met dank aan dr F. Scholten, Rijksmuseum Amsterdam, die mij o.a. wees op de *Catalogue des Tableaux (etc.) provenants du cabinet de monsieur van Schorel*, Antwerpen 7 juni 1774.

Jaap Leeuwenberg en Willy Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst van het Rijksmuseum*, Amsterdam 1973.

Chr. Theuerkauff, 'Anmerkungen zum Werk des Antwerpener Bildhauers Matthieu van Beveren (um 1630-1690)', in *Oud Holland*, 89 (1975)1, pp. 19-62.

De beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens, cat. tent. Brussel (Museum voor Oude Kunst), Brussel 1977.

Walter Pompe, *beeldhouwer 1703-1777*, cat. tent. Uden (Museum voor Religieuze Kunst), Uden 1979.

Modeste Barok, beeldwerk in Brabant in de zeventiende en achttiende eeuw, cat. tent. Uden (Museum voor Religieuze Kunst), Uden 1994.

Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585 – 1700*, Yale University Press, New Haven & Londen 1998.



Engelenkopjes, detail
Maria Immaculata.