

*Afb. 1. Frans van Mieris, Zelfportret, circa 1657-'59.  
Paneel, 19 x 14,5 cm. Art Gallery of New South Wales,  
Sydney - Gift of James Fairfax 1993.*



Norbert E. Middelkoop

## Hollandse meesters voor Australië; onderzoek naar zeven schilderijen voor de tentoonstelling *The Golden Age of Dutch Art*

In 1997 was het driehonderd jaar geleden dat de Hollandse schipper Willem de Vlamingh landde op de West-Australische kust. Als onderdeel van de herdenking van deze landing organiseerde de Art Gallery of Western Australia in Perth een tentoonstelling over de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. Het Rijksmuseum werd benaderd om te participeren in de vorm van een omvangrijk bruikleen en inhoudelijke expertise. De belangrijkste reden voor het Rijksmuseum om ruimhartig aan het initiatief bij te dragen was de mogelijkheid om, als onderdeel van het project, enkele van de geselecteerde werken te restaureren en de gehele groep schilderijen aan nader kunsthistorisch onderzoek te onderwerpen. Onder de titel *The Golden Age of Dutch Art* zouden uiteindelijk dertig schilderijen van het Rijksmuseum naar Australië reizen, waarvan acht werden gerestaureerd.<sup>1</sup>

Een interessant aspect van het project was dat de selectie bruiklenen uit het Rijksmuseum werd aangevuld met schilderijen uit Australische musea, zodat tevens het daar aanwezige, in Europa minder bekende bezit aan Hollandse meesters eens onder de aandacht werd gebracht. Sinds 1995 is de Europese schilderkunst van de National Gallery of Victoria in Melbourne ontsloten, maar ook de kleinere collecties van de Art Gallery of South Australia te Adelaide en de Art Gallery of New South Wales te Sydney beschikken over goede Nederlandse schilde-

rijen, waaronder belangrijke werken van Philips Wouwerman, Karel du Jardin en Frans van Mieris (afb. 1).<sup>2</sup>

Het onderzoek dat naar aanleiding van het project is verricht, heeft enkele inzichten opgeleverd, waarvan de belangrijkste betreffende de Rijksmuseumbruiklenen in deze bijdrage zijn samengevat.

### **Isack Elyas, *Vrolijk gezelschap*, circa 1620**

Isack Elyas' *Vrolijk gezelschap* (afb. 2), dankzij de publicaties van Eddy de Jongh een van de bekendste emblematisch te duiden schilderijen in de Nederlandse schilderkunst, heeft door de recente restauratie enorm gewonnen aan helderheid.<sup>3</sup> In De Jonghs interpretatie van het werk als waarschuwing voor aanstaande bruidsparen tegen een losbandig leven - het keurige paar rechts legt de verbinding met de toeschouwer - speelden de twee schilderijtjes op de achtergrond een ondersteunende rol. Het linker tafereel - een *Zondvloed* - zou staan voor de straf na een zondig leven, terwijl de *Gevechtsscène* rechts zou verwijzen naar de strijd tussen lichaam en ziel, een door zowel katholieken als protestanten gepredikte omschrijving van het Leven van de Mens. Inmiddels zijn de twee voorstellingen herkend door Sylvie Wuhrmann; ze blijken te zijn ontleend aan Antonio Tempesta's illustraties van het Oude Testament.<sup>4</sup> De meest linkse betreft inderdaad een *Zondvloed* (Genesis 7:7-24); rechts is de *Strijd van de Israëlieten tegen de Moa-*

Afb. 2. Isack Elyas, *Vrolijk gezelschap*, 1620. Paneel, 47 x 63 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



*bieten* afgebeeld (Richteren 3:27-30).<sup>5</sup> Wuhrmann vult De Jonghs interpretatie aan en nuanceert deze, enerzijds door de typologische verbinding te bespreken tussen de Zondvloed en het Laatste Oordeel, anderzijds door een verband te leggen tussen de in Genesis 6:1-7 beschreven ontspoorde mensheid, die door de Schepper met de Zondvloed wordt gestraft, en het ideaal van de huwelijkse staat. De twee schilderijtjes in Elyas' *Vrolijk gezelschap* versterken daarmee de algehele boodschap van de voorstelling als waarschuwing tegen een losbandig leven: slechts het huwelijk kan voorkomen dat de mensheid ten onder zal gaan aan geweld.

**Rembrandt, *Man in oosterse kleding*, 1635**

In dezelfde tijd als *The Golden Age of Dutch Art* werd in Melbourne en daarna in Can-

berra de eerste Rembrandttentoonstelling in Australië gehouden. Om deze reden ging bij de opening in Perth dan ook veel aandacht uit naar een schilderij dat overigens niet voor de gelegenheid was gerestaureerd: de *Man in oosterse kleding*, een 1635 gedateerde *tronie* uit het atelier van Rembrandt (afb. 3).<sup>6</sup> Het werk behoorde lange tijd tot de publieksfavorieten van de Rembrandt-verzameling in het Rijksmuseum, totdat het Rembrandt Research Project (RRP) in 1989 stelde dat het geen eigenhandig werk van de meester betrof.<sup>7</sup> Volgens het RRP was het werk niet goed te passen in Rembrandts stijlontwikkeling omstreeks het midden van de jaren '30. Niettegenstaande de Rembrandtieke uitstraling van het werk en de zeer precies geschilderde tulband werd de uitvoering van deze *tronie* als nogal onsamenhangend beoordeeld. Daarmee zou het werk te zeer

Afb. 3. Rembrandt, *Man in oosters kostuum*, 1635. Paneel, 71,9 x 54,6 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

verschillen van hetgeen men van de jonge Rembrandt mocht verwachten.

De verwijdering van de *Man in oosterse kleding* uit het oeuvre van de meester - en daarmee tevens uit de vaste opstelling van het Rijksmuseum - leverde meer vragen op dan antwoorden. Zo kon de toeschrijving aan Govert Flinck niet overtuigen terwijl een andere kandidaat zich niet leek aan te dienen.<sup>8</sup> Daarbij kwam dat onderzoek van het paneel had aangetoond dat het hout van dezelfde boom afkomstig is als de dragers van enkele andere schilderijen uit Rembrandts werkplaats, waaronder het als authentiek geldende *Berglandschap met storm* van omstreeks 1640.<sup>9</sup> Het werd er niet eenvoudiger op toen de man op het schilderij werd herkend als hetzelfde model als de *Geleerde in zijn werkkamer*, een Rembrandt van de A-categorie uit 1634 in de Národní Galerie te Praag.<sup>10</sup> Ten slotte bleek uit forensisch onderzoek naar Rembrandts signaturen dat de ferme handtekening rechts hoogstwaarschijnlijk door de meester zelf is geplaatst.<sup>11</sup>

De nieuwe gegevens boden vanzelfsprekend geen uitsluitel over eigenhandigheid van de voorstelling. Wel wezen ze erop dat de inmiddels naar de studieverzameling verwezen *Man in oosterse kleding* op zijn minst beschouwd moest worden als een tronie, door een leerling vervaardigd en in 1635 door Rembrandt zelf gesigneerd en gedaateerd. Rembrandt heeft in zijn vroege jaren karakterkoppen geschilderd en figuren, gekleed in fantasievolle kostuums en voorzien van tal van rekwisieten. In zijn werkplaats zouden daarvan herhalingen en vrije versies zijn geschilderd door leerlingen, die mogelijk met Rembrants signatuur op de markt zijn gebracht. Van de andere kant toonde nu juist het onderzoek van de signaturen aan dat in het geval van Rembrandt nauwelijks voorbeelden bekend zijn van werk van leerlingen dat een authentieke signatuur van de meester draagt.

De selectie van de *Man in oosterse kleding* voor de tentoonstelling in Australië maakte het noodzakelijk om, in het licht van de nieuwe feiten over het paneel en de signatuur, het oordeel van het RRP over het

schilderij te herzien. De verrijking van de Rijksmuseumcollectie met andere Rembrandts uit de jaren dertig - het portret van Haesje van Cleyburg en dat van Johannes Wtenbogaert - heeft daartoe zeker bijgedragen. Het zijn bovenal de veranderde inzichten omtrent Rembrandts werkwijze en atelierpraktijk die hebben geleid tot de overtuiging dat het schilderij niet langer als werk van een medewerker of leerling moet worden gezien maar als een eigenhandig werk van Rembrandt.<sup>12</sup> Juist de tronies, kennelijk voor de vrije markt vervaardigd, boden Rembrandt de gelegenheid om te experimenteren met een schilderijstijl die afweek van zijn voor portretten en historiestukken gehanteerde stijl. Op grond van dit veranderde inzicht zijn in het recente verleden meer tronies opgewaarderd tot de A-status.<sup>13</sup> Het in 1989 opgemerkte gebrek aan stofuitdrukking in de mantel van de *Man in oosterse kleding* kan het gevolg zijn van de veroudering van de verf. De door het RRP reeds gepubliceerde röntgen-opname laat onder de met goud bestikte, bruine mantel een lichtgekleurde bontmantel zien, waarover



Afb. 4. Frans Hals, Nicolaes Hasselaer, circa 1635. Doek, 81,5 x 68 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 5. Frans Hals, Sara Wolphaerts van Diemen, circa 1635. Doek, 81,5 x 68 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



een parelketting is gedrapeerd. Het ingrijpende *pentimento* kan van invloed zijn geweest op de kwaliteit van de definitieve mantel maar wijst bovenal op een proces van experimenteren dat typerend is voor de meester. De relatief sobere behandeling van de mantel heeft hoegenaamd geen gevolgen voor de dieptewerking in de gehele voorstelling. De schaduwen op de mantel en die op de achterliggende muur plaatsen de figuur overtuigend in de ruimte. De tegenlichteffecten op de tulband, het subtiële lichtverloop op de muur en zelfs de als *graffito* werkende signatuur op de stenen achtergrond spelen hierin een essentiële rol. Ook in de details verraadt zich Rembrandts hand. De kwaliteit van de goed getroffen tulband was reeds door het RRP opgemerkt. De gouden ketting om het hoofddeksel en het halssieraad zijn virtuoos gemodelleerd met pasteuze verftoetsen. Dat de gesp waarmee de ketting om de tulband is bevestigd, op een dergelijke plaats eigenlijk niet thuishoort maar aan de fantasie van de schilder moet zijn ontsproten, pleit al evenzeer voor een auteurschap van Rembrandt

en maakt het minder waarschijnlijk dat hier een leerling aan het werk is geweest.<sup>14</sup> Andere karakteristieke details als de modellering van oor en ogen laten treffende overeenkomsten zien met vergelijkbare partijen in de portretten van Haesje van Cleyburg en Johannes Wtenbogaert, zodat alleen van dezelfde hand sprake kan zijn. In 1989 lagen vooral de afzonderlijke penseeltoetsen waarmee gelaat en baard zijn weergegeven, ten grondslag aan de verwijdering van de *Man in oosterse kleding* uit het oeuvre van Rembrandt. Uitgerekend diezelfde elementen dragen nu in niet geringe mate bij tot een herwaardering van het schilderij. De herkomst van het paneel, de gelijkenis van het model en de schilderijstijl mogen ieder afzonderlijk geen waterdichte garantie voor eigenhandigheid bieden, de authentiek geachte signatuur lijkt erop te wijzen dat deze tronie in 1635 door Rembrandt zelf als een echte Rembrandt is beschouwd. Onder die naam is het schilderij inmiddels op zaal teruggekeerd en, vooralsnog onder de liefkozende titel *Een oosterling*, te bewonderen.

**Frans Hals, Nicolaes Hasselaer en Sara Wolphaerts van Diemen, circa 1635**

Alhoewel de identiteit van het door Frans Hals vereeuwigde echtpaar is gebaseerd op overlevering, lijkt het aannemelijk om in hen de Amsterdamse bierbrouwer Nicolaes Hasselaer (1593-1635) en zijn tweede vrouw Sara Wolphaerts (1594-1667) te herkennen (afb. 4 en 5).<sup>15</sup> Daarmee behoren de twee overbekende portretten tot Hals' schaarse opdrachten van buiten Haarlem. In 1615-'16 nam Nicolaes Hasselaer deel aan de eerste Nederlandse diplomatieke missie naar Moscovië.<sup>16</sup> Hij wordt vermeld als brouwer te Amsterdam in 1619, het jaar van zijn huwelijk met Geertruid van Erp. Zij overleed reeds in 1620, toen Hasselaer aan de Keizersgracht woonde. Twee jaar later trouwde hij opnieuw, ditmaal met Sara Wolphaerts, dochter van Gerrit Wolphaerts van Diemen. Vanaf 1622 was Hasselaer regent van het Burgerweeshuis. In januari 1626 werd hij kapitein-majoor van het krijgsvolk binnen Amsterdam. Hasselaer overleed in 1635 op 42-jarige leeftijd.<sup>17</sup>

Het portret van Hasselaer wordt gekenmerkt door een sterk informeel karakter; de geportretteerde zit gedraaid in zijn stoel met de linkerarm in de zij en de rechterarm over de rugleuning. Hasselaers hand rust op een staf, die wellicht duidt op zijn functie als commandant.<sup>18</sup> In vergelijking tot het krachtige, ongekamde hoofd van de Amsterdamse brouwer is het portret van zijn vrouw Sara een toonbeeld van decorum. Zij draagt een forse, ietwat ouderwetse molensteenkraag, voorzien van een zogeheten neerstik. Het bewerkte, kanten mutsje houdt het naar achteren gekamde haar op zijn plaats. Sara's japon met pofmouwen is voorzien van kostbare borduursels in gouddraad. Evenals haar echtgenoot is zij zittend weergegeven; hoewel de stoel niet zichtbaar is, wordt de suggestie gewekt dat zij haar handen gevouwen in de schoot houdt. Zowel op stilistische als op kostuumhistorische gronden zouden de portretten uit de jaren 1633-'35 kunnen dateren.<sup>19</sup> Desalniettemin is er sprake van een opvallende discrepantie in stijl. Beantwoordt Sara's portret geheel aan Hals' min of meer 'officiële' portretstijl van

midden jaren '30, Hasselaer is geschilderd in een zeer vrije schildertechniek, die doorgaans was voorbehouden aan Hals' genreportretten, zoals de bekende *Malle Babbe* in Berlijn.<sup>20</sup> Dat de twee portretten toch werken als een twee-eenheid is dan ook vooral terug te voeren op de overeenkomsten in lichtbehandeling en op het heldere coloriet.

Geheel volgens de bestaande conventies van de portretkunst heeft de man wat meer bewegingsvrijheid gekregen en is de vrouw ingetogen afgebeeld, conform het verwachtingspatroon inzake de verhoudingen binnen het huwelijk. Het verschil in stijl tussen de beide portretten sluit hier goed bij aan. Toch blijkt bij nadere beschouwing dat Hals met subtiele middelen het paar het onontbeerlijke evenwicht heeft verschaft. Hasselaer lijkt met al zijn bravoure nauwelijks bereid om te poseren; hij lijkt afgeleid en kijkt langs de toeschouwer naar een punt dat achter ons ligt. Sara daarentegen zit er ontspannen bij en kijkt ons vrijmoedig aan, bewust van het feit dat haar beeltenis wordt vastgelegd. Ze heeft de mond half geopend, alsof ze dadelijk gaat spreken. Om de directe zeggingskracht van het portrettenpaar verder op te voeren heeft Hals de beide voorgestelden niet alleen levensgroot afgebeeld maar ook dicht op het beeldvlak, met de achterwand daar weer vlak achter. Hun beeldvullende aanwezigheid laat bijna geen ruimte tussen hen en de toeschouwer.

De recente restauratie was de eerste serieuze behandeling van de Hasselaerportretten sinds de verwerving door het Rijksmuseum in 1885. De beide doeken verkeerden in een redelijk goede conditie, maar door een sterk vergeelde vernislaag waren de voorstellingen minder goed leesbaar geworden. De schoonmaak heeft allerlei sluimerende details naar voren gebracht, die getuigen van het zo persoonlijke handschrift van Hals; bij het vrouwenportret de sensuele mond en het volume van de imposante kraag, bij het mansportret het licht op de omhoogstaande puntjes van de kraag en de in enkele penseelstreken getypeerde hand. Opvallend is dat Hals, voor het schilderen van deze hand, het linnen aan de rechterkant niet om het spieraam heeft geslagen maar aan de voorkant

Afb. 6. Abraham de Vries, *Regenten van het Burgerweeshuis*, 1633. Doek, 257 x 401 cm. (detail). Amsterdams Historisch Museum, bruikleen Sociaal-Agogisch Centrum Het Burgerweeshuis.



Afb. 7. Johan Houbraken naar Hendrik Pothoven,  
 Nicolaes Hasselaer. Gravure, 18,2 x 12,2 cm.  
 Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



vastspijkerde. Kennelijk constateerde Hals eerst tijdens het schilderen dat hij voor de hand geen duimbreedte van het doek kon missen en handelde dienovereenkomstig. Deze opvallende behandeling van het doek vormt, evenals het ontbreken van een onderschildering, een nieuw bewijs aangaande de reeds veronderstelde, snelle en spontane werkwijze van de Haarlemse schilder.<sup>21</sup> De geschatte leeftijd van het door Hals afgebeelde paar heeft de kunstgeschiedenis voor enige problemen gesteld. Beiden zien er niet uit als mensen van ongeveer 40 jaar oud, de leeftijd die de Hasselaers omstreeks de vervaardiging van het portret zouden moeten hebben gehad, maar eerder als onder de 30. Het was voor velen de aanleiding om de tra-

ditionele identificatie in twijfel te trekken.<sup>22</sup> Opmerkelijk genoeg is het mansportret nooit eerder vergeleken met de regent uiterst rechts op het schilderij van Abraham de Vries uit het Amsterdamse Burgerweeshuis, die ontegenzeggelijk dezelfde man voorstelt (afb. 6).<sup>23</sup> Naar het portret van de man is een gravure van Jacob Houbraken bewaard, die de man identificeert als Nicolaes Hasselaer (afb. 7).<sup>24</sup> Er is echter één groot verschil: op het schilderij van Abraham de Vries ziet Hasselaer, ditmaal voorzien van zijn commandostaf en een zwaard, er evident uit als een 40-jarige. De kwestie zou bijna uitnodigen om de portretten te interpreteren als vervaardigd ten tijde van het huwelijk van het paar in 1622 - Hasselaer was toen 29 en Sara Wolphaerts 28 - ware het niet dat stilistische argumenten dat beletten. Een datering in de jaren '30 wordt bevestigd door de weergegeven kleding: bij het mansportret de platte kraag van Vlaams kloskant en bij het vrouwenportret de neerstik onder aan de molensteenkraag, alsook de haardracht en het mutsje. Misschien moet de verklaring voor het jeugdige voorkomen van Hasselaer worden gezocht in zijn overlijden in 1635. Hasselaers vroegtijdige dood kan de aanleiding hebben gevormd tot de opdracht aan Hals, waarbij het zo schetsmatig weergegeven mansportret mogelijk als een postume idealisering van Hasselaer is bedoeld. Het voert te ver om hierbij Hasselaers portret op De Vries' *Regenten van het Burgerweeshuis* aan te wijzen als voorbeeld voor Hals, ofschoon de schilder het groepsportret in Amsterdam kan hebben gezien.<sup>25</sup> De familie Hasselaer was afkomstig uit Haarlem en ook Sara Wolphaerts' familie had er connecties.<sup>26</sup> Hals en Hasselaer kunnen elkaar zelfs persoonlijk hebben gekend, bijvoorbeeld via de Haarlemse cartograaf Isaac Massa (1586-1643), een vooraanstaand Ruslanddiplomaat ten tijde van Hasselaers missie in 1615-'16. Hals was bevriend met Massa en heeft hem diverse malen geportretteerd. Voor de compositie van het Hasselaerportret greep hij terug op de vergelijkbare informele pose van Massa op diens portret uit 1626.<sup>27</sup>



Afb. 8. Govert Flinck, *De overlieden van de Kloveniersdoelen*, 1642. Doek, 203 x 278 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen Stad Amsterdam.



**Govert Flinck, *De overlieden van de Kloveniersdoelen*, 1642**

Het grootste schilderij op de tentoonstelling in Australië, Govert Flincks *Overlieden van de Kloveniersdoelen*, was lange tijd niet te zien geweest (afb. 8). Een ingrijpende restauratie was nodig om het doek weer presentabel te maken. Het stuk kan bogen op een eerbiedwaardige herkomst: het is vervaardigd voor de grote zaal van de Amsterdamse Kloveniersdoelen, dezelfde ruimte waarin zich Rembrandts *Nachtwacht* bevond, eveneens 1642 gedateerd. Na de renovatie in de jaren '20 van de 17de eeuw van het oude doelengebouw van de Kloveniersschutterij aan de Amstel was een grote zaal ontstaan die de aanleiding vormde tot een reeks opdrachten voor groepsportretten. Govert Flinck schilderde niet alleen een schuttersstuk, maar ook een portret van de overlieden van de doelen, de vroegst bekende uitbeelding van een dergelijk gezelschap in vergadering.<sup>28</sup> Dit schilderij werd geplaatst boven de kleinste van de twee schouwen.

De vier overlieden van de Kloveniersdoelen zijn vereeuwigd aan tafel. De aanwezigheid van een boek en een inktpot duidt erop dat zij in vergadering zijn. De heren waren belast met de dagelijkse leiding over de doelen; gebouw en terreinen van de Kloveniersschutterij. Zelf hadden ze lange tijd als officieren gediend. Het officiële karakter van hun functie wordt aangeduid door de drinkhoorn van de Kloveniers, die juist door de waard van de doelen wordt binnengebracht. Na de inhoud van het glas wijn op tafel overgeschonken te hebben in de hoorn kon deze worden doorgegeven om de tijdens de vergadering gemaakte afspraken te bekrachtigen.<sup>29</sup> Rechts hangt een wapenschild met daarop een klauw, het oude symbool van de Kloveniers. Drinkhoorn en klauw benadrukken de ceremoniële aspecten van de vergadering en laten er geen twijfel over bestaan met welke schutterij we hier van doen hebben. Het hoog van links invallende licht in de voorstelling correspondeert met de plaats van de vensters op de oorspronkelijke locatie van

Afb. 9. Govert Flinck, Pieter Jansz. Reael, 1643. Doek, 75,8 x 62 cm. Amsterdams Historisch Museum, bruikleen Instituut Collectie Nederland.

het schilderij. Door overlevering waren de namen bekend van de voorgestelde personen, op die van de waard na. Recentelijk heeft Dudok van Heel eveneens zijn identiteit vastgesteld: het is de koopman en brouwer Jacob Pietersz Nachtglas (1577-1654), die waard van de Kloveniersdoelen was van 1637 tot aan zijn dood in 1654.<sup>30</sup> Aangezien twee van de overliden ook op andere schuttersstukken voorkomen, kan op grond van gelijkenis en geschatte leeftijden met grote zekerheid worden bepaald wie wie is op het schilderij.

Geheel rechts zit de koopman en verver Albert Coenraetsz Burgh (1593-1647).<sup>31</sup> Reeds vanaf 1618 was hij raad in de vroedschap. Na in 1619 als schepen te hebben gediend was hij tweemaal burgemeester, in 1638 en 1643. In die functie werd hij door Thomas de Keyser geportretteerd.<sup>32</sup> Burgh vervulde functies voor de Raad van State, de Admiraliteit van Amsterdam, de West-Indische Compagnie en de Latijnse School.



Vanaf de oprichting in 1632 was hij curator van het Athenaeum Illustre, de voorloper van de Amsterdamse Universiteit. Burgh was door zijn huwelijk in 1618 met Anna Wolphaerts van Diemen (1590-1647) zwager van Sara Wolphaerts van Diemen en Nicolaes Hasse-laer (afb. 4 en 5). Evenals de laatste, vervulde hij in 1631-'32 een diplomatieke missie naar Moscovië. In 1639 vertoefde hij als ambassadeur aan het Deens-Noorse hof van Christiaan IV. In augustus 1647 werd Burgh benoemd tot extraordinaris ambassadeur aan het hof van de Tsaar van Moscovië, tijdens welke missie hij in december van dat jaar overleed. Burgh was vanaf 1620 kapitein geweest bij de schutterij. Als zodanig had hij zich samen met schutters van zijn compagnie in 1625 laten vereeuwigen door Werner van den Valckert.<sup>33</sup> Na overman van de Voetboogdoelen te zijn geweest, was Burgh sinds 1628 overman van de Kloveniersdoelen. De drie medebestuurders die met hem zijn afgebeeld, zouden pas in 1636 volgen. Middenachter de tafel is de koopman en reder Pieter Reael afgebeeld (1569-1643).<sup>34</sup> In 1607 was hij regent van het Sint-Pietersgasthuis en heemraad van de Nieuwer Amstel. Twee jaar later diende hij als schepen. Reael begon zijn officierscarrière bij de schutterij als luitenant in 1620. In 1638 nam hij deel aan de ontvangst in Amsterdam van Maria de Medici, koningin-weduwe van Frankrijk. Een verloren gewaande replek naar dit portret van Reael dook onlangs op in Canada en bevindt zich sinds kort in het Amsterdams Historisch Museum, in bruikleen van het Instituut Collectie Nederland (afb. 9).<sup>35</sup> Het kopiëren van afzonderlijke figuren of koppen uit groepsportretten is regelmatig voorgekomen. De resultaten zijn doorgaans sterk wisselend van kwaliteit en nodigen uit tot filosoferen naar de opdracht-situatie rond de afzonderlijke repleken.<sup>36</sup> In het geval van Reael lijkt het aannemelijk dat Flinck de tweede versie schilderde na de dood van de geportretteerde in 1643, mogelijk in opdracht van diens weduwe.<sup>37</sup> Geheel links zit de haringkoper Jacob Willekens (1564-1649), de oudste van de voorgestelde personen.<sup>38</sup> Reeds in 1588 was hij huismeester van het Oudezijds Huiszitten-

Afb. 10. Govert Flinck (toegeschreven), *Regenten en een bediende rond een tafel*, circa 1642. Pen in zwart en krijt in rood, 21 x 27,8 cm. Kunsthalle Bremen, Bremen.

huis en in 1593 regent van het Burgerweeshuis. In 1599 diende Willekens als vice-admiraal op een vloot in een van de eerste missies naar Oost-Indië; in 1623 veroverde hij als admiraal van een vloot van 26 schepen de Portugese nederzetting Bahia de Todos los Santos (Brazilië). Voor de Staten-Generaal nam hij in 1626 deel aan een diplomatieke missie naar Algiers. Bij de schutterij had Willekens vanaf 1616 of eerder, als kapitein gediend. Vanaf 1639 was Willekens raad in de Vroedschap. In dezelfde periode was hij raad bij de Admiraliteit van het Noorderkwartier.

Middenvoor zit, zijn stoel naar ons toegedraaid, de korenkoper Jan Claeszn van Vlooswyck (1571-1652).<sup>39</sup> Vroeg in zijn maatschappelijke loopbaan was hij regent geweest van het Burgerweeshuis en heemraad van de Nieuwer Amstel. Van Vlooswyck doorliep een stormachtige loopbaan in de schutterij.<sup>40</sup> In 1620 was hij door de Krijgsraad afgezet als luitenant vanwege *eenige frivole segswoorden en (de) particuliere tegensprekinge aan Burgmr. Pau gedaen*. Op de achtergronden van deze kwestie kan in dit verband niet worden ingegaan; van belang is hier dat in 1628 Van Vlooswyck weer werd opgenomen in de schutterij en gekozen tot kapitein, ondanks enige protesten. Zijn *comeback* kreeg extra glans toen hij in 1632 toetrad tot de Vroedschap en vier jaar later naast zijn functie als kapitein ook die van



overman van de Kloveniersdoelen op zich nam. Daardoor is Van Vlooswyck de enige van wie in de grote schutterszaal twee portretten te zien waren. Op een schuttersstuk van Nicolaes Pickenoy, eveneens uit 1642, is hij prominent afgebeeld als kapitein.<sup>41</sup>

Flincks directe voorbeeld voor zijn *Overlieden van de Kloveniersdoelen* is waarschijnlijk Hals' *Regenten van het Sint-Elisabeth's Gasthuis* geweest, niet lang daarvoor vervaardigd.<sup>42</sup> De plaatsing van de figuren rond de tafel, waarbij de voorste figuur zijn stoel enigszins heeft gedraaid, en het binnenkomen van de bediende, komen nagenoeg overeen met Hals' oplossing. Een aan Flinck toegeschreven compositieschets toont een identieke opstelling (afb. 10).<sup>43</sup> De status van het blad ten opzichte van het schilderij laat zich lastig vaststellen. De neutrale weergave van de koppen, de afwijkende kragen en het ontbreken van de drinkhoorn doen vermoeden dat de tekening al bestond voordat Flinck de opdracht voor het schilderij kreeg. Door op het schilderij de boog links te voorzien van lijstwerk in sterk perspectief heeft Flinck zijn compositie geschikt gemaakt voor plaatsing tegen de schouw, boven ooghoogte.

#### Ferdinand Bol, *Allegorie op het Onderwijs*, 1663

Tot Ferdinand Bols aanzienlijke clientèle behoorde de familie Trip, die evenals hij uit Dordrecht afkomstig was. In hun behoefte aan huisvesting, passend bij de verworven status van de familie, lieten de gebroeders Hendrick en Louis Trip (resp. 1607-1666 en 1605-1684) door Justus Vingboons (1621-1698) een monumentaal stadshuis ontwerpen aan de Kloveniersburgwal.<sup>44</sup> Dit *Cleyn Stadthuys*, zoals het Trippenhuys vanwege zijn vorstelijke afmetingen zou worden genoemd, werd voltooid in 1662. Tijdens en na de bouw kregen schilders opdrachten ter verfraaiing van het interieur.<sup>45</sup> In de inventaris van de boedel van Louis Trip, opgemaakt na diens dood in 1684, wordt een schilderij genoemd, voorstellende *de juffrouwen Margaretha en Anna Maria Trip*. Het stuk bevond zich tegen de schouw

Afb. 11. Ferdinand Bol, *Allegorie op het Onderwijs*, 1663. Doek, 208 x 178,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 12. Ferdinand Bol, *Caritas*, circa 1663. Doek, 169 x 154 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



van de alcova-kamer, een privé-vertrek aan de tuinzijde van Louis Trips helft van het Trippenhuys. Snoep heeft deze vermelding overtuigend in verband gebracht met *Allegorie op het Onderwijs*, door Ferdinand Bol, een doek gedateerd 1663 (afb.11).<sup>46</sup> Margaretha en Anna Maria Trip (resp. 1640-1714 en 1652-1681) waren dochters van Louis Trip. Margaretha is door Bol uitgedost als Pallas Athene, de Griekse godin van de Wijsheid. Zij is herkenbaar aan de helm en aan haar schild, dat is getooid met het hoofd van Medusa. Margaretha onderwijst haar jongere zuster Anna Maria. Twee putti dragen een boek aan, wellicht een bijbel. Op de achtergrond zijn een pauw afgebeeld en een fontein, bestaande uit een hoornblazende triton op de rug van een dolfin. De boodschap van deze allegorie is waarschijnlijk dat studie leidt tot wijsheid: een passend thema om twee opgroeiende dochters in te laten figureren.<sup>47</sup> De pauw, het symbool van de godin Juno, refereert hier wellicht aan de ijdelheid, die door studie kan worden overwonnen.<sup>48</sup> De waterspuwende dolfin lijkt Bol te hebben ontleend aan Artus Quellinus' beeld van *Pallas Athene*,

dat drie jaar vóór het schilderij werd vervaardigd.<sup>49</sup> Dit geschenk van de stad Amsterdam aan Johan Maurits van Nassau toont de godin geflankeerd door vier dolfinen (afb. 12). Ook de op het schilderij afgebeelde triton, gezeten op de rug van de dolfin, verwijst naar de godin.<sup>50</sup> Joost van den Vondels lofdicht op Quellinus' *Pallas* opent met het aan Virgilius ontleende motto *Armipotens belli praeses, Tritonia virgo* (Tritonia, maagd, krijgsvoogdes, krachtig in de wapenen).<sup>51</sup> In de context van het Trippenhuys mag Bols worden beschouwd als strijdster voor vrede en vrijheid. Zij is uit de oorlog teruggekeerd en heeft haar onderrichtende taak als beschermster van kunsten en wetenschappen weer opgenomen.<sup>52</sup> De wapenindustrie van de familie Trip is aldus door Bol op geraffineerde wijze gekoppeld aan vrede, kunst en onderwijs.

De restauratie van het schoorsteenstuk heeft nieuw licht geworpen op de merkwaardige vergroting van het doek. Kort na de voltooiing van het schilderij is aan de bovenzijde van het doek een strook van 26 cm. aangezet en beschilderd, waarschijnlijk door Bol zelf. Naar de reden van deze uitbreiding kan men slechts gissen. Het ligt het meest voor de hand dat ze verband houdt met de wijziging van de inrichting van enkele kamers tijdens de bouw van het Trippenhuys.<sup>53</sup> Een ander *portrait historié* dat Bol in dezelfde tijd vervaardigde voor het gedeelte van het Trippenhuys dat toebehoorde aan Louis Trips broer Hendrick - een *Caritas*-voorstelling waarop diens tweede vrouw Johanna de Geer is afgebeeld met twee van hun kinderen - is zelfs aan vier zijden vergroot.<sup>54</sup> Het schilderij bevond zich tegen de schouw in de hoekkamer. Naar het zich laat aanzien is Bol, door een verandering in het ontwerp van de schouwen, genoodzaakt geweest om de reeds voltooide doeken uit te breiden. Afgaande op de hoogten en breedten van de werken, vóór en na de aanpassingen, is het uitgesloten dat de respectieve schouwen ooit hetzelfde formaat hebben gehad.<sup>55</sup> Als gevolg van de schaalvergroting is op de *Allegorie op het Onderwijs* de zuilbasis opnieuw geschilderd; onder de zichtbare zuilbasis bevindt zich een minder fors opgezette versie.

Afb. 13. *Artus Quellinus, Pallas Athene, 1660.*  
 Marmor, h. 342 cm. Stedelijk Museum Haus Koekkoek,  
 Kleef.



De *Caritas*-voorstelling kreeg haar huidige kader van ionische architectuur.<sup>56</sup> De gehele ingreep heeft hoe dan ook niet lang na het ontstaan van de schilderijen plaatsgevonden. Een eerder door Bol geschilderde *Allegorie op het Onderwijs* bevond zich in 1997 in de kunsthandel (afb.13).<sup>57</sup> In het geval van twee van de drie kinderen op dat schilderij zou het om portretten kunnen gaan doch directe aanknopingspunten zijn er niet. Mogelijk is deze eerste *Allegorie op het Onderwijs* vervaardigd voor een charitatieve instelling in Amsterdam. Een stilistisch verwante *Caritas* van vergelijkbare afmetingen is volgens Blankert afkomstig uit het Spinhuis.<sup>58</sup> Gegeven de herneming van dezelfde thema's in de latere *portraits historiés* voor het Trippenhuis mag niet worden uitgesloten dat ook de oudere doeken oorspronkelijk het resultaat zijn geweest van de decoratiecampagne van één aanzienlijke opdrachtgever. De beide schouwen in het Trippenhuis verdwenen tijdens de verbouwing ten behoeve van de vestiging van het Rijksmuseum.<sup>59</sup> Dat de *Allegorie op het Onderwijs* reeds in of voor 1811 van zijn schouw was verwijderd, bewijst een document waarin het werk wordt beschreven bij de losse schilderijen in het Trippenhuis als *een ordenondsie zijnde 't beeld van Minerva met een vrouwe pourtreit geschildert door Fd. Bol*.<sup>60</sup> In 1814 vestigde het Rijksmuseum zich in het Trippenhuis en ontfermde zich over de aanwezige kunstwerken. Naar het zich laat aanzien heeft de *Allegorie op het Onderwijs* haar oorspronkelijke omgeving pas verlaten in 1885, bij de definitieve verhuizing van het Rijksmuseum naar het huidige onderkomen.<sup>61</sup>

**Jan van der Heyden, *Fantasiegezicht van een Amsterdamse gracht*, circa 1667-'72**

De term *Capriccio* mag wat de topografische schilderkunst betreft vooral verbonden zijn met een voornamelijk Italiaanse, 18de-eeuwse stroming, toch is Jan van der Heyden een van de eersten geweest die het genre beoefende en die herkenbare topografische motieven geloofwaardig combineerde in architectonische fantasieën.<sup>62</sup> Op dit *Fantasiegezicht van een Amsterdamse gracht* bracht Van der Heyden twee locaties in Amsterdam

Afb. 14. Ferdinand Bol, *Allegorie op het Onderwijs*, circa 1656. Doek, 183,5 x 140 cm. Simon Dickinson (1997), Londen.



samen in één tafereel (afb. 14). Het hoofd-motief is de Oude Haarlemmersluis, gezien vanaf het uiterste punt van de westelijke kade van de Nieuwezijds Voorburgwal (afb. 15). Het water op de voorgrond is de Martelaarsgracht, daar waar de Nieuwezijds Voor- en Achterburgwal samenvloeien. Al het hier zichtbare water werd in 1884 gedempt, zodat de situatie ter plaatse tegenwoordig nauwelijks nog is te herkennen. Op de achtergrond zijn de masten te zien van grote schepen aan de Haringpakkerij, de westelijke kade aan het IJ. De monumentale huizen die de voorstelling aan de linker kant markeren, bevonden zich in werkelijkheid niet bij de sluis maar aan de Herengracht. Van de drie panden bestaan de twee rechtse nog altijd. De ornamenten aan het pand uiterst rechts in de voorstelling zijn ontsproten aan de fantasie van de schilder. Een beeld van een heilige die het model van een kerk-

gebouw vasthoudt, heeft zich op die plaats nooit bevonden, evenmin als het medaillon erboven.

Waarom Van der Heyden juist deze combinatie van herkenbare topografische elementen koos, is niet bekend. Het groepje huizen van de Herengracht is door hem meerdere malen uitgebeeld.<sup>63</sup> De façade van het monumentale middelste pand, het zogeheten Bartolotti-huis, is in werkelijkheid niet recht maar vertoont een holle kromming, daarmee de bocht van de Herengracht volgend. Een andere vrijheid die de schilder zich veroorloofde, betreft de gedenksteen in het rechter sluishoofd. Deze steen, aangebracht in 1596 bij de herstelwerkzaamheden aan de sluis, bestaat nog steeds, zij het op een andere plaats. Hij laat echter niet de door Van der Heyden geschilderde schuinbalk zien maar het stadswapen van Amsterdam.<sup>64</sup> Of zich op het linker sluishoofd inderdaad een steen heeft bevonden met een afbeelding van de zogenaamde Hollandse Tuin, een Nederlandse leeuw in een omheining, is niet bekend.<sup>65</sup>

Van der Heyden lijkt in de voorstelling het tijdelijke element te hebben willen benadrukken. De ingepakte stammen van de bomen suggereren herstelwerkzaamheden aan de kade. De door Adriaen van de Velde (1636-1672) geschilderde stoffage versterkt dit effect van terloopsheid en is daarmee essentieel voor de waarachtigheid van het tafereel.<sup>66</sup> De met zand beladen boot is evenals de ingepakte bomen en de plank op de treden in verband te brengen met werkzaamheden aan de kade.<sup>67</sup> Van de Velde had hier metselaars kunnen schilderen maar hij koos voor een man die een volle emmer zand aanreikt aan een vrouw. Een andere klant loopt juist met haar last de kade op, op weg naar huis om met het zand de vloeren te schrobben. Bij de witmarmeren façade spreekt een heer een passant aan. Twee jongens sporen, staande op de zandboot, hun hond aan om een speeltje dat ze in het water hebben laten vallen, voor hen te bemachtigen. Een schipper manoeuvreert zijn schuit in de juiste positie voordat de sluisdeuren sluiten. Op de sluisbrug zijn twee mannen in gesprek, terwijl een andere man met een hond passeert.

In de loop van de tijd is door de laatste heen de brugleuning enigszins zichtbaar geworden. Dat inderdaad twee schilders aan het werk zijn geweest wordt ook duidelijk uit het ontbreken van de spiegeling van de figuurtjes in het water.<sup>68</sup>

Sinds de restauratie van het schilderij zijn de sterke atmosferische effecten in de voorstelling weer ten volle naar voren gekomen. Het heldere licht in de achtergrond suggereert de nabijheid van de haven. Het contrast met de in milde schaduwen gehulde voorgrond is niet heftig, maar juist uitgebalanceerd en daardoor geloofwaardig. Vanaf de denkbeeldige kade toont Van der Heyden de stad vanuit een laag standpunt zonder te monumentaliseren. De uiterst precies geschilderde bakstenen en het gebladerte versterken de overtuiging dat we ons op een bestaand punt in de stad bevinden.

#### **Willem van de Velde de Jonge, *De Slag bij Kijkduin, circa 1675***

De verhuizing van de Oude en de Jonge Willem van de Velde naar Greenwich in de winter van 1672-'73 viel samen met de Derde Engelse Zeeoorlog. Een in 1670 gesloten verbond tussen Frankrijk en Engeland had de grote economische macht van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden moeten breken. Hiertoe was in 1672 een gecombineerde Engels-Franse vloot samengesteld, die de Republiek zou aanvallen. Echter, vooral door het inzicht van de Nederlandse opperbevelhebber Michiel de Ruyter (1607-1676) verliep het geheel anders. In juni 1672 wist De Ruyter de Engelsen in de thuishaven te verrassen en bracht hun vloot bij Solebay grote schade toe. Een jaar later werd onder zijn leiding een geallieerde landing in Zeeland verijdeld. De laatste confrontatie tussen de geallieerde en de Nederlandse vloot vond plaats in augustus 1673 ter hoogte van Kijkduin, iets ten zuidwesten van Texel. Wat de allesbeslissende slag had moeten worden voor de aanvallers, liep echter uit op een debacle; opnieuw dwong De Ruyter hen tot de aftocht. Na deze laatste vernedering zouden de geallieerden geen nieuwe aanval meer overwegen. De Slag bij Kijkduin, in het Engels *The Battle of the Texel* geheten, bleek

achteraf een zeer cruciale zeeslag in de geschiedenis van de Republiek; hij had het definitieve einde van de oorlog met de Engelsen ingeluid.

Naar het schijnt zijn geen van de beide Van de Veldes bij de Slag bij Kijkduin aanwezig geweest. Willem de Jongere zal zijn uitbeeldingen van de slag hebben gebaseerd op ooggetuigenverslagen en op reeds bestaande tekeningen.<sup>69</sup> Het schilderij uit het Rijksmuseum is een van de twee bekende hoofdversies van deze compositie (afb. 16). De andere versie bevindt zich in het National Maritime Museum te Greenwich.<sup>70</sup> Hoewel de twee voorstellingen minimale verschillen vertonen, suggereert Van de Velde-specialist Michael Robinson dat er mogelijk een onbekende, betere versie is geweest. Nu vertoont de Rijksmuseum-versie door Robinson onopgemerkte *pentimenti* in de masten van het schip uiterst links en in de figuurtjes in de reddingsvloot op de voorgrond. De voorstelling is losser en dunner geschilderd dan de versie te Greenwich en ook de modellering van de kruiddampen is spontaner. De Greenwich-versie laat een veel uitgewerktere wolkenlucht zien. In weerwil van wat Robinson meent, is het derhalve aannemelijk dat de versie in het Rijksmuseum vroeger is ontstaan.

Afgebeeld is de beslissende fase uit het tweegevecht tussen de eskaders van luitenant-admiraal Cornelis Tromp (1629-1691) en admiraal Sir Edward Spragge (circa 1620-1673). Het is woensdag 21 augustus, tegen 1 uur 's middags. De bewolkte lucht in het midden licht op tegen het invallende zonlicht, terwijl donkere wolken de voorstelling lijken te omarmen. Er staat een lichte bries van links. Dat de zeeslag zich midden op de dag afspeelde, was vóór aanvang van de recente restauratie van het schilderij absoluut niet te zien; het duistere stuk werd in de wandeling zelfs Van de Veldes *Nachtslag* genoemd. Merkwaardig was ook dat het schip in het midden van de voorstelling voor restauratie was voorzien van een Nederlandse vlag. Deze strookte niet met de Union Jack aan de boegspriet. Uit vergelijking met de andere



Afb. 15. Jan van der Heyden, *Fantasiegezicht van een Amsterdamse gracht*, circa 1667-'72. Paneel, 44 x 57,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

versies van dezelfde voorstelling bleek dat het hier een latere overschildering moest betreffen. In de restauratie werd dit vermoeden bevestigd en is de Nederlandse vlag verwijderd.<sup>71</sup> De blauwe eskadervlag eronder bleek slecht bewaard en werd gereconstrueerd op basis van de andere versies. Door deze ingreep is het geteisterde schip nu weer herkenbaar als Spragges *Royal Prince*.

Ondanks het feit dat haar grote en bezaansmast reeds zijn gesneuveld in de strijd, vuurt het schip nog door vanaf stuurboord. Achter de *Royal Prince* is nog juist het voorste gedeelte van Sir John Kempthornes *St. Andrew* zichtbaar. De beide Engelse schepen worden behalve door de Nederlandse kanonnen ook bedreigd door de brander rechts. Het prominent links op de voorgrond afgebeelde schip dat het kanonvuur van de *Royal Prince* beantwoordt, is waarschijnlijk *d'Olyfant*, een schip van 82 stukken onder bevel van vice-admiraal Isaac Sweers (1622-1673). De rangorde van het schip, dat deel uit-

maakte van Tromps eskader, kan worden afgeleid aan de hand van de wimpel in de bezaansmast, zichtbaar achter het groot marszeil.<sup>72</sup> Rechts is te zien hoe Tromps vlaggenschip *De Gouden Leeuw* zinkende is. Op de spiegel prijkt een gouden leeuw en het hakkebord vertoont resten van het opschrift *..e oud L...*<sup>73</sup> De aanwezigheid van de wimpel aan de grote mast laat geen twijfel bestaan over haar identiteit. De positie van de wimpel duidt er bovendien op dat Tromp nog aan boord is, alhoewel twee mannen op weg zijn om de wimpel te strijken. Volgens zijn eigen rapport van de slag stapte Tromp over op de *Comeetstar*, nadat de *Gouden Leeuw* ernstige averij had opgelopen.<sup>74</sup> Ook op Spragges *Royal Prince* zijn drie mannen bezig met het strijken van de wimpel in de fokkemast. Het schilderij toont derhalve een situatie waarin beide bevelhebbers op het punt staan om hun respectieve schepen te verlaten. In werkelijkheid zaten er enkele uren tussen het gedwongen vertrek van Spragge en Tromp.<sup>75</sup> Het gehavende Neder-



Afb. 16. Willem van de Velde de Jonge, *Slag bij Kijkduin, circa 1675*. Doek, 114 x 183 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

landse schip uiterst links op het middenplan is misschien de *Hollandia*, een schip van 80 stukken onder bevel van schout-bij-nacht Jan de Haan, dat deel uitmaakte van Tromps eskader. Het wapen op de spiegel laat zich niet direct herkennen. Rechts, meer naar de achtergrond, is een Engels schip te zien. Talrijke masten, zichtbaar te midden van de zware rook, suggereren de aanwezigheid van nog meer schepen.

Rechts van de zinkende Gouden Leeuw pikt een klein galjoot mensen op, terwijl juist iemand overboord springt. Op de voorgrond proberen drenkelingen in een sloep anderen van een zinkende sloep te redden; verder naar links houden enkele mannen zich uit alle macht vast aan een stuk van een mast. Vanaf ons iets verhoogde standpunt - de suggestie wordt gewekt alsof we ons op een schip bevinden - zien we uit over de zeeslag en kunnen we alleen maar het beste voor hen hopen. Ook zien we dat de voorgrondfiguren in de compositie deel uitmaken van een denkbeeldige cirkel op het wateroppervlak,

waarlangs de belangrijkste gebeurtenissen zijn geconcentreerd. De drie grote schepen bevinden zich elk op een punt van een in deze cirkel ingeschreven driehoek. De grote open ruimte in het midden vindt zijn echo in het openbrekende wolkendek erboven. Van de Velde maakte optimaal gebruik van de dramatische mogelijkheden van de elementen door de lichte en donkere tinten van kruiddamp en rook terug te laten komen in de rijkgeschakeerde lucht.

Ten opzichte van de werkelijke gebeurtenissen heeft Van de Velde zich de nodige vrijheden veroorloofd. Zo mag de *Gouden Leeuw* zinkend zijn afgebeeld, in werkelijkheid bleef het schip behouden. Dit gegeven duidt, evenals de ontstaanstijd van het schilderij, na de verhuizing van de Van de Veldes, op een Engelse opdrachtgever.<sup>76</sup> Deze heeft kennelijk het voor de Engels-Franse vloot weinig roemvolle karakter van de confrontatie voor lief willen nemen, misschien wel vanwege een persoonlijke betrokkenheid. Het ligt voor de



hand om Spragges eervolle dood in de strijd als het meest doorslaggevende argument te beschouwen voor een bestelling bij Van de Velde.<sup>77</sup> Een kleine weergave van de slag, van goede kwaliteit, is mogelijk een voorstudie, die als *modello* heeft gediend.<sup>78</sup> De onbekende opdrachtgever zal hebben geweten dat Van de Velde als geen ander in staat was om dit stukje maritieme geschiedenis in beeld te brengen als een heroïsche verdediging van een Engels schip, te midden van gevoelige verliezen aan Nederlandse zijde.<sup>79</sup>

## Noten

\* Dit artikel draag ik op aan Wouter Kloek, mijn museale leermeester.

<sup>1</sup> N.E. Middelkoop, cat.tent. *The Golden Age of Dutch Art. Seventeenth-Century Paintings from the Rijksmuseum and Australian Collections*, Perth (Art Gallery of Western Australia)/Adelaide (Art Gallery of South Australia)/Brisbane (Queensland Art Gallery) 1997-'98. Voor hun opmerkingen bij het schrijven van de catalogus dank ik Wouter Kloek en Guido Jansen.

<sup>2</sup> U. Hoff, *European Paintings before 1800 in the National Gallery of Victoria*, Melbourne 1995; voor de hier genoemde werken, zie Middelkoop, *op.cit.* (noot 1), cat.nrs. 10, 12 en 35.

<sup>3</sup> Inv.nr. SK-A-1754; gerestaureerd door Gwen Tauber. Zie: E. de Jongh *et al.*, *Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1976, nr. 23; E. de Jongh (red.), *Portretten van Echt en Trouw*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1986, nr. 1.

<sup>4</sup> S. Wuhmann, 'A propos de la "Joyeuse compagnie" d'Isack Elyas', L. Golay *et al.* (red.), *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milaan 1995, pp. 152-157.

<sup>5</sup> Zie: W.L. Strauss *et al.*, *The Illustrated Bartsch*, New York 1978-; dl. 35 (1984), *Italian Masters of the Sixteenth Century: Antonio Tempesta*, p. 18 nr. 27 en p. 48 nr. 176.

<sup>6</sup> Inv.nr. SK-A-3340. Een recente verhandeling over het begrip 'tronies' is J. van der Veens 'Faces from Life: *Tronies* and Portraits in Rembrandt's Painted Oeuvre', in A. Blankert *et al.*, cat.tent. *Rembrandt: A Genius and his Impact*, Melbourne (National Gallery of Victoria)/Canberra (National Gallery of Australia) 1997-'98, pp. 69-80.

<sup>7</sup> J. Bruyn *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Den Haag etc. 1982-; dl. 3 (1989) 1635-1642, pp. 640-645, nr. C 101.

<sup>8</sup> W. Sumowski, *Die Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 dln., Landau 1983[-94], dl. 6 [1994], c. 3708, nr. 2280; zowel Sumowski als het *Corpus*, *op.cit.* (noot 7), signaleren een stijlverwantschap met de *Oriental* in de Walker Art Gallery te Liverpool; zie ook: J.W. von Moltke, *Govaert Flinck 1615-1660*, Amsterdam 1965, pp. 25, 103, nr. 183 en Sumowski, *op.cit.*, dl. 2 [1984], c. 1034, nr. 677.

<sup>9</sup> Zie: Bruyn, *op.cit.* (noot 7), pp. 362-366, nr. A 137 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-

Museum, inv.nr. 236); de andere schilderijen zullen in het eerstkomende deel van het Rembrandt-Corpus worden gepubliceerd.

<sup>10</sup> C. Grimm, *Rembrandt selbst. Eine Neubewertung seiner Porträtkunst*, Stuttgart/Zürich 1991, p. 97.

<sup>11</sup> W. Froentjes, H.J.J. Hardy en R. ter Kuile-Haller, 'Een schriftkundig onderzoek naar Rembrandts signaturen', *Oud Holland* 105 (1991), pp. 185-204; pp. 196 en 198.

<sup>12</sup> In het volgende deel van het Rembrandt-Corpus zal Ernst van de Wetering de hernieuwde toeschrijving toelichten.

<sup>13</sup> Voor de hernieuwde toeschrijving van het *Mansportret* in de Bader Collection (*Corpus*, *op.cit.* (noot 7), dl. 1 (1982), nr. C 22), zie: cat.tent. *Rembrandt & Van Vliet: A Collaboration on Copper*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis) 1996, nr. 10b; voor het *Mansportret* uit 1632 te Kassel (cat.nr. 233, *Corpus*, *op.cit.* (noot 7), dl. 2 (1986), nr. C 53, zie: B. Schnackenburg, *Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*, Mainz 1996, dl. 1, p. 229; voor het *Mansportret* in particulier bezit, zie: E. van de Wetering in *PAN Amsterdam. De Kunst- en Antiekbeurs van de Lage Landen*, Amsterdam 1998, pp. 10-20.

<sup>14</sup> Mijn dank aan Gertie van Berge voor haar observaties over de gesp.

<sup>15</sup> Inv.nrs. SK-A-1246 en SK-A-1247; gerestaureerd door Martin Bijl. Zie: S. Slive, *Frans Hals*, 3 dln., New York/Londen 1970-'74, dl. 1, pp. 117-118, 120, dl. 3, pp. 52-54, nrs. 86-87; C. Grimm, *Frans Hals. Das Gesamtwerk*, Stuttgart/Zürich 1989, pp. 183-184, 281, nrs. 73-74.

<sup>16</sup> Zie: J.J. Driessen, *Russen & Nederlanders. Uit de geschiedenis van de betrekkingen tussen Nederland en Rusland 1600-1907*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Moskou (Poesjkin Museum) 1989, pp. 46-48.

<sup>17</sup> J.E. Elias, *De vroedschap van Amsterdam 1579-1795*, 2 dln., Amsterdam 1963<sup>2</sup> (Haarlem 1903-'05'), dl. 1, p. 206.

<sup>18</sup> Zie ook andere portretten door Hals, bij voorbeeld *Pieter van den Broecke* uit circa 1633 in Kenwood House, Londen (inv.nr. 51, Slive nr. 84).

<sup>19</sup> De opvallende kanten muts in het portret van Sara Wolphaerts komt in Hals' oeuvre eveneens voor in de volgende gedateerde werken: *Catharina Brugman* (1634), New York, particuliere collectie (Slive nr. 94) en *Vrouweportret* (1634), The Baltimore Museum of Art (inv.nr. 51.107,

Slive nr. 96); mijn dank aan Marieke de Winkel voor haar opmerkingen inzake de terminologie en datering van de kleding.

<sup>20</sup> Eveneens daterend van omstreeks 1633-'35; Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz (inv.nr. 801C, Slive nr. 75).

<sup>21</sup> M. Bijl, "'The Meagre Company'" and Frans Hals's Working Method', in: S. Slive *et al.*, *Frans Hals*, Washington (National Gallery of Art)/Londen (Royal Academy)/Haarlem (Frans Halsmuseum) 1989-90, pp. 103-108.

<sup>22</sup> Zie: Slive *op.cit.* (noot 15), dl. 3, p. 52. Anders dan wat hij beweert, is de identiteit allerminst overtuigend vastgesteld door J. Six, 'Naar aanleiding van de Frans Hals-Tentoonstelling in 's Rijksmuseum', *Onze Kunst* 30 (oktober 1916), pp. 89-100; p. 95 n.1; Six merkt zonder bronvermelding op dat *Hasselaer zelf niet te miskennen is*.

<sup>23</sup> A. Blankert, met bijdragen van R. Ruurs, *Amsterdams Historisch Museum. Schilderijen daterend van voor 1800. Voorlopige catalogus*, Amsterdam 1975/79, pp. 355-356 nr. 492; E.W. Moes, *Iconographia Batava, beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*, Amsterdam 1897, dl. 1, p. 391, nr. 3254, noemt de beide portretten van Hasselaer maar plaatst achter de Hals een vraagteken.

<sup>24</sup> Volgens het opschrift van de gravure is deze door Houbraken gegraveerd naar een tekening van H. Pothoven, met verwijzing naar het schilderij van Jacob Backer (*sic*) in het Burgerweeshuis te Amsterdam; zie onder J. Backer in F.W.H. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 43 dln., Amsterdam/Roosendaal 1949-, dl. 1, p. 53, nr. 3. De foutieve verwijzing naar Jacob Backer is wellicht het gevolg van de aanwezigheid in de voormalige regentenkamer van diens *Regentessen van het Burgerweeshuis* uit 1633-34; zie: Blankert *op.cit.* (noot 23), pp. 23-24, nr. 22.

<sup>25</sup> Hals was in 1633 begonnen aan zijn veelbesproken opdracht voor een schutterstuk voor de Voetboogdoelen, de zogeheten 'Magere Compagnie'; Rijksmuseum Amsterdam, in bruikleen van de stad Amsterdam (inv.nr. SK-C-374, Slive nr. 80).

<sup>26</sup> Nicolaes Hasselaers grootvader was brouwer in Haarlem; zie: Elias, *op.cit.* (noot 17), dl. 1, pp. 207-209; Sara's vader, die omstreeks Hals' geboorte in Antwerpen had gewoond, overleed in 1611 in het huis van zijn zwager in Haarlem; Elias, *op.cit.* (noot 17), dl. 2, p. 329. E. de Jongh, in cat.tent. *Faces of the Golden Age*:

*Seventeenth-Century Dutch Portraits*, Yamaguchi (Prefectural Museum of Art)/Kumamoto (Prefectural Museum of Art)/Tokyo (Station Gallery)/Rotterdam (Kunsthall) 1994-'95, pp. 29-30 nrs. 14A-B, suggereert het 10-jarig huwelijk van het paar in 1632 als mogelijke aanleiding voor de opdracht.

<sup>27</sup> Toronto, Art Gallery of Ontario (inv.nr. 54/31, Slive nr. 42).

<sup>28</sup> Inv.nr. SK-C-370; gerestaureerd door Annetje Roorda Boersma-Pappenheim te Rotterdam. Zie: E. Haverkamp-Begemann, *Rembrandt: The Nightwatch*, Princeton 1982, pp. 57, 59, 91; M. Carasso-Kok en J. Levy-van Halm (red.), cat.tent. *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1988, pp. 97 en 134.

<sup>29</sup> Carasso-Kok, *op.cit.* (noot 28), pp. 145-147. Zie ook de nog te verschijnen catalogus van J.R. de Lorm, *Amsterdams goud en zilver. Het complete bezit van het Rijksmuseum*, Zwolle 1999, cat.nr. 1.

<sup>30</sup> Zie: S.A.C. Dudok van Heel, 'De familie van Pieter Cornelisz Hooft', in: *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconografisch Bureau* 35 (1981), pp. 68-108: p. 76.

<sup>31</sup> Zie: Elias, *op.cit.* (noot 17), dl. I, nr. 106.

<sup>32</sup> Thomas de Keyser, *De Burgemeesters van Amsterdam worden geïnformeerd over de komst van Koningin-Moeder Maria de Medici* (1638), Amsterdams Historisch Museum, bruikleen Mauritshuis, Den Haag (inv.nr. SB 5755).

<sup>33</sup> Werner van de Valckert (circa 1585-na 1627), *Schutters van de Compagnie van Kapitein Albert Burgh en luitenant Pieter Hulft* (1625), Amsterdams Historisch Museum (inv.nr. SA 7420).

<sup>34</sup> Zie: Elias, *op.cit.* (noot 17), dl. I, pp. 260-261.

<sup>35</sup> Inv.nr. SB 6325.

<sup>36</sup> Enkele andere voorbeelden uit de collectie van het Amsterdams Historisch Museum: Claes Pietersz Lastman (voltooid door Adriaen van Nieulandt), *Schutters van de Compagnie van kapitein Abraham Boom en luitenant Antonie Oetgens van Waveren* (1623, inv.nr. SA 7361), met replieken van afzonderlijke schutters door Anthonie Palamedesz (1626, inv.nr. SB 2551 en Veiling New York (Sotheby's), 17 oktober 1997, nr. 6); Johann Spilberg, *Schuttersmaaltijd met kolonel Jan van de Poll en kapitein Gijsbert van de Poll* (1650, inv.nr. SA 7406), met anonieme replieken van twee voorgestelde leden van de familie Van de Poll (inv.nrs. SB 1157 en SB 5818); Bartholomeus van der Helst, *De overliden van de Voetboogdoelen* (1656, inv.nr. SA

7330), met een anonieme repliek van het portret van Joan Huydecoper (inv.nr. SA 5091).

<sup>37</sup> Zie de bijdrage van N.E. Middelkoop en A. Veerman in *Aanwinstencatalogus 1991-1997 Instituut Collectie Nederland* (in druk).

<sup>38</sup> Elias, *op.cit.* (noot 17), dl. I, nr. 141.

<sup>39</sup> Elias, *op.cit.* (noot 17), dl. I, nr. 131.

<sup>40</sup> Voor Van Vlooswycks turbulente schutterij-carrière, zie P. Knevels bijdrage in cat.tent., *op.cit.* (noot 28), pp. 50-51; en zijn *Burgers in het geweer. De schutterijen in Holland, 1550-1700*, Hilversum 1994, pp. 148-149.

<sup>41</sup> A. Jensen Adams, 'Civic guard portraits: private interests and the public sphere', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1995, pp. 168-197; pp. 187-189, stelt dat het wijzende gebaar van Van Vlooswyck op Nicolaes Pickenoy's *Schutters van de Compagnie van Jan van Vlooswyck en luitenant Gerrit Hudde* uit 1642 (Rijksmuseum, inv.nr. SK-C-1177) is bedoeld om de bezoeker van de Schutterszaal te attenderen op zijn beeltenis op Flincks *Overlidenportret* uit hetzelfde jaar, waarop hij eveneens de bezoeker aankijkt. Zij brengt deze - nogal vergezochte - veronderstelling in verband met het onrecht van Vlooswyck aangedaan in 1620 en zijn rentree in de schutterij acht jaar later. Van Vlooswyck en Nachtglas komen samen voor op een schuttersstuk van Cornelis van der Voort uit circa 1612-'16; Amsterdams Historisch Museum (inv.nr. SA 7433). De matige toestand van het werk belemmert een verdere identificatie van de voorgestelde personen.

<sup>42</sup> *Regenten van het Sint Elisabeth's Gasthuis* (circa 1640); Haarlem, Frans Halsmuseum (inv.nr. 128), bruikleen Stichting Elisabeth van Thüringenfonds.

<sup>43</sup> Inv.nr. 1076, als Pieter van Berge; zie: Von Moltke, *op.cit.* (noot 8), pp. 207-208 nr. D 182.

<sup>44</sup> Inv.nr. SK-A-46; gerestaureerd door Willem de Ridder. Zie: R. Meischke en J.J. Terwen, 'De architectuur van het Trippenhuis', in: R. Meischke en H.E. Reeser (red.), *Het Trippenhuis te Amsterdam*, Amsterdam/Oxford/New York 1983, pp. 126-185; pp. 127-131.

<sup>45</sup> Zie: D.P. Snoep, 'Het Trippenhuis, zijn decoraties en inrichting', in Meischke en Reeser, *op.cit.* (noot 44), pp. 187-211; voor de opdrachten van de familie Trip aan Rembrandt en Bol, zie: S.A.C. Dudok van Heel: 'Het maecenaat Trip. Opdrachten aan Ferdinand Bol en Rembrandt van Rijn', in: *Kroniek van het Rembrandthuis* 3 (1979) 1, pp. 14-26.

<sup>46</sup> Snoep, *op.cit.* (noot 45), pp. 205-206.

<sup>47</sup> A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandt's Pupil*, Doornspijk 1982, p. 107, cat. 43, omschrijft het specifiek als het onderrecht in de klassieken, dat wordt ondersteund door de wijsheid van de Bijbel.

<sup>48</sup> J.B. Bedaux, *The Reality of Symbols: Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*, Den Haag/Maarssen 1990, p. 127. Snoep, *op.cit.* (noot 45), p. 206, meent dat de pauw hooguit een waarschuwing inhoudt tegen hovaardij. Blankert, *op.cit.* (noot 47), suggereert dat de pauw de onsterfelijkheid symboliseert, de ultieme beloning van studie.

<sup>49</sup> Zie: E.-J. Goossens en J.E. Huisken (red.), cat.tent. *De Fonteyn van Pallas. Een geschenk van Amsterdam aan Johan Maurits*, Amsterdam (Koninklijk Paleis) 1994.

<sup>50</sup> Het *epitheton ornans* komt voor in Vergilius' *Aeneis*, boeken II, rr. 171 en 615; V, r. 704 en XI, r. 483.

<sup>51</sup> J.F.M. Sterck *et al.* (red.), *De werken van Vondel*, 10 dln., Amsterdam 1927-1937, dl. 9 (1936), pp. 263-265; zie ook: Snoep, *op.cit.* (noot 45), p. 206. Het Vergilius-citaat is afkomstig uit de *Aeneis*, boek XI, r. 483.

<sup>52</sup> Bedaux, *op.cit.* (noot 48), p. 132, meent dat oorlog ook kan worden geïnterpreteerd als de strijd van het kind tegen de zonde, met de Heilige Schrift als belangrijkste wapen.

<sup>53</sup> Meischke en Terwen, *op.cit.* (noot 44), pp. 158-159: veranderingen aan de kamers aan tuinzijde tijdens de bouw kwamen wellicht voort uit het besluit om de geplande garderobes in alkoven te veranderen, conform de laatste Franse mode.

<sup>54</sup> Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-45; het doek bevindt zich tegenwoordig als bruikleen wederom in het Trippenhuis. Aan de linkerzijde is een strook van 30 cm. aangezet, aan de rechterzijde een strook van 30,5 cm. Over de aldus ontstane breedte is aan de bovenzijde een strook aangezet van 27 cm. en aan de onderzijde een strook, uitlopend van 18 cm. links tot 22 cm. rechts.

<sup>55</sup> Bij aftrek van de afmetingen van de aangezette stroken heeft de *Allegorie op het Onderwijs* oorspronkelijk circa 182 x 178,5 cm. gemeten en de *Caritas* ca. 122 x 93,5 cm.

<sup>56</sup> Blankert, *op.cit.* (noot 47), p. 155, nr. 176, dateert de *Caritas*, die op het aangezette stuk aan de onderzijde is gesigneerd, omstreeks 1664. Gegeven de bouwgeschiedenis van het

Trippenhuis, de oorspronkelijke lokaties van de twee doeken en de vergrotingen lijkt een datering in hetzelfde jaar als de 1663 gedateerde *Allegorie op het Onderwijs* aannemelijker.

<sup>57</sup> Londen, Simon Dickinson; Blankert, *op.cit.* (noot 47), pp. 106-107, cat.nr. 42, dateert het stuk (doek, 183,5 x 140 cm.) omstreeks 1656.

<sup>58</sup> Potsdam, Neues Palais; Blankert, *op.cit.* (noot 47), p. 54, cat.nr. 40, dateert het schilderij (doek, 182 x 150 cm.) in het midden van de jaren '50 en stelt dat dit stuk het resultaat kan zijn van een gedocumenteerde opdracht aan Bol van het Amsterdamse Spinhuis uit 1655.

<sup>59</sup> Zie: P.J.J. van Thiel, 'Het Rijksmuseum in het Trippenhuis, 1814-1885 (II): De verbouwing van het Trippenhuis volgens de plannen van Abraham van der Hart', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981), pp. 136-162 en P.J.J. van Thiel, 'Het Trippenhuis als Rijksmuseum', in: Meischke en Reeser, *op.cit.* (noot 44), pp. 213-277; pp. 216-224.

<sup>60</sup> Meischke en Reeser, *op.cit.* (noot 44), p. 112.

<sup>61</sup> Uit P. Scheltema, *Aemstel's Oudheid, of gedenkwaardigheden van Amsterdam*, 7 dln., Amsterdam 1855-'85, dl. 3 (1859), pp. 108-109 zou kunnen worden afgeleid dat het schilderij vóór 1859 tegen de schouw in de grote voorzaal heeft gehangen, doch zeker is dat niet: *Naar mij verzekerd is, was dit stuk [Bols Caritas] eertijds geplaatst in den eenen schoorsteen der groote voorzaal van het Trippenhuis; van welke zaal de andere, regt daar tegenover staande, schoorsteen versierd was met eene dergelijke voorstelling van Bol. De pendant of tegenhanger bevindt zich thans in het andere gedeelte van het gebouw, door het Rijk aan de Koninklijke Maatschappij van kunsten en wetenschappen ten gebruike afgestaan. Wij zien daarop eene vrouw van middelbaren leeftijd, aan wier knie eene andere jeugdige vrouw in knielende houding nederligt; daar nevens vertoonen zich twee engelen, die een groot boek, naar het schijnt eenen Bijbel, aandrigen. De achtergrond bevat een' tuin of lusthof met eene pauwin en een steenen beeld. Bedrieg ik mij niet, dan zijn de personen, op deze twee stukken afgebeeld, de echtgenooten en dochters van Louis en Hendrik Trip, de bekende stichters van het Trippenhuis, die gehuwd waren, de eerste met Emmerentia Hoefslager, en de tweede met Johanna de Geer.*

<sup>62</sup> Inv.nr. SK-A-154; gerestaureerd door Helène Kat. In de catalogus bij de tentoonstelling *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne / von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya / Malerei - Zeichnung -*

*Graphik*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum)/Zürich (Kunsthhaus)/Wenen (Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach) 1996-'97 (E. Mai, red.), blijft de bijdrage van Van der Heyden aan het genre onbesproken; de kunstenaar is met slechts één werk vertegenwoordigd (*op.cit.*, pp. 259-260).

<sup>63</sup> Het betreft Herengracht 168-172; vgl. H. Wagner, *Jan van der Heyden 1637-1712*, Amsterdam-Haarlem 1971, nrs. 12 (Parijs, Louvre), 13 (Waddesdon Manor) en 14 (Engelse privé-collectie); de laatste toont het Haarlemse stadhuis aan een Amsterdamse gracht! Van der Heyden woonde zelf aan de Herengracht ten tijde van zijn huwelijk in 1661, doch het is onbekend op welke hoogte.

<sup>64</sup> H.W. Alings, 'Memoriesteen 1596 van de Oude Haarlemmersluis', in: *Ons Amsterdam* 12 (1960), pp. 188-192.

<sup>65</sup> Voor het motief van de 'Hollandsche Tuyn', zie: H. Perry Chapman, 'A *Hollandse Pictura*: observations on the title page of Philips Angel's *Lof der schilder-konst*', in: *Simiolus* 16 (1986), pp. 233-248; pp. 239-243.

<sup>66</sup> Reeds G. Hoet, *Catalogus of naamlyst van schilderyen (...)*, Den Haag 1752, dl. 2, p. 455, maakt melding van de inbreng van Adriaen van de Velde.

<sup>67</sup> Vanaf 1618 mochten zandboten alleen nog maar aan de randen van de stad aanmeren; hoewel aan de Oude Haarlemmersluis geen zandmarkt is gedocumenteerd, schijnt het een dankbare aanlegplaats te zijn geweest; zie: R. Kistemaker, M. Wagenaar en J. van Assendelft, *Amsterdam Marktstad*, Amsterdam 1984, p. 70.

<sup>68</sup> Een kopie in aquarel door Johannes Huibert Prins (1757-1806) bevindt zich in het Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. A 10760 (legaat C.J. Fodor, 1860, nr.626); hierop is de spiegeling van de stoffage in het water wel weergegeven.

<sup>69</sup> Inv.nr. SK-A-2393; gerestaureerd door Michel van de Laar. Zie M.S. Robinson, *The paintings of the Willem van de Velde*, 2 dln., Greenwich/Londen 1990, dl. 1, pp. 187 en 191; voor andere versies van de *Slag bij Kijkduin*, zie: Robinson, *op.cit.*, pp. 186-209, *passim*, nrs. 45, 143, 315[1], 404[2], 404[3], 421[1], 421[3], 422, 423[1-6]. Het uitgebreidste verslag van de slag is geschreven door John Narbrough, kapitein op de St. Michael, die onder bevel stond van schout-bij-nacht Lord Ossory en behoorde tot het eskader van Edward Spragge; zie: R.C. Anderson (red.), *Journals and Narratives of the Third Dutch War* (Publications of the Navy

Records Society dl. 86), Londen 1946, pp. 339-370; pp. 354-362; Narbrough hanteert de Engelse tijdrekening, volgens welke de slag niet op 21, maar op 11 augustus 1673 plaatsvond. Mijn dank aan Ab Hoving voor zijn adviezen bij het schrijven van deze entry.

<sup>70</sup> Doek, 114,5 x 185,5 cm.; *Concise Catalogue of Oil Paintings in the National Maritime Museum*, Woodbridge 1988, p. 399, cat.nr. BHC 0314; Robinson, *op.cit.* (noot 69), nr. 403[1]; een derde versie, Robinson, *op.cit.* (noot 69), nr. 403[3], bevindt zich nu in de collectie Wilkinson te Durham en is wellicht een latere replek van het Amsterdamse stuk.

<sup>71</sup> Zie: M. van de Laar, 'Een valse vlag', in: *Rijksmuseum Kunstkrant* jrg. 24, nr. 4 (1998), p. 22.

<sup>72</sup> Robinson, *op.cit.* (noot 69), p. 191, interpreteert het linker schip als Tromps *Gouden Leeuw*, hetgeen wordt weerlegd door de gevoerde bevlaging. Ook de interpretatie van het linker schip door J.M. Verkuyl, 'Zeeslag bij Kijkduin', in: *Spiegel Historiaal* 8 (1973), pp. 488-490, als de *Comeetstar* is niet overtuigend. Dit schip had 70 stukken, terwijl het afgebeelde groter is.

<sup>73</sup> Het opschrift op het hakkebord is completer op de versie te Greenwich: *d'oud Leeu*. Voortvloeiend uit zijn interpretatie van het linker schip (zie noot 72) herkent Robinson het zinkende schip niet als *De Gouden Leeuw*, maar als *De Rode Leeuw*, ook wel *Wapen van Holland* genoemd. Een dergelijk schip, met 44 stukken, maakte deel uit van Tromps eskader. Robinson brengt hier echter zelf tegen in dat de wimpel bij een dergelijk schip niet aan de hoofdmast maar aan de bezaansmast had behoren te zitten. Alhoewel de spiegel van het zinkende schip enigszins verschilt met die van latere uitbeeldingen van *De Gouden Leeuw*, is dit schip vooralsnog de meest voor de hand liggende kandidaat, vooral vanwege het opschrift en de geelbruine leeuw op de spiegel.

<sup>74</sup> Vgl. Robinson, *op.cit.* (noot 69), dl.1, p. 73 en *Leven en bedrijf van den vermaarden zeeheld Cornelis Tromp (...)*, Amsterdam 1692 (facs. Franeker 1990), pp. 448-449 en 452-453, waarin ook melding wordt gemaakt van het hevige gevecht tussen Kempthorne en Sweers.

<sup>75</sup> Volgens het journaal van John Narbrough stapte Spragge omstreeks 1 uur over op de *St. George*; Tromp zou de *Gouden Leeuw* omstreeks 3 uur 's middags hebben verlaten; Anderson, *op.cit.* (noot 69), pp. 357-358. Tromps journaal *op.cit.* (noot 74), p. 448, vermeldt dat Spragge ten twaalf uren de vlucht moest nemen, voor-

dat de bezaansmast van de *Royal Prince* bezweek en dat Tromp na het afbreken van zijn grote steng overging op de *Comeetstar*, *alwaar d'Admiraals Vlag lieten waaijen, wezende twee uren in den namiddag*, *op.cit.*, (noot 74), p. 452.

<sup>76</sup> Ten onrechte stelt Robinson, *op.cit.* (noot 69), dl.1, p. 194, dat Narbroughs verslag melding maakt van het zinken van de *Gouden Leeuw*. De *Royal Prince* en de *Gouden Leeuw* overleefden de slag, evenals alle grote schepen die in de slag waren betrokken. Zie: Anderson, *op.cit.* (noot 69), p. 53, en Tromps journaal, *op.cit.* (noot 74), p. 453. In 1686 zou Willem van de Velde *De Gouden Leeuw* nog in volle glorie afbeelden (Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. SA 7421).

<sup>77</sup> Kort nadat Spragge aan boord was gegaan van de *St. George*, moest hij ook dit schip verlaten; hij verdrong toen de sloep waarin hij de *Royal Charles* probeerde te bereiken door een verdwaalde kogel werd lekgeschoten; zie: Anderson, *op.cit.* (noot 69), pp. 385 en 393-394. Gezien de soms treffende overeenkomsten tussen de voorstelling en John Narbroughs verslag zou men bijna geneigd zijn om in schoutbij-nacht Lord Ossory de opdrachtgever te willen zien; de heroïsche verdediging van de gehavende *Royal Prince* door diens *St. Michael* wordt door Ossory's kapitein Narbrough breed uitgemeten; Anderson, *op.cit.*, pp. 357-358, 361 en 384. De *St. Michael* komt echter niet op het schilderij voor. Vice-admiraal Sir John Kempthorne, wiens *St. Andrew* wel is afgebeeld, is daarom een andere goede kandidaat.

<sup>78</sup> Doek, 62,8 x 86,4 cm.; Robinson, *op.cit.* (noot 69), dl.1, pp. 199-200, nr. 404[2] (Greenwich, National Maritime Museum, cat.nr. BHC 0309). Mogelijk is een slecht bewaarde, gesigeneerde versie in dezelfde collectie, Robinson, *op.cit.* (noot 69), nr. 404[3] (doek 28 x 38 cm, cat.nr. BHC 0316), eveneens afkomstig uit Van de Veldes atelier; Robinson, *op.cit.* (noot 69), nr. 403[4] vermeldt verder een 18de-eeuwse, verkleinde kopie naar 403[2] (particuliere collectie).

<sup>79</sup> Na afloop van de slag bleek ook Isaac Sweers te zijn gesneuveld; zie: Tromps journaal, *op.cit.* (noot 74), 450, 453-455.