



Afb. 1

Drie portretten van Antwerpse burgers geschilderd door Jacob Jordaens

JONATHAN BIKKER, JAN PIET FILEDT KOK,
MICHEL VAN DE LAAR EN WILLEM DE RIDDER

De verwerving in 2002 van de drie portretten van Jacob Jordaens (1590-1678) betekende een aanzienlijke versterking van de presentatie van de 17de-eeuwse Vlaamse schilderkunst in het Rijksmuseum (afb. 1-3).¹ Daarmee is het relatieve isolement waarin de rijke verzameling Noord-Nederlandse schilderkunst van de Gouden Eeuw tot dusverre in het Rijksmuseum werd getoond, doorbroken. Waar Jordaens al met enkele andere goede schilderijen kon worden gepresenteerd (afb. 19-21), is de kunstenaar, dankzij deze aankoop, als portrettist in één keer op superieure wijze vertegenwoordigd. Kwalitatief zijn de portretten vergelijkbaar met de allerbeste van Pieter Paul Rubens (1577-1640) en Anthonie van Dijck (1599-1641) uit die periode. Bovendien zijn de drie doeken in een uitzonderlijk goede staat bewaard. Een verklaring daarvoor vormt de omstandigheid dat ze tot voor kort steeds in bezit van één familie zijn gebleven. Uitzonderlijk is dat zij nimmer zijn verdoekt, waardoor de originele verflaag (met alle oneffenheden) prachtig bewaard is. De portretten bieden de mogelijkheid om de Antwerpse portretkunst optimaal te presenteren tegenover de even ambitieuze Amsterdamse en Haarlemse portretten uit

Afb. 1

JACOB JORDAENS,
*Portret van Rogier
Le Witer*, 1635.
Olieverf op doek,
152 x 118,4 cm. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. SK-A-4971).

Afb. 2

JACOB JORDAENS,
*Portret van Catharina
Behaghel*, echtgenote
van Rogier Le Witer,
1635. Olieverf op
doek, 151,7 x 118 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. SK-A-4972).
pag. 236

Afb. 3

JACOB JORDAENS,
*Portret van Magdalena
de Cuyper*, de moeder
van Rogier Le Witer,
circa 1640. Olieverf op
doek, 151,8 x 118 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. SK-A-4973).
pag. 237

dezelfde jaren van Thomas de Keyser, Rembrandt, Bartholomeus van der Helst en Frans Hals.²

Het drietal portretten behoorde in 1993 tot de verrassingen van de Jacob Jordaens-tentoonstelling in het Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Hoewel de portretten wel eerder in de Jordaens-literatuur waren genoemd³ en de voorgestelden in 1965 door Julius Held waren geïdentificeerd als respectievelijk Rogier Le Witer, zijn vrouw Catherina Behaghel en zijn moeder Magdalena de Cuyper,⁴ was dit de eerste maal dat zij gezamenlijk aan het publiek werden gepresenteerd. In de catalogus werden zij ook voor het eerst in kleur afgebeeld, zonder de storende afsnijdingen van de latere lijsten.⁵ De directe aanleiding voor de identificatie van de voorgestelden in 1965 was de ontdekking van de voor-tekening van het Mansportret in de Uffizi (afb. 4) als tegenhanger van de, al eerder bekende, voorstudie van het Vrouwenportret in de verzameling Frits Lugt (afb. 5).⁶

De drie schilderijen zijn altijd in bezit van de Antwerpse nazaten van de geportretteerden gebleven. Nadat de portretten in 1849 uit de nalatenschap van Ferdinand A.D.J.A. baron Dubois Wellens (1767-1848) te Antwer-



Afb. 2



Afb. 3

pen werden geveild, werden zij teruggekocht door het familielid Théodore Bosschaert (1827-1857). Later in de eeuw werden de drie werken samen met het even grote, 1850 gedateerde portret van de toenmalige eigenaresse mevrouw Eulalie Bosschaert du Bois (1823-1907) van Gustaaf Wappers in sterk versierde, laat 19de-eeuwse lijsten geplaatst (afb. 24) en verhuisden de portretten naar het kasteel de Borrekens in Vorselaar bij Antwerpen (afb. 25). In juli 2001 hebben de erven van Raymond baron de Borrekens de drie Jordaens-portretten bij Sotheby's in Londen laten veilen.⁷ Dankzij de inzet van de Maastrichtse kunsthandel Rob Noortman, viel dit unieke ensemble niet uiteen en konden de drie werken uiteindelijk voor het Rijksmuseum worden gekocht.

Ter gelegenheid van de aankoop begin 2002 is al in enkele korte publicaties op het belang van de portretten ingegaan.⁸ Nu de schilderijen in de

loop van het afgelopen jaar zijn schoongemaakt, gerestaureerd en onderzocht en er ook nader onderzoek naar de herkomst en voorgestelden is verricht, is er reden om een uitvoeriger artikel aan de verschillende aspecten van dit uitzonderlijke ensemble te wijden.⁹

De portretten en de geportretteerden

Zoals door Julius Held in 1965 werd voorgesteld, zijn op de drie portretten afgebeeld: Rogier Le Witer (1591-1678, afb. 1), zijn vrouw Catherina Behaghel (1597-1666, afb. 2) en zijn moeder Magdalena de Cuyper (afb. 3). De portretten van de echtgenoten zijn als tegenhangers geconcipieerd: zij zijn beide 1635 gedateerd; het portret van de vrouw is bovendien gesigneerd. Het ongesigneerde en gedateerde portret van Magdalena de Cuyper is waarschijnlijk later aan het portrettenpaar van het echtpaar toegevoegd.

Afb. 4

JACOB JORDAENS,
*Portret van Rogier
Le Witer*, 1635. Zwart
krijt, 254 x 196 mm.
Cabinetto e Stampe
degli Uffizi, Florence.

Afb. 5

JACOB JORDAENS,
*Portret van Catherina
Behaghel*, echtgenote
van Rogier le Witer,
1635. Zwart krijt,
292 x 197 mm. Institut
Neerlandais, Fonda-
tion Custodia (verz.
F. Lugt), Parijs.





Afb. 6
 CORNELIS DE VOS,
*Familieportret van
 Anton Reyniers, Maria
 Le Witer en hun vijf
 kinderen*, 1631. Doek,
 170,3 x 244,1 cm.
 Philadelphia Museum
 of Art (W.P. Wilstach
 Collection), Philadel-
 phia.

Het portret van Rogier Le Witer

Rogier Le Witer (afb. 1 en 4) behoorde tot een welgestelde koopmansfamilie van Franse afkomst, die al in de 16de eeuw in Antwerpen was gevestigd. Hij werd op 28 december 1591 in de parochie van Onze-Lieve-Vrouw-Zuid gedoopt.¹⁰ In 1635 was hij dus inderdaad 44 jaar, de leeftijd (*AETATIS.44*) die op het portret wordt vermeld. In de vele documenten in het Stadsarchief van Antwerpen waarin Rogier Le Witer wordt genoemd, wordt hij steeds als 'coopman' vermeld. De goederen waarin hij handelde staan echter niet omschreven. Wel weten wij uit verschillende bronnen dat zijn vader Bartholomeus Le Witer, die in 1581 lid werd van het Antwerpse koopmansgilde, zijdehandelaar van beroep was.¹¹ Na zijn dood zette zijn weduwe, Magdalena de Cuyper, de zijdehandel van Bartholomeus Le Witer voort. Het

is aannemelijk dat Rogier Le Witer ook zijdehandelaar was en dat hij zaken deed samen met zijn moeder en zijn zwager Antoon Reyniers. In een ledenlijst van het Antwerpse koopmansgilde uit 1636 worden de namen van de weduwe Le Witer en die van haar zoon Rogier en haar schoonzoon Antoon Reyniers vermeld met een accolade, om aan te geven dat zij een handelseenheid vormden.¹² Antoon Reyniers trouwde in 1617 met Rogier Le Witer's zuster Maria. Zij zijn afgebeeld met hun kinderen in het familieportret uit 1631 van Cornelis de Vos in Philadelphia (afb. 6).¹³

Dat Rogier Le Witer vermogend was, blijkt onder andere uit zijn intekening voor 3000 gulden op een lening die werd uitgeschreven ter leniging van de stadsschuld in 1639-1644.¹⁴ Hij bekleedde ook belangrijke openbare functies. Zo werd hij in 1623 benoemd tot grootaalmoezenier van

de stad Antwerpen voor een periode van vier jaar en was hij in 1654 en 1655 kerkmeester van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Antwerpen.¹⁵

Hij is op het portret staand tot de knieën afgebeeld, in een sober doch kostbaar zwart kostuum, met een brede geplisseerde kanten kraag, met zijn mantel om hem heen gedrapeerd. In zijn linkerhand houdt hij een breedgerande hoed, terwijl zijn rechterhand rust op de rand van een stoel, die met een tafel op een hoger geplaatste vlonder moet zijn geplaatst. Op de tafel met een gebloemd tapijt staat een collecteschaal met een beeldje van een geboeide man met het opschrift *Aelemos* en de datum 1623 op de rand. De datum 1623 is zonder twijfel een verwijzing naar zijn aanstelling tot grootaalmoezenier in dit jaar. Het beeldje van het mannetje met geboeide handen en voeten wijst er op dat de collecteschaal diende voor het inzamelen van aalmoezen voor de gevangenen.¹⁶ Helaas is een dergelijk object, waarvan men kan vermoeden dat het gekleurde beeldje in hout is gesneden, niet bewaard gebleven. De architectonische achtergrond is omkaderd door een boog met een cassettenplafond, met een doorkijk op de open blauwe lucht. Rechts is het portret begrensd door een decoratieve mannelijke herme-figuur, voor de boog hangt een nonchalant links van de geportretteerde gedrapeerd dieproud fluwelen gordijn aan een koperen roe. Een vergelijkbare achtergrond komt voor op beide andere portretten.

Portret van Catherina Behaghel

Op het portret van zijn vrouw Catherina Behaghel (1597-1666) maakt de boog met cassetten deel uit van een halfronde nis en is rechts een vrouwelijke herme te zien (afb. 2 en 5). Catherina is gezeten in een brede leunstoel, licht glimlachend en met een gesloten waaier in de hand. Zij draagt een kostbaar zwart zijden kleed met

een witte molensteenkraag en een vlieger, een manteltje met loshangende mouwen. Zij heeft kostbare parelsnoeren om de hals en de polsen en een bergkristallen medallion op de borst.¹⁷

Het portret is als enige van de drie gesigneerd: *JJORDAENS FECIT 1635*. Haar leeftijd, die wordt vermeld op haar portret (*AETATIS.38*): 38 jaar, is juist gebleken: zij werd op 14 juli 1597 in de parochie van Onze-Lieve-Vrouw-Zuid gedoopt.¹⁸ Haar vader was Antoni Behaghel, die vanaf 1611 regelmatig de functie van wijkmeester bekleedde.¹⁹ De taak van een wijkmeester bestond vooral uit het bijhouden van een lijst met dienstplichtige mannen binnen zijn kwartier.²⁰ In 1611, toen hij wijkmeester van wijk twee was, was een oom van Rogier Le Witer, Hendrick de Cuyper, wijkmeester van wijk vier. Tussen 1627 en 1630 was Antoni Behaghel schepen van Antwerpen.²¹ De families Behaghel en Le Witer behoorden dus tot hetzelfde milieu van gegoede burgers en bekleedden regelmatig belangrijke openbare functies. Waarschijnlijk waren er dan ook al contacten tussen beide families vóór het huwelijk van Rogier en Catharina.

Op 16 november 1614 trouwden Rogier Le Witer en Catherina Behaghel.²² Vermoedelijk woonden zij eerst in een huis met de naam Utrecht in de Saucierstraat bij de Veemarkt.²³ Op 9 augustus 1618 kochten ze van een zekere Godofrido Balbani twee huizen in de Vlaminvest, het westelijke gedeelte van de Minderbroedersrui (afb. 9).²⁴ Samen heetten deze huizen de Gulden Struys en werden ze voor het eerst bewoond in 1403. De huizen stonden op de tegenwoordige Minderbroedersrui nummers 15 en 17, maar de huizen die daar nu staan zijn in 1890 gebouwd.²⁵ De zaak van Rogier Le Witer was waarschijnlijk ook in de Gulden Struys gehuisvest, want in de beschrijving van het huis is er sprake van een 'comptoire' (kantoor) en 'packhuysse'. In één van de huizen

naast het nieuwe huis van Rogier Le Witer en Catharina Behaghel, de Grooten Pellican, woonden sinds 1598 Margrieta, een tante van Rogier, en haar man Peeter Cornelissens.²⁶ De Grooten Pellican werd in 1627 verkocht door Rogier Le Witer, die een zesde deel van het huis bezat. Rogier Le Witer en Catharina Behaghel woonden de rest van hun leven in de Gulden Struys. Catharina overleed in 1666 en Rogier in 1678. Beiden zijn in de Onze-Lieve-Vrouwekerk begraven.²⁷ In de Gulden Struys werden hun vier kinderen geboren: Bartholomeus in 1629, Maria Catharina in 1633, Rogerius in 1634, en Antoni Dionysius in 1638.²⁸ Het was ook in de Gulden Struys waar de portretten van Rogier en Catharina voor het eerst hingen. In het testament dat Rogier Le Witer en zijn vrouw op 13 september 1635 lieten opstellen, wordt een portrettenpaar van hen vermeld: het echtpaar legateert aan de oudste zoon Bartholomeus:

*deser testateurs Aelmoesseniers tabbaert ende heure testateur[s] twee contrefeytsels.*²⁹ Als deze vermelding inderdaad de Jordaens-portretten betreft, kan worden vermoed dat het derde portret – van Magdalena de Cuyper, de moeder van Rogier Le Witer – op een later tijdstip aan het paar is toegevoegd. Ook het schilder-technisch onderzoek van de drie schilderijen, dat later in dit artikel aan de orde komt, wijst op een latere datering van het portret van de oude vrouw, circa 1640.

Portret van Magdalena de Cuyper

De oudere vrouw, die eveneens in een leuningstoel met leeuwenkoppen zit, is als weduwe afgebeeld: zij draagt een zwart weduwenkapje, houdt in haar ene hand een gebedenboekje (duidend op haar godsvrucht) en in de andere een zakdoek (met pareltjes) (afb. 3). Ook zij draagt een witte molensteen-

Afb. 7

De drie portretten van Jordaens met het portret van Gustaaf Wappers (afb. 24) in de presentatie *Rondom Jordaens* in kabinet 235 van de Eregerij, februari 2003.



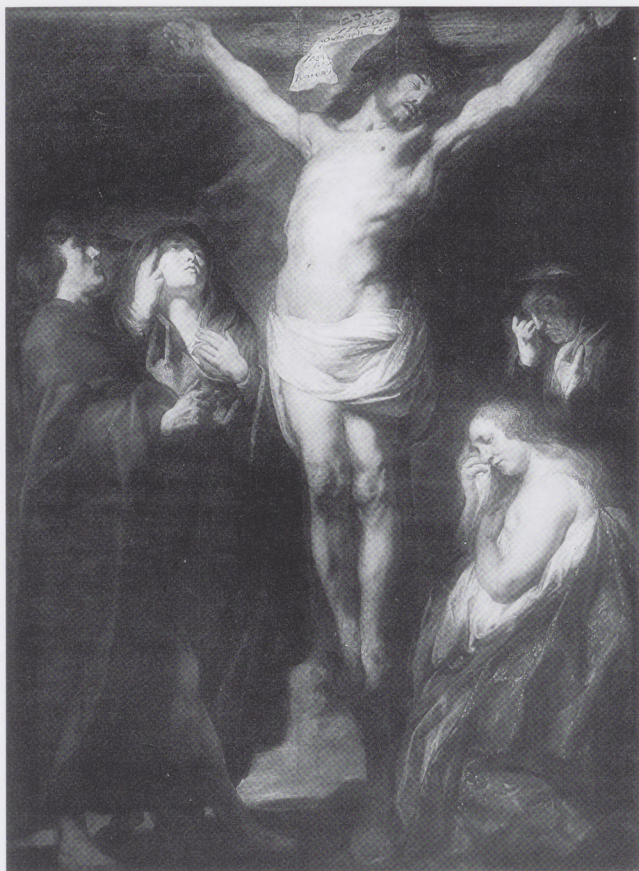
kraag en een zwart kostuum, waarvan het overkleed is afgezet met kostbaar bont. Het rode gordijn, dat links van haar hoofd is gedrapeerd, laat een doorkijkje zien op een muur met een nis en een oude treurende herme en een blauwe lucht daarachter. Dit motief en de bloeiende tulp die in de nis rechts staat, bevestigt de status van de portretteerde als weduwe. De tulp wijst op de vergankelijkheid; Cats vermeldt als 'wapenschild' voor de weduwe, een van de steel gesneden tulp die niet lang meer zal leven.³⁰

Dat de oude vrouw inderdaad Magdalena de Cuyper is, zoals Held in 1965 heeft voorgesteld, wordt door archiefonderzoek bevestigd. Over de periode vóór 1680 ontbreken begrafenisregisters van de Onze-Lieve-Vrouwenparochie; de begravenisregisters van de andere Antwerpse parochies uit die periode zijn evenmin volledig bewaard. Helaas is de overlijdensakte van Bartholomeus Le Witer verloren gegaan. Zeker is wel dat zijn sterfdatum moet liggen tussen 3 april 1612, de dag waarop hij een proces voerde tegen zijn zwager Hendrick de Cuyper,³¹ en 15 januari 1613, de eerste keer dat in een akte 'zaliger' achter zijn naam staat.³² Magdalena de Cuyper was dus al meer dan twintig jaar weduwe toen Jordaens haar portretteerde. Haar geboortedatum is niet te achterhalen, maar de datum van haar bruiloft is wel bekend: 27 januari 1587.³³ Zoals al bij Rogier le Witer werd vermeld, zette Magdalena de Cuyper de zijdehandel van haar man voort na zijn dood, wat blijkt uit een verklaring, afgelegd in 1616, over het aantal weefgetouwen dat de 'weduwe Bartholomeus Le Witre' respectievelijk in 1609 en 1616 in bedrijf had.³⁴ In 1642 was Magdalena de Cuyper zeker nog in leven, aangezien zij rente ontving op 8 juli van dat jaar over een lening op het huis de Witte Haze op de Melkmarkt.³⁵ De moeder van Catharina Behaghel, Jacqueline Reijniers, moet veel eerder

zijn gestorven, vóór 1611, want haar man Antoni Behaghel hertrouwde in dat jaar met Josina Papenbroeck.³⁶ In een akte, gedateerd 9 november 1643 staan Antoni Behaghel en Josina Papenbroeck vermeld.³⁷ Antoni Behaghel moet kort daarna zijn overleden, want in een lijst van oude scheinpen van 1643 staat een kruis voor zijn naam.³⁸

Hoe waren de portretten oorsponkelijk opgehangen

Bij de presentatie van de portretten in het Rijksmuseum (afb. 7) is er voor gekozen om het portret van de echtgenote (afb. 2) in het midden te hangen, met dat van de oude vrouw links (afb. 3) en dat van haar echtgenoot rechts (afb. 1). Bij deze wijze van presenteren zijn de nodige vraagtekens gezet, omdat het in de Europese portretkunst ongebruikelijk is om de echtgenoot rechts van zijn echtgenote af te beelden. Bij portrettenparen van echtelieden is het traditie dat de man links hangt van de vrouw, waarbij zij gewoonlijk naar elkaar toegedraaid – de man naar rechts en de vrouw naar links – zijn afgebeeld. Dit lijkt minder aannemelijk bij de portretten van het echtpaar van Jordaens. Weliswaar zijn de geportretteerden daarin vrijwel frontaal afgebeeld, maar is de vrouw door de houding van haar handen licht naar rechts en naar haar echtgenoot gewend, die op zijn beurt met de handen op de naar links gedraaide stoel iets naar links is gewend. Een dergelijke plaatsing van het vrouwenportret wordt bevestigd door de tweede studie van de vrouwenkop op de ontwerp-tekening voor haar portret (afb. 5), waarbij haar profiel in driekwart naar rechts is gedraaid. Dit alles maakt het weinig aannemelijk dat de man links van de vrouw heeft gehangen. Duidelijk is dat de moeder (afb. 3), door haar naar rechts gekeerde houding, links van beide portretten moet hangen. De plaatsing van de rode gordijnen en het doorkijkje naar de blauwe lucht in de



Afb. 8
JACOB JORDAENS,
Christus aan het kruis,
circa 1617. Doek,
242 x 185 cm. Antwerpen,
Sint-Pauluskerk.

portretten van de man en de moeder vormt een ander argument voor het voorgestelde arrangement.³⁹ Overigens is ook mogelijk dat de drie portretten oorspronkelijk niet samen op één wand hebben gehangen, maar over twee (of drie) wanden van een vertrek waren verdeeld.

Jammer genoeg ontbreekt een historische of iconografische verklaring voor de 'heraldisch' ongebruikelijke plaatsing van de vrouw links van haar man. Wel zijn er, uit dezelfde periode enkele vergelijkbare portrettenparen van Anthonie van Dijck.⁴⁰ In Jordaens eigen werk zien we het links plaatsen van de echtgenote zelfs twee keer, weliswaar niet in de andere bewaarde portrettenparen, maar wel in het groepsportret *Zelfportret met zijn echtgenote, zijn dochter Elisabeth en*

zijn dienstmaagd in Madrid (afb. 11), circa 1621, en bij *Portret van Govaert van Surpele (?) en zijn echtgenote* in Londen (afb. 16), circa 1637.

Opmerkelijk is dat van de drie Jordaens-portretten alleen dat van de echtgenote is gesigneerd, hetgeen doet vermoeden dat deze signatuur het gehele ensemble geldt.

De contacten tussen de familie Le Witer en Jordaens

Omstreeks 1617 schilderde Jordaens voor de Sint-Pauluskerk te Antwerpen een *Christus aan het kruis* (afb. 8) die deel uitmaakt van een reeks van vijftien schilderijen die de Mysteries van de Rozenkrans illustreren. Een zekere 'Joffr. Magdalena Lewieter' betaalde 150 gulden voor dit werk dat ze aan de kerk schonk.⁴¹ Zoals Marc Vandeven al heeft aangetoond, is de identificatie die d'Hulst en anderen hebben voorgesteld van deze Magdalena Lewieter als Magdalena de Cuyper onaanvaardbaar, omdat het niet gebruikelijk was in de 17de eeuw dat een getrouwde vrouw de naam van haar man gebruikte.⁴² Het zou mogelijk kunnen zijn dat de schenker van het schilderij van Jordaens aan de Sint-Paulus Kerk Rogier Le Witers zuster Magdalena is geweest. Zij werd op 31 augustus 1597 gedoopt.⁴³ In 1608 wordt een Magdalena Le Witer genoemd als meter van Jordaens' broer Abraham.⁴⁴ Gezien haar geboortedatum is het echter onwaarschijnlijk dat dit de zuster van Rogier kan zijn geweest. Vermoedelijk was deze meter eerder een tante van Rogier. Op 24 augustus 1613 werd een Rogier Le Witer peter van Jordaens' zuster Elizabeth.⁴⁵ Ook al was de door Jordaens geportretteerde Rogier Le Witer slechts 22 jaar oud in 1613, toch is het goed mogelijk dat hij en niet een naamgenoot de betreffende peter was. Al een jaar eerder, op 17 september 1612, werd hij peter van Rogerius de Cuyper, de zoon van zijn neef, Antonius de Cuyper.⁴⁶ Waarschijnlijk had Rogier



Afb. 9
Plattegrond van Antwerpen (uit Jacques baron Le Roy, *Notitia Marchionatus Sacri Romani Imperii*, Amsterdam 1678, p. 1), waarop zijn aangegeven:

- (1) Het huis van Jordaens vanaf 1618
- (2) Het eerste huis (?) van Rogier Le Wieter en Catharina Behaghel, 'Utrecht', tussen 1613 en 1618
- (3) De 'Gulden Struys'. Het huis van Rogier Le Wieter en Catharina Behaghel vanaf 1618
- (4) Het huis van Ferdinand du Bois (1767-1848), Meir 79
- (5) Het huis van Théodore Bosschaert (1827-1857) en Eulalie du Bois (1823-1903), Lange Gasthuisstraat 25.

Le Witer vóór september 1612 de erfenis van zijn vader gekregen en maakte zijn vermogen hem tot een geschikte peter.

Uit bovenstaande blijkt dat er nauwe contacten waren tussen de families Jordaens en Le Witer in de eerste twee decennia van de 17de eeuw. Zij woonden in Antwerpen op loopafstand van elkaar en vermoed kan worden dat zij elkaar geregeld zagen (afb. 9). Kort voor de vervaardiging van de huwelijksportretten kan het contact tussen beide families versterkt zijn doordat een petekind van Rogier bij Jordaens in de leer kwam. In het gildejaar 1633-1634 stond een zekere Rogiers de Cuyper ingeschreven als leerling van de schilder.⁴⁷ Deze leerling zou het bovengenoemde petekind van Rogier Le Witer kunnen zijn geweest. Als Jordaens' leerling inderdaad Rogier Le Witer's petekind was, zou dit wellicht de aanleiding kunnen zijn geweest tot de opdracht aan

Jordaens voor het maken van de portretten in 1635, 21 jaar nadat het huwelijk was voltrokken.

Jacob Jordaens als portrettist

Jacob Jordaens dankt zijn faam als kunstenaar vooral aan zijn werk als historieschilder: religieuze werken, altaar- en devotiestukken naast schilderijen met mythologische thema's vormen het hoofdbestanddeel van zijn oeuvre. In vergelijking met zijn tijdgenoten Pieter Paul Rubens en Anthonie van Dijck is er van Jacob Jordaens maar een relatief beperkt aantal portretten bewaard.⁴⁸

Als schilder werd de in 1590 geboren Jacob Jordaens tussen 1607 en 1616 opgeleid in het atelier van de historie- en portretschilder Adam van Noort (1562-1641), in wiens huis hij tot 1618 woonde en waar hij in 1616 trouwde met de oudste dochter van zijn meester, Catherina. Van het werk van deze leermeester is weinig met zekerheid bekend. In het vroege werk van Jordaens is de invloed van Rubens echter wel heel voelbaar. Tot zijn vroege, omstreeks 1615-1616 geschilderde, werk behoren twee levendige groepsportretten, waarin hij zichzelf, met een luit in de hand, respectievelijk met zijn eigen familie en met zijn schoonfamilie Van Noort afbeeldde. Het portret met de familie Van Noort moet welhaast ter gelegenheid van zijn verloving met Catherina van Noort zijn gemaakt (afb. 10), en dat past in de 16de-eeuwse traditie van familieportretten zoals we die bij Floris, Pourbus en Van Veen zien.⁴⁹ Bepaald magistraal is het groepsportret in het Prado in Madrid uit 1621-1622, waarin Jordaens zichzelf met zijn echtgenote, zijn dochter Elisabeth en een dienstmaagd in een tuin met een fontein, vol met emblematische verwijzingen naar liefde, familieharmonie en vruchtbaarheid, afbeeldt (afb. 11).⁵⁰ Waar de zittende figuren nog aan de vrij traditionele familieportretten van Cornelis Vos doen denken, is in de staande

figuren de invloed van de portretten ten voete uit van Rubens en Van Dijck te zien. In dezelfde tijd vervaardigde hij waarschijnlijk het fraaie *Portret van een jong echtpaar* in Boston, dat eveneens de invloed van Rubens toont.⁵¹

Ondanks het feit dat dit dubbelportret en zijn familieportret van Jordaens' meesterschap als portrettist getuigen, beperken zijn portretten zich tot de familiekring en lijken portretopdrachten tot omstreeks 1635 vrijwel uit te blijven. Waar Rubens en Van Dijck voor een belangrijk deel hun portretopdrachten uit vorstelijke en aristocratische kring ontvingen, komen de opdrachtgevers van Jordaens uit de kring van kooplieden en gegoede burgerij. Terwijl Rubens vooral de Europese vorsten portretteerde en Anthonie van Dijck in 1631 naar Engeland was vertrokken, is Jordaens de enige die in die jaren de Antwerpse burgerij portretteerde op een vergelijkbare wijze en in een levendige stijl. Tot dat moment was de meer traditionele portretspecialist Cornelis de Vos (1584/1585-1651) de meest gevraagde schilder van de Antwerpse burgerij. Anders dan in de noordelijke Republiek, waar bijvoorbeeld in Amsterdam tientallen portretschilders voor een breed samen-

Afb. 10
JACOB JORDAENS,
*Zelfportret met de
familie van Noort*,
circa 1615-1616. Doek,
130,5 x 139 cm. Staat-
liche Museen, Kassel.



gestelde groep van opdrachtgevers werkten, lijken de portretopdrachten zich in Antwerpen tot een kleinere groep van kooplieden en goeude burgers te beperken. Dat kan een reden zijn voor de rijkdom en vaak aristocratische allure die deze portretten, anders dan de meeste noordelijke tegenhangers, uitstralen. Opmerkelijk is ook dat de meeste monumentale portretten in Vlaanderen niet door specialistische portretschilders zijn gemaakt, maar door historieschilders zoals Jordaens, die hun faam met religieuze of mythologische voorstellingen hadden verdiend.

In de kleine reeks dubbelportretten van echtparen die Jordaens tussen 1635 en circa 1640 vervaardigde, zijn de voorgestelden tot de knieën geportretteerd tegen een nonchalant gedrapeerd rood gordijn en een architecturaal decor. Zowel Rubens als Van Dijck maakten in hun portrettenparen gebruik van dezelfde combinatie van een gordijn en een architecturale

achtergrond, soms met een doorkijk naar buiten. Al in de 16de-eeuwse, Venetiaanse portretschilderkunst werd een gedrapeerd gordijn gebruikt om een ruimtelijke overgang van de geportretteerde naar de achtergrond mogelijk te maken.

Een vroeg Vlaams voorbeeld daarvan bij Anthonie van Dijck is het portrettenpaar van *Frans Snijders* en *Margareta Snijders* uit 1620-1621 in de Frick Collection (New York), waar paarse gordijnen de overgang naar de doorkijkje naar het landschap markeren (afb. 12-13). Een ander fraai voorbeeld is het, omstreeks 1630 gedaateerde, portrettenpaar van Rubens in het Mauritshuis: ook hier is de man staand en de vrouw zittend voorgesteld met een rode draperie op de achtergrond (afb. 14-15).⁵² Bij deze portretten en bij de wat latere van Jordaens vinden we een vergelijkbare levendige en informele stijl terug, gecombineerd met een vrije en virtueuse schildertechniek. In de Republiek

Afb. 11
JACOB JORDAENS,
Zelfportret met zijn
echtgenote, zijn doch-
ter Elisabeth en zijn
dienstmaagd, circa
1621-1622. Doek,
181 x 187 cm. Museo
del Prado, Madrid.



vinden we de combinatie van informaliteit en een directe levendige toets alleen in de schilderijen van Frans Hals.⁵³

Jordaens' werk is zelden gedateerd en daarom worden het 1635 gedateerde portrettenpaar in de tentoonstellingscatalogus uit 1993 beschreven als *van wezenlijk belang voor de studie van Jordaens' stijlevolutie (...)*, omdat zij aantonen hoe zijn werk in 1635 een 'klassieke' fase had bereikt, waarin alle formele elementen in een perfect evenwicht zijn.⁵⁴ In de vrijwel frontale wijze waarop het echtpaar geportretteerd is, in de plaatsing van de man aan de rechterzijde van zijn echtgenote en door de toevoeging van het derde portret van de moeder, wijkt het ensemble af van iedere bestaande traditie. De architectuur en de ruimte rond de geportretteerden speelt een nog prominere rol dan in de twee andere bekende portrettenparen van Jordaens. Het is niet alleen de uitzonderlijke omstandigheid dat de drie nauw met

elkaar samenhangende portretten als ensemble gepresenteerd kunnen worden, maar vooral de uitzonderlijke kwaliteit van de individuele portretten en de uitstekende conditie die de portretten tot een ongeëvenaard hoogtepunt binnen het oeuvre van Jordaens als portrettist maken. De geportretteerden zijn zelfbewust, maar op een uiterst ontspannen en waardige wijze met een welhaast aristocratische allure afgebeeld. Ten opzichte van de portretten van Rubens en Van Dijck valt het uitgesproken rood van de gordijnen en de felle blauwe lucht op, naast een even virtuoze wijze waarop de stof van de zwarte kleding zeldzaam effectief en gevarieerd is weergegeven. Met bravoure zijn de portretten in een snelle directe schildertechniek tot standgekomen. Het zelfbewustzijn van geportretteerden in het, veel minder goed bewaarde, *Portret van Govaert van Surpele (?) en zijn echtgenote* in de National Gallery in Londen (afb. 16), dat gedateerd kan worden tussen 1636

Afb. 12

ANTHONIE VAN DIJCK, *Portret van Frans Snijders*, 1620-1621. Doek, 142,5 x 105,4 cm. Frick Collection, New York.

Afb. 13

ANTHONIE VAN DIJCK, *Portret van Margareta Snijders*, 1620-1621. Doek, 130,7 x 99,34 cm. Frick Collection, New York.





Afb. 14
 PIETER PAUL
 RUBENS, *Portret van
 een man* (Peter van
 Hecke?), circa 1630.
 Paneel, 114,5 x 90,5
 cm. Mauritshuis,
 Den Haag.

Afb. 15
 PIETER PAUL
 RUBENS, *Portret
 van een vrouw*
 (Clara Fourment?),
 circa 1630. Paneel,
 114,5 x 90,5 cm.
 Mauritshuis, Den
 Haag.

Afb. 16
 JACOB JORDAENS,
*Portret van Govert
 van Surpele (?) met
 zijn echtgenote, tussen
 1636-1639. Doek,
 213,3 x 189 cm.
 National Gallery,
 Londen.*





en 1639, krijgt een bijna theatrale vorm; daar is het echtpaar afgebeeld in een dubbelportret tegen een architecturale achtergrond met doorkijk.⁵⁵

Even direct en vitaal zijn de wijnhandelaar Jan Wierds en zijn echtgenote geportretteerd in het enige andere portrettenpaar van Jordaens (afb. 17-18) dat nimmer van elkaar gescheiden is, eveneens omstreeks 1635 wordt gedateerd en thans in Keulen wordt bewaard.⁵⁶ Johan Wierds, handelaar in rijnwijnen, afgebeeld met een roemer en een druiventros aan zijn zijde, behoorde tot de directe vriendenkring van Jordaens en was vader van Jordaens' schoonzoon. Door het iets kleinere formaat is wat sterker ingezoomd op de zittende geportretteerden, waarbij de barokke hermen, die ditmaal een schoorsteen lijken te flankeren, een prominent decor vormen. Beiden zijn gekleed in het zwart met witte kraag en lubben. De vele juwelen van de vrouw, van wie de naam niet bekend is, getuigen van de rijkdom van het echtpaar. Naast een derde, iets later gedateerd paar por-

tratten van een oudere man en vrouw, dat thans tussen Rusland en Engeland verdeeld is, zijn slechts enkele losse, meer informele, portretten van Jordaens bekend; met uitzondering van een curieus, omstreeks 1650 vervaardigd, groepsportret in de Hermitage in Sint-Petersburg trad de schilder in zijn latere jaren niet meer op als portrettist.⁵⁷

Vanaf 1640 wordt Jordaens, na de dood van Rubens en Van Dijck, de belangrijkste en meest gezochte Vlaamse schilder in Vlaanderen. Om aan de talrijke opdrachten te kunnen voldoen, moest hij een beroep doen op talrijke medewerkers, wat de kwaliteit van zijn werk geen goed deed. Imposant is zijn bijdrage aan de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch tussen 1649 en 1652, waarvoor hij het grootste daar aanwezige schilderij schilderde: *De triomf van Frederik Hendrik*, dat ruim 750 x 750 cm meet, en een fraaie *Allegorie op de tijd*.⁵⁸ Tussen 1655 en 1660 leverde hij onder meer een altaarstuk met de *Kruisdraging* voor de Amsterdamse Jezuiëten-

Afb. 17
JACOB JORDAENS,
*Portret van Johan
Wierds*, circa 1635.
Doek, 134,5 x 108,5
cm. Wallraf-Richartz-
Museum, Keulen.

Afb. 18
JACOB JORDAENS,
Portret van de echtgenote van Johan Wierds, circa 1635. Doek, 134,5 x 108,5 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Keulen.



Afb. 19
 JACOB JORDAENS,
Kruisdraging, circa
 1655-1660. Doek,
 240 x 175 cm. Rijks-
 museum, Amsterdam
 (inv.nr. SK-A-4923).
 Verworven in 1997
 met steun van de
 Rijksmuseum-
 Stichting.

kerk Sint-Franciscus Xaverius (de schuilkerk de Krijtberg) en droeg hij circa 1661 bij aan de decoratie van het Amsterdamse stadhuis.

Toen het Rijksmuseum in 1997 de *Kruisdraging* (afb. 19), die in 1968 door de Krijtberg naar het buitenland was verkocht, kon verwerven, was de hoofdreden van deze aankoop dat het stuk voor een Amsterdamse kerk is gemaakt.⁵⁹ Van een afstand gezien is het doek bepaald imposant, maar in picturaal opzicht, met de merkwaardige koele krijtkeuren en bijzonder globale penseelstreek, is het werk wat teleurstellend.

Gelukkig bezit het Rijksmuseum, al sinds de vroege 19de eeuw, twee andere, fraaie en geheel eigenhandige schilderijen van Jordaens uit diens

rijkste bloeiperiode tussen 1630 en 1640: de levenslustige en vrolijke *Fluitspelende sater* (afb. 20) en de luchthartige, komische voorstelling van *Pan gestraft door de nimfen* (afb. 21) met een schitterend idyllisch landschap.⁶⁰

Dankzij de verwerving van de drie portretten kunnen de verschillende aspecten van Jordaens' werk in het Rijksmuseum met uitzonderlijk goede voorbeelden worden getoond.⁶¹ Dit geldt jammer genoeg in mindere mate voor Van Dijck en Rubens, van wie wel enkele goede werken getoond kunnen worden, maar die veel minder representatief en fraai in het Rijksmuseum vertegenwoordigd zijn dan Jacob Jordaens.

De lotgevallen van de portretten

Het blijft de vraag waar de drie portretten, kort na hun ontstaan, hingen in het huis van de opdrachtgevers, de Gulden Struys op de Minderbroedersrui. Helaas ontbreekt zowel de sterfhuisinventaris als een duidelijk beeld van de indeling van het huis. Volgens het testament van Rogier Le Witer en Catharina Behaghel uit 1635 zou hun oudste zoon, Bartholomeus, hun portretten erven en wanneer hij vroegtijdig zou overlijden zou hun tweede zoon, Rogerius, de portretten krijgen. Bartholomeus is in 1693 overleden en Rogerius twee jaar later.

Op welke manier dat gebeurd is, blijft onduidelijk, maar zeker is dat de drie portretten naar Maria Catharina Le Witer zijn gegaan, die in het familiehuis de Gulden Struys bleef wonen.⁶² Na haar dood in 1702 bleven de portretten in het bezit van de opeenvolgende generaties nazaten (zie bijlage). De overlijdensaktes van sommige van de 18de-eeuwse nazaten vermelden dat zij in de Minderbroedersrui woonden toen zij stierven.⁶³ Kennelijk maakten in de 18de eeuw de portretten nog deel uit van de inboedel van de Gulden Struys en werden ze telkens weer door een dochter van

Afb. 20

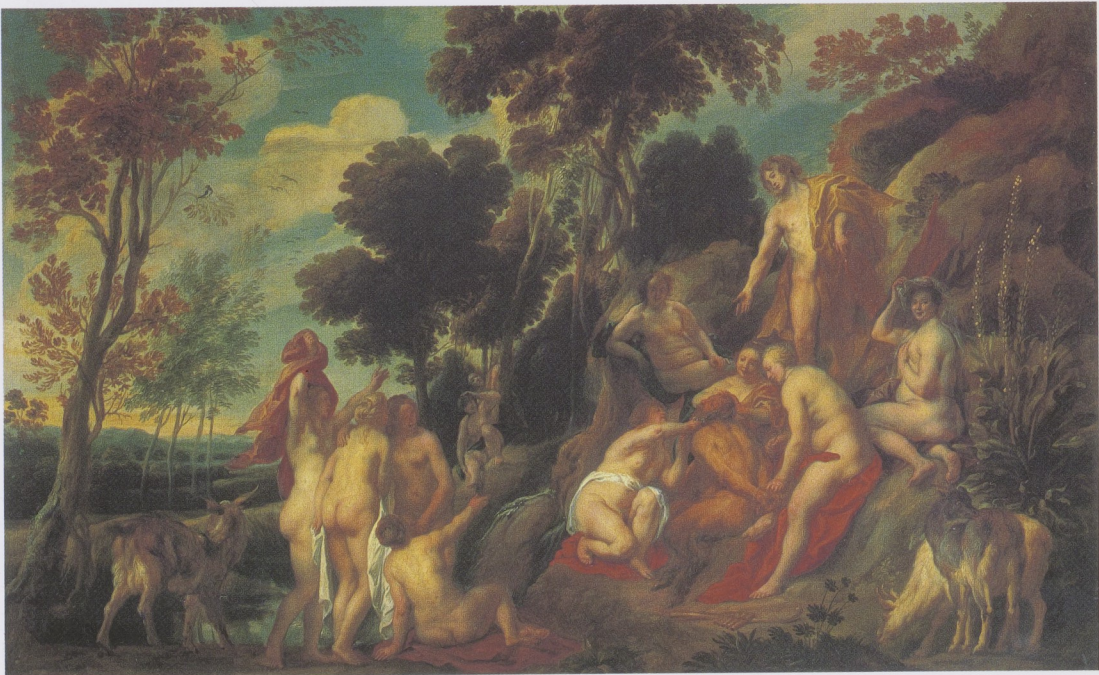
JACOB JORDAENS,
Fluitspelende sater,
 circa 1630. Doek,
 135 x 176 cm. Rijks-
 museum, Amsterdam
 (inv.nr. SK-A-198).
 Verworven in 1822
 uit de verzameling
 J.S. Stinstra.



Afb. 21

JACOB JORDAENS,
*Pan gestraft door de
 nimfen*, circa 1640.
 Doek, 77 x 120 cm.
 Rijksmuseum,
 Amsterdam (inv.nr.
 SK-A-401). Verworven
 in 1809 met het kabi-
 net Van Heteren
 Gevers.

SK-A-601





Afb. 23 >
 JAN BOECKHORST,
De vette os. Paneel,
 120 x 162 cm. Bewaar-
 plaats onbekend.

Afb. 22
 JACOB JORDAENS,
*De Vlucht naar
 Egypte*, 1641. Doek,
 103 x 191 cm. Particu-
 liere collectie.

de overledenen samen met het huis op de Minderbroedersrui geërfd. Volgens de Kadastrale Ligger van 1800 was Ferdinand du Bois in bezit van de huizen op de Minderbroedersrui die samen vroeger als de Gulden Struys' bekend stonden.⁶⁴ Zelf woonde hij op de Meir (het tegenwoordige nummer 79) en verhuurde de huizen op de Minderbroedersrui. Het ligt voor de hand dat de portretten werden verplaatst naar Ferdinand du Bois' huis op de Meir. Een opmerkelijk toeval is, dat twee van de mannelijke eigenaren van de portretten in de 18de en 19de eeuw, Johannes Carolus Naekens en Ferdinand Dubois, net als Rogier Le Witer grootaalmoezeniers werden.

Na het overlijden van Ferdinand baron du Bois in 1848 werden de portretten als onderdeel van zijn nalatenschap op 25 juni 1849 te Antwerpen geveild. De portretten werden op de veiling gekocht door Théodore Bosschaert, die enkele maanden daarvoor in het huwelijk was getreden met een kleindochter van Ferdinand du Bois, Eulalie du Bois.⁶⁵ Misschien waren de schilderijen bedoeld als een huwelijkscadeau van Théodore Bosschaert aan zijn bruid. De drie portretten waren als de eerste kavels in de catalogus opgenomen, echter zonder vermelding van de identiteit van de

geportretteerden. Wel staat de vervaardigingsdatum van 1635 bij het mansportret vermeld en was volgens de catalogus het portret van de oude vrouw gesigeneerd en gedateerd: *Jacques Jordaens, fecit 1636*.⁶⁶ Uit de genoteerde opbrengsten, vermeld in het exemplaar van de catalogus die in de Stadsbibliotheek van Antwerpen wordt bewaard, blijkt dat de drie portretten verreweg de duurste schilderijen in de veiling waren. Théodore Bosschaert moest voor het echtpaar 1800 francs en voor de oude vrouw 700 francs neerleggen, terwijl de gemiddelde opbrengst van de andere schilderijen waarvoor de prijs is genoteerd, 86 francs bedroeg. Alle 42 schilderijen in de veiling waren door 17de- en 18de-eeuwse Antwerpse schilders vervaardigd en de mogelijkheid bestaat dat sommige ervan oorspronkelijk eigendom van Rogier Le Witer en Catharina Behaghel waren. Andere schilderijen in de veiling waren landschappen van Joos de Momper en Jan Brueghel, een stilleven van Adriaen van Utrecht, marines van Bonaventura Peeters, elf (!) ronde schilderijen met de maanden door Abel Grimmer, genrestukken van Jan Joseph Horemans de oude en bijbelse historiestukken naar Rubens en Teniers. Kavel nummer 10 in de veiling was een ander



werk van Jacob Jordaens, *De Vlucht naar Egypte*, gedateerd 1641 (afb. 22). Het meest curieuze schilderij in de veiling was waarschijnlijk kavel nummer 5, een vanitasallegorie met de titel *Le boeuf gras* (*De vette os*) dat in de catalogus aan de Teniers-navolger Willem van Herp toegeschreven werd, maar dat tegenwoordig als het werk van de Jordaensleerling Jan Boeckhorst wordt gezien (afb. 23).⁶⁷ Ook al staat niet vermeld in de aantekening op de catalogus in de Stadsbibliotheek van Antwerpen wie *De Vlucht naar Egypte* van Jordaens en *De vette os* van Boeckhorst heeft gekocht, het is duidelijk dat dit Théodore Bosschaert moet zijn geweest, want beide schilderijen bevonden zich tot voor kort ook in bezit van de nazaten.

Op de spieramen van de portretten van Catharina Behaghel en Magdalena de Cuyper zijn er handgeschreven etiketten met de tekst: 'Th. Boschaert Dubois, l.r. de l'hospital'. Deze etiketten verwijzen naar de eigenaar van de portretten in de jaren '50 van de 19de eeuw en zijn adres. Théodore Bosschaert en Eulalie du Bois woonden op nummer 25 in de Lange Gasthuisstraat (Longue rue de l'hôpital). Het jonge stel liet de Belgische historieschilder Gustaaf Wappers (1803-1874) een portret van Eulalie du Bois vervaardigen op hetzelfde formaat als de Jordaens-portretten (afb. 24).⁶⁸

Later in de eeuw werden de drie Jordaens-portretten en het Wappers-portret in sterk versierde zwarte profiellijsten geplaatst, die het rechthoekige formaat van de schilderijen niet volgen en waarvan de vergulde ornamenten aan de onder- en bovenzijde het schilderij gedeeltelijk bedekken (afb. 24).⁶⁹ Mogelijk viel het herinlijsten van de portretten samen met de verhuizing van de portretten naar het kasteel de Borrekens in Vorselaar bij Antwerpen, dat tussen 1866 en 1884 in neo-gotische stijl gerestaureerd werd (afb. 25).⁷⁰ Sinds de 18de eeuw was dit kasteel in het bezit van



Afb. 24

GUSTAAF WAPPERS,
Portret van mevrouw
Eulalie W.R.J. Bosschaert
du Bois (1823-1907),

1850. Doek, 152 x 118
cm, laat-19de-eeuwse
lijst. Particuliere
collectie (België).

de familie Van de Werve. Een dochter van Théodore Bosschaert en Eulalie Dubois, Louise Bosschaert, trouwde met René van de Werve in 1875. Na dit jaar moeten de portretten naar het kasteel in Vorselaar zijn verhuisd. Meer dan een eeuw hebben de vier portretten daar gehangen op de begane grond, in de zogenaamde biljartkamer, een 'sael' met 17de-eeuws goudleer behang. Elders in het kasteel, bij de 18de-eeuwse kapel, hing de fraaie Jordaens, *De Vlucht naar Egypte* (afb. 22), dat ook uit de veiling in 1849 was teruggekocht.⁷¹

Slechts een enkele maal werden de afzonderlijke portretten uitgeleend aan tentoonstellingen in de Antwerpse regio. Zij maakten voor het eerst gezamenlijk deel uit van de grote Jordaens-tentoonstelling in Antwerpen in 1993. De erfgenamen van Raymond baron de Borrekens hebben de drie Jordaens-portretten in twee kavels op 12 juli 2001 bij Sotheby's in Londen laten veilen. In eerste instantie heeft het Rijksmuseum er in de zomer van 2001 naar gestreefd om de drie portretten, die op de veiling door de Maastrichtse kunsthandelaar Rob Noortman waren gekocht, samen met het Koninklijk Museum te Antwerpen te verwerven. Toen na enkele maanden, eind augustus 2001, bleek dat dit voor het Antwerpse museum niet haalbaar was, werd besloten dat het Rijksmuseum zich alleen voor de verwerving zou inzetten. Ondanks de economische

onzekerheid en teruggang die de aanslag van 11 september 2001 veroorzaakte, slaagde het Rijksmuseum er eind 2001 in, dankzij belangrijke bijdragen van vele fondsen en de overheid de voor de aankoop benodigde fondsen bijeen te brengen. Kort voor kerstmis 2001 werd de aankoop gepresenteerd in een kabinet van de Eregalerij van het Rijksmuseum. Na deze eerste presentatie zijn de schilderijen in maart 2002 overgebracht naar het restauratieatelier schilderijen om gerestaureerd en onderzocht te worden. Vanaf eind november 2002 tot half maart 2003 vormden zij het stralende middelpunt van de presentatie *Rondom Jordaens: Vlaamse 17de-eeuwse meesters* (afb. 7).

De restauratie en het schildertechnisch onderzoek

De omstandigheid dat de schilderijen vanaf 1635-1640, toen Jordaens ze schilderde, tot voor kort in bezit van de familie van de geportretteerden bleven, vormt één van de verklaringen voor de uitzonderlijk goede en oorspronkelijke staat waarin de doeken bewaard zijn gebleven. Omdat de schilderijen in de familie zijn gebleven en zelden zijn verhuisd, zijn ze waarschijnlijk ook niet zo vaak gerestaureerd.⁷² De portretten zijn bijvoorbeeld nooit bedoekt, wat voor 17de-eeuwse schilderijen heel uitzonderlijk is. Bij deze behandeling, bedoeld om het schilderij beter te behouden, werd het oorspronkelijke doek met lijm of was en hars op een nieuw doek gekleefd, waarbij de verflaag vaak werd geplet. Doordat de verflaag daarbij wordt geïmpregneerd met doubleerspecie, kan de kleur en structuur daarvan veranderen. Aangezien de Jordaens-portretten nooit bedoekt zijn, is de structuur en de huid van de verflaag nog zo goed als in de oorspronkelijke staat bewaard. Ook is de verflaag niet verpoetst door vroegere schoonmaakbeurten en zijn zelfs fragiele glacislagen van Jordaens nog intact (afb. 36).

Afb. 25
Kasteel de Borrekens
in Vorselaar bij
Antwerpen.



Toch waren de schilderijen op het moment van aankoop aan restauratie toe: de goed bewaarde verflaag werd ontsierd door een combinatie van veel oppervlaktevuil, vergeelde vernislagen en, vooral in de portretten van het echtpaar, veel storende retouches. De restauratie maakte het mogelijk om de schilderijen weer in optimale en, voor zover mogelijk, oorspronkelijke staat te laten zien. Bovendien gaf de restauratie de mogelijkheid om een beter inzicht te krijgen in de wijze waarop de schilderijen totstandgekomen zijn en in de schildertechniek van Jacob Jordaens.

Afb. 26
Het gezicht van
Catherina Behaghel
tijdens schoonmaak:
in de rechterhelft
van het gezicht zijn
de vernis en oude
retouches verwijderd.



De restauratie

De behandeling begon met het zorgvuldig afstoffen en verwijderen van het oppervlaktevuil. Vooral tussen de doeken en de spieramen bevond zich een ophoping van vuil, zoals stof, spijkertjes, kalk en zelfs dennennaalden. Met speeksel is vervolgens het oppervlaktevuil, vooral aanslag van sigarenrook, verwijderd. Daarna begon de eigenlijke schoonmaak: de dikke vergeelde vernislaag werd met kleine wattenstaafjes en organische oplosmiddelen voorzichtig verwijderd (afb. 26).⁷³ Ook de nagedonkerde en onnauwkeurige retouches over kleine beschadigingen konden zo worden verwijderd.

Na deze schoonmaak was het voor het eerst mogelijk een goed beeld te krijgen van de werkelijke staat van de schilderijen. De krachtige originele kleuren waren weer zichtbaar en de dieptewerking was hersteld. De verfhuid met al zijn originele oneffenheden werd nu niet meer geëgaliseerd door de dikke vernis. Daarom was het nu pas echt duidelijk te zien met hoeveel bravoure Jordaens de portretten schilderde.

Dit stadium van de restauratie, waarbij alle latere toevoegingen verwijderd en alle beschadigingen in de verflaag zichtbaar zijn, wordt *stripped state* genoemd. Zoals verwacht waren de beschadigingen heel beperkt van omvang. Opvallend waren slingervormige beschadigingen in de verf die op de twee portretten van het echtpaar zichtbaar waren geworden. Qua locatie corresponderen deze slingers op de twee doeken. Deze vorm van beschadiging doet vermoeden dat beide doeken ooit samen op één rol werden opgerold en getransporteerd. Bij dit oprollen kunnen vouwen zijn ontstaan waardoor de verf als het ware is gekneusd (afb. 27). Voorts waren er slechts kleine lokale beschadigingen in verflaag en drager.

De hechting van de verflaag met de grondering en de drager was overal

Afb. 27
Het portret van
Catherina Behaghel
na de vernisafname,
in de *stripped state*,
rechts de slingervor-
mige beschadiging,
die bij het oprollen
van de doeken moet
zijn ontstaan.



goed. Kleine scheurtjes in het doek zijn lokaal gehecht en gevuld. Het verder verstevigen van de doeken was niet nodig. Er kon worden volstaan met het plaatselijk met lijm versterken van de vaak rafelige randen. De huidige 19de-eeuwse opspanning kon daarmee met rust worden gelaten.

Op een tussenvernis zijn vervolgens de beschadigingen, vullingen en sleetse plekjes in de verflaag voorzichtig geretoucheerd. Dit is gebeurd met een stabiele en reversibele verf die bij een eventuele toekomstige restauratie

Afb. 28
GONZALES
CONQUES, *Schilder-
atelier*, circa 1650.
Staatliches Museum,
Schwerin.



makkelijk te verwijderen is, zonder gevaar voor beschadiging van de originele verflaag. Na het retoucheren van de beschadigingen zijn de schilderijen nogmaals gevernist en zijn er aan de achterkanten van de spieramen beschermende platen gemonteerd om de schilderijen te beschermen. De ruimte tussen deze backingsboards en de doeken is opgevuld met een zacht materiaal om de ongedoubleerde doeken extra stevigheid te geven.⁷⁴

De schildertechnische opbouw

Uit schilderstraktaten en uit geschilderde voorstellingen van schilderate-liers weten we dat in de 17de eeuw in de Nederlanden een doek met touw werd opgespannen in een rijgraam om het vervolgens te gronderen. Vaak werd het daarna voor het schilderen (afb. 28) en/of voor aflevering opnieuw overgespannen op een ander rijg- of spanraam.

Schildersdoek werd dikwijls al gegrondereerd door de schilders aangekocht. Op deze, meestal witte, grondering werd dan door de schilder zelf nog een tweede grondlaag – een imprimatuur, in een door de kunstenaar gewenste kleurtoon aangebracht. Bij doeken is gebruikelijk dat het bindmiddel van de grondlagen olie is.

De dragers

De drie portretten van Jordaens zijn alle drie op doek van een iets verschillende structuur geschilderd. Bij het echtpaar is het type doek van beide schilderijen vrijwel gelijk, maar het doek van de moeder is fijner. Wel vertonen de doeken dezelfde onregelmatigheden, zoals knoopjes en in dikte afwijkende draden. Ook zijn ze alle drie gewezen in zogenaamde linnenbinding: één draad op één.⁷⁵

Uit de spanguirlandes, die in alle drie de doeken prominent aan alle zijden en vooral duidelijk in de röntgenopname's (afb. 29-31 en pag. 310) zichtbaar zijn, kan men afleiden dat de doeken nog hun oorspronkelijke

Afb. 29
Röntgenfoto van
afb. 1.



Afb. 30
Röntgenfoto van
afb. 2.



Afb. 31
Röntgenfoto van
afb. 3.



formaat hebben. Spanguirlandes zijn vervormingen van het doek die ontstaan bij de eerste opspanning en worden gefixeerd door de grondering. Bij de Jordaeans-portretten vinden we zelfs nog spangaten aan de uiteinden van de doeken die corresponderen met deze spanguirlandes. Daaruit kan men afleiden dat dit de gaten van de eerste opspanning zijn en dat de schilderijen dus niet kleiner zijn gemaakt.

Na de voltooiing van de portretten zijn ze waarschijnlijk op een kleiner span- of rijgraam opgespannen, ofwel in een lijst geregen. Hierbij werden waarschijnlijk de uiterste randen van het gegrondeerde en beschilderde oppervlak op de zijkanten van het definitieve spanraam omgeslagen, of deze randen werden bij het opspannen in een lijst door de lijst bedekt. In de 19de eeuw zijn de drie portretten op de huidige spieramen gespannen. De schildering van de architectuur op alle drie de portretten en het patroon van het Izmirkleed op het mansportret, loopt door op de ook thans omgeslagen randen, soms tot enkele centimeters (afb. 32).

De vraag komt dan ook op, of de huidige afkadering wel de juiste is. Zijn de omgeslagen randen oorspronkelijk in het zicht geweest? Aangenomen moet evenwel worden dat Jordaeans al tijdens het schilderen van de uiteinden van de doeken, geweten moet hebben dat deze stroken aan het oog van de toeschouwers onttrokken zouden worden: er diende aan alle zijden een strook doek te zijn om omgeslagen of aangeregen te worden. Daarom kan ervan worden uitgegaan dat de huidige 19de-eeuwse opspanning niet veel afwijkt van de originele opspanning en daarom gehandhaafd kon blijven.

De grondering

Er zijn niet veel andere ongedoubleerde doeken van Jordaeans. Twee schilderijen van hem, vervaardigd tussen 1649 en 1652 voor de Oranjezaal

de grondering te egaliseren. Samen met de verschillende oneffenheden in de structuur van het doek zelf past de grove wijze waarop de grondering is aangebracht bij Jordaeus' directe schildertechniek. Deze komt soms ook slordig over maar moet zo wel bedoeld zijn, om beweging, *vibrato*, te creëren. Zo'n ruw opgebrachte grondering is niet te zien op Jordaeus' doeken in de Oranjezaal. Daar is zijn *vibrato* enkel aan de penseelvoering te danken.

De verflaag

Op de grondering heeft Jordaeus eerst met bruine verf de contouren van de voorstelling aangebracht om vervolgens daarbinnen de volumes met diezelfde kleur aan te geven. Men mag aannemen dat de ontwerptekeningen (afb. 4-5) hiervoor als uitgangspunt werden gebruikt. Deze eerste opzet, die het 'doodverf' stadium wordt genoemd, is in een transparante bruine verf uitgevoerd. Dezelfde werkwijze is terug te vinden in de schilderijen in de Oranjezaal en is typisch voor de schilders in de Nederlanden in die tijd.⁷⁸ Vanuit deze eerste opzet zijn de schilderijen verder in kleuren opgebouwd. De schilderwijze is snel, 'sappig' en voornamelijk 'nat-in-nat'. In de schilderijen zijn veel veranderingen zichtbaar die zijn aangebracht tijdens het schilderen. Bij deze zogenaamde *pentimenti* betreft het steeds

kleine wijzigingen. In grote lijnen bleef Jordaeus zijn eerste opzet trouw. Hij nam vaak niet eens de moeite om zo'n eerdere opzet helemaal weg te werken. Zo is in het portret van Catharina Behaghel een arm van de kariatide veranderd in een vin, maar een deel van deze arm is nog steeds zichtbaar (afb. 34). Een dergelijke artistieke nonchalance is ook elders in de schilderijen terug te vinden. Zo zijn uitsparingen vaak niet volledig dichtgeschilderd maar soms welhaast storend 'open' gelaten, zoals de ruimte tussen de hand en het boekje in haar hand in het portret van de moeder, waar een groot gedeelte van de grondering zichtbaar is gebleven (afb. 35).

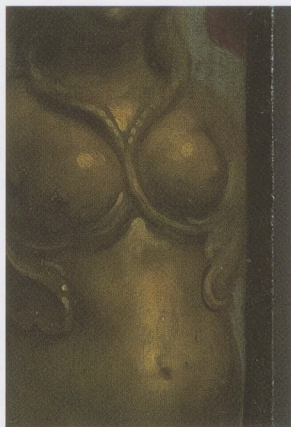
Jordaeus werkte niet consequent van achter naar voren en volgde eigenlijk zelden de in die tijd gebruikelijke systematiek. De blauwe lucht bij Rogier le Witer is bijvoorbeeld later geschilderd dan de architectuur en overlapt die hier en daar.

Ook de glaceringen zijn snel en grof aangebracht. In de rode gordijnen in de achtergronden is deze ruwe werkwijze goed zichtbaar. De rode lak is met brede kwaststreken in één vlak op het gordijn aangebracht, zonder dat daarbij de plooi van de gordijnen nauwkeurig gevolgd wordt. Soms druipt de laatste dunne glaceringen zelfs langs het doek naar beneden maar hebben daarbij wel degelijk de

Afb. 33
Plamuurmes zoals dit is afgebeeld in het Mayerne-manuscript, folio 5.

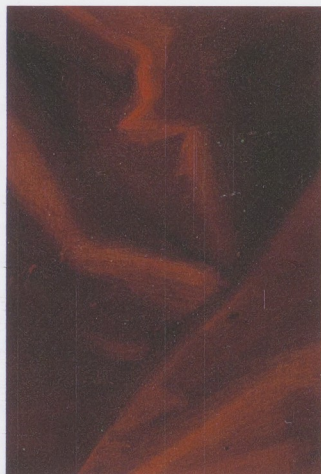
Afb. 34
Detail uit het portret van Catharina Behaghel: de arm van de kariatide is veranderd in een vin, maar nog steeds deels zichtbaar.

Afb. 35
Detail uit het portret van Magdalena de Cuyper: de grijze grondering is bij de hand die het gebedenboek vasthoudt, onbedekt gebleven.



Afb. 36

De rode glacis in de rode gordijnen volgt niet steeds nauwkeurig de plooiwal.



Afb. 37

Detail uit het portret van Magdalena de Cuyper: druipsporen in marmeren zuil.



Afb. 38

Detail uit het portret van Rogier le Witer: *pentimenti* in de kariatide: de bloemen zijn oorspronkelijk lager geschilderd.



bedoeling om stofuitdrukking te suggereren. Bij het bontje van de oude dame is dat mooi te zien (afb. 40), en ook in de marmeren zuilen, waar het gebruikt is om een marmereffect te creëren (afb. 37). Dergelijke druipers of afzakkers zijn er eveneens in Jordaens' schilderijen in de Oranjezaal. Daarvan is de stofsuggestie niet altijd direct te herkennen, waardoor die nog slordiger overkomen.

Een andere aanwijzing voor Jordaens snelle schilderwijze zijn de partijen waar de verf parelt, een effect dat ontstaat als te dunne verf wordt gezet op een te vette onderlaag, daardoor slecht pakt en gaat wijken. Jordaens liet daarbij het principe 'vet op mager' even in de steek. Deze zogenaamde pareling is vooral te zien in het portret van de oude vrouw: in de kariatide en in de groene zitting van de stoel.

Kennelijk niet geheel tevreden met het eindresultaat heeft Jordaens op het allerlaatste moment extra accenten aangebracht; donkere of juist helle, tamelijk grove verftoetsen op strategische plekken om bijvoorbeeld net wat meer ruimte te creëren tussen een stoel en de zwarte jas van Le Witer of om de kaaklijn van de oude dame nog wat te accentueren. Uit de brieven van Rubens weten we dat de Antwerpse schilders dit vaker deden en 'retoucheren' noemden (afb. 39-41).⁷⁹

Verfopbouw en gebruikte pigmenten

Hoewel het palet dat Jordaens voor deze portretten opmaakte eenvoudig was, wist hij door het gebruik van een paar uitgesproken kleuren op strategische plekken in de compositie toch een heel rijk effect te sorteren. Vooral de rode gordijnen, het groen voor de bekleding van de stoelen en de blauwe luchten bij Rogier Le Witer en Magdalena de Cuyper steken af tegen de zwarte kledij en de, in aardkleuren opgezette, architectuur.

Afb. 39

Detail uit het portret van Magdalena de Cuyper: druipsporen als afwerking van het bontje.



Afb. 40

Detail uit het portret van Rogier le Witer: met een donkerzwarte zette Jordaens op het allerlaatst nog accenten in het zwarte pak om nog wat meer diepte en afstand te creëren tussen het voorpand en de sluiting.



Dankzij een aantal in het Rijksmuseum genomen verfmonsters, waarvan dwarsdoorsneden onder de microscoop werden bestudeerd, was het mogelijk de opbouw van de verflagen in de belangrijkste partijen in de drie portretten te vergelijken. Daarbij blijkt dat er verschillen zijn in het pigmentgebruik en in de manier waarop de verflaag werd opgebouwd, tussen het portret van de oude vrouw (afb. 3) en de portretten van het echtpaar (afb. 1-2).⁸⁰ Het groen van de rugleuningen bijvoorbeeld bestaat bij de por-

tratten van het echtpaar uit een laag van azuriet op een ondergrond van rode lak, waarop uiteindelijk nog een dunne laag lak is aangebracht. Bij de oude vrouw is de laag azuriet direct op de grijze imprimatuur gezet, de eerste laag van rode lak ontbreekt.⁸¹ Ook de opbouw van het rood van de gordijnen verschilt. Bij het echtpaar zijn de gordijnen opgebouwd met lagen rode lak afgewisseld met een lichte rode laag die bestaat uit een vermiljoen gemengd met loodwit. Bij de oude vrouw daarentegen zijn er twee lagen van een lichte rode kleur, verschillend van samenstelling, op elkaar geplaatst. Daarbovenop dan wel weer de dunne glacia van rode lak.⁸² De kariatide bij de oude vrouw bestaat uit een bruine laag en een laag gele oker. Een pure gele oker is gebruikt voor de hooglichten. Bij het echtpaar is de opbouw veel ingewikkelder. Op een onderlaag bestaande uit oker en lood-tingeel zijn er nog hooglichten geplaatst met puur lood-tingeel.⁸³

Ook de opbouw van de leeuwenkopjes op de stoeleuningen verschilt. Bij het echtpaar is de opbouw ingewikkeld in meerdere lagen waarin veel rood pigment is gebruikt (afb. 41).⁸⁴ Bij de moeder is de opbouw weer eenvoudiger en is nauwelijks rood pigment gebruikt. De samenstelling van de incarnaten is overigens wel gelijk in alle drie de portretten. Bij de architectuur lijkt de samenstelling eveneens overeen te komen, alleen is in de portretten van het echtpaar soms nog een extra laag bruin opgezet.⁸⁵

Conclusies uit het schildertechisch onderzoek

Het schildertechisch onderzoek versterkt de veronderstelling dat het portret van Magdalena de Cuyper later werd geschilderd dan beide portretten van het echtpaar: de verschillen in schildertechniek en materiaalgebruik zijn aanzienlijk. Het doek dat voor het portret van de oude vrouw werd gebruikt, is fijner en de grondering is

Afb. 41

Spectrale beeldvorming met SEM/EDX van dit verfmonster (102/11), genomen uit de leeuwenkop van de stoel in het portret van Rogier de Witter, laat de verdeling van de verschillende elementen in de grondring en verflagen zien. Ca (voor calcium) markeert de positie van het krijt in de grondering. Pb geeft de positie van het loodwit aan. Hg (kwik) laat zien in de rode vermiljoen geconcentreerd is. Aluminium (Al) komt voor in de rode lak in de tweede laag van boven.



weliswaar hetzelfde van samenstelling, maar ze is dunner en gladder aangebracht. Het lijkt erop dat Jordaens bij het schilderen van het portret van de oude vrouw, dat moest aansluiten bij dat van het echtpaar, geprobeerd heeft in de verschillende vergelijkbare partijen in de schilderijen dezelfde kleuren te gebruiken. Daarbij is de verflaag in sommige gevallen opgebouwd uit andere pigmenten en laten de dwarsdoorsneden van de verflaag vaak ook een afwijkende opbouw zien. Ook wat de manier van schilderen betreft zijn er verschillen. Het portret van Magdalena is lossier en vrijer van uitwerking en werd met dunnere verf geschilderd. De gezichten van het echtpaar zijn meer doorwerkt en gemodelleerd dan de kop van oude vrouw, die vrijer, 'sappiger' en dunner is geschilderd. De ornamenten onder de nis met de tulpen zijn zelfs erg dun geschilderd en de verf bestaat er voor het grootste gedeelte uit bindmiddel. De penseelvoering wordt daardoor uiterst schetsmatig. Een dergelijke dun gebruikte verf komt bij het echtpaar niet voor.

Alle eerder genoemde vrijheden in techniek en de speelse artistieke nonchalance zijn in het portret van Magdalena de Cuyper nog sterker aanwezig, en daarmee is dat portret meer verwant met latere schilderijen van Jordaens, bijvoorbeeld die hij maakte voor de Oranjezaal in Den Haag.

Dat het *Portret van Magdalena de Cuyper* later aan het echtpaar is toegevoegd is aannemelijk, maar hoeveel later blijft de vraag. Aangezien de geportretteerde nog in 1642-1643 in

leven is, kan het portret jaren later zijn gemaakt. Hoewel de datum 1636 die in de veilingcatalogus van 1850 bij de beschrijving van haar portret wordt vermeldt, op een betrouwbare traditie kan berusten,⁸⁶ is een datering circa 1640 op stylistische en materieel technische gronden aannemelijk.

In stijl en schildertechniek wijken de portretten nauwelijks af van het enige andere dubbelportret van Jacob Jordaens dat nog bijeen is gebleven en in Keulen wordt bewaard: de Antwerpse wijnhandelaar Jan Wierts en zijn echtgenote (afb. 16-17), dat in dezelfde jaren gedateerd moet worden. Die stukken zijn echter in een veel minder goede staat bewaard. Ze zijn gedoubleerd, sleets door vaker of minder subtiel schoonmaken, en worden door een vergeelde vernis en retouches bedekt. Het maakt de vergelijking met de drie portretten moeilijk. Opmerkelijk is dat de portretten op een minder fijn keper doek, met een duidelijk visgraat structuur, met minder schwing lijken te zijn geschilderd. Voor zover dat te zien is, lijkt het erop dat Jordaens in het Keulse paar goedkopere pigmenten heeft gebruikt. Vergelijking van röntgenfoto's van deze Keulse portretten met die van de Amsterdamse portretten kan wellicht nog meer informatie geven over de schildertechniek van Jacob Jordaens.

**Ten slotte: de Vlaamse
17de-eeuwse schilderkunst
terug in het Rijksmuseum**

In de kunstverzameling die de stadhouder Frederik Hendrik en zijn echtgenote Amalia van Solms vanaf 1625 tot 1645 opbouwde, waren Vlaamse schilders, Rubens, Van Dijk en Willeboirts Bosschaert niet minder prominent vertegenwoordigd dan de schilders van Hollandse afkomst als Rembrandt, Lievens, Honthorst of Poelenburg. Door vererving verdwenen de meeste schilderijen uit het bezit van Frederik Hendrik en Amalia al in de late 17de en 18de eeuw naar het buitenland. Alleen Anthonie van Dijcks *Portret van Willem II en Mary Stuart* uit 1641 bleef in stadhoudelijk bezit en behoorde tot de kleine tweehonderd schilderijen die in de in 1800 geopende Nationale Kunstgalerij in het Huis ten Bosch bij Den Haag getoond werden. De rondgang in deze Galerij, die de directe voorloper vormde van het Rijksmuseum, eindigde met een bezoek aan de Oranjezaal. Deze nog steeds bestaande zaal, die werd gedecoreerd met allegorieën ter verheerlijking van Frederik Hendrik, vormt een uniek monumentaal ensemble van 17de-eeuwse historieschilderkunst, waaraan zowel schilders uit de Republiek als Vlaamse schilders meewerkten. Jacob Jordaens was de maker van het grootste doek in deze zaal: *Triomf van Frederik Hendrik*. Dankzij de Oranjezaal was de Vlaamse kunst in de Galerij prominent vertegenwoordigd.

Hoewel in de 18de-eeuwse Hollandse verzamelingen de nadruk viel op (kleine) schilderijen uit de Hollandse Gouden Eeuw, ontbraken daarin zelden Vlaamse kabinetstukken. Zo kwamen in 1808-1809 met aankopen uit de kabinetten Van der Pot en Van Heteren Gevers meer dan twintig, meest kleine, schilderijen van Vlaamse kunstenaars als Adriaan Brouwer, Jan Brueghel I, Jacob Jordaens (afb. 21), Frans Snijders, David Teniers en

Rubens (olieverfschets van *De Kruisdraging*) in het Rijksmuseum, dat inmiddels in Amsterdam was gevestigd.

In het verzamelbeleid onder Apostool, directeur van het Rijksmuseum tussen 1809 en 1844, kreeg de Vlaamse kunst eenzelfde plaats toebedeeld als de Hollandse. De belangrijkste aankopen voor het Rijksmuseum en het Mauritshuis op dit vlak vonden plaats in de periode tussen 1815 en 1830, toen onder koning Willem I de staatkundige eenheid tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden tijdelijk was hersteld. Al in 1817 betoogde Apostool dat de aankoop van werk van Vlaamse meesters als Rubens en Van Dijk gewenst was als voorbeeld *ter bekroning van de waare smaak, uitvoering en verhevenheid*. In 1822 deed de Nederlandse staat, daartoe aangemoedigd door Apostool, een poging om op de veiling van de verzameling Stier van Aerstelaer in Antwerpen een echt *pronkjuweel der Nederlandsche kunst* te verwerven: *Het Strooioedje of 'Le Chapeau de Paille'* van Rubens. Het ter beschikking gestelde bedrag van 25.000 gulden bleek onvoldoende te zijn: het doek bracht 33.700 gulden op en kwam uiteindelijk terecht in de National Gallery te Londen. Wel werden op diezelfde veiling voor het Mauritshuis Rubens' *Portret van Michael Ophovius en Cimon en Pero* verworven en Van Dijcks *Portret van Nicolaes van Borgh*. Door ruil met het Mauritshuis verhuisden de twee laatste schilderijen in 1825 naar het Rijksmuseum, dat in 1822 zowel de *Sater* van Jordaens (afb. 20) als *De Verheerlijking van Maria* van Willeboirts Bosschaert (destijds als Van Dijck) verwierf.⁸⁷ Kort na de afscheiding van België in 1830 en door de economische achteruitgang, kwam het aankoopbeleid van het Rijksmuseum vrijwel geheel tot stilstand.

Toen in 1850 de beroemde verzameling van koning Willem II in Den Haag werd geveild, met meester-

werken van de Vlaamse primitieven, Rubens en Van Dijck, deed het Rijksmuseum nog wel aan de minister het voorstel om Teniers' meesterwerk *De dorpskermis* te kopen, maar daarvoor werden geen financiële middelen ter beschikking gesteld. Het schilderij kwam evenwel later, in 1885, met de Amsterdamse verzameling Van der Hoop, als bruikleen van de stad Amsterdam, in het Rijksmuseum; met die verzameling kwamen ook een Van Dijck-portret, twee aan Rubens toegeschreven portretten, enkele genrestukken van Teniers en een monumentaal pronkstilleven van Adriaan van Utrecht in het museum.

Pas in de jaren '80 van de 19de eeuw werden met een zekere regelmaat schilderijen van Vlaamse meesters gekocht. Deze aankopen pasten in het streven om in de verzameling van het Rijksmuseum de Nederlandse schilderkunst te documenteren met gesigneerde en zo mogelijk ook gedateerde werken. Bij die aankopen ging het evenwel niet om kwalitatief belangrijke schilderijen van de grote Vlaamse barokmeesters. In het in 1885 geopende nieuwe Rijksmuseumgebouw kregen de Vlaamse 17de-eeuwse schilderijen een plaats in de Internationale zaal, waar zij te midden van Italiaanse en Spaanse schilderijen de meerderheid vormden.

Vanaf dat moment werd de Vlaamse 17de-eeuwse schilderkunst binnen het Rijksmuseum in een geïsoleerde positie geplaatst. Alleen in de zaal met de verzameling Van der Hoop werd de samenhang tussen Hollandse en Brabantse 17de-eeuwse kunst in de presentatie nog even bewaard, al vormden ook daar de Vlamingen een minderheid. Bij de herinrichting van het Rijksmuseum in de jaren 1920-1930 onder leiding van Schmidt-Degener kregen de Vlamingen een zaaltje aan het einde van het 17de-eeuwse circuit. Waar Schmidt-Degener de Noord- en Zuid-Nederlandse kunst van de 15de en 16de eeuw

nog gezamenlijk presenteerde en een aantal belangrijke schilderijen op dit gebied verwierf (onder meer van Gerard David en Antonio Moro), lijkt zijn belangstelling nauwelijks te zijn uitgegaan naar de Vlaamse tegenhangers van de Gouden Eeuw.⁸⁸

In de naoorlogse periode veranderde de Amsterdamse verzameling Vlaamse meesters evenmin. Voor de vroege periode werd het accent binnen de presentatie van de Nederlandse schilderkunst geheel op de Noordelijke Nederlanden gelegd. De meeste 15de-, 16de- en een aantal 17de-eeuwse Vlaamse schilderijen werden in bruikleen gegeven aan het Mauritshuis in Den Haag. Anders dan in het Rijksmuseum bleef het Mauritshuis de Vlaamse 17de-eeuwse schilderkunst presenteren en versterken met aankopen van onder meer een vroeg werk van Jordaens en een monumentale olieverfschets van Rubens.

In het chronologische overzicht van Hollandse kunst in het Rijksmuseum kreeg alleen het Vlaamse landschap omstreeks 1600 een plaats met het werk van onder anderen Jan Breughel I, Paul Brill (nu Nieulandt) en Joos de Momper, die als voorlopers van het realistische, Hollandse 17de-eeuwse landschap werden gezien. In dat kader paste ook de aankoop in de jaren '50 van twee schilderijen van Joos de Momper. Vooral de modern ogende, schetsmatige schildertechniek van deze meester vormde de aanleiding om enkele van zijn werken in de verzameling op te nemen. De Vlaamse barokschilderijen van Rubens, Van Dijck en Jordaens werden getoond in een kabinet in de Eregalerij te midden van de buitenlandse scholen, waar ook de Hollandse maniëristen en de Utrechtse Caravaggisten tot het eind van de jaren '60 een plaats hadden.

Met de renovatie van de Eregalerij in de jaren '80 verloren de buitenlandse schilderijen hun permanente plaats. In wisselende samenstelling werden tijdelijke presentaties van de

buitenlanders gehouden; van de Vlaamse kunst rondom Rubens en Teniers, voor het laatst in de zomer van 1995. In 1979 was *Cimon en Pero* het enige monumentale figuurstuk van Rubens in bezit van het Rijksmuseum, dat sinds 1949 als langdurig bruikleen aan het Rubenshuis in Antwerpen was uitgeleend, naar Amsterdam teruggekeerd. De daarop volgende restauratie maakte duidelijk dat het om een goed, origineel schilderij van Rubens ging.

In 1997 werd voor het eerst sinds meer dan honderd jaar een monumentaal figuurstuk van een Vlaamse schilder verworven: de late *Kruisdraging* van Jacob Jordaens, een doek dat sinds 1986 in bruikleen van het museum was (afb. 19). Reden voor de aankoop was niet de Vlaamse landsaard van de kunstenaar, maar het feit dat het schilderij werd gemaakt voor de Amsterdamse, katholieke schuilkerk De Krijtberg.

Begin 2001 keerden de Vlamingen terug naar de Eregalerij, waar in een kabinet, tegenover één met de monumentale stukken van Cornelis van Haarlem en Goltzius, de schilderijen van Rubens, Van Dijck en Jordaens een plaats kregen. De aankoop van de drie prachtige portretten van Jordaens begin 2002 maakte het mogelijk om

een tweede kabinet te wijden aan Antwerpse portretten, waar naast Jordaens, ook werken van Van Dijck en uit het atelier van Rubens worden getoond. De Antwerpse portretten worden gepresenteerd tegenover de even ambitieuze Amsterdamse en Haarlemse portretten van Thomas de Keyser, Frans Hals, Bartholomeus van der Helst, Rembrandt en andere schilders uit dezelfde periode.

In de sluitingsperiode van het Rijksmuseum-hoofdgebouw, vanaf eind 2003 tot 2008, zullen uit de verzameling, ongeveer honderd Vlaamse schilderijen uit de 16de en 17de eeuw onder de titel *Het Rijksmuseum aan de Maas* in het Bonnefanten-museum te Maastricht worden getoond.

Na de renovatie hoopt het Nieuwe Rijksmuseum door een verdere integratie van Hollandse en Vlaamse werken in de opstelling een evenwichtiger beeld te tonen van de 17de-eeuwse schilderkunst in de Lage Landen. Met het unieke ensemble Jordaens-portretten kan de Vlaamse portretkunst op zijn best worden getoond en hopelijk doet zich in de toekomst nog eens de mogelijkheid voor om de presentatie van het Vlaamse barokke historiestuk met vergelijkbaar belangrijk werk te versterken.

NOTEN

- 1 De drie portretten, inv.nrs. SK-A-4971/73, zijn aangekocht met steun van de SponsorBingo Loterij, de Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit, de Vereniging Rembrandt (mede dankzij het Prins Bernhard Cultuurfonds), de Mondriaan Stichting, het Ministerie van OCenW, het VSB Fonds, het Rijksmuseum Fonds, de Jaffé Pierson Stichting en de heer H.B. van der Ven.
- 2 De schoongemaakte en gerestaureerde Jordaensportretten vormden het stralende middelpunt van de presentatie *Rondom Jordaens: Vlaamse meesters in het Rijksmuseum* (30 november 2002-18 maart 2003) in de Eregalerij (afb. 7), waarbij deze met de getekende voorstudies (afb. 4-5) en het portret van Wappers (afb. 24) werden getoond te midden van het werk van tijdgenoten uit eigen bezit en met een aantal bruiklenen van Vlaamse meesters uit Antwerpen, Groningen, Den Haag en Rotter-

dam. In de tegenover elkaar liggende kabinetten van de Eregalerij werden, telkens gegroepeerd naar thema, werk van Hollandse en Vlaamse meesters getoond. Zo hingen de altaarstukken van Van Dijck, Rubens en Jordaens tegenover religieuze werken van Hollandse meesters als Ter Brugghen, De Grebber, Dujardin en Adriaan van de Velde. De portretten van de drie Antwerpse meesters werden getoond tegenover de portretten van Frans Hals, Van der Helst, Rembrandt en anderen. Ter gelegenheid van deze presentatie verscheen, Nico van Hout, *Vlaamse meesters: Rubens, Van Dijck, Jordaens en tijdgenoten*, Amsterdam/Zwolle 2002. Zie over de presentatie, Renate Meijer, 'Vlaamse meesters op bezoek in het Rijksmuseum', *Rijksmuseum Kunstkrant* 29 (2003), nr. 1, pp. 4-8. Zie over de restauratie, Michel van de Laar en Willem de Ridder, 'De

- drie portretten van Jordaens gerestaureerd.', *Rijksmuseum Kunstkrant* 29 (2003), nr. 1, pp. 9-11.
- 3 Verwijzend naar de tentoonstelling in 1840 (zie noot 5) vermeldt Paul Génard, in 'Notice sur Jacques Jordaens, suivi du catalogue des principales oeuvres de ce maitre', *Messager des sciences historiques* 1852, p. 39, nr. 66, het Vrouwenportret (afb. 2) als het *Portrait d'une dame Schut* (zie noot 66). De drie, op dat moment, ongeïdentificeerde portretten worden voor het eerst genoemd door Max Rooses, *Jordaens leven en werken*, Antwerpen/Amsterdam 1906, pp. 52-53, als bezit van douairière Bosschart du Bois te Antwerpen; hij dateerde het echtpaar op grond van de datering op het mansportret 1623 en het portret van de oude vrouw circa 1630. Leo van Puyvelde, *Jordaens*, Parijs/Brussel 1953, pp. 36-37, 174 (n. 46-48), 208-209, corrigeert de datering in 1635 en vermeldt als eigenaar baron de Borrekens, Kasteel de Vorselaer. Uitvoeriger worden de, op dat moment geïdentificeerde, portretten besproken en afgebeeld in R.-A. d'Hulst, *Jacob Jordaens*, Antwerpen 1982, pp. 270-274, 277, 339 (n.10-13), afb. 236-38.
 - 4 Julius Held, 'Notes on Jordaens', *Oud Holland*, 80 (1965), pp. 112-124, spec. pp. 112-114.
 - 5 R.-A. d'Hulst, Nora de Poorter en Marc Vandenven, cat. tent. *Jacob Jordaens*, Antwerpen (Museum van Schone Kunsten), 1993, deel 1 – *Schilderijen en Wandtapijten*, pp. 158-163, nrs. A 46-48. Al in 1840 was het vrouwenportret (afb. 2) in Antwerpen tentoongesteld: *Exposition de tableaux appartenent à des propriétaires d'Anvers, 'Salon dit des Serruriers'*, Antwerpen 1840, nr. 22 (*Portrait d'une dame Schut*); het portret van de oude vrouw (afb. 3) was in 1930 opgenomen in *Exposition internationale, coloniale, maritime et d'art flamand, Section d'Art Flamand anciens*, Antwerpen 1930, nr. 174. De portretten van het echtpaar (afb. 1-2) werden resp. in 1970 en 1978 tentoongesteld: *Het Belgisch portret van de xve tot de xviiie eeuw behorend tot Belgisch privé-verzamelingen*, Kasteel, Laerne, 1970, nrs. 27-28, en in *Jordaens in Belgisch bezit*, Antwerpen 1978 (Museum van Schone Kunsten), cat. tent. M. Vandenven, pp. 47-49, nrs. 14-15. Net zoals in het boek van d'Hulst (zie noot 3) werden de portretten in de catalogi van deze tentoonstellingen in zwart/wit met de afsnijdingen van de door de 19de-eeuwse lijsten (zie afb. 24) bedekte gedeelten gereproduceerd.
 - 6 Vanaf de publicatie van Held in 1965 werden de schilderijen geregeld vermeld in de literatuur over de tekeningen en catalogi van tentoonstellingen, waarin de tekeningen waren opgenomen. De tekening van het vrouwenportret in de verz. Lugt (afb. 5) was al beschreven in R.-A. d'Hulst, *De tekeningen van Jakob Jordaens, Bijdrage tot de geschiedenis van de kunst van de Zuidelijke Nederlanden (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten in België, Klasse der Schone Kunsten, nr. 10)*, Brussel 1956, p. 77. Het mansportret in Florence (afb. 4), is gepubliceerd door E.K.J. Reznicek, cat. tent. *Disegni Fiamminghi e Olandesi*, Firenze (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) 1964, nr. 73. Beide tekeningen zijn beschreven in Roger-A. d'Hulst, cat. tent. *Tekeningen van Jacob Jordaens*, Antwerpen (Rubenshuis)/Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1966-67, nrs. 53-54, in R.-A. d'Hulst, *Jordaens drawings (Monographs of the Nationaal Centrum voor Plastische Kunsten van de xvde en xviiie eeuw, V)*, Brussel/Londen/New York 1974, pp. 73, 212, 261, nrs. A 117, A 173 en in de cat. tent. *Jacob Jordaens*, Antwerpen (Museum van Schone kunsten) 1993, deel 2 *Tekeningen*, nrs. B 32-33.
 - 7 Veilingcatalogus Sotheby's, Londen, 12 juli 2001, Old Master Paintings, deel 1, nrs. 35, 36, verkocht resp. voor 2.203.500 en 938.500 Engelse ponden aan kunsthandelaar Robert Noortman, Maastricht.
 - 8 Zie *Jaarverslag Rijksmuseum-Amsterdam 2001*, pp. 56-67; *Rijksmuseum – Kunstkrant* 28 (2002), nr. 2 (maart-april 2002); Jan Piet Filedt Kok, 'Drie portretten – Jacob Jordaens', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 12 (2002), nr. 1, pp. 9-13 en Van Hout, *op.cit.* (noot 2), pp. 31-35 (met afbeeldingen na de restauratie).
 - 9 Jonathan Bikker verrichtte onderzoek in het Antwerpse archief naar de voorgestelden en de herkomstgeschiedenis en nam de betreffende gedeelten in dit artikel voor zijn rekening. Michel van de Laar en Willem de Ridder, die de schilderijen tussen maart en november 2002 restaureerden, schreven over de restauratie en schildertechnisch onderzoek. Daarbij gaat dank uit naar dr. Arie Wallert voor zijn bijdrage in het daarbij verrichte schildertechnische en natuurwetenschappelijke onderzoek van de schilderijen. Jan Piet Filedt Kok is verantwoordelijk voor de behandeling van de kunsthistorische aspecten van de schilderijen, de verzamelgeschiedenis en de redactie. Met veel dank aan Ridder R. van Havre (Schoten) voor suggesties betreffende de herkomst en de voorgestelden, aan Nico van Hout (Antwerpen), Michiel Franken (Den Haag) en prof. dr. H. Vlieghe (Leuven) voor hun kritische commentaar.
 - 10 SAA (Stadsarchief Antwerpen), PR (Parochie-registers) 9, O. L. Vrouw (Zuid), dd. 28 december 1591.
 - 11 In twee documenten uit 1608 bijvoorbeeld worden schulden aan Bartholomeus Le Witer vermeld in verband met het leveren van 'Cantanten, Trypen en Cambrycx doeck'. Zie SAA, SR (Scheppenregister) 471, p. 20, dd. 21 mei 1608 en p. 85, dd. 29 december 1608. Zie ook hieronder en A.K.L. Thijs, *Van 'Werkwinkel' tot 'Fabriek'*.

- De textielnijverheid te Antwerpen (Einde 15de-begin 19de eeuw)* (Historische Uitgaven, reeks in-8°, nr. 69), Antwerpen 1987, p. 268. Voor Bartholomeus Le Witers inschrijving in het koopmansgilde in 1581 zie d'Hulst, *op.cit.* (noot 3), p. 273.
- 12 SAA, GA (Gilden en Ambachten), 4215, Naamlijsten der leden van het hoofdambacht der Meerseniers, 1636, n.p.
- 13 Het familieportret werd onlangs tentoongesteld op de kinderportretten-tentoonstelling in Haarlem (Frans Halsmuseum) en Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), zie Jan Baptist Bedaux en Rudi Ekkart (redactie), cat. tent. *Kinderen op hun mooist – Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*, Amsterdam/Gent 2000, pp. 144-46, nr. 25; zie voorts onder meer: Katlijne van der Stighelen, *De Portretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651): een kritische catalogus*, Brussel (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten in België, Klasse der Schone Kunsten, nr. 51) 1990, pp. 154-155 (n. 379, 393), nr. 62, Peter C. Sutton (red.), cat. tent. *The Age of Rubens*, Boston 1993-1994, pp. 375-77, nr. 53. Op het dubbelportret aan de wand op de achtergrond zijn waarschijnlijk de ouders van Antoon Reyniers afgebeeld: Adam Reyniers, die in 1544 grootaalmoezenier werd en in 1586 was overleden, en zijn vrouw Magdalena del Becq die een jaar eerder was overleden. Uit een codicil van Antoon Reyniers en Maria Le Witer uit 1636 blijkt dat Rogier Le Witer hun executeur-testamentair was.
- 14 Zie R. Baetens, *De nazomer van Antwerpens welvaart. De diaspora en het handelshuis De Groote tijdens de eerste helft der 17de eeuw* (Historische Uitgaven Pro Civitate, reeks in-8°, nr. 45), Brussel, 1976, deel 1, p. 261. Het grootste bedrag, 29.000 gulden, werd geleend door de groep Embert en Jan Tholinx en Jan de Weer. Jan Tholinx was grootaalmoezenier tegelijkertijd met Rogier Le Witer.
- 15 Voor Rogier Le Witers aanstelling als grootaalmoezenier, zie Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn van Antwerpen, K.H.R. 171, f. 103v., Ontvangsten 1619-35 van de Kamer van de huisarmen en d'Hulst, *op.cit.* (noot 3), pp. 270, 272, 339 (noot 10). Rogier Le Witer staat vermeld op twee klokken van 1654 en 1655 in de Onze-Lieve-Vrouwkerk als kerkmeester. Zie *Graf- en gedenkschriften van de provincie Antwerpen, I, Antwerpen, Cathedrale kerk*, Antwerpen, 1856, pp. 426, 427 en d'Hulst, *op.cit.* (noot 3), pp. 272, 339 (noot 11).
- 16 Cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), p. 158.
- 17 Het medallion kan, volgens Gertie van Berge (mondelijke mededeling), een voorstelling in email, bijvoorbeeld een Maria met kind hebben bevat, bedekt door bergkristal.
- 18 SAA, PR II, O. L. Vrouw (Zuid), dd. 14 juli 1597.
- 19 SAA, PK (Privilegiekamer) 1342, Wethouders 1600-1645, f. 96r. (1611), 102v. (1612), 105v. (1613), 123v. (1618), 127r. (1619), 130v. (1620), 142r. (1623).
- 20 Zie Van der Stighelen, *op.cit.* (noot 13), p. 178.
- 21 SAA, PK 1342, Wethouders 1600-1645, f. 157r. (1627), 162r. (1628), 166r. (1629), 175r. (1630).
- 22 SAA, PR 196, O. L. Vrouw (Zuid), f. 38, dd. 16 november 1614.
- 23 Op 15 januari 1613 betaalde Rogier Le Witer 'erffelycke renten' op dit huis. Zie SAA, SR 499, p. 108, dd. 15 januari 1613.
- 24 SAA, PK 2269, f. 202r., dd. 9 augustus 1618; SAA, SR 528, pp. 229-30, dd. 9 augustus 1618.
- 25 SAA, Bouwtoelatingen, 1890, nr. 784, 1202.
- 26 SAA, SR 574, p. 297, dd. 10 juli 1626; PK 2269, f. 204r., dd. 9 september 1627.
- 27 Voor hun grafstenen zie *Graf- en gedenkschriften*, *op.cit.* (noot 15), p. 387.
- 28 Zie, respectievelijk, SAA, PR 33, O. L. Vrouw (Noord), dd. 13 april 1629, dd. 5 april 1633, dd. 19 september 1634, dd. 13 oktober 1638.
- 29 Zie Van der Stighelen 1990, *op.cit.* (noot 13), p. 154, noot 379 en cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), p. 158. Een mogelijke bevestiging, zou de datering 1636 die bij het portret van de oude vrouw in de veilingcatalogus uit 1849 wordt vermeld, zie noot 65, en die op een oud opschrift of op overlevering gebaseerd kan zijn.
- 30 Zie Held, *op.cit.* (noot 4), p. 113, waar verwezen wordt naar het, vroeger aan Cornelis Vos toegeschreven *Portret van een vrouw met een tulp en een schedel* in het Mauritshuis, Den Haag (inv.nr. 695), en cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), nr. A 48, p. 162, waar verwezen wordt naar het embleem van Jacob Cats, afb. 48a.
- 31 SAA, Processen I 8917, dd. 3 april 1612.
- 32 SAA, SR 499, p. 108, dd. 15 januari 1613.
- 33 SAA, PR 232, Sint-Walburgis, f. 15, dd. 27 januari 1587.
- 34 Voor deze verklaring zie Thijs, *op.cit.* (noot 11), p. 268.
- 35 SAA, SR 673, p. 267, dd. 8 juli 1642.
- 36 SAA, PR 186/1, O. L. Vrouw (Zuid), f. 1413, dd. 23 juni 1611.
- 37 SAA, SR 678, p. 147, dd. 9 november 1643.
- 38 SAA, PK 1342, Wethouders 1600-1645, f. 236v.
- 39 De vraag is in hoeverre de perspectief van de ruimte achter de geportretteerden een voor- of tegenargument voor de hier voorgestelde 'hanging' van de portretten geeft: bij het mansportret verloopt die van rechts naar achteren, bij het vrouwenportret van links en bij de moeder opnieuw van rechts naar achteren.
- 40 Bij enkele portrettenparen van Antonie van Dijck is de vrouw aan de linkerzijde van de man geplaatst, onder meer in het portrettenpaar ten

- halve lijve van *Anna Wake* (1628) en *Peter Stevens* (1627) in het Mauritshuis in Den Haag (cat. tent. *Van Dijck – 1599-1641*, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)/Londen (Royal Academy) 1999, nrs. 48 en 49) en in de ten voete uit portretten in de Wallace collection in Londen: *Marie de Raet* (1631) en *Philippe Le Roy* (1630) (*Idem* 1999, p. 26: afb. 12-13 en Jo Hedley, *Van Dijck at the Wallace collection*, Londen 1999). In beide gevallen is de vrouw in die portretten in het jaar van hun huwelijk geportretteerd en is dat portret toegevoegd aan het een jaar eerder gedateerde mansportret. Ook het portrettenpaar van *Sebilla van de Berghe* en *Filipe Godines* van Anthonie van Dijck (en zijn atelier) in Munchen (inv.nr. 201 en 995) toont de vrouw links en de man rechts (zie F. Baudouin, 'Schilderijen van Rubens en Van Dyck in het bezit van Filips Godines en Sebilla vanden Berghe en enkele aantekeningen over Alexander Andrianssen en Joos van Craesbeeck,' *Academiae Analecta – Mededelingen van de Koninklijke Akademie voor Wetenschappen, letteren en Schone Kunsten*, 51(1991), I, pp. 61-82. De vraag blijft of de grotere welstand of maatschappelijke positie van de echtgenote de oorzaak van de omkering van de hiërarchische orde is.
- 41 Voor dit schilderij zie o.a. d'Hulst, *op.cit.* (noot 3), pp. 79, 274, afb. 45.
- 42 Vandenvin in cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), p. 162.
- 43 SAA, PR 71, Sint-Walburgis, dd. 31 augustus 1597.
- 44 Génard, *op.cit.* (noot 3), p. 11. Zie ook Vandenvin in cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), p. 158.
- 45 Génard, *op.cit.* (noot 3), p. 12; Vandenvin in cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), p. 158.
- 46 SAA, PR 71, Sint-Walburgis, dd. 17 september 1612. Ook in het testament van Rogier Le Witer en Catharina Behaghel wordt melding gemaakt van het petekind Rogerius de Cuyper. Zie SAA, N.3469 (notaris Barthel van den Berghe), f.CCCXLV.
- 47 P. Rombouts en T. van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde – Les Liggeren et autres archives de la gilde Anversoise de Saint Luc*, Antwerpen/'s-Gravenhage, 2 dln., 1864-1872, deel 2, p. 53.
- 48 Een uitstekend recent overzicht van de 17de eeuwse Vlaamse portretschilderkunst is te vinden in Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New Haven/Londen 1998, pp. 117-148.
- 49 Zie d'Hulst, *op.cit.* (noot 3), pp. 265-68, cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), nrs. A5 en A6 en Vlieghe 1998, *op.cit.* (noot 46), p. 127, afb. 161.
- 50 Zie d'Hulst, *op.cit.* (noot 3), pp. 265-69 en cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), nr. A30.
- 51 Zie d'Hulst 1982, *op.cit.* (noot 3), pp. 270-71 en cat. tent. Boston/Toledo 1993-1994, *op.cit.* (noot 13), nr. 44, pp. 346-348. In dezelfde periode wordt het mansportret in de Uffizi te Florence (inv.nr. 1652: Zelfportret ?) gedateerd en iets later dat in de National Gallery in Washington (inv.nr. 1969.2.1).
- 52 Zie voor de Rubens-portretten die het Mauritshuis in Den Haag in 2003 heeft aangekocht, cat. tent. Boston/Toledo 1993-1994, *op.cit.* (noot 13), pp. 254-257, nrs. 15a-b.
- 53 Het is de vraag of er bij Van Dijck sprake is van een directe invloed van Frans Hals, van wie bekend is dat hij in 1616 in Antwerpen verbleef, zie R. Baumstark in tent. cat. *Liechtenstein – The Princely Collections*, New York (Metropolitan Museum of Art) 1985, p. 310, no. 197.
- 54 Zie cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), p. 159.
- 55 Zie cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), nr. A 52 en Gregory Martin, *The National Gallery Catalogues: The Flemish School circa 1600-circa 1900*, Londen 1970, pp. 91-94. Aan de onder- en bovenkant zijn stroken beschilderd doek toegevoegd.
- 56 Zie cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), nrs. A 51-52, pp. 167-169.
- 57 Het enige andere bewaarde portrettenpaar van Jordaens is verdeeld over twee verzamelingen: het *Portret van een oude man* (doek, 154 x 118,5 cm) wordt bewaard in de Hermitage in Sint-Petersburg (inv.nr. GE 486, zie cat. tent. Toronto, Art Gallery of Ontario, *Rubens and his Age – Treasures from the Hermitage Museum*, Toronto, 2001, nr. 34) en het *Portret van een oude vrouw* (doek, 149 x 114 cm), in The Faringdon Collection Trust, Buscot Park. Zie over deze portretten, de ontwerptekeningen (in het Louvre, Parijs) en de replieken (de man vroeger in de Thyssen-Bornemisza coll. en de vrouw in Brussel), cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), pp. 210-11, nr. A 66. Van een ander vergelijkbaar portrettenpaar van Jordaens, is een *Vrouwenportret met papegaai* in Indianapolis. Naast deze formele portretten en een vrij curieus later groepsportret in de Hermitage (cat. tent. Antwerpen 1993, nr. A 80), zijn enkele kleinere, meer informele portretten bewaard (*Idem*, nrs. A 54, A 58, A 78).
- 58 Zie *Oranjezaal in Huis ten Bosch in oude glorie hersteld*, Den Haag (Rijksgebouwendienst) 2001, Van Hout 2002, *op.cit.* (noot 2), pp. 26-27, en ook cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), pp. 252-254, nr. A 82. Over de tussen 1997 en 2001 verrichte restauratie en het daarbij verrichte materiaaltechnische en natuurwetenschappelijke onderzoek zal, in samenwerking tussen Rijksgebouwendienst, het Koninklijk Huisarchief, het Rijksbureau voor Kunstdocumentatie en de restauratoren, naar verwachting in 2004 een uitvoerige publicatie verschijnen. Wij danken Anne van Grevenstein, Michiel Franken, Lidwien Spe-

- leers, Margriet Eikema Hommes, Rudi Ekkart en andere betrokkenen, voor de geboden mogelijkheid het onderzoeksmateriaal dat in deze publicatie zijn neerslag vindt, te raadplegen.
- 59 Zie cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), pp. 279-281, nr. A 91 en Van Hout, *op.cit.* (noot 2), p. 35. Zie over de wisselaltaren in de Krijtberg te Amsterdam, Xander van Eck, 'De jezuitien en het wervende wisselaltaarstuk', *De zeventiende eeuw*, 14 (1998), pp. 81-94.
- 60 Zie over beide schilderijen, cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), nrs. A 43 en A 49, resp. pp. 150-151 en 190-193 en Van Hout, *op.cit.* (noot 2), pp. 28-31.
- 61 Door de matige conservatorische toestand is het moeilijk een oordeel te vormen over het andere grote schilderij van Jacob Jordaens, *Het wonder van de stater in de bek van de vis* (Matt. 17:27), doek 119 x 197,5 cm, dat zich sinds 1885 als bruikleen van de stad Amsterdam in het Rijksmuseum bevindt (inv.nr. SK-C-439, mogelijk afkomstig van het Nieuwe Zijds Huiszittenhuis, Amsterdam; vanaf 2002 bevindt het zich in het Rijksmuseum aan de Maas, Bonnefantent Museum, Maastricht. Het schilderij lijkt een kleinere replek van een vergelijkbare compositie in Kopenhagen, uit de periode 1620-1625, doek 279 x 467 cm (inv.nr. KMS3198; zie Olaf Koetsier, *Flemish Paintings 1600-1800*, Copenhagen (Statens Museum for Kunst) 2000, pp. 135-140); zoals Held al in 1933 (Julius Held, 'Nachträglich veränderte Kompositionen bei Jacob Jordaens', *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 3 (1933), p. 221) suggereerde kan het centrale deel van de compositie in de jaren '30 worden gedateerd en de toevoegingen met de daarmee samenhangende overschilderingen in de jaren '50.
- 62 Bartholomeus en Rogerius werden in hetzelfde graf in de Onze-Lieve-Vrouwekerk als hun ouders begraven. Zie *Graf- en gedenkschriften*, *op.cit.* (noot 15), p. 387. De jongste zoon van Rogier Le Witer en Catharina Behaghel werd hier niet begraven. Vermoedelijk is hij dus jong overleden, dat wil zeggen voordat de familie dit graf heeft aangeschaft. Maria Catharina Le Witer werd ook in de Onze-Lieve-Vrouwekerk begraven, maar dan in het graf van de familie van haar man. Zie *Graf- en gedenkschriften*, *op.cit.* (noot 15), p. 130.
- 63 Zie de overlijdensaktes voor Johannes Carolus Naekens, SAA, PR 281, O. L. Vrouw (Noord), dd. 19 april 1751; Petrus Antonius Carolus Franciscus Wellens, SAA, PR 281, O. L. Vrouw (Noord), dd. 20 maart 1769; Maria Regina Antonia Agneta Naekens, SAA, PR 281, O. L. Vrouw (Noord), dd. 12 november 1771; Regina Benedicta Victoria Schut, SAA, PR 282, O. L. Vrouw (Noord), dd. 30 november 1775.
- 64 SAA, PK 2344/1, huis nr. 2043, 2044, 2045.
- 65 Eulalie du Bois was het oudste kind van Ferdinand du Bois' zoon Louis Hyacinthe Joseph (1800-1868).
- 66 *Catalogue d'une belle collection de tableaux, la plupart de l'école flamande, Gravures sous glaces, etc., le tout délaissé par feu M. le Baron Dubois Wellens Ancien sénateur à Anvers* 25 juin 1849, à la maison mortuaire, Place du Meir, No 1149 à Anvers: – No 1. Jordaens
Portrait d'homme vu jusqu'aux genoux, richement vêtu du costume espagnol, il tient son chapeau dans la main gauche. Le portrait porte la date de 1635. [1800 Bosschaert]
– 2. Le même
Pendant du précédent. Une jeune dame portant le costume de la même époque, elle tient un éventail à la main. [700]
– 3. Le même
Portrait d'une dame âgée, elle paraît être la mère des deux époux mentionnés, son costume est riche et gracieux. Ce portrait est signé Jacques Jordaens, fecit 1636.
- Het is de vraag of deze laatste mededeling bij het portret van de oude vrouw juist is; van een signatuur en datering in het portret van de oude vrouw ontbreekt thans ieder spoor; het is mogelijk dat de vermelding van de signatuur en de (verkeerd gelezen) datum slaat op het vrouwenportret (afb. 2). Ook kan men vermoeden dat de vermelde prijzen: 1800 bij nr.1, zowel nr. 1 en nr. 2 betreffen en 700 betrekking heeft op nr.3. In 1840 werd het portret van de jonge vrouw geïdentificeerd als het *Portrait d'une dame Schut*, zie noot 3.
- 67 Voor dit schilderij zie J.S. Held, 'Nachträge zum Werk des Johann Bockhorst (alias Jan Boeckhorst)', *Westfalen*, 63 (1985), pp. 25-26; H. Vlieghe, 'De ontwikkeling van Boeckhorsts werk', In cat. tent. *Jan Boeckhorst 1604-1668, medewerker van Rubens*, Antwerpen (Rubenshuis), Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1990, p. 66.
- 68 Zie voor Gustave Wappers, J.G. Lütherau, *Le Baron Gustave Wappers*, Parijs 1862 en de cat. tent. J.F. Buyck (red.), *Gustaf Wappers en zijn school*, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1976, voor verdere literatuur.
- 69 Naar de mening van de lijstenrestaurator Huub Baya zijn de eikenhouten lijsten, met een vergulde inleg en met gesneden ornamenten (met blad- en bloemmotieven) zeker in de 20ste eeuw vervaardigd. Daarop wijst naar zijn mening de machinale makelij met enige handmatige afwerking en het gebruik van modern gereedschap bij de vervaardiging. De lijsten zijn door de nazaten van de eigenaars in 2002 geschonken aan het Rijksmuseum, inv.nr. SK-L-4231/33. Waar de lijsten die in 1993, tijdelijk op de tentoonstelling in Antwerpen om de schilderijen geplaatst waren, zijn gebleven

- is niet bekend. Kort voor de veiling in juli 2002 zijn de huidige lijsten in opdracht van het veilinghuis Sotheby's (Londen), in Groot-Brittannië vervaardigd.
- 70 Zie *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur*, Turnhout 1971-..., 18 delen, deel 16n3 (2001), pp. 307-313.
- 71 Zie cat. tent. Antwerpen 1993, *op.cit.* (noot 5), nr. A-56, pp. 206-209.
- 72 De huidige spieramen, die uit de late 19de eeuw stammen, zijn mogelijk in combinatie met de nieuwe lijsten vernieuwd. Bij deze gelegenheid of later moeten de schilderijen ook met oplosmiddelen zijn schoongemaakt, geretoucheerd en opnieuw gevernist. Ten behoeve de tentoonstelling in 1993 zijn de schilderijen behandeld door de restaurator Albert van Camp in het Stedelijk Restauratieatelier Antwerpen; van die behandeling kon helaas geen restauratierapport worden achterhaald. Daarom is het niet mogelijk om na te gaan welke behandeling de schilderijen bij die gelegenheid hebben ondergaan. Wel gaf de restaurator Van Camp aan dat de behandeling met name het *Portret van Magdalena Cuyper* betrof; waarschijnlijk zijn de andere twee portretten bij die gelegenheid slechts van oppervlakte vuil gereinigd. Bij de recente restauratie van de drie portretten werd duidelijk dat het portret van Magdalena Cuyper op een later tijdstip dan de portretten van het echtpaar is behandeld: een bewijs daarvoor vormde de gebruikte vernis, die dunner en minder vergeeld was en waarin vlekjes en retouches ontbraken. Bovendien zijn bij dit portret de spieën met touwtjes en nietjes aan het spieraam gefixeerd (volgens de methode van de Belgische restaurator Georges Messens) en waren de beschadigde, deels beschilderde, omslagranden beschermd door met nietjes vastgezette stroken linnen.
- 73 Bij de vernisafname werd een mengsel gebruikt van de volgende drie oplosmiddelen: aceton, isopropylalcohol en iso-octaan of white-spirit, in de verhouding 1:1:1. De nieuw aangebrachte vernis bestaat uit een dammarharsoplossing (35% aromatisch). Deze natuurlijke harsoplossing vergeelt in de loop der tijd, in tegenstelling tot bepaalde oplossingen synthetische hars, maar blijft altijd gemakkelijk afneembaar en geeft een effect dat meer overeenkomt met dat van de vernissen die in Jordaens tijd in Antwerpen verkrijgbaar waren. Aan de eindvernis werd 2% Tinuvin toegevoegd om het proces van oxidatie en dus vergeling te vertragen. Er werd geretoucheerd met droge pigmenten en een stabiele en reversibele kunsthars; polyvinyl-acetaat, Mowilith 20, opgelost in aceton en ethanol 96%. De scheurtjes in de drager werden gerepareerd met synthetisch papier ('spun') en gehecht met Beva 371. De randen werden verstevigd met polyvinylacetaat-emulsie en de lacunes gevuld met een in water oplosbaar vulmiddel: Modostuc.
- 74 De backingboards zijn Kapaline foamboards. De ruimte tussen de backingboards en de doeken werd opgevuld met ethafoam.
- 75 Aantallen draden in de doeken van resp. de man, 34/29 draden per cm, de vrouw, 26/31 draden per cm en van de oude vrouw 42/38 draden per cm.
- 76 Zie noot 58, met dank aan Michiel Franken en Liedwien Speleers die de auteurs inzage in het onderzoeksmateriaal van de Oranje-zaal gaven en met hen de resultaten bekeken.
- 77 De dwarsdoorsnede van een verfmonster genomen uit de leeuwenkop van de stoel in het portret van Rogier de Witter (afb. 41) laat zien dat er een vrij dikke (100 µm), enigzins gelige grondering is. Deze laag is vervolgens bedekt door een veel dunner (ca. 30 µm) imprimatuur, vooral bestaand uit loodwit, heel fijn houtskoolzwart en wat omber. Het houtskoolzwart voor de imprimatuur van Magdalena de Cuypers portret bleek opvallend veel grover dan dat in de imprimatuur van de andere twee portretten.
- 78 Zie voor een recente publicatie over 'doodverf' in de Vlaamse schilderkunst, Nico van Hout, 'Reconsidering Rubens's flesh colour,' *Boletín del Museo del Prado* 37 (2001), pp. 7-13. Meer informatie over terminologie en functie van 'doodverf' is te verwachten in het aangekondigde proefschrift van Nico van Hout, *Het doodverfstadium bij Rubens*, aan de Katholieke Universiteit Leuven (promotor prof. dr. H. Vlieghe).
- 79 Zie Ruth Saunders Magurn (vert. & red.), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge (Mass.) 1955, p. 41 (letter June 9, 1607).
- 80 Op enkele goed vergelijkbare plaatsen in de drie portretten zijn, in overleg met de auteurs, door dr. A. Wallert een aantal minuscule verfmonster-tjes ontnomen. Deze zijn door hem geprepareerd voor microscopie en geanalyseerd.
- 81 Azuriet is geïdentificeerd middels microscopie met gepolariseerd licht (PLM) waarbij het zich kenmerkte door optisch krachtig dubbelbrekende monokliene kristallen. Doordat de brosse kristallen tot pigmentpoeder zijn gewreven zijn er nogal wat fragmenten met conchoidale breukvlakken. De brekingsindices van het pigment bleken duidelijk hoger dan dat van ons standaard medium ($n=1.662$). Pleochroïsme varieerde van helder blauw tot diep purper. De identificatie was bevestigd door microchemische (MC) tests (voor Cu en het carbonaat). Een positieve identificatie werd verkregen door röntgendiffractie (XRD) (Cu K α straling, 40kV, 30mA, 1:30 uur, Philips 57.3 mm camera), dat resulteerde in een patroon dat perfect overeenkwam met dat van PDF-file 11-682.
- 82 De grootte van de genomen monsters liet een preciese identificatie middels chromatografie van

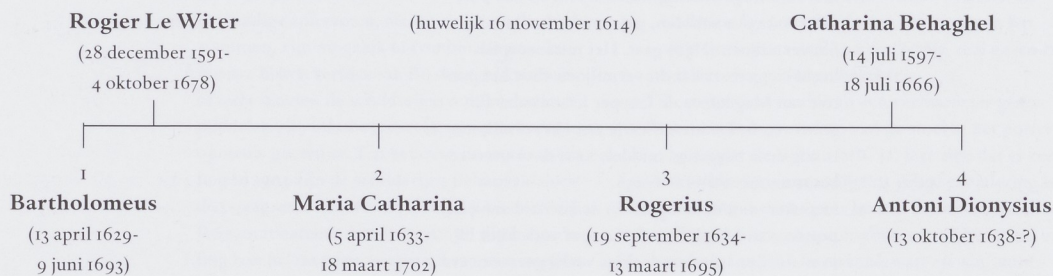
de lak op dit moment niet toe. Er zijn echter aanwijzingen dat het bij het portret van Magdalena de Cuyper om een meekraplak zou kunnen gaan terwijl de rode lak van de draperien achter het echtpaar vooral cochenille-achtige kleurstof zou kunnen bevatten. Het rode anorganische pigment in alle drie schilderijen bleek onder de microscoop te bestaan uit dubbelbrekende kristallen met zeer hoge brekingsindices. Dit, en een positieve test voor sulfiden, gaf aan dat het hier bij om vermiljoen (HgS) gaat. Het microscopisch beeld suggereert dat dit vermiljoen voor het portret van Magdalena de Cuyper iets minder fijn geweven is. De identificatie van het vermiljoen is nog eens bevestigd middels XRD door overeenkomsten met PDF-file 6-256.

- 83 Het oker voor de hoogsels in de kariatiden bij het portret van Magdalena de Cuyper verschijnt bij PLM als fijne isotrope deeltjes veelal geassocieerd met kwarts en klei-achtige mineralen. Dit, en de elementaire samenstelling: Al, Mg, K, Si, Mn, en Fe zijn in overeenstemming met een goede kwaliteit gele oker. PLM van de hoogsels op de andere twee portretten toonde onder meer de isotrope (want cubische) kristalletjes met zeer hoge brekingsindex van lood-tin geel. Elementenanalyse met de scanning electronen microscoop (SEM/EDS) toonde grote hoeveelheden lood en tin aan in de bovenste lagen. Positieve identificatie van het lood-tin geel type 1, werd verkregen middels XRD door de overeenkomsten met PDF-file 24-589. Opvallend was overigens de aanwezigheid van nogal grote (tot 28 μm) kwartskristallen in het lood-tin geel bij het portret van Rogier Le Witer.
- 84 Het rode pigment in het een verfmonster genomen uit de leeuwenkop van de stoel in het portret van Rogier de Witter (afb. 41) is geïdentificeerd als vermiljoen is middels PLM, instrumentele elementen analyse (SEM/EDX) en MC. Er is in de nogal gecompliceerde verfbouw voor de leeuwenkopjes van het echtpaar ook nogal wat rode organische lak aangetroffen, vaak gemengd met houtkoolzwart. Dit is iets dat we het portret van Magdalena de Cuyper niet zo vinden. De bovenste verflaag voor de leuweenkop op het portret van Magdalena bevat behalve een weinig vermiljoen ook significant grote hoeveelheden ijzeroxiden.
- 85 SEM/EDX analyses toonden grote pieken voor Fe, Mn, Si, en Al. Dit is opgevat als aanwijzing dat de bruine verf gemaakt is van aardpigmenten als gele en bruine okers en ombers.
- 86 Zie noot 66.
- 87 Zie Ellinoor Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw – Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen*, Zwolle 1998, pp. 113-14.
- 88 In dezelfde periode tussen beide wereldoorlogen, bouwde Museum Boymans, dankzij de inspanningen van de verzamelaars F. Koenigs en D. G. van

Beuningen, een prachtige verzameling op van maar liefst twintig olieverfschetsen van Rubens (waaronder de vrijwel complete serie schetsen voor *Het leven van Achilles*). Zie Nora de Poorter, Guido Jansen en Jeroen Giltay, cat. *Rubens en zijn tijd*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1990.

BIJLAGE

Stamboom



Verervingslijn



Veiling van Baron Ferdinand du Bois, Antwerpen, 25 juni 1849

**Théodore Emmanuel Marie
Joseph Bosschaert**

(9 december 1827-19 april 1857)

(huwelijk 6 februari 1849)

**Eulalie Wilhelmine Reine
Josepha du Bois**

(18 augustus 1823-3 januari 1903)

**Louise Anne Marie
Josepha Bosschaert**

(28 november 1855-23 februari 1918)

(huwelijk 25 mei 1875)

**Graaf René Philippe Auguste
Marie Joseph van de Werve**

(17 april 1850 -23 januari 1911)

**Marie Louise Josepha
Eulalie van de Werve**

(7 mei 1876-14 april 1958)

(huwelijk 5 september 1898)

**Baron Édouard Adrien Ignace
M.J. de Borrekens**

(1 januari 1874 -8 juni 1935)

**Baron Raymond Constantin
Ghislain Marie Joseph
de Borrekens**

(12 oktober 1899-)

(huwelijk 30 september 1926)

**Charlotte Pauline Marie
Ghislaine Hermana Josepha
de Gruben**

(22 oktober 1902-14 september 1970)