



Wrought with cuttworke

Een stel 17de-eeuwse textilia

• PATRICIA WARDLE •

Afb. 1
Kussensloop, afgezet
met kloskant, West-
Europa, mogelijk
Frankrijk of Italië,
1630-1640. 226 x 217
cm en 72 x 72 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam, inv.nrs.
BK-1974-92-A, B, C.

In 1974 verwierf het Rijksmuseum een spreij met twee bijbehorende slopen uitgevoerd in een mengsel van technieken die karakteristiek zijn voor de late 16de eeuw en de eerste helft van de 17de eeuw (afb. 1).¹ Alle drie de stukken zijn samengesteld uit grote vierkanten van fijn linnen met drie verschillende ronde motieven in sneewerk of, zoals het ook wel genoemd wordt, reticella naaldkant, met kleinere motieven in dezelfde techniek in de hoeken, en tussen de grote en kleine motieven kransen of takjes bloemen geappliqueerd met hetzelfde linnen. De zijden van de vierkanten zijn aan elkaar gehecht met drie sneewerk medaillons of rozetten en kleine vierkanten van linnen met sneewerk en applicaties in de hoeken. De spreij is aan drie kanten afgezet met gevlochten kloskant, de kussenslopen zijn rondom hiermee afgezet.

Deze combinatie van technieken, vooral die van naaldkant met geappliqueerd borduursel, is ongebruikelijk. Het was daarom een grote verrassing toen er nog een stuk van precies hetzelfde type opdook in een kanttentoonstelling die gedurende de zomer van 2002 gehouden werd in het Allhallows Museum te Honiton in Devon in Engeland. Dit stuk is een kleed voor een tafel of kast (afb. 2).² Dr. A.I. Spriggs, van wiens collectie

het deel uitmaakte, verwierf het in 1969 in Parijs.³ De stukken van het Rijksmuseum zijn ook uit Parijs afkomstig, en wel van een daar gevestigde handelaar die het museum in de jaren '60 en de vroege jaren '70 regelmatig bezocht. Er is dus weinig reden om te betwijfelen dat alle vier de stukken oorspronkelijk een stel vormden. Nog meer bewijs wordt geleverd door het feit dat het gevlochten kloskant langs het tafel- of kastkleed en de beddenspreij hetzelfde is, terwijl de kussenslopen met een lichter type zijn afgezet.

Renaissance naaldwerk

De in deze stukken gebruikte technieken behoren tot de werkwijzen die voornamelijk in de 16de eeuw zijn ontwikkeld. Ze worden vaak als het ware in een adem genoemd en het lijkt erop dat enkele van de termen in het begin tot op zekere hoogte uitwisselbaar waren. De statuten van de Parijse Marchands Merciers uit 1613, die de statuten bevestigen die al in 1601 waren opgesteld, verwijzen naar 'dentelles, lassis, poinctz coupepez' (kloskanten, filet, sneewerk) als zaken die de zijdehandelaren mochten verkopen in Parijs en elders,⁴ terwijl Isabetta [Elisabetta] Catanea Parasole in haar in 1595 in Rome gepubliceerde voorbeeldenboek *Specchio delle virtuose*



Afb. 2

Toilettafelkleed of kastkleed, linnen met sneewerk en geapliqueerd borduurwerk, afgezet met kloskant, West-Europa, mogelijk Frankrijk of Italië, 1630-1640. 140 x 140 cm. Collectie James Spriggs, in bruikleen bij het Allhallows Museum, Honiton, Devon, inv.nr. SP24. Foto: Jonathan Page, Honiton.

donne aankondigt dat het 'de fraaiste werken in punto in aria, reticella, filet en klossen' bevat.⁵ De eerste twee termen refereren aan vroege naaldkant, de tweede twee aan filet of tule-doorstop, en kloskant.

Van deze technieken was filet ongetwijfeld de oudste, de linnen versie hiervan met open mazen dateert van de late 15de eeuw.⁶ Halverwege de 16de eeuw was het een geliefde werkwijze geworden voor interieurtextiel in de huizen van welgestelden. In de inventaris uit 1556 van de Boetselaersborg in 's-Heerenberg in Gelderland, die werd opgesteld voor Walburg van Helmond (gest. 1559), de weduwe van de Drost Daem van den Bergh (gest. 1555), wordt 'op die witte kamer boven de groote kamer' het volgende hemelbed beschreven: *een nieuwe veltbedstede mit gedreyde styelen, mit een wit netwercks hemelscher, ind den hoiffeneynden wit netwerck ind een dubbeld barssy [val] mit wit netwerck ind witte frensen [franje] daeraen; ind dit vurse [voorgaande]...is tsamen mit distelknoppen gesteken.*⁷ Op een klein kastje ('tresoerken') in dezelfde kamer lag *een tresoerlaexken, ind is wit netwerck mit dystelknoppen gesteecken mit witte frensen daerain.*⁸ Walburg van Helmond bezat ook een gekleurde versie van dit soort werk. In de kast in haar slaapkamer bevond zich *een stuk van netwerck, dat men tot een bed besicht, ind 't is gevuld met groin, geel ind roet garnen. Noch een klein taeffellaexken van 't selve sael.*⁹

Catherina de'Medici (1519-1589), de gemalin van Hendrik II van Frankrijk (1519-1559), bezat verschillende stellen bedgordijnen van veel indrukwekkender filet *gevuld met verschillende kleuren zijde en goud en zilver.*¹⁰ Deze worden allemaal opgesomd in de na haar dood in 1589 gemaakte inventaris samen met twee stellen bedgordijnen van onversierd filet en acht filet wandbekledingen voor een kamer.¹¹

In de inventaris die in 1599 gemaakt werd van de bezittingen van Gabriëlle

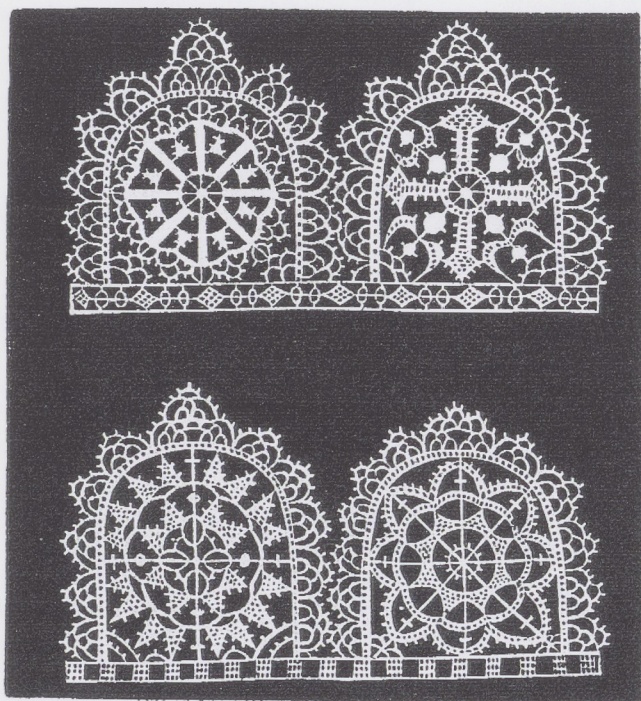
d'Estrées (circa 1570-1599), de maîtresse van Hendrik IV van Frankrijk (1553-1610, koning vanaf 1589), staan twee vergelijkbare stellen bedgordijnen van filet geborduurd met gekleurde zijde en zilver- en gouddraad in een lijst van 'Zomerbedden' (Litz d'Esté), waar ze getaxeerd worden op 500 ecu's.¹² De lijst bevat verder nog bedgordijnen van gemengd filet en sneewerk, die, net als een stel van uitsluitend filet, worden geschat op een waarde van 40 ecu's.¹³ Een stel van zeven wandbekledingen gemaakt van wit linnen 'met vierkanten van filet en sneewerk' is getaxeerd op slechts 20 ecu's, terwijl er een bedrag van 100 ecu's staat naast een ander stel wandbekledingen met vierkanten van filet versierd met gebladerde met glad linnen ertussen.¹⁴ De verschillende schattingen van de waarde van deze stukken zal ongetwijfeld met hun ouderdom te maken hebben gehad, zowel als met de technieken waarin ze zijn gemaakt. Maar die bedragen blijven onbetekenend naast de hoge waarde van 300 ecu's die gehecht wordt aan 'nog een nieuw bed gemaakt van vierkanten van sneewerk en glad linnen', waarbij een grote 'couverture de parade' hoort, een rijk versierde spreid die voor de sier op het bed gelegd werd.¹⁵ Deze taxatie geeft ongetwijfeld niet alleen het feit weer dat de bedgordijnen nieuw waren, maar ook dat sneewerk een arbeidsintensievere en moeilijkere techniek was dan filet, en er was ook een veel grotere vaardigheid voor nodig.

De voorbeeldboeken en rozetten

Het sneewerk op de stukken in het Rijksmuseum en in Honiton bestaat grotendeels uit ronde motieven of medaillons, zoals die al snel begonnen te verschijnen in de voorbeeldboeken die in de 16de eeuw voor het eerst werden gepubliceerd. De meeste van deze boeken zijn opgedragen aan koninklijke dames of edelvrouwen,

aangezien, zoals al vaak is opgemerkt, allerlei soorten naaldwerk werden gezien als geschikt tijdverdrijf voor hooggeboren dames, en sommigen van hen hielden zich er inderdaad veel mee bezig. Het eerste boek waarin voorbeelden voorkomen van zeer open sneewerk, gewerkt op een maas die gevormd is door knippen of verwijderen van draden uit het linnen, was *Les singuliers et nouveaux pourtraicts* door Frederic Vinciolo, dat in 1587 in Parijs werd gepubliceerd en vele malen is herdrukt, tot in 1658 aan toe.¹⁶ Men zegt dat Vinciolo, een Venetiaan, door Catherina de' Medici is meegebracht uit Italië. In zijn boek, dat opgedragen is aan de toenmalige koningin van Frankrijk, Louise de Lorraine (1553-1601, koningin vanaf 1575), verschijnen de medaillons met een geometrisch patroon voor het eerst (afb. 3). Deze zouden tot het midden van de 17de eeuw karakteristiek blijven voor naaldkant. Zijn patronen zijn waarschijnlijk van vroeger datum dan het boek, aangezien hij in zijn inleiding zegt dat

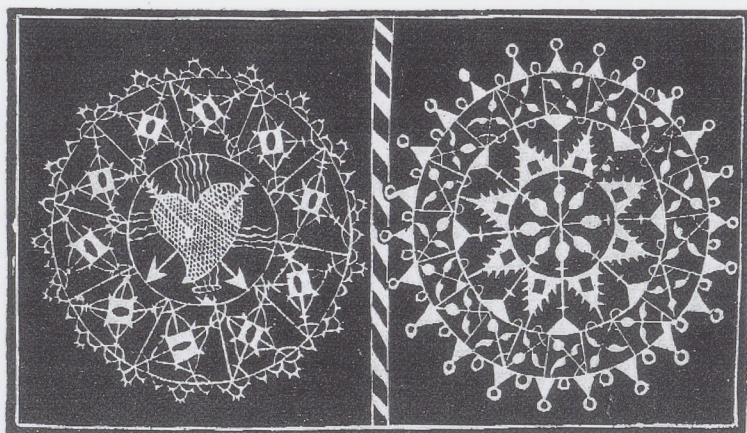
Afb. 3
FREDERIC VINCILOLO,
Les singuliers et nouveaux pourtraicts,
Parijs 1587, ontwerp
voor sneewerk.



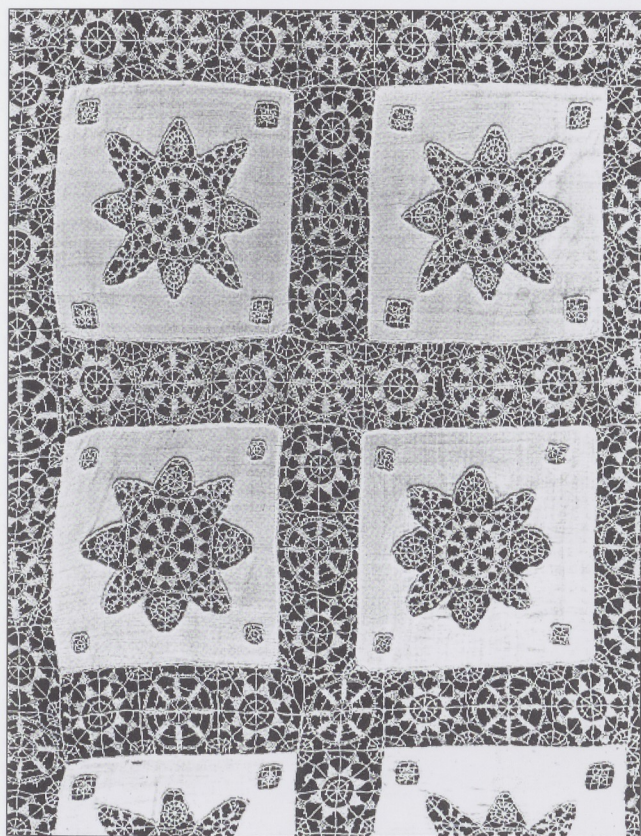
hij ze heeft meegebracht uit Italië. In Cesare Vecellio's in 1592 in Venetië gepubliceerde *Corona delle nobili et virtuose donne* worden de medaillons 'rosette' of rozetten genoemd.¹⁷ Deze naam komt ook in andere voorbeeldboeken uit die tijd voor, waaronder Isabetta Catanea Parasole's in 1597 in Rome gepubliceerde *Studio delle virtuose donne* waarin rozetten als vrijstaande motieven zijn afgebeeld (afb. 4).¹⁸

Deze ontwerpen werden verspreid door middel van uitgaven die elders werden gepubliceerd, zoals de Engelse versie van Vinciolo die onder de titel *New and singular patterns and works of linen* in 1591 in Londen werd uitgebracht door Adrian Poyntz,¹⁹ terwijl nieuwe rozetten verschenen in originele werken, zoals Johann Sibmachers in 1601 in Neurenberg gepubliceerde *Neues Modelbuch in Kupffer gemacht*.²⁰ In Frankrijk waren vergelijkbare ontwerpen te vinden in Jacques Foillets *Nouveaux pourtraicts de point coupé*, dat in 1598 uitgegeven werd in Monbéliard, en waarin de auteur jongedames op het hart drukte Arachne en Minerva na te volgen, die grote vermaardheid verwierven door hun naaldwerk.²¹ In Wenen vond men rozetten in het *Model Buchel* van Wolf Lux uit 1596.²² Hoewel er in de Zuidelijke Nederlanden geen gedrukte voorbeeldboeken lijken te zijn verschenen, is het wel opvallend dat een boek dat in 1620 in Venetië werd uitgebracht – één uit een serie van de hand van Lucretia Romana – verschillende ontwerpen in 'Ponto fiamingo' (Vlaamse kant) bevat waarin rozetten voorkomen.²³

Ontwerpen voor rozetten hadden zich dus door bijna heel Europa verspreid. Linnen kleden of spreien waarop ze voorkomen, zijn te vinden in de collecties van veel musea. Rozetten in het midden van achtpuntige sterren, zoals op de stukken van het Rijksmuseum en Honiton, zijn te zien op beddenspreien in het Palazzo Davanzati



Afb. 4
ISABETTA CATANEA
PARASOLE, *Studio
delle virtuose donne*,
Rome 1597, ontwer-
pen voor vrijstaande
rozetten.



Afb. 5
Beddensprei, detail,
linnen met sneewerk,
West-Europa, circa
1600. Victoria and
Albert Museum,
Londen, nr. T. 217-1911.

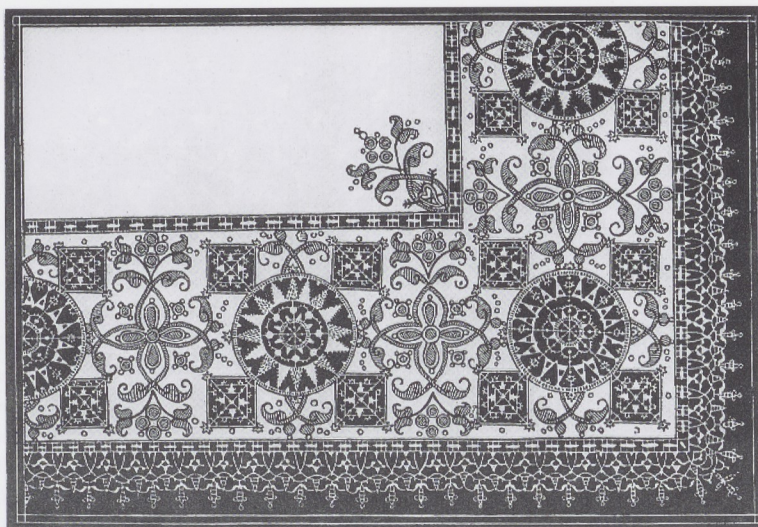
in Florence en het Victoria and Albert Museum in Londen (afb. 5).²⁴ Op de laatste, net als op het hier besproken stel, is slechts een beperkt aantal soorten rozetten gebruikt. Desondanks is het effect opvallend rijk. Dit is ook het geval bij ons stel, terwijl de toevoeging van lange uitsteeksels aan enkele van de rozetten, waardoor ze er uitzien als stralende zonnen, een dramatisch kenmerk is waarvan nog geen ander voorbeeld is gevonden, hoewel enkele ontwerpen in het boek van Jaques Foillet een vergelijkbare stoutmoedigheid vertonen.

Naaldkant gecombineerd met borduurwerk

In het stel in het Rijksmuseum en Honiton zijn de rozetten gecombineerd met borduurwerk; deze combinatie wordt ook gevonden in enkele van de voorbeeldboeken. Parasole's in 1616 in Rome gepubliceerde *Teatro delle nobili et virtuose donne*²⁵ bevat een ontwerp met rozetten die geplaatst zijn tussen vrij formele motieven van onder andere vierblaadjes waaraan stelen met bloemen en blaadjes ontspringen (afb. 6). In het Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart bevindt zich een kleed van sneewerk en borduurwerk waarin op enigszins vergelijkbare manier vierkanten verwerkt zijn met een grote rozet in het midden

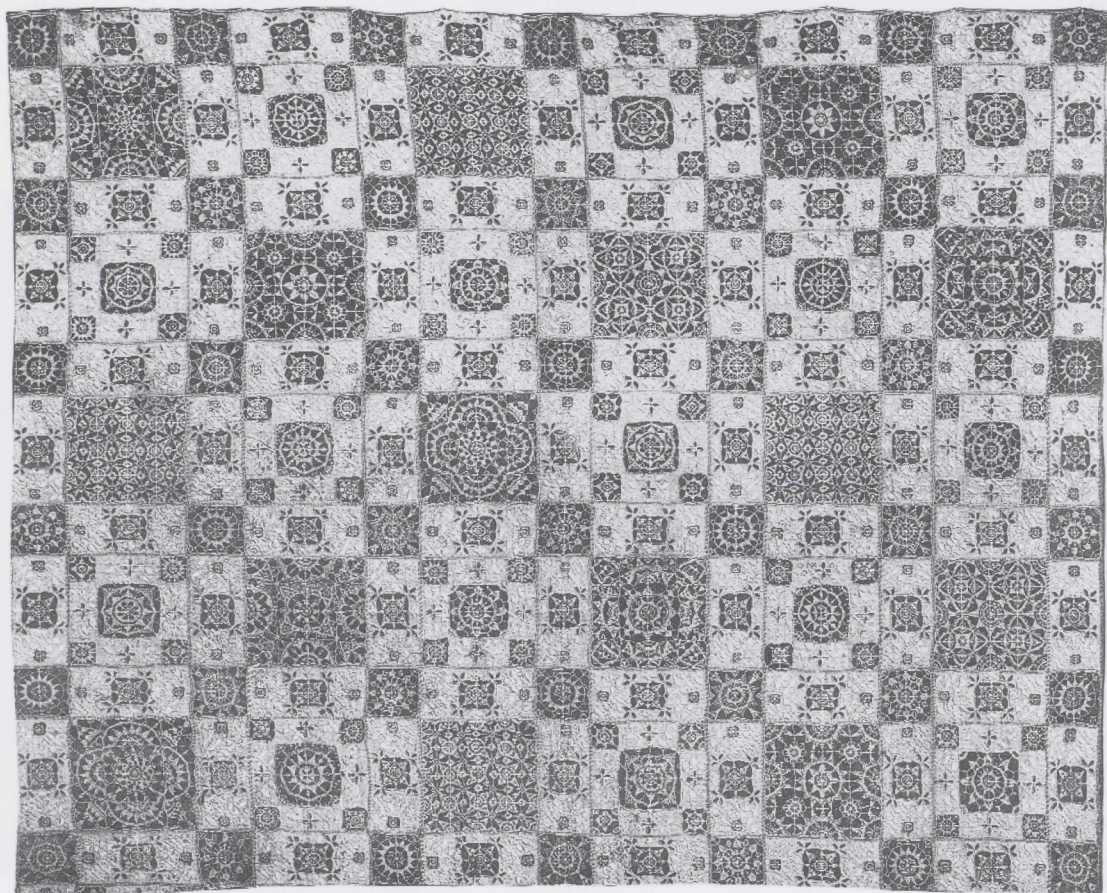
Afb. 6

ELISABETTA CATANEA PARASOLE, *Teatro delle nobili et virtuose donne*, Rome 1616. Ontwerp waarin borduurwerk en sneeuw-
werk zijn gecombineerd.



Afb. 7

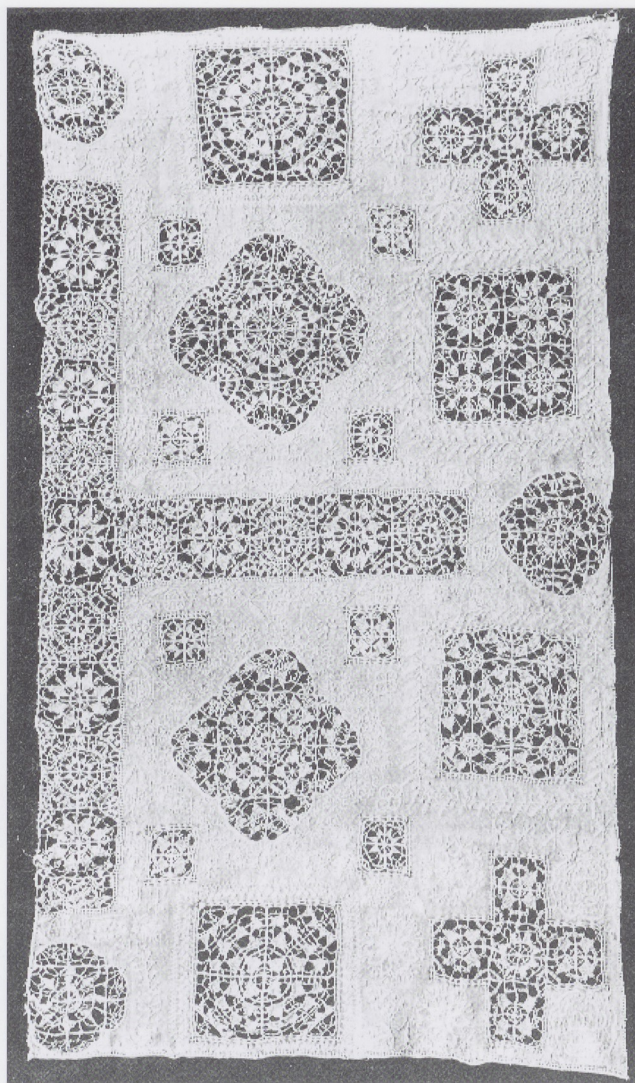
Kleed (detail), linnen met sneeuw-
werk en borduurwerk, West-
Europa, mogelijk
Italië, 1600-1620.
Württembergischen
Landesmuseum,
Stuttgart.



en kleinere in de hoeken (afb. 7). Er zijn echter veel naturalistischere bloemmotieven te vinden in dergelijke boeken, zoals Wilhelm Hoffmanns *Gantz neu Modelbuch* dat in 1607 gepubliceerd werd in Frankfurt am Main,²⁶ en Andreas Breitschneiders *Neu Modelbüch*, dat in 1615 in Leipzig werd gepubliceerd.²⁷ De ontwerpen in het laatste boek, die eigenlijk bedoeld waren voor borduurwerk in zijde, laten de kronkelende bloemstelen zien die het grootste deel van de tweede helft van de 16de eeuw populair waren en ook nog tot in de 17de eeuw.

De geborduurde bloemen op de stukken in het Rijksmuseum en Honiton gaan een stap verder in de richting van het realisme, aangezien, hoewel sommige bloemen in kransen zijn geschikt, er vele als aparte takjes te zien zijn. Zoals in 1975 al werd opgemerkt, zijn de bloemen vervaardigd in een applicatietechniek waarvoor hetzelfde fijne linnen is gebruikt als voor de vierkanten.²⁸ De bloemen, bladeren en stelen zijn uitgeknipt en opgenaaid met simpele overhandse steken en een klein beetje extra borduurwerk voor de details.²⁹ Er lijkt geen enkel ander werk in deze techniek de tand des tijds te hebben doorstaan. De techniek zou in de 18de eeuw opnieuw verschijnen in een nog fijnere vorm in het tere witte borduurwerk dat bekend staat als Dresdener witwerk,³⁰ maar er lijkt niets tussen dat witwerk en het 17de-eeuwse stel te zitten.

De grootste gelijkenis met het stel is tot nu toe gevonden in een fragment van een kledingstuk dat zich vroeger in de Besselièvre collectie in Parijs bevond (afb. 8).³¹ Hier is weer een reeks van rozetten te zien op panelen van verschillende afmetingen en vormen, omringd door bloemen- en vruchtenmotieven, ditmaal geborduurd met wit linnen garen. De tekening van de plantmotieven is echter minder uitgewerkt dan op de stukken uit het Rijksmuseum en Honiton, en het totale effect is minder verfijnd.



De bloemen en de vruchten en hun betekenis

De bloemen en de vruchten op het onderhavige stel zijn voor zo ver mogelijk geïdentificeerd. We zien onder andere anjers, irissen, cyclamen, lelietjes-van-dalen en druiventrossen. Als ze naar gedrukte voorbeelden gemaakt zijn, lijken ze het meest op die in het *Florilegium* door Adriaen Collaert (ca. 1550-1618), dat in Antwerpen gepubliceerd werd door Theodor (1571-1633) and Philips (1537-1613) Galle.³² De irissen bijvoor-

Afb. 8

Fragment van een kledingstuk, linnen met sneewerk en borduurwerk met linnen garen, Frankrijk (?), circa 1620-1640. Overgenomen uit *La Collection Besselièvre*, Paris z.j. [1913], plaat 44. Foto welwillend ter beschikking gesteld door het Victoria and Albert Museum, Londen.



Afb. 9
ADRIAEN COLLAERT,
Florilegium, Antwerpen, circa 1600. Plaat met irissen. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

beeld lijken vrij sterk op die in dit werk (afb. 9).

In 1975 is de gelijkenis opgemerkt tussen de spreij van het Rijksmuseum en een met bloemen geborduurd linnen tafelkleed dat te zien is op een schilderij dat toevallig in hetzelfde jaar naar het museum kwam, namelijk *De Terugkeer van de Jagers* door Pieter Codde (1599-1678). Het is gesigneerd en 1633 gedateerd (afb. 10, 10a).³³ Hoewel er geen sneewerk aan dit kleed zit, zijn de bloemen erop geschilderd op een manier die erg lijkt op die van ons stel. Het kleed op het schilderij is geïnterpreteerd als een van de vele wereldse symbolen in relatie tot de vrouwen in een tafereel rijk aan erotische symboliek.³⁴ Deze symboliek werd misschien nog onderstreept door de bloemen die op het kleed zijn te zien.

Als de bloemen op ons stel een betekenis hebben, zal die een heel andere geweest zijn. Er is opgemerkt hoe belangrijk de bloemensymboliek werd in de 17de-eeuwse schilderkunst, niet het minst op religieus gebied.³⁵ In hoeverre dit zich uitstrekte tot kunstnijverheidsobjecten, is iets wat nog niet tot in de details is bestudeerd, alhoewel aangetoond is dat het een belangrijke factor is in bijvoorbeeld de rijk geborduurde handschoenen, die een belangrijk onderdeel waren van de Noord-Nederlandse verlovings- en huwelijksgebruiken.³⁶ Echter, een blik op het fragment van een kleed uit de Besselièvre collectie maakt meteen al duidelijk dat het vol zit met vruchtbaarheidssymbolen, vooral de golvende stelen met druiventrossen en granaatappelen, met korenaren in de hoeken, terwijl enkele van de grote bloemen rozen lijken te zijn, eeuwenoude symbolen van de liefde.

Het lijkt redelijk om aan te nemen dat de druiventrossen op de hier besproken stukken ook bedoeld waren als vruchtbaarheidssymbolen, terwijl ze in ieder geval in de Noordelijke Nederlanden ook gediend kunnen hebben als emblemen van kuisheid binnen het huwelijk.³⁷ Wat betreft de religieuze symboliek die bijna alle bloemen en vruchten met zich mee droegen: de wijnrank was een van de oudste symbolen voor Christus, maar had ook vele andere religieuze associaties.³⁸ Op soortgelijke wijze stond de anjer voor trouw, een belangrijke deugd in het huwelijk, maar de anjer was tevens al sinds lange tijd een symbool voor het lijden van Christus, en verschijnt vaak ook op portretten als weergave van het geloof in en de hoop op Christus van degene die de bloem vasthoudt.³⁹ De iris was een symbool van Goddelijke Majesteit in relatie tot Christus en de heilige maagd,⁴⁰ en stond ook voor geduld.⁴¹ Het lelietje-van-dalen, dat genoemd wordt in het Hooglied van Salomo en over het algemeen wordt geïnterpreteerd als een symbool van



Afb. 10
PIETER CODDE,
*De Terugkeer van de
Jagers*, 1635. Olieverf
op doek, gesigneerd
en gedateerd. Rijks-
museum, Amsterdam,
bruikleen uit particu-
liere collectie,
inv.nr. SK-A-4844.



Afb. 10a
Detail van kleding op
afb. 10.

de liefde tussen Christus de Bruidgom en de Kerk als zijn Bruid, onderstreepte de religieuze waarde van het huwelijk.⁴² Er zij ook op gewezen dat Adriaen Collaerts *Florilegium*, waarnaar hierboven al is verwezen, opent met een gravure over dit thema, wat de teneur van het boek in zijn geheel al aangeeft. Al deze associaties maakten het lelietje-van-dalen een voor de hand liggend symbool voor een godvrezend huwelijk, terwijl het als bloem van nederigheid eveneens stond voor de Maagd Maria.⁴³ 'Er is geen bloem, hoe klein of gewoon ook, waarvan deugdzaam lieden niet een of andere heilzame les kunnen leren', aldus de auteur van *La Sainteté de vie tirée de la considération des plantes*, een boek dat in 1641 in Luik is gepubliceerd.⁴⁴

Dit alles lijkt misschien een zware last om te torsen voor tere borduurwerken, en het is heel goed mogelijk dat hun eigenaars niet op de hoogte waren van ieder detail van de symboliek. Echter, een snelle gang langs de vroege 17de-eeuwse Engelse borduurwerken, die tot nu toe het bekendst en het best bestudeerd zijn, laat verschillende objecten zien die op vergelijkbare wijze geïnterpreteerd zouden kunnen worden, zoals diverse paren zwartgeborduurde kussenslopen met wijnrankpatronen, en een ander paar met twijgjes van onder andere anjers, granaatappelen en rozen. De inventaris uit 1614 van Henry Howard, graaf van Northampton (1540-1614), noemt een paar slopen *with a runninge worke of pomgranets, grapes and roses, silk and golde*.⁴⁵ Misschien is het ook niet helemaal toevallig dat de anjer, granaatappel en wijnrank de meest voorkomende plantenmotieven zijn van Vinciolo's in 1587 gepubliceerde filetpatronen.⁴⁶

Als het hier besproken stel gemaakt is voor een huwelijk, wat aannemelijk lijkt, zou het zelfs een aanwijzing over de naam van de bruid kunnen bevatten. De margriet was in verschillende tijdvakken een attribuut van Venus of

een symbool van de Maagd Maria en de Incarnatie, maar ze zou ook kunnen aangeven dat de bruid Margherita, Marguerite of Margaret heette.⁴⁷ Lady Margaret Beaufort, gravin van Richmond en Derby (1443-1509), de moeder van Hendrik VII van Engeland (1457-1509, koning vanaf 1485), gebruikte in ieder geval graag de margriet naast haar wapen of het valhek van de Beauforts. Er staan margrieten op de poorthuizen van de twee universiteitsgebouwen in Cambridge die zij begiftigd heeft,⁴⁸ en ze waren ook vrij vaak te vinden op de borduurwerken die zij naliet aan Christ's College, zoals de twee *copes of crymesyn velvett embrodryed with margarettes* of het *paire of awter [altaar] clothes of Crymsyn velvett embrodrid with Margarettes*.⁴⁹ Een vergelijkbaar stuk dat ongeveer even oud is als ons stel is een geborduurde afbeelding van *St. Franciscus in Extase* in het Victoria and Albert Museum, waarop in de bovenrand de wapens prijken van Ranuccio Farnese, hertog van Parma and Piacenza (1569-1622), en Margherita Aldobrandini (1586-1646), die in 1599 waren getrouwd.⁵⁰ Links van de wapens staat een kluitje margrieten, een duidelijke verwijzing naar de naam van de hertogin. Verder valt op dat er in de zijranden irissen en anjers te zien zijn, hier ongetwijfeld met hun volledige religieuze associaties.

Waar het kleed voor diende

We mogen wel aannemen dat het kleed op het schilderij van Pieter Codde op een kaptafel of toilettafel ligt, aangezien tussen de wirwar aan objecten een spiegel ligt. En dit is ook niet de enige keer dat we een dergelijk kleed zien afgebeeld op een toilettafel, wat doet denken dat het kleed in ons stel voor hetzelfde doel gebruikt kan zijn. Een schilderij uit circa 1600 door Toussaint Debreuil (1561-1602), de voornaamste schilder van Hendrik IV, toont een kleed van linnen en sneewerk dat over een tapijt op een lage

tafel of kist ligt, waarop weer een spiegel staat en enkele cosmeticafllesjes. Er zit een vrouw voor de spiegel terwijl haar haar wordt gekamd, een andere vrouw ligt nog in bed. Vroeger werd het schilderij *Een Dame aan haar Toilet* genoemd, maar het is nu geïdentificeerd als een afbeelding van het *Toilet van Hyante en Climène*, een scène uit Ronsards *La Franciade*, dat in 1572 voor het eerst werd gepubliceerd. Het verhaal is mythologisch maar de achtergrond is zuiver contemporain geschilderd.⁵¹ Een ander schilderij van dezelfde datum door een onbekende Franse schilder, dat zich in het Musée Ingres in Montauban bevindt, toont een vrouw die voor een grote spiegel staat waarin ze gereflecteerd wordt. Op de tafel onder de spiegel ligt een kleed dat is samengesteld uit vierkanten van sneewerk en geborduurd linnen.⁵² Hoewel dit een portret zou kunnen zijn, lijkt het aannemelijker dat het schilderij ijdelheid of hebzucht weergeeft, aangezien de vrouw kostbaar gekleed is in een kostuum waaraan nog veel meer sneewerk te zien is. Haar arm rust op een geborduurd juwelengkistje en ze houdt een parelsnoer vast.

Het feit dat dergelijke kleden op schilderijen voorkomen als luxe objecten of symbolen van ijdelheid onderstreept hun kostbaarheid. Dit wordt nog duidelijker wanneer we weten dat er in Frankrijk verschillende edicten uitgevaardigd werden tegen het gebruik van zulke dure textilia, bijvoorbeeld het edict van 30 september 1625, waarin het dragen van sneewerk, kant en passement verboden werd (passement is een naam voor het soort klokant dat aan het hier besproken stel zit).⁵³ Hoe duur sneewerk kon zijn, blijkt uit het feit dat op de lijst in het huwelijkscontract uit 1624 van Marie de Bourbon, dochter van de gravin van Soissons, het linnen dat ermee afgezet was, werd getaxeerd op 27.500 livres, terwijl 28 japonnen van zijde en fluweel op 28.600 livres kwamen.⁵⁴

De renaissance technieken in de 17de eeuw

De renaissance technieken die hierboven zijn geschetst, bleven tot ver in de 17de eeuw in gebruik voor bedgordijnen en beddenspreien. In de inventaris die van de bezittingen van Charles de Bourbon na zijn dood in 1613 werd gemaakt, staat onder andere een uit vierkanten van linnen, filet en sneewerk samengesteld stel bed gordijnen. De inventaris van zijn vrouw, de gravin van Soissons, werd na haar dood in 1644 opgemaakt en noemt twee stellen, allebei met beddenspreien, met vierkanten van sneewerk.⁵⁵ In de inventaris van het Stadhouderskwartier en het Noordeinde in Den Haag, in 1632 gemaakt voor Amalia van Solms (1602-1675), staan twee stellen bedgordijnen vervaardigd van vierkanten van filet met linnen en klokant, met bijbehorende beddenspreien en kastkleden. De filet in beide stellen heeft een patroon van allerlei soorten bloemen en vruchten.⁵⁶

Als het hier besproken stel voor een huwelijk is gemaakt, zoals de patronen lijken te suggereren, kunnen we een idee krijgen hoe het er in het gebruik zou kunnen hebben uitgezien op een prent die het embleem 'Het Houw'licks bed zy onbesmet' illustreert in Johannes de Brunes *Emblemata of zinne-werck*, dat in 1642 in Amsterdam gepubliceerd werd (afb. 11). Het bed is hier opgemaakt met aan het hoofd-einde geplaatste huwelijkskronen, terwijl de kussens voor de sier op de spreij zijn gelegd. De beddensprei en kussenslopen lijken doorgestikt of geborduurd te zijn, terwijl de toilettafel naast het bed bedekt is met een met kant afgezet linnen kleed. Hoewel de stukken in dergelijke stellen niet altijd van hetzelfde ontwerp hoefden te zijn, waren ze dat vaak wel. In de inventaris die in 1638 werd opgemaakt van de bezittingen van Anne, burggravin Dorchester wordt een stel genoemd van bijpassende stukken in een geliefde borduurtechniek uit die tijd: *Another Hollande*



Afb. 11
Emblema, 'Het Houw'licks bed zy onbesmet' uit Johannes de Brune, *Emblemata of zinne-werck*, Amsterdam 1624. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

sheete wrought in black worsted of a running work. 1 cupboard cloth or carpet and 2 pillowbeeres suteable.⁵⁷ Misschien was het 'running work' hier een alles bedekkend patroon van kronkelende stelen met bloemen en vruchten of zelfs een wijnrankpatroon zoals hierboven besproken. De inventaris van de burggravin bevatte ook een kleeid *wrought with cuttworke* [sneewerk] en 10 *peeses of networke & cutworke*, sommige waren voor tafelkleden en andere voor kussenovertrekken.⁵⁸

Het hier besproken stel, past duidelijk in dit gebruikspatroon. Het kan niet aan de hand van de rozetten worden gedateerd, aangezien die zo lang populair zijn gebleven, maar de gelijkenis van het borduurwerk met dat op het schilderij van Codde uit 1635 geeft een goede aanwijzing. Andere indicaties zijn te vinden op stukken borduurwerk en kant in Frankrijk en Italië. In Frankrijk zijn fruitbomen en potten met bloemen te zien op filetontwerpen in Matthias Migneraks in 1605 in Parijs gepubliceerde *La pratique de l'aiguille industrieuse*.⁵⁹ Er bevindt

zich een kleeid met vierkanten van dit soort filet met rozetten en andere sneewerk motieven ertussen in het Musée National de la Renaissance in Écouen.⁶⁰ Fijn naturalistisch borduurwerk van vazen met bloemen zijn te zien op de buitenkanten van de zijpanelen van een draagbaar altaar met geborduurde panelen dat in 1621 werd gemaakt door Pierre Vigier, een borduurwerker uit Lyons.⁶¹ Zo zien we ook bosjes bloemen in de natuurlijke kleuren geborduurd rondom een gekroond en omkranst monogram van Maria de' Medici (1573-1642) op de band van een aan haar opgedragen boek uit 1629. Dit wordt beschreven als een voorbeeld van de steeds belangrijker plaats die bloemen gaan innemen in de Franse kunstnijverheid.⁶² In Italië zien we uitbundige ontwerpen van potten met bloemen verschijnen in de voorbeeldboeken voor naald- en kloskant die door Bartolomeo Danielli tussen 1610 en 1643 in Siena en Bologna werden gepubliceerd.⁶³ Maar het was in de naaldkant van Venetië, zoals die zich ontwikkelde in het

tweede kwart van de 17de eeuw, dat veel naturalistische bloemen verschenen, over het algemeen gerangschikt in ontwerpen met kronkelende stelen. Deze ontwerpen bevatten ook vrij vaak rozetten, nu geheel in naaldkant in plaats van de sneewerk techniek, zoals men kan zien aan een fraaie strook in de collectie van het Rijksmuseum (afb. 12).⁶⁴ Gedetailleerde ontwerpen van dit type worden meestal circa 1630-1640 gedateerd, naar aanleiding van een kraag van deze kant op een portret van een onbekende man uit deze periode.⁶⁵

Daarom lijkt een datering tussen 1630 en 1640 goed te passen voor het stel in het Rijksmuseum en Honiton. Wat betreft het land van herkomst is het onmogelijk om exacter te zijn dan West-Europa, mogelijk Frankrijk of Italië. Misschien is het gebruikt met een licht stel wandbekledingen en bedgordijnen zoals koningin Henrietta Maria (1606-1669) die achterliet op Oatlands, toen ze in 1641 uit Engeland vertrok vanwege de burgeroorlog: *A Suite of White Dymothy Containeing seaven pieces enbroid[e]r[e]d all over*

*with Oes [pailletten] en A furniture for a bed suitable.*⁶⁶

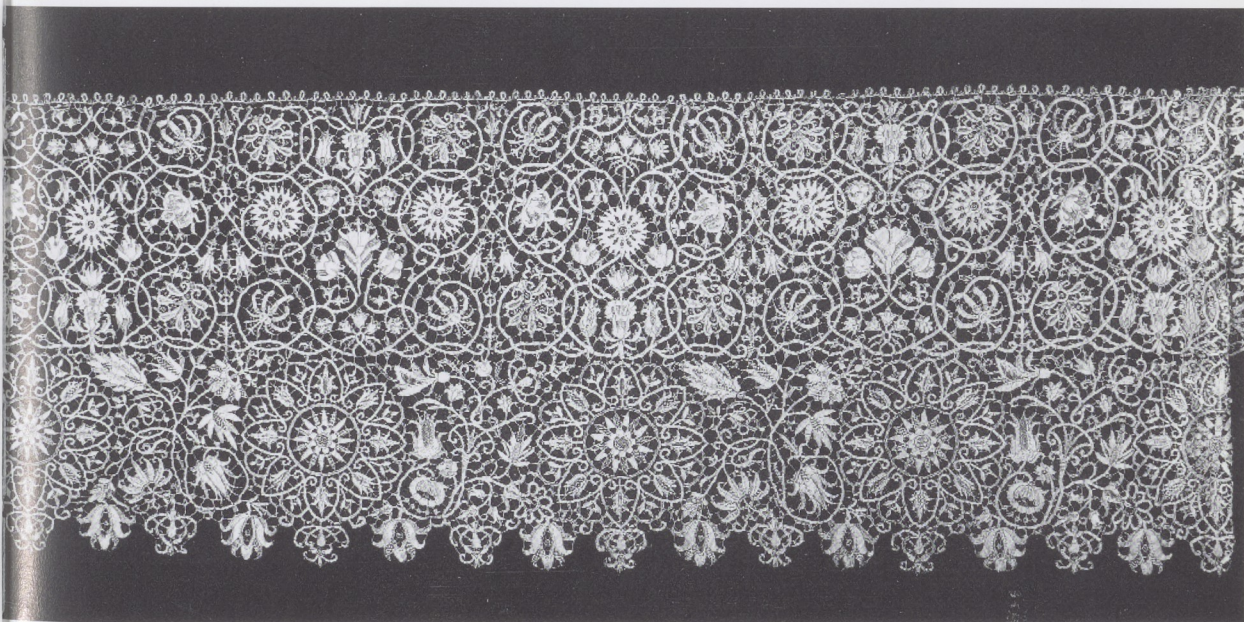
Tussen 1640 en 1650 begon sneewerk, met de veranderingen in de mode, langzaam te verdwijnen. 'Zeer fraaie sneewerken' worden nog steeds genoemd in *La Ville de Paris en vers burlesques*, dat in 1652 in Parijs gepubliceerd werd,⁶⁷ maar de techniek wordt niet vermeld in de patentbrieven van de Marchands Merciers, die in april 1653 door Lodewijk XIV (1638-1715, koning vanaf 1643) werden uitgevaardigd.⁶⁸ Een van de laatste verschijsningen van sneewerk rozetten in combinatie met bloemenborduurwerk moet zijn op een van een huwelijkslaken gemaakt in het Nationaal Museum in Kopenhagen (afb. 13), waarop de datum 1650 staat en de wapens en de initialen van Jorgen Schultz en Anne Margrete van Götzen.⁶⁹

Naaisters

Hoewel, zoals hierboven al is opgemerkt, bekend is dat sommige koninklijke dames en edelvrouwen zich bezighielden met het maken van filet, sneewerk en borduurwerk als tijdverdrijf,

Afb. 12

Strook, naaldkant, Italië, Venetië, 1630-1640. 365 x 43 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. BK-1967-140.



moet veel van wat de eeuwen overleefd heeft, in feite zijn vervaardigd door naaisters die leefden van hun naald. Zij staan zelfs bovenaan de lijst die Wilhelm Hoffman geeft van mensen voor wie zijn in 1604 in Frankfurt-am-Main gepubliceerde voorbeeldboek *Neues Volkommenes Modelbuch* bedoeld was: 'Alle naaisters, borduursters, schrijnwerkers, steenhouwers en ook deugd-zame vrouwen en jongedames tot nut en vrolijk welbehagen'.⁷⁰ Anders dan in zijn boek van 1607, waarnaar hierboven is verwezen, was dit boek geheel gewijd aan reticella en naaldkantpatronen, waaronder talrijke rozetten. Het universele karakter van de ontwerpen wordt benadrukt door de aankondiging op de titelpagina van het boek dat de inhoud was gebaseerd op 'zowel Italiaanse, Franse, Nederlandse, Engelse als Duitse voorbeelden'.⁷¹

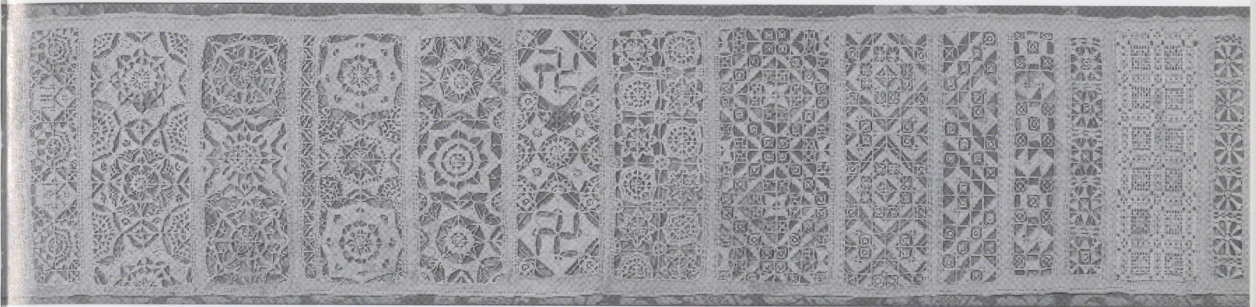
Hoewel heel veel vrouwen in het verleden hun brood verdienden als naaister, is het niet makkelijk om

informatie over hen te vinden. Er bestond geen naaistersgilde, hoewel naaisters vaak wel een officiële leer-tijd uitdienden. Dat dit soms kon gebeuren binnen de context van een gilde wordt bijvoorbeeld aangegeven door 17de-eeuwse archiefstukken van het timmermansgilde van Londen betreffende het in de leer doen van opeenvolgende meisjes bij de timmerman Richard Hill en zijn vrouw, die waarschijnlijk naaister was, om haar vak te leren. Voor een van hen werd zelfs de aanzienlijke som van 50 pond betaald.⁷² Een bekende Nederlandse bron voor het werk van naaisters is de in 1642 in Amsterdam gepubliceerde klucht *Frik in 't Veurhuis* door Mattheus Gansneb (1613-1652), waarin de naaister Grietje van Buuren geportretteerd wordt. Haar vaardigheden omvatten niet alleen fijn naaiwerk en witwerk borduren, maar ook sneewerk en het maken van kloskant.⁷³

De rekeningen van de naaisters van

Afb. 13
Altaardoek/Antependium, linnen met sneewerk en borduurwerk afgezet met kloskant, Denemarken, gemaakt van een huwelijkslaken met de wapens en initialen van Jörgen Schultz en Anne Margrete van Götzen, gedateerd 1650. Nationaal Museum, Kopenhagen, inv.nr. D 12122.





de Stuart koningen van Engeland in de *Great Wardrobe Accounts* in de Public Record Office in Londen bevatten regelmatig verwijzingen naar sneewerk. Dorothy Speccart voorzag Jacobus I (1566-1625) jaarlijks van een of twee dozijn *night capps wrought with cutworke and edged with needleworke purl*. De rekening van de kant-handelaar John Sheirston voor het jaar van 29 september 1623 tot 29 september 1624 toont aan dat sneewerk apart gekocht kon worden, aangezien er een bedrag op staat van 20 pond *For Twenty yarges of fine Italian Cuttworke for Night Capps at 20 shillings per yard*.⁷⁴ Het is niet duidelijk of dit sneewerk echt uit Italië geïmporteerd werd. Het zou best kunnen, aangezien een Franse bron uit 1613 ook spreekt van 'point coupé, het werk van Venetië', maar de term zou ook gewoon een specifiek soort sneewerk aangeduid kunnen hebben, net als 'Marseille' in de 18de eeuw een bepaald type doorstikwerk aangaf.⁷⁵ Julian Elliott, naaister van Karel I (1600-1649, koning vanaf 1625) leverde hem ook slaapmutsen afgezet met sneewerk. Toen hij nog prins van Wales was, had hij in het jaar 1622-1623 vierentwintig 'Cuttwork Bandes' of platte kragen van haar gekocht, en hetzelfde aantal sneewerk manchetten, allemaal met naaldkant picot, voor een totale prijs van 72 pond.⁷⁶ Op de rekeningen van Julian Elliott staan verder nog kastkleden, maar deze waren afgezet met randen en tussenzetsels van kloskant.

Merklappen en de overleving van sneewerk rozetten

Er is op merklappen ruim bewijs voorhanden dat in de 17de eeuw sneewerk deel uitmaakte van de oefening in vaardigheden voor veel jonge meisjes. Een typisch voorbeeld van Engelse herkomst in de collectie van het Rijksmuseum is een lange, smalle reep van linnen met rijen motieven in fils-tirés en sneewerk, waaronder niet minder dan vijf rijen rozetten (afb. 14).⁷⁷ Merklappen van dit model waren in Engeland omstreeks 1630 in de mode gekomen.⁷⁸ De vroegst gedateerde exemplaren waarop rozetten zijn te zien, zijn ten eerste de door Elizabeth Hinde in 1643 gemaakte merklap die nu in het Fitzwilliam Museum, Cambridge, is. De andere is gedateerd 1649 en is in het bezit van het Victoria and Albert Museum.⁷⁹ In het Fitzwilliam Museum bevindt zich echter ook een rechthoekige merklap die duidelijk omstreeks het begin van de 17de eeuw is vervaardigd en ook rozetten bevat.⁸⁰ De vroegst gedateerde merklap met rozetten die we tot nu toe kennen, met minstens tien rijen, is een Noord-Duits exemplaar in het Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, dat is gemaakt door Gertrud Olbrocks en gedateerd 1637.⁸¹ Rozetten zijn ook in overvloed te vinden op een ongedateerde Italiaanse merklap uit de eerste helft van de 17de eeuw, die gesigneerd is door Giullia Piccolomini.⁸²

Sneewerk in het algemeen en rozetten in het bijzonder bleven op merklappen verschijnen toen ze allang geen

Afb. 14

Merklap, linnen met fils-tirés en sneewerk, Engels, midden 17de eeuw. 95,5 x 21 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. BK-1970-101.



Afb. 15
 HENDRIK JACOBUS
 SCHOLTEN (1824-
 1907), *Zondagmorgen*,
 1868. Olieverf op
 doek. Rijksmuseum,
 Amsterdam,
 inv.nr. SK-A-1130.

enkel praktisch nut meer dienden, bijvoorbeeld op een onafgemaakte merklap in het Bargello in Florence, waarop de naam staat van Margherita, dochter van Giovan Battista Gianfigliuzzi. Deze is ergens in het derde kwart van de 17de eeuw gemaakt.⁸³ De rage voor sneewerk en rozetpatronen lijkt een zeer lang leven beschoren te zijn geweest in Engeland. Er zou een lange lijst gemaakt kunnen worden van merklappen met data in de tweede helft van de 17de eeuw, en in de 18de eeuw vindt men sneewerk rozetten gecombineerd met patronen in *hollie-point* techniek, bijvoorbeeld op een merklap uit 1728 in het Fitzwilliam Museum en een uit 1739 in het Victoria and Albert Museum.⁸⁴ Daarna verdween de sneewerk techniek in het algemeen van het toneel. Dat was echter niet het einde van het verhaal.

Herleving

In de tweede helft van de 19de eeuw kwamen de renaissance naaldwerk-technieken weer in de mode. Een van de eerste tekenen was hun verschijning op enkele van de schilderijen die voorgaven het dagelijks leven in voorbije eeuwen te laten zien. Op *Zondagmorgen* door Hendrik Jacobus Scholten (1824-1907), dat in 1868 op een tentoonstelling in Amsterdam werd aangekocht voor het Rijksmuseum, is de tafel in midden van een zogenaamd 17de-eeuws interieur bedekt met een tapijt waarover een kleed ligt dat is samengesteld uit vierkanten van geborduurd linnen en sneewerk met een geschulpte kantrand (afb. 15).⁸⁵ Misschien was Scholtens voorbeeld een echt 17de-eeuws kleed: ook de Franse genreschilder Ernest Meissonnier (1815-1891) was eigenaar van een

vroeg-17de-eeuws altaarkleed samengesteld uit vierkanten van filet en stroken linnen met sneewerk rozetten.⁸⁶ In de 17de eeuw zou zo'n kleed echter eerder op een toilettafel te zien zijn over een onderkleed van een of ander effen, maar weelderig materiaal in plaats van op een gewone tafel met ook nog een zware bijbel er open bovenop!

In de laatste twee decennia van de 19de eeuw nam de rage voor sneewerk en filet werkelijk een hoge vlucht, onder invloed van de publicatie van facsimile-uitgaven van veel van de oude voorbeeldboeken. Instructies in de techniek verschenen ook in handboeken zoals *The Dictionary of Needlework* door S.F.A. Caulfeild en B.C. Seward, dat in 1882 voor het eerst gepubliceerd werd in Londen, en waarin verschillende beschrijvingen te vinden zijn hoe men sneewerk of reticella moet maken. De uitgebreidste beschrijving staat onder de term 'Greek Point', aangezien de technieken tot de 19de eeuw nog gebruikt waren in plattelandsnaaldwerk op de Griekse eilanden.⁸⁷ Dat dit soort naaldwerk opnieuw enthousiast ter hand werd genomen door amateurs blijkt bijvoorbeeld uit een tentoonstelling van *Les Arts de la Femme* in 1909, waarvoor lezers van het Franse tijdschrift *Les Modes* werden uitgenodigd om voorbeelden van hun eigen handwerk in te zenden. De lijst van tentoongestelde werken in het juni-nummer van 1909 omvat werken 'in iedere methode uit iedere eeuw', 'twee kanten van sneewerk met filet' en 'tafellinnen in drie delen (sneewerk en Venetiaanse kant)'.⁸⁸ Het maken van een sneewerk of reticella rozet maakte bovendien deel uit van de opleiding voor het diploma Fraaie Handwerken die in de vroege jaren '80 van de 19de eeuw in Nederland werd gestart op industriescholen voor meisjes, hoewel het niet duidelijk is of de techniek in de praktijk vaak werd gebruikt.⁸⁹

Sommige van de nieuwe kantpro-

ducerende ondernemingen die tegen het eind van de 19de eeuw waren gevestigd, begonnen ook sneewerk of reticella te maken. Het was een van de technieken die gebruikt werd door de Langdale Linen Industry in Engeland, waar het bekend werd onder de naam Ruskin lace, omdat de stichting van het bedrijf was geïnspireerd door de kunstcriticus John Ruskin (1819-1900). Deze onderneming bleek een zeer lang leven beschoren, ontwerpen met de bekende sneewerk rozetten werden nog in de jaren '70 van de 20ste eeuw geproduceerd.⁹⁰ Sneewerk werd tussen 1880 en 1900 eveneens geproduceerd op verschillende plaatsen in Ierland.⁹¹ Het was ook een van de specialiteiten van Aemilia Ars, de arts and crafts vereniging die in 1898 in Bologna werd gesticht. De naaldkant- en borduurwerkafdeling hiervan overleefde tot ver in de 20ste eeuw en heeft recent een zekere herleving beleefd. Aemilia Ars maakte bedgordijnen, beddenspreien en tafelkleden die niet alleen de ontwerpen uit de oude voorbeeldboeken volgen, maar ook nieuwe ontwerpen door moderne kunstenaars in dezelfde stijl laten zien, zoals die van Guido Fiorini (1879-1960). De producten van de vereniging vielen zeer in de smaak en wonnen prijzen op vele internationale tentoonstellingen, vooral in de jaren voor 1914.⁹²

Ook de kantfabrikanten haakten snel aan bij de nieuwe mode. De beroemde Franse firma Lefébure was in de jaren '50 van de 19de eeuw begonnen met het maken van 'point Colbert', een imitatie van Venetiaanse naaldkant, en omstreeks 1880 voegde het bedrijf op reticella geïnspireerde ontwerpen aan zijn repertoire toe.⁹³ Een typische mengeling van stijlen zien we op een met borduurwerk en naaldkant gedecoreerd kleed uit 1909 uit de voorraad van het Grande Maison de Dentelles in Parijs (afb. 16). Rond dezelfde tijd gaf de op de nummers 54 en 52 van de Faubourg Saint-

Honoré in Parijs gevestigde firma Melville & Ziffer een boekje uit met de nieuwe modellen die zij aanbood, waaronder een beddensprei in sneewerk en filet. In een soortgelijk boekje van na 1911 worden gordijnen genoemd 'bezet met vierkanten van Venetiaanse gehoopte naaldkant en geborduurd met sneewerk', een typische mengeling uit die tijd.⁹⁴ Belgische kantfabrikanten volgden de nieuwe mode ook. In de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel bevindt zich een fraaie strook van sneewerk (afb. 17), die in de collectie kwam als onderdeel van een legaat uit 1894, en daarom gemaakt moet zijn voor dat jaar.⁹⁵ De strook is gemaakt door Maison Stevens-Geerlandt, slechts een van de vele firma's die deze soort kant maakten. R. Lava uit Brussel was een van de vooraanstaande fabrikanten van sneewerk.⁹⁶

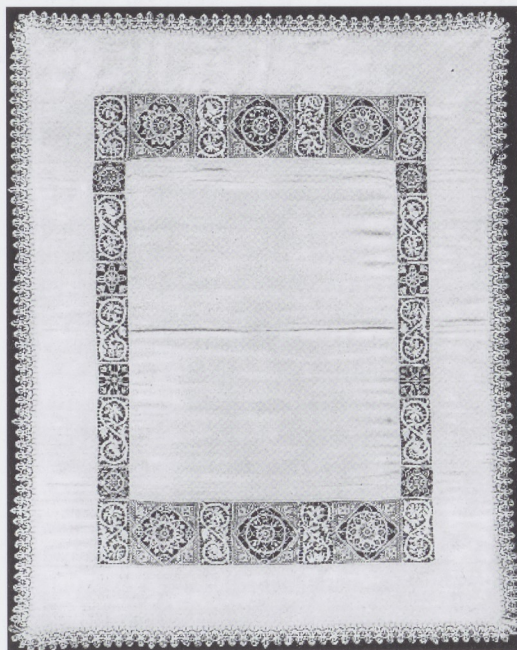
Sneewerk en reticella genoten ook de enigszins twijfelachtige eer machinaal geïmiteerd te worden. De machine waar het hier om gaat, was ontwikkeld voor de machinale bor-

duurindustrie in St. Gallen in Zwitserland. Daar maakte Charles Wetter in 1883 voor het eerst 'etskant' via een proces waarbij met katoenen garen een ontwerp werd geborduurd op zijde, waarna de zijde werd weggeëst met behulp van caustische soda. Dit maakte het mogelijk naaldkanten te imiteren, iets waarvoor de kantmachines in Nottingham en Calais zich niet leenden. De nieuwe uitvinding was vrijwel onmiddellijk een succes en tegen 1895 was het mogelijk geworden iedere soort naaldkant op deze manier te imiteren. Voor vroege naaldkanten maakten de fabrikanten opnieuw gebruik van voorbeeldboeken zoals die van Vinciolo en Vecellio.⁹⁷

Conclusie

De hier afgebeelde 19de- en vroeg 20ste-eeuwse voorbeelden verraden hun leeftijd door een stijfheid die is veroorzaakt door het te exact kopiëren van een oud voorbeeld, zoals in het Brusselse stuk, of door toevoeging van technieken en patroonelementen die in het verleden nooit zouden voorkomen.

Afb. 16
Kleed, linnen met
naaldkant en borduur-
werk, Grand Maison
de Dentelles, Paris,
1907. Naar een
illustratie in *Les
Modes*, nr. 107,
november 1909, p. 27.



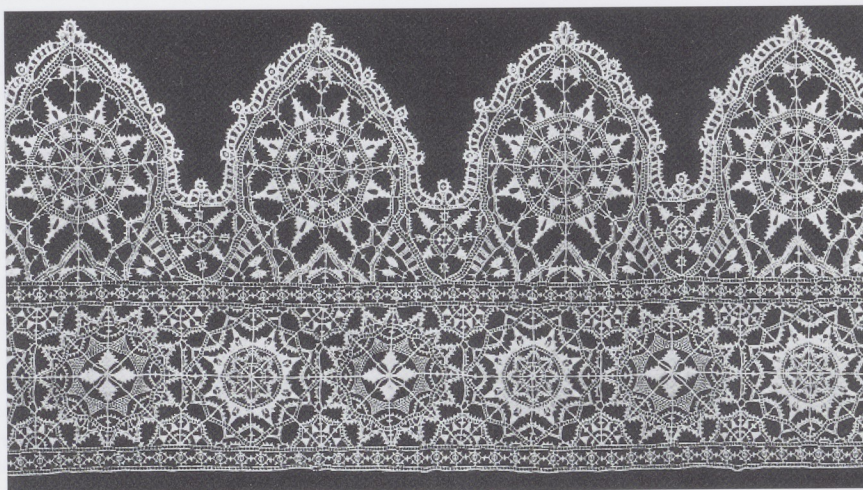
Op het kleed op afb. 17 bijvoorbeeld lijkt een van de bloemen op de krullende stelen verdacht veel op de rozen van de populaire Brusselse naaldkanten uit het einde van de 19de eeuw. Hetzelfde geldt voor veel van de latere stukken, en ze zijn vaak ook uitgevoerd in een ander garen dan voor 17de-eeuws werk werd gebruikt, terwijl het linnen over het algemeen bij lange na niet even fijn is. Niettemin is er ook een aantal stukken, vooral van filet, waarbij maar moeilijk vastgesteld kan worden of ze in de 17de of de late

19de eeuw thuishoren.

Gelukkig kan er geen enkele twijfel bestaan over het hier besproken 17de-eeuwse stel. De samenstellende delen behoren in de collecties waar ze thuishoren tot de fraaiste stukken kant uit de eerste helft van de 17de eeuw, terwijl het feit dat ze een stel vormen ze vrijwel uniek maakt, aangezien over het algemeen slechts losse stukken de tijd getrotseerd hebben. Het is te hopen dat het op een dag mogelijk zal zijn om ze samen te tonen, al is het maar voor korte tijd.

Afb. 17

Strook, sneewerk, gekopieerd naar een vroeg 17de-eeuws voorbeeld, Maison Stevens-Geerlandt, Brussel, circa 1890. 15 x 52 cm. Montefiore Legaat. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, inv.nr. D.2435.



NOTEN

- 1 Inv.nrs. BK-1974-92-A, B, C. De beddensprei: 226 x 217 cm; de kussenslopen ieder: 77 x 77 cm. A.M.L.E. Erkelens, 'Een kanten spreij met slopen van ca. 1625', *Bulletin van het Rijksmuseum* 23 (1975), pp. 108-109; cat. tent. *IJdel stof. Interieur textiel in West-Europa 1600-1900*, Antwerpen 2001-2002, nr. 121.
- 2 Inv.nr. SP24, 140 x 140 cm. Cat. tent. *450 Years of Lace*, The Allhallows Museum, Honiton, Devon, 2002, nr. 57. Zie ook de cat. tent. *Catalogue of Antique Lace from Dr. A.I. Spriggs' Collection at the English Lace School (Tiverton)*, Tiverton, Devon, 1980, nr. 221, pp. 11, 35. Dr. Spriggs heeft de collectie inmiddels overgegeven aan zijn zoon James, maar het Allhallows Museum heeft haar nog steeds in bruikleen. Zeer veel dank is verschuldigd aan Jonathan Page uit Honiton voor de foto's.
- 3 Brief aan de auteur, 1 september 2002. Zie ook *Catalogue of Antique Lace*, op.cit. (noot 2), waar dr. Spriggs in zijn inleiding opmerkte: *Many of the best pieces came from France, bought from a lady who gradually disposed of a large amount of fine lace. I carried batches home after visits to France for conferences and holidays, other pieces were sent through the post, and being feather-light...were enclosed in ordinary letters.*
- 4 Geciteerd in Mme. L. de Laprade, *Le Point de France*, Paris 1905, p. 350, noot 2.
- 5 A. Lotz, *Bibliographie der Modelbücher*, Leipzig 1933, nr. 129a.
- 6 M. Risselin-Steenebrugen, 'Sources iconographiques de quelques filets brodés des Musées Royaux d'Art et d'Histoire,' *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 4de serie, 32 (1960), pp. 1-7; zie ook S.M. Levey, *Lace. A History*,

- Leeds 1983, p. 18.
- 7 A.P. van Schilfgaarde, 'De Inboedel van den Boetselaersborg te 's-Heerenberg in 1556', *Gelre, Bijdragen en Mededelingen* 31 (1928), p. 196.
 - 8 *Ibidem*.
 - 9 *Ibidem*, p. 209.
 - 10 E. Bonaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589*, Paris 1874, p. 103, nr. 447, zie ook pp. 102, 108, 161.
 - 11 *Ibidem*, p. 100, nrs. 421, 423-425. Voor andere voorbeelden van het gebruik van onversierd netwerk zie H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, Paris 1887-1890, deel 2, kols. 717-718. Twee bedden, een van netwerk, de andere van *network and Holland intermixed, not yet finished*, worden in 1587 genoemd onder de bezittingen van Maria Stuart, koningin van Schotland (1542-1587), die zich op Fotheringay bevonden na haar terechtstelling; zie Mrs. Bury Palliser, *History of Lace*, revised edition edited by M. Jourdain & A. Dryden, London 1911 (reprinted New York 1984), p. 21.
 - 12 J. Deville, *Dictionnaire du tapisserieur, critique et historique de l'ameublement français*, Paris 1878-1880, deel 1, p. 315.
 - 13 *Ibidem*, p. 316.
 - 14 *Ibidem*, p. 317: *Sept pieces de tapisseries de toile blanche à carrez de lassiz et point coupé, prises ensemble vingt ecus; une autre teinture de cabinet de carré de rezeau brodures et montans recouvert de feuillages de fil avec des carrez de thioile plaine, prisee et estimée la some de cent escuz sol.*
 - 15 *Ibidem*, p. 318: *un autre lit neuf fait par carrez de point coupé et de la toile plaine.*
 - 16 Lotz, *op.cit.* (noot 5), nr. 110. Zie ook de inleiding door E. Ricci bij de facsimile editie, voor het eerst gepubliceerd in Bergamo in 1909, later door Dover Publications Inc., New York, in 1971.
 - 17 *Ibidem*, nrs. 116-118. Voor het gebruik van de term rosette zie Levey, *op.cit.* (noot 6), p. 7.
 - 18 Lotz, *op.cit.* (noot 5), nr. 132.
 - 19 *Ibidem*, nr. 153.
 - 20 *Ibidem*, nr. 38a.
 - 21 *Ibidem*, nr. 137a.
 - 22 *Ibidem*, nr. 31.
 - 23 Niet in Lotz. Zie Bury Palliser, *op.cit.* (noot 11), p. 498, nr. 107.
 - 24 Palazzo Davanzati, inv. Stoffe 1339, cat. tent. M. Carmigiani & M. Fossi Todorow, *Eleganza e civetteria: merletti ricami a Palazzo Davanzati*, Florence 1987, nr. 9; Victoria and Albert Museum, museum nr. T.217-1911.
 - 25 Lotz, *op.cit.* (noot 5), nr. 143b.
 - 26 *Ibidem*, nr. 42.
 - 27 *Ibidem*, nr. 55.
 - 28 Zie noot 1.
 - 29 In 1975 (zie noot 1) werd gezegd dat de bloemen hier en daar een flauw spoor van een pasteltint vertoonden, maar de restauratoren die de stukken van het Rijksmuseum klaarmaakten voor opstelling in 2001 in Antwerpen, konden dergelijke sporen niet ontwaren, zelfs niet bij zeer grondige inspectie.
 - 30 Zie R. Bleckwenn, *Dresdner Spitzen. Point de Saxe. Virtuose Weisstickerereien des 18. Jahrhunderts*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Kunstgewerbemuseum, Dresden 2000, p. 74.
 - 31 *Dentelles et broderies anciennes. La Collection Besselièvre*, Paris z.j. [1913], pl. 44.
 - 32 M. de Jong en I. de Groot, *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet, 15de & 16de Eeuw*, Rijksmuseum Amsterdam 1988, nr. 63.
 - 33 Inv.nr. Sk-A-4844.
 - 34 Zie cat. tent. *Tot Lering en Vermaak*, Rijksmuseum Amsterdam 1976, pp. 13-15.
 - 35 A. Tapié e.a., *Le sens caché des fleurs. Symbolique botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris 1997.
 - 36 B.M. du Mortier, 'De handschoen in de huwelijkssymboliek van de zeventiende eeuw,' *Bulletin van het Rijksmuseum*, 32 (1984), pp. 189-201.
 - 37 E. de Jonge, 'Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries', *Siniolus* 7 (1974), pp. 166-191.
 - 38 M. Levy d'Ancona, *The Garden in the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence 1974, pp. 393-396.
 - 39 S. Segal, 'Une symbolique du Bien et du Mal' in Tapié e.a., *op.cit.* (noot 35), pp. 17-21, met name p. 18.
 - 40 *Ibidem*, p. 19.
 - 41 Tapié e.a., *op.cit.* (noot 35), p. 49.
 - 42 S. Segal, *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, The Hague 1990, p. 16.
 - 43 Levy d'Ancona, *op.cit.* (noot 38), p. 221.
 - 44 Geciteerd in Tapié e.a., *op.cit.* (noot 35), p. 49: *Et il n'y a fleuron si petit ni si commune, duquel les personnes vertueuses ne puissent apprendre quelque leçon salutaire.*
 - 45 J.L. Nevinson, *Catalogue of English Domestic Embroidery of the Sixteenth & Seventeenth Centuries*, Victoria and Albert Museum, Londen, 1938, p. 17 en pl. xii; G.F. Wingfield Digby, *Elizabethan Embroidery*, London 1963, afb. 76 en p. 131; 'The Inventory of Henry Howard, Earl of Northampton, 1614', *Archaeologia* XLII, Pt. II, 1869, p. 368.
 - 46 F. Vinciolo, *Les Singulier et Nouveaux Pourtraicts*, Paris 1685 (reprint New York 1971), pp. 69, 72, 74, 76, 77.
 - 47 Levy d'Ancona, *op.cit.* (noot 38), p. 124.
 - 48 J.H. en R.V. Pinches, *The Royal Heraldry of England*, London 1974, pp. 127-128.
 - 49 R.F. Scott, 'On a list of the plate, books and vestments bequeathed by the Lady Margaret to Christ's College', *Communications of the Cambridge Antiquarian Society*, 9 (1899), pp. 357, 360.
 - 50 P. Wardle, 'An Italian Embroidered Picture', *Bulletin of the Victoria and Albert Museum*, IV, nr. 3

- (1968), pp. 99-105.
- 51 Musée du Louvre, inv.nr. RF994. Voor de verklaring van het onderwerp zie onder Dubreuil in *The Dictionary of Art*.
- 52 Afgebeeld in A. Kraatz, *Dentelles*, Paris 1988, p. 11.
- 53 Geciteerd in Bury Palliser, *op.cit.* (noot 11), p. 149, noot 37.
- 54 Geciteerd in S.M. Levey, *op.cit.* (noot 6), p. 15.
- 55 Geciteerd in Bury Palliser, *op.cit.* (noot 11), p. 21, noot 18.
- 56 S.W.A. Drossaers en T.H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes...1562-1795*, deel 1, Den Haag 1974, pp. 217, nos 840, 841, p. 222, nr. 969.
- 57 F.W. Steer, 'Inventories of Anne, Viscountess Dorchester, 1638', *Notes and Queries* cvcxii (1953), p. 416.
- 58 *Ibidem*, pp. 416, 470.
- 59 Lotz, *op.cit.* (noot 5), nr. 140.
- 60 A. Kraatz, *Les Dentelles*, Musée national de la Renaissance Château d'Ecouen, Paris 1992, cat.nr. 7; vergelijk ook een kleding met soortgelijke filet vierkanten met repen borduurwerk ertussen in Brussel: M. Risselin-Steenebrugen, *Trois Siècles de Dentelles*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brussels 1980, afb. 45.
- 61 Cat. tent. *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis xvii et Anne d'Autriche*, Paris, Grand Palais, 2002, nr. 118.
- 62 Cat. tent. S. Coron en M. Lefèvre (red.), *Livres en broderie. Reliures françaises du Moyen Age à nos jours*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, nr. 25.
- 63 Lotz, *op.cit.* (noot 5), nrs. 144, 151.
- 64 Inv.nr. BK-1967-140; zie cat. tent. P. Wardle, *75x Lace*, Rijksmuseum Amsterdam 2000, nr. 12.
- 65 Geïllustreerd in Levey, *op.cit.* (noot 6), afb. 134.
- 66 O. Millar, 'Inventories and Valuations of the King's Goods, 1649-1652', *Walpole Society* XLIII (1970-1972), p. 296.
- 67 *Des points coupés qui sont fort beaux*, geciteerd in De Laprade, *op.cit.* (noot 4), p. 364.
- 68 *Ibidem*, pp. 358-359.
- 69 Levey, *op.cit.* (noot 6), afb. 158.
- 70 Lotz, *op.cit.* (noot 5), nr. 42: *Allen Nähterin Seidenstickerin Schreimern Steinmessen auch zuchtigen Frauen und Jungfrauen zu Nuss und Freudlichen Wolgefallen*.
- 71 *Idem*: *so woll Italienisch Franzosischen Niederländischen Engelländischen als Teutschen Mödeln*.
- 72 P. Wardle, 'Seamstresses to the Stuart Kings', *Costume* 31 (1997), p. 18 met noot 14.
- 73 P. Wardle, 'Needle and Bobbin in Seventeenth-century Holland', *Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 66 (1983), pp. 7-8, 10.
- 74 Wardle, *op.cit.* (noot 72), pp. 16-18. De term 'needlework purl' verwijst naar een klein getand randje (een picotrandje) dat zowel aan naaldkant zelf als aan linnen gehecht kon worden.
- 75 Geciteerd in Levey, *op.cit.* (noot 6), p. 13: *le point coupé l'ouvrage de Venise*.
- 76 Wardle, *op.cit.* (noot 72), pp. 19-20.
- 77 Inv.nr. BK-1970-101. De merklap was aangekocht bij French & Co in New York, maar op het bordkarton waarop het gemonteerd is, staat een naam en adres in Engeland.
- 78 C. Browne en J. Wearden, *Samplers from the Victoria and Albert Museum*, Victoria and Albert Museum, London, 1999, p. 8.
- 79 C. Humphrey, *Samplers*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1997, afb. 13 bovenaan en Browne en Wearden, *op.cit.* (noot 78), pl. 22.
- 80 Humphrey, *op.cit.* (noot 79), nr. 2.
- 81 L. von Wilckens, *Geschichte der deutschen Textilkunst vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart*, Munich 1997, p. 137, afb. 157.
- 82 Browne en Wearden, *op.cit.* (noot 78), pl. 36.
- 83 Cat. tent. M.F. Todorow en M. Carmigiani, 'Imparaticci = Samplers', Palazzo Davanzati, Florence, 1986, nr. 59.
- 84 Humphrey, *op.cit.* (noot 79), nr. 16; Browne en Wearden, *op.cit.* (noot 78), pl. 47.
- 85 Inv.nr. Sk-A-1130.
- 86 Kraatz 1992, *op.cit.* (noot 60), nr. 6.
- 87 S.F.A. Caulfeild en B.C. Seward, *The Dictionary of Needlework*, London, 1882, pp. 137 (cutwork), 226-230 (Greek Point), 422 (reticella). Filet wordt beschreven onder Darned Netting, p. 149.
- 88 *Les Modes* nr. 102, juni 1909, p. 4: *à toutes les modes de tous les temps*; p. 6: *deux dentelles point coupé avec filet, Garniture de table en trois parties (point coupé et venise)*.
- 89 P. Wardle, *Nuttig en Nodig. Nederlandse kantopleidingen 1850-1940/Practical and Needful. Dutch Lace Schools 1850-1940*, Vereniging 'Het Kantsalet' 1992, pp. 30-37. Zie ook F. Boer-Jantzen, *Fraaie handwerken*, 1985, afb. 30.
- 90 B. Morris, *Victorian Embroidery*, London 1962, pp. 47-48; Levey, *op.cit.* (noot 6), p. 115 en 'Lace-making in England' in cat. tent. D. Davanzo Poli (ed.), *Cinque secoli di merletti europei. I capolavori*, Burano 1984, p. 205.
- 91 P. Wardle, *Victorian Lace*, London 1968 (reprinted Carlton, Bedford, 1982), pp. 180-181.
- 92 Cat. tent. C. Bernardini, D. Davanzo Poli en O. Ghetti Baldi (red.), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903*, Bologna 2001, pp. 93-153.
- 93 E. Lefébure, *Broderies et Dentelles*, Paris 1887, p. 244.
- 94 Beide boekjes bevinden zich in de National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.
- 95 Inv.nr. D.2435, Montefiore Legaat.
- 96 Voor een voorbeeld van 'Point de Venise dit Point Coupé' door deze firma met rozetten zie A. Carlier de Lantsheere, *Les Dentelles à la main*, Parijs, z.j. [ca. 1905], pl. 88.
- 97 Wardle, *op.cit.* (noot 89), pp. 260-261.