

Albert Blankert

Vrouw 'Winter' door Caesar van Everdingen

Vitale Bloch

Op 20 februari 1936 stuurde Vitale Bloch (1900–1975) een brief uit Londen met een foto van een schilderij van Caesar van Everdingen aan de toenmalige hoofddirecteur van het Rijksmuseum, dr. F. Schmidt-Degener. Bloch was in 1923 als emigré uit Rusland naar Berlijn gekomen en woonde later in Den Haag, Londen en Parijs. Hij was een erudiet en verfijnd kunstkenner, die baanbrekende studies schreef over toen verwaarloosde of net (her)ontdekte meesters, waaronder Georges de la Tour, Michael Sweerts en Morandi. Hij kwam aan de kost door handel in schilderijen en bouwde daarnaast een uitgelezen privé-collectie op van bescheiden omvang, die hij naliet aan Museum Boymans-van Beuningen.¹

Het schilderij van Van Everdingen had hij kennelijk als handelswaar, waarvoor hij in zijn brief Schmidt-Degeners belangstelling probeerde te wekken: *As I know how interested you are in the changes of taste and style during the seventeenth century, I think this picture [...] will appeal to you.* In dezelfde tijd publiceerde Bloch als eerste een pleidooi voor de kwaliteiten van het werk van Van Everdingen. Het verscheen in het kunsthistorische tijdschrift *Oud Holland* van hetzelfde jaar 1936 en droeg de 'partijdige' titel: 'Pro Caesar Boethius van Everdingen'.

Bloch was daarin vooral zeer positief over twee stukken van de meester in zijn eigen bezit, waarvan hij de verblijfplaats aanduidde als 'Kunsthandel, Londen'.² Dat was

dus een soort slukreclame, maar Blochs enthousiasme voor de kunstenaar komt als volstrekt oprecht en overtuigend over. Kennelijk was dat ook de reden waarom hij de schilderijen had aangekocht.

Voor een kunsthandelaar was zijn smaak misschien zelfs wat te verfijnd en 'progressief'. De ontvanger van zijn brief Schmidt-Degener (1881–1941) in elk geval, die in die tijd voor de goegemeente als kunstorakel gold (een soort Rudi Fuchs van toen?), liep duidelijk niet warm voor de kwaliteiten van de kunstenaar. Hij antwoordde Bloch op 25 februari, dus bijna per omgaande (ook toen waarschijnlijk al ongewoon snel voor een ambtelijk hoofd van dienst), hem dankend voor de *very interesting photograph*, en daar is het bij gebleven.

Deze geschiedenis werd in 1984 opgerakeld door Ger Luijten in zijn studie over Schmidt-Degeners directeurschap. Hij haalde het geval aan als typerend voor de gelegenheden waarbij deze voortvarende museumdirecteur, achteraf bekeken, een kans had gemist.³ Luijten identificeerde de Van Everdingen waarvoor Bloch Schmidt-Degeners aandacht vroeg met het stuk dat hier als afb. 1 wordt gereproduceerd. Bij nader onderzoek blijkt echter dat Bloch in zijn brief stellig doelde op zijn andere Van Everdingen, het *Stilleven met antieke vrouwenbuste*, dat zich nu in de collectie Staring te Vorden bevindt.⁴

Heden ten dage is onder kunstliefhebbers de

Afb. 1. C. van Everdingen, Vrouw met een vuurtestje.
Doek, 91,4 × 71 cm. City Art Gallery, Southampton.



Afb. 2. C. van Everdingen, *Vrouw met een vuurtestje, gemonogrammeerd CVE*. Doek, 97 × 81 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. *Vóór schoonmaak en restauratie.*



Afb. 3. C. van Everdingen, *Vrouw met een vuurtestje* (afb. 2). *Na de reiniging.*



waardering voor zulke schilderijen enorm toegenomen. Bloch wist het schilderij afb. 1 in 1937 te verkopen aan de City Art Gallery van het provinciale Southampton. Maar sinds 1961 heeft het prominent gefigureerd op minstens vier door fijnproevers geselecteerde tentoonstellingen, soms met werk van andere oude meesters, maar ook wel met moderneren.⁵ En in 1989 gaf Christopher Wright het schilderij een ereplaats als voorplaat van zijn boek *Dutch Painting in the Seventeenth Century, Images of a Golden Age in British Collections*, waarin vele honderden Nederlandse schilderijen in Britse collecties vermeld worden. De waardering voor de schilder van het stuk is tegenwoordig grondig veranderd.

Sinds kort is ook Lujtens 'gemiste kans' inzake Van Everdingen meer dan goed gemaakt door het Rijksmuseum. Eind vorig jaar kwam uit een oude Nederlandse particuliere collectie een tweede, tot in detail overeenkomend exemplaar van het schilderij afb. 1 ter veiling in Den Haag (afb. 2).⁶ Het was bedekt met een onaangenaam donkere

vernisslaag en enkele retouches tekenden zich storend af in de verf. De staf van de afdeling schilderijen van het Rijksmuseum nam toch de moeite foto's van het van Bloch afkomstige schilderij te Southampton minutieus te vergelijken met het nieuw opgedoken stuk. De conclusie was dat dat laatste beter van uitvoering moest zijn en in zeker zo goede staat verkeerde. Het Rijksmuseum heeft het er toen op gewaagd en het schilderij op de veiling verworven.

De sindsdien in het restauratie-atelier van het Rijksmuseum zorgvuldig uitgevoerde schoonmaak bevestigd mijns inziens dat men met deze aankoop recht in de roos heeft geschoten (afb. 3).⁷ Het exemplaar te Southampton en dat te Amsterdam moeten natuurlijk zo spoedig mogelijk tijdelijk naast elkaar tentoongesteld worden, opdat een ieder zich een oordeel kan vormen. Maar nu al is duidelijk dat de nieuwe aanwinst van het Rijksmuseum sinds de reiniging dezelfde kristalheldere uitstraling heeft, die de roep verklaart die het schilderij te Southampton heeft gekregen. Hangend aan een wand vol

Afb. 4. C. van Everdingen, *Vrouw met een vuurtestje*
(afb. 2). Na de restauratie.



andere 17de-eeuwse schilderijen springen beide stukken er nu uit vanwege hun 'modern' aandoend licht en helder coloriet.

Verschillen

Er zijn enkele verschillen tussen beide doeken. Het opvallendste verschil met het schilderij in Southampton (afb. 1) is dat op de versie nu in het Rijksmuseum (afb. 2) de compositie uitgebreider is. Op afb. 1 wordt links de hermelijnen afzetting van de mantel van het model, door de rand van het schilderij doorsneden. Op afb. 2 is die hermelijnen rand compleet te zien, met bovendien links ervan nog een extra uitwaaiing, lijkt het, van haar blauwe bovenkleed. Te Southampton wordt ook rechts de kleding dwars door de mouw heen afgesneden, terwijl in Amsterdam de volledige omtrek ervan te zien is, met nog wat extra ruimte ernaast. Evenzo is te Southampton de voorkant van de tafel waarachter het model zit een smalle rand in vergelijking met de ruim twee maal zo hoge 'borstwering' waar wij te Amsterdam tegen aankijken. Het model heeft al met al op het Amsterdamse stuk meer ruimte om zich heen en zit minder krap ingeklemd.

Daarmee in overeenstemming is het doek van de recente aanwinst van het Rijksmuseum wat hoger en breder dan dat te Southampton. Het Amsterdamse stuk heeft, blijkens de onbeschilderde randen aan alle vier de zijden, zijn oorspronkelijke formaat behouden. Aldus lijkt het nu waarschijnlijk dat de Engelse versie ooit wat besnoeid is geraakt, bijvoorbeeld bij een bedoeking. Verder is het enige echte verschil tussen beide schilderijen hun achtergrond. Te Southampton is die vlekkerig, alsof de schilder een marmeren oppervlak heeft willen weergeven. Hij heeft het materiaal aangeduid van een wand, die direct achter het model te situeren is. Dat zien wij aan haar schaduw die er rechts op valt.

In Amsterdam is de achtergrond vrijwel effen grijs gehouden. Zo wordt wel een binnenuimte gesuggereerd, maar het maaksel van de wand en de afstand waarop die zich bevindt, blijven in het vage. Zo'n vrijwel effen achtergrond is gewoon op bijvoorbeeld portretten.

Voor het overige lijken de twee stukken tot in de kleinste details overeen te komen.

Maar bekijkt men die details nauwkeurig, dan lijkt het Amsterdamse schilderij net iets verfijnder van uitvoering. Dat valt vooral te constateren in de weergave van de textiel en de plooiën daarin. Het lijnenpatroon van de plooiën is op beide schilderijen vrijwel letterlijk hetzelfde. Zo vinden we in de rechter helft van de muts van de vrouw op beide schilderijen op dezelfde plekken eendere donkere horizontale schaduwstrepen. Op het Amsterdamse schilderij echter is exact het verschil af te lezen tussen de scherpere vouwen in de onderste helft van de muts, waar de stof om het hoofd van het model gespannen zit, en de bovenste helft, waar dezelfde stof los ineengeplooid ligt. Te Southampton zien we zowel onder als boven op de muts eender weergegeven zware schaduwvlekken (afb. 5 en 6).

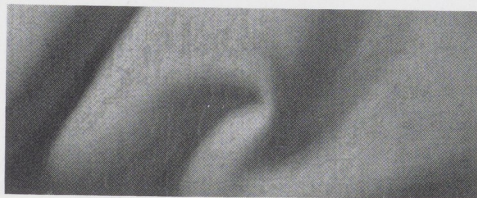
Een vergelijkbaar verschil in subtiliteit van weergave vinden we ook in andere details van de kleding (afb. 7 en 8). En op de voorkant van het aardewerk vuurtjestje op de tafel is te Southampton de grens tussen de belichte partij rechts en de schaduwkant links een rechte verticale lijn geworden. Te Amsterdam is die grens bobbelig, op zo'n manier dat de ribbels van de draairingen die in dit eenvoudige gebruiks-aardewerk gewoon zijn, ons bijna tastbaar worden voorgetoverd. Bij de reiniging zijn op het Amsterdamse stuk 'repentirs' onder de pootjes van het vuurtjestje duidelijker zichtbaar geworden. Blijkbaar wilde de schilder het testje in eerste instantie wat meer vooraan op de tafel hebben. Bij nader inzien heeft hij het met pootjes en al meer naar achteren geplaatst. Zijn eerste aanzet is nu weer zichtbaar geworden, dwars door de verflaag heen die hij er zelf over aanbracht.

De aanwezigheid van zo'n repentir duidt erop dat de schilder nog zoekende was en vormt daarom vaak een aanwijzing dat het schilderij de eerste versie of 'principael' was die de kunstenaar van een compositie maakte. Bovendien ontdekte men kort voor de veiling (zo kort dat het niet meer in de veilingcatalogus kon worden opgenomen) dat bij sterke belichting, op de voorkant van

Afb. 5. Detail van het schilderij in Amsterdam (afb. 4).
Afb. 7 (onder). Detail van het schilderij in Amsterdam
(afb. 4).



de tafel het monogram van de schilder, nog zeer vaag te ontwaren was. Bij de schoonmaak is dat monogram geheel gaaf en duidelijk leesbaar te voorschijn gekomen. Bij de restauratie bleek dat links in de effen achtergrond een ovaalvormige plek van ca. 5 cm doorsnede van de bovenste verflaag versleten was (afb. 3). In de blauwe kleding die de vrouw voor zich omhoog houdt, vertoonden zich slijtplekjes, maar gelukkig nergens in de eigenlijke plooilijnen. De restaurateur kon aldus deze plekjes verantwoord retoucheren, zonder zijn toevlucht te hoeven



Afb. 6. Detail van het schilderij in Southampton (afb. 1).
Afb. 8 (onder). Detail van het schilderij in Southampton
(afb. 1).



nemen tot giswerk of subjectieve reconstructie (afb. 4).⁸ In de oude toestand van het schilderij leek de tafel links wat hoger dan rechts. Het bleek dat het doek enigszins scheef aan het (20ste-eeuwse) spieraam is vastgemaakt. Daarom is het stuk nu iets naar links gekanteld in de schilderijlijst gezet, zodat de tafelrand weer correct evenwijdig loopt met de onderrand van het schilderij.

'Principael' en repliek

Het werd al met al duidelijk dat de nieuwe aanwinst van het Rijksmuseum de 'princi-



pael' moet zijn en het schilderij te Southampton, waarop geen monogram⁹ of repentirs zichtbaar zijn, een tweede versie. Dat wil beslist niet zeggen dat men zich in het verleden geheel op het Engelse schilderij heeft verkeken en dat dat slechts een kopie van andere hand zou zijn.

Er zijn speciaal van Caesar van Everdingen en van de kring van Utrechtse Caravaggisten waarin hij zijn wortels had, verschillende gevallen bekend dat men blijkbaar zo tevreden was over een compositie, dat de schilder zelf er eigenhandig een letterlijke herhaling (repliek) van maakte. Zo bestaat er onder meer van Van Everdingens *Citerspeelster* te Rouaan (afb. 9) een tweede exemplaar van vergelijkbare kwaliteit.¹⁰ Evenzo is het niveau van het schilderij te Southampton zo hoog en zijn kleur en detaillering zo onmiskenbaar Van Everdingenachtig dat het een eigenhandige tweede versie moet zijn.

Het blijkt dat Doortje van der Poel het in 1975 bij het rechte eind had, toen ze in haar ongepubliceerde Utrechtse doctoraalscriptie over Van Everdingen het schilderij nu in het Rijksmuseum besprak als een gemonogrammeerd werk van de meester en dat te Southampton als een repliek ervan. Zij kende het eerste van een oude foto op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, waar het blijkens de bijschriften per abuis voor identiek met het tweede werd gehouden. Zij kwam op het goede spoor doordat Bloch zelf merkte dat er van zijn schilderij een tweede versie bestond en dat feit in 1940 publiceerde.¹¹

Het lijkt bijna vanzelfsprekend dat zo'n repliek gemaakt werd in geval een kunstenaar zijn schilderij al verkocht had en een volgende klant, die het bij de koper gezien had, er net zo een wilde hebben. Zo kan het vaak geweest zijn, maar we weten er niets over. Wel mogen we met redelijke zekerheid aannemen dat het met de twee Van Everdingens die nu in Amsterdam en Southampton zijn, niet zo gegaan is.

Twee 'winters' van 'C.v.E.'

In 1935 publiceerde de Alkmaarse archivaris N.J.M. Dresch de *Catalogus van de naarge-*

Afb. 9. C. van Everdingen, *Citerspeelster*, gemonogrammeerd C.V.E. Doek, 78 x 63,6 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouaan.



laten schildrij van saliger Cesar van Everdingen. Deze *Catalogus* werd aangetroffen in 1694, toen Van Everdingens weduwe Helena van Oosthoorn was overleden. De 'Catalogus' somt de schilderijen op die de al in 1678 gestorven Caesar had nagelaten. Het waren vooral werken van diens eigen hand, waaronder: *geefi* [Nr.] 17 *Een winter CvE* [begroot op] fl 18-0-0 en *geeft* [Nr.] 19 *Een winter CvE* [begroot op] fl 12-0-0. Het woord 'geeft' beduidt dat Helena de stukken al tevoren aan familieleden van haar overleden echtgenoot had gegeven. Dat moet tussen 1678 en 1694 gebeurd zijn, wellicht in 1685, toen zij onenigheid kreeg met die familieleden.¹² Nu kennen wij Caesar van Everdingen (anders dan zijn broer Allaert, die landschapschilder was) uitsluitend als historie- en portretschilder, zodat wij ons bij die twee *winters* geen ijsgezichten à la Avercamp moeten voorstellen. Het moet gegaan zijn om figuren die allegorisch het begrip 'Winter' personifieerden.

Het jaargetijde 'Winter' werd vanouds verzinnebeeld door een man of vrouw die zich warmt aan een vuur.¹³ Daarom heeft bijvoorbeeld een schilderij van Hendrick Bloemaert uit 1631 altijd onomstreden gegolden als een *Zinnebeeldige voorstelling van den Winter*

Afb. 10. Hendrick Bloemaert, 'De Winter', gemonogrammeerd en gedateerd 1631. Doek, 81 x 98,5 cm. Voorheen Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen aan de Commissaris der Koningin te Middelburg, aldaar verloren gegaan bij oorlogshandelingen, 1940.



(afb. 10), sinds het in 1879 door het Rijksmuseum onder die titel werd verworven.¹⁴ Net als op onze Van Everdingen zien we op foto's van de Hendrick Bloemaert (dat schilderij zelf ging verloren) een figuur ten halven lijve tegen een effen achterwand aan een tafel zitten, die dienst doet als afsluitend voorgrondsreposeoir. Verder staat net zo op Hendrick Bloemaerts tafel een bakje met gloeiende kolen waaraan de figuur zich zijn handen warmt. Reeds Vitale Bloch trok in 1936 de conclusie dat het schilderij afb. 1 een van de twee 'winters' uit de 'catalogus' van ca. 1685 zal zijn geweest. We kunnen nu nog preciezer stellen dat beide 'winters' van Van Everdingen in zijn weduwe's inventaris denkkelijk bewaard zijn in de schilderijen nu te Amsterdam en Southampton. Ook de opsteller van de 'catalogus' zal het kwaliteitsverschil tussen de twee stukken al hebben opgemerkt, reden waarom hij het ene op 18 en het andere op 12 gulden begrootte. Het is goed denkbaar dat Van Everdingen zelf met de eerste versie zo ingenomen was, dat hij onmiddellijk een tweede maakte, toen de eerste nog onverkocht was en nog als voorbeeld kon dienen. Daarna zijn beide dan toch tijdens zijn leven winkeldochters gebleven en zo in zijn nalatenschap terecht gekomen.¹⁵

'Winter' als jonge vrouw

Er is één opvallend verschil tussen Van Everdingens compositie en de 'Winter' van Hendrick Bloemaert (afb. 10). Van Everdingens model ziet er jong uit, terwijl de 'Winters' van Bloemaert en die van andere schilders in de regel als oud persoon zijn weergegeven. 'Winter' (en evenzo de maanden december en januari) werden traditioneel als oude man of vrouw uitgebeeld, omdat dat jaargetijde geassocieerd werd met de laatste, 'koude' en moeilijke periode van het menselijk leven.¹⁶ We kunnen speculeren dat de opsteller van de 'catalogus' van ca. 1685 in de twee Van Everdingens onmiddellijk het iconografische schema van schilderijen als Bloemaerts 'Winter' herkende en toen de twee stukken zonder verder nadenken ook die naam gaf, terwijl de schilder zelf misschien iets anders met de compositie bedoeld had. Maar dat schema is verder zo geheel volgens de traditie aangehouden (vergelijk ook afb. 12) dat moeilijk te betwijfelen lijkt dat Van Everdingen zelf wel degelijk een uitbeelding van 'De Winter' heeft willen maken, met ter variatie deze keer een jong model.

Doortje van der Poel noteerde bij haar bespreking van het stuk mijns inziens zeer verhelderend: 'Zie voor het motief ook Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, LVI.¹⁷ Het bedoelde plaatje in dit embleemboek laat een stoof zien waar een hand het testje met vuurkooltjes uitneemt of in plaatst (afb. 11).

Het testje op Van Everdingens schilderij kan inderdaad ook heel goed zo'n stoofstestje zijn. Het lijkt namelijk heel veel op het vuurbakje dat voorkomt op een *Winter* van Hendricks vader Abraham Bloemaert (afb. 12).¹⁸ Daarop heeft het mannelijke model het testje uit een stoof genomen en het er bovenop, op de gaatjeskant, gezet. Zo kan hij zijn handen beter warmen en tegelijk het kooltje dat hij in een vuurtang voor zijn mond geklemd houdt, meer gloed aanblazen. Op Abraham Bloemaerts vuurbakje zijn net zulke draairingen te zien als op de Van Everdingen te Amsterdam. Bloemaerts bakje heeft bovendien twee oren om het aan vast te pakken, Van Everdingens niet. In plaats van twee oren zat er aan zulke in Holland

Afb. 11. Claes Jansz. Visscher, embleem LVI in het 'derde schock' uit Roemer Visschers *Sinnepoppen* 1614. Bibliotheek Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 12 (onder). Abraham Bloemaert, 'De Winter'. Doek, 70,5 × 57,5 cm. Musée du Louvre, Parijs.

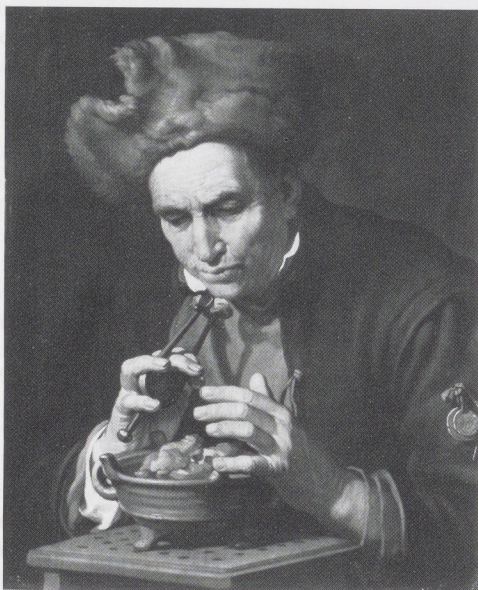
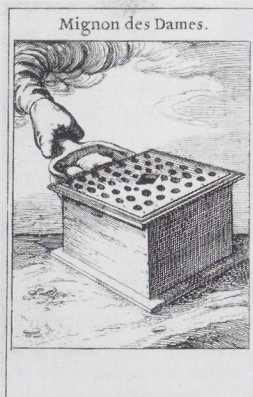
178

HET DERDE SCHOCK

LVI

Mignon des Dames.

En Stoof met vier daer in, is een bemint Juweel by onse Hollandsche Vrouwen, bysonder als de Sneeuwvlocken vlieghe, en de Haghel ende Rijp het lof van de boommen jaeght: die dan by henlieden de tweede plaetse van gheacht te wesen wil bejaghen, die moet hem stellen om haer te dienen met een soete, boertighe, vermaeckelijcke praet, mydende alle dorperheyde en vilonie, sonder haer kaeckelen ende snappen te betippen, nimmermeer haer puy pronckende kleederen te bejocken; maer al pryfen wat zy doen en voortstellen, dan sal hy in haer gheselchchap voor een volmaect Courtisaen gheprezen worden.



gemaakte 'roodbakken aardewerk' vuurbakjes ook wel één steel (zie afb. 11). Op de Van Everdingen moet die aan de van ons weggedraaide kant zitten.

Op dat schilderij is tussen de bovenkant van het bakje en de vuurkolen erin een zware donkere lijn te zien, alsof de contour daar wat te zwaar is aangezet. Waarschijnlijk is dat het de zwartgeblakerde rand is van een meta-

len binnenbakje zoals het vaak ter bescherming in zo'n aardewerk testje werd gezet.¹⁹

Het motto van de prent in Roemer Visschers *Sinnepoppen* (afb. 11) luidt 'Mignon des dames' ofwel 'Lievelling van de dames'. De begeleidende tekst legt uit dat de stoof met vuur een *bemint Juweel is by onse Hollandsche Vrouwen, bysonder als de Sneeuwvlocken vlieghe en de Haghel ende Rijp het lof* [= de bladeren] *van de bomen jaeght*. Als het winter is, is de boodschap, houdt de vrouw het meest van haar stoof met zijn verwarmende gloed. Roemer Visscher denkt duidelijk aan jonge vrouwen en aan vrijage, want de rest van zijn tekst gaat erover hoe men de *tweede plaetse*, na de stoof dus, als 'Mignon des dames' kan proberen te veroveren. Daartoe dient men amusant te converseren en vermijden het *kaeckelen ende snappen* en de *puy* [= poezig] *pronckende kleederen* van de dame in kwestie te kritiseren. Op die manier kan het lukken *voor een volmaect Courtisaan ghepresen* te worden en aldus lieveling nummer twee van een dame te worden.

Op vergelijkbare wijze heeft Van Everdingen het gangbare wintermotief gecombineerd met de afbeelding van een aantrekkelijke jonge vrouw. De kijker voelt zich tot haar aange-trokken, zo lijkt de bedoeling, maar merkt dan dat zij geen aandacht voor hem heeft.²⁰ Met haar ogen neergeslagen gaat zij op in haar poging de winterkou te bestrijden. Met haar handen onder haar rok heeft zij die opgetild om er een soort boven de kooltjes gespreid afdakje van te maken. Zo vangt zij op haar handen en lichaam zoveel mogelijk op van de gloed die er af straalt.

De brandverzekering moet wel bezwaar maken, zo dicht houdt zij haar kleding boven het vuur. Denkelijk heeft Van Everdingen om die reden het vuurtestje van geheel vooraan op tafel iets naar achteren verzet, dus meer onder dan direct tegen de kleding van de vrouw. Met het testje in zijn oude positie zou het te veel op brandstichting hebben geleken.

Vuur- en liefdesgloed en een neger als 'Winter'

Vanwege het aantrekkelijke voorkomen van het model dat zich bijna lijkt te branden, zal

Afb. 13. G. van Honthorst, *De soldaat en het meisje*. Doek, 82,6 × 66 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswijk.



Van Everdingen ook een associatie bedoeld hebben tussen vuurgloed en liefdesgloed. We zien die associatie veel explicieter in beeld gebracht op Gerrit van Honthorsts *De soldaat en het meisje* uit ca. 1620 (afb. 13). Daarop steekt een jong meisje een kaars aan tegen een gloeiende kool en zien we tegelijk een jongeman voor haar in vuur en vlam raken.²¹ In vergelijking met de vonkenregen die op Honthorsts schilderij het handtastelijk gebaar van de jongen fel in het licht zet, is bij Van Everdingen de gloed van de kooltjes gedempt. Hun schijnsel is zo zwak dat het onder de rok van de vrouw donker blijft, zodat ook duister is of zij nog kleren er onder draagt. De bekijker van Van Everdingens tafereel moet niet proberen de kooltjes aan te blazen (zoals op Honthorsts schilderij het meisje zelf doet), want dan speelt hij letterlijk en figuurlijk met vuur. Een speels moraliserend commentaar in die geest zou onder bijvoorbeeld een 17de-eeuwse prent

van zo'n voorstelling te verwachten zijn. Dat een door de schilder zelf bedachte variant op het traditionele thema 'Winter' niet ongewoon was, blijkt uit een schilderij van Van Everdingens Haarlemse stad- en tijdgenoot Jan de Braij (ca. 1627-1661), die in een verwante classicistische trant werkte (afb. 14). Daarop is de figuur die zijn handen warmt aan een test gloeiende kolen, een jonge neger geworden. De aardigheid zal het idee geweest zijn dat speciaal zo'n uit een tropisch klimaat afkomstige gestalte, bij ons in de winter verwarming extra miste en zocht (zwarte Afrikanen werden soms als bediende mee naar Holland genomen: als zodanig zien we ze bijvoorbeeld op groepsportretten). Terzijde zij opgemerkt dat voor De Braij zo'n figuur letterlijk inwisselbaar was. Dezelfde neger die hetzelfde gebaar maakt komt voor op een tekening van deze meester, die tot dusver slechts *Familieportret* heette (afb. 15).²² Dat is het ongetwijfeld, maar die familie beeldt stellig tevens het verhaal uit van de Romeinse modelmoeder Cornelia. Toen een vriendin eens vol trots tegen haar met haar prachtige juwelen pronkte, toonde Cornelia haar kinderen en zei: *Kijk, dat zijn mijn juwelen!*²³ Op de Braij's tekening zit links Cornelia met haar gezin en haalt rechts de vriendin de juwelen uit een koffer te voorschijn. Uiterst rechts staat de jonge neger van afbeelding 14, maar hij houdt zijn handen nu niet opgeheven om ze te warmen, maar om de verbazing uit te drukken over al het fraais dat hij in de koffer ziet.

Van Everdingens vrouw 'Winter' is gewoon een van 'onse [jonge] Hollandsche vrouwen', waar Roemer Visscher van spreekt. Zij draagt eigentijdse kleding.²⁴ Haar mutsje is van boven zo gedrapeerd dat aan te nemen valt dat zij er een vlecht onder draagt. Haar met bont afgezette mantel doet op het eerste gezicht denken aan de met bont omzoomde jakjes van jongedames bij Vermeer en Ter Borch. Maar de hare is in feite een mouwloze schoudermantel.²⁵

Caesar van Everdingen

Caesar Boëthius van Everdingen moet artistiek gezien tot de Haarlemse school van classicisten gerekend worden, maar woonde

Afb. 14. J. de Braij, 'De Winter', gesigneerd en gedateerd 1662. Paneel, 66,8 × 48 cm. Kaapstad, Museum, legaat De Pass aan het buitengoed 'Groot Constantia'.
Afb. 15 (onder). J. de Braij, Familieportret, uitbeeldend 'Cornelia noemt haar kinderen haar juwelen'. Krijtteke-



ning. Art Museum of the University of New Mexico, Albuquerque.

eigenlijk nauwelijks tien jaar in die stad. De rest van zijn leven verbleef hij vooral in Alkmaar, waar hij omstreeks 1617 werd geboren als zoon van een notaris.²⁶ In 1641 maakte hij er een schuttersstuk, dat tevens zijn vroegst gedateerde werk is.²⁷ In de jaren 1643–1644 beschilderde hij de monumentale deuren van het toen nieuw gebouwde orgel van de Alkmaarse Grote Kerk met een groots opgezette *Triomf van koning Saul nadat David Goliath heeft verslagen*.²⁸ De kast van het orgel was ontworpen door de bekende architect Jacob van Campen. In verband met deze opdracht verbleef Caesar in 1643–44 anderhalf jaar op diens landgoed 'Randenbroek' bij Amersfoort. In 1646 huwde Van Everdingen in Heiloo bij Alkmaar met Helena van Oosthoorn. In de jaren 1648–1650 werkte hij mee aan de decoratie van Huis ten Bosch (afb. 23), bij het concept waarvan opnieuw Jacob van Campen een hoofdrol speelde. Pas in die tijd verhuisde de meester naar Haarlem, waar zijn broer, de



Afb. 16. C. van Everdingen, *Musicerende vrouwen verwelkomen David en Saul, onderdeel van orgeldecor.*
Grote of St. Laurenskerk, Alkmaar.

Afb. 17 (onder). J. Gzn. van Bronchorst, *Vrolijk gezelschap met luitspeelster.* Doek, 141 × 205,7 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswijk.



landschapschilder Allaert van Everdingen zich al in 1645 had gevestigd. In de jaren 1653–1656 was Caesar vinder en deken van het Haarlemse St. Lucasgilde, maar al in 1657 keerde hij naar Alkmaar terug. In 1661 woonde hij kort in Amsterdam, maar verder bleef de kunstenaar tot zijn dood in 1678 in Alkmaar gevestigd.

Van Everdingen, Van Bronchorst en Utrecht

Een intrigerende puzzel is dat Houbraken in 1719 vermeldt dat Van Everdingen leerling was van de Utrechtse meester Jan Gerritsz. van Bronchorst.²⁹ Houbraken was over meester/leerlingrelaties vaak heel secuur ingelicht. Uit andere bron weten we dat Van Bronchorst (1603–1661) als glasschilder is begonnen en pas in 1639 zijn eerste ezelschilderijen maakte.³⁰ Toen was Van Everdingen al 22 jaar oud en een gevestigd schilder in Alkmaar, ook al kunnen we geen werk meer aanwijzen dat hij met zekerheid in die tijd maakte. Vier jaar nadien zagen we hem bij Van Campen in Amersfoort werken aan het Alkmaarse orgel. Van Campen ontwierp ook de kast van het grote orgel in de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Daarop schilderde Van Bronchorst monumentale episodes uit het verhaal van *David en Saul*³¹, net als Van Everdingen deed voor het Alkmaarse orgel. Beider orgeldecoraties lijken ook in algehele opzet op elkaar. Maar die van Van Bronchorst ontstonden pas in 1655, ruim tien jaar na die van Van Everdingen, zodat de beweerde leerling dan zijn leermeester beïnvloed zou moeten hebben.

Achter Houbrakens mededeling over Van Everdingens leerlingenschap bij Van Bronchorst wordt begrijpelijkerwijs tegenwoordig een groot vraagteken gezet.³² Maar het is wel duidelijk dat Van Everdingen veel impulsen heeft opgedaan in Van Bronchorsts Utrechtse milieu.³³ Bronchorst begon ezelschilderijen te vervaardigen op instigatie van zijn vriend Cornelis van Poelenburch, naar wiens werk hij tevoren al enkele etsen had gemaakt.³⁴ Een vrijwel onbekende *Roof van Europa* van Van Everdingen nu, ziet er met zijn vele gepolijste naakten, verspreid over een landschap met daarboven engeltjes in de lucht, uit als een Poelenburch, die in het monu-

Afb. 18. C. van Everdingen, *De roof van Europa*, gemonogrammeerd. Doek, 151,1 × 118,1 cm. Kunsthandel, Zwitserland.



mentale getransponeerd is (afb. 18).³⁵ Het stuk meet 118 × 151 cm, terwijl vergelijkbare stukken van Poelenburch zelf zelden groter zijn dan zo'n 40 × 60 cm.

De gezichten en kapsels met pijpekrullen van de nimfen links op de rots op dit stellig vroege schilderij van Van Everdingen, doen toch wel degelijk ook aan Van Bronchorst denken. En als wij een voorbeeld zoeken voor bijvoorbeeld Van Everdingens *De vrouwen halen David in met muziek* op één der genoemde Alkmaarse orgeldeuren van ca. 1644 (afb. 16)³⁶, dan lijken de musicerende dames achter hun met een rijk tapijt gedrapeerde balustrade opvallend veel op net zulke voorstellingen, maar dan van profaan karakter, die Van Bronchorst stellig al wat vroeger maakte (afb. 17).³⁷

Misschien heeft Van Everdingen toch op volwassen leeftijd (en dan denkkelijk omstreeks 1640) korte tijd bij Van Bronchorst in Utrecht ingewoond en stond hij daar officieel ook als diens leerling ingeschreven. Dan kon hij namelijk in Utrecht schilderen zonder inbreuk te maken op de gilderegels van die stad.³⁸ De familie Van Everdingen was oorspronkelijk zelf uit Utrecht afkomstig en had daar dus mogelijk nog goede relaties.³⁹ In Utrecht moet Van Everdingen ook heel goed hebben gekeken naar het werk van Gerrit van Honthorst.⁴⁰ Aan die meester herinnert heel sterk het ongepubliceerde schilderij *Twee musicerende jongens*, waarin Christopher Brown, Peter Sutton en schrijver dezes onlangs onafhankelijk van elkaar Van Everdingens hand herkenden (afb. 19).⁴¹ Ook

Afb. 19. C. van Everdingen, *Twee musicerende jongens*. Doek, 106 × 83,5 cm. Particuliere verzameling, New York.



dit is mijns inziens een vroeg werk, vermoedelijk ontstaan kort na 1640. Honthorstachtig is ook nog Van Everdingens *Citerspeelster* (afb. 9), die uit de iets latere jaren 1640 zal stammen.

De stijl van de voorheen Caravaggistische schilders van Utrecht had na 1630 een metamorfose ondergaan naar een classicistische vormentaal.⁴² Die nieuwe classicistische Utrechtse richting moet Van Everdingen als jongeman bijzonder hebben aangesproken. De zilverachtige glans en delicate plooiwal van de kleding van zijn vrouw *Winter* vinden we bijvoorbeeld vergelijkbaar terug in werk uit de jaren 1630 van de Utrechter Jan van Bijlert, die voorheen Caravaggist was geweest (afb. 20).

Haarlemse 'classicisten'

Het voor de latere Van Everdingens zo typische lichte coloriet moet door Haarlemse voorbeelden geïnspireerd zijn. In zijn Amers-

Afb. 20. J. van Bijlert, *Maria met kind*. Doek, 113 × 92 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswijk.

Afb. 21 (onder). P. Bor, *Cydippe ontvangt de appel van Acontius*. Doek, 151 × 114 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 22 (rechts). S. de Braij, *Triomfocht*, gesigneerd en gedateerd 1649. Doek, 385 × 205 cm. Huis ten Bosch, Den Haag.





foortse periode bij Van Campen kon hij al kennis maken met de 'blonde' schilderijen van de zowel op Utrecht als op Haarlem georiënteerde Amersfoorter Paulus Bor (afb. 21). Via de zelf uit Haarlem afkomstige Van Campen zal Caesar direct met het Haarlemse milieu in contact zijn gekomen. We zagen dat hij zich omstreeks 1648 in Haarlem vestigde. Daar was al vanaf 1600, toen de graveur Hendrick Goltzius ook schilderijen ging

maken, een traditie ontstaan van grote 'classicistische' figuurstukken, met statige gestalten in uitgebalanceerde poses, weergegeven in een stralend helder coloriet. Goltzius' leerlingen Pieter de Grebber en Salomon de Braij zetten deze traditie voort na 1620.⁴³ Een hoogtepunt was hun aandeel in de decoratie van het Huis ten Bosch in de jaren 1648-1651, waarvan hier Salomon de Braij's *Triomftocht* wordt afgebeeld (afb. 22). Aan het rijke ensemble van Huis ten Bosch leverden ook de beste Vlaamse schilders van hun tijd een belangrijke bijdrage, naast onder meer Honthorst en Jan Lievens.

De lang verguisde hofschilderkunst van Huis ten Bosch wordt al geruime tijd opnieuw gewaardeerd. Naar mijn stellige indruk wordt tegenwoordig van dit hele uitgebreide ensemble schilderijen *De vier muzen* van de toen nieuwbakken Haarlemmer Caesar van Everdingen het meest bewonderd (afb. 23).⁴⁴ De muzen met hun stilleven van muziekinstrumenten en gevleugelde paard Pegasus zijn daarop verbluffend lijfelijk-aards aanwezig. Het tafereel is tegelijk van een kristallen helderheid, die door geen Ingres overtroffen is. Daardoor ademt het geheel ook een on aardse sereniteit, de muzenberg Parnassus waardig. Men bekijke hoe geraffineerd de sierlijke schouder en ruglijn van de op de rug geziene muze vloeiend mee-meandert met de omtrek van Pegasus' vleugel.

Die muze probeert mee te turen op het muziekblad dat haar medemuze geheel rechts met neergeslagen ogen bekijkt. In houding en gebaar en ook in de gelaatstrekken van die rechter muze kennen we de jonge vrouw terug van de *Winter* in het Rijksmuseum.⁴⁵ Dat stuk zal niet lang ervoor zijn ontstaan. Het toont immers een nog Utrechts aandoend motief voor het eerst tot dezelfde uiterste helderheid en klaarte verheven als *De vier muzen* uit 1648-1650. Vrouw *Winter* kan dus heel goed in 1646 zijn geschilderd. Zou zij (en Van Everdingens rechter muze) dan misschien ook een portret zijn van Helena van Oosthoorn, met wie de schilder in dat jaar in het huwelijk trad?⁴⁶



Afb. 23 (links). C. van Everdingen, *Vier Muzen op de Parnassus, gemonogrammeerd*. Doek, 340 x 230 cm. Huis ten Bosch, Den Haag.

Noten

¹ Zie cat. tent. *Legaat Vitale Bloch*, Rotterdam (Museum Boymans-Van Beuningen) 1978 met op pp. 3–9 een levensschets van Bloch door J. C. Ebbing Wubben en op pp. 86–96 een bibliografie van Blochs publicaties. Zie ook S. Nystad, *Van antiquair tot kunsthandelaar*, 's-Gravenhage 1990, pp. 70–71.

² V. Bloch, 'Pro Caesar Boetius van Everdingen', *Oud Holland* 53 (1936), pp. 250–262, afb. 3, 4.

³ G. Luijten, '«De veelheid en de eelheid»: een Rijksmuseum Schmidt-Degener', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), p. 389. Bloch had overigens de grootste achting voor Schmidt-Degener en reageerde snierend toen diens opvattingen over Rembrandt bekritiseerd werden door J. A. Emmens in zijn Utrechtse dissertatie *Rembrandt en de regels van de kunst* van 1964; zie V. Bloch, 'Recent Rembrandt Literature', *The Burlington Magazine* 108 (1966), p. 526–527.

⁴ Bloch, *op.cit.* (noot 2), afb. 1 en 4. In zijn brief noemt Bloch het stuk waarvan hij de foto stuurde 'dated 1665'; afb. 1 is niet gedateerd (en dan ook nooit genoemd), terwijl het *Stilleven* wel het jaartal 1665 draagt. In de fotocollectie van het Rijksmuseum bevindt zich wel een foto, afkomstig van Bloch, van het *Stilleven*, maar geen van het schilderij afb. 1.

⁵ Het stuk was afkomstig van veiling Londen (Christie's) 31 mei 1922, nr. 60, naar op te maken valt uit de beschrijving in de veilingcatalogus en de daar opgegeven maten (35 x 27 inches = 89 x 69 cm). Het werd in februari 1937 door het museum te Southampton verworven via de Chippersfield Bequest. Het was te zien op de volgende tentoonstellingen: *Dutch Paintings of the Seventeenth Century*, Kingston upon Hull (Ferens Art Gallery) 1961, cat. nr. 24; *Primitives to Picasso*, Londen (Royal Academy of Arts) 1962, no. 89; *Pictures from Southampton, A Loan Exhibition in aid of the Southampton Art Gallery*, Londen (Wildenstein & Co.) 1970, nr. 9; *Art in Seventeenth Century Holland*, Londen (National Gallery) 1976, nr. 39. Het is ook afgebeeld in E. van Straaten, *Koud tot op het bot. De verbeelding van de winter in de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlanden*, 's-Gravenhage 1977, afb. 64 en in kleur in Chr. Wright, *The Dutch Painters*, Londen 1978, p. 93.

⁶ Veiling Den Haag (Glerum) 25 november 1991, nr. 123, met twee kleurafbeeldingen. Blijkens een oude foto op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag

(zie ook noot 7) bevond het stuk zich in 1932 in de verzameling mr. H. R. van Maasdijk, Den Haag. Bloch vermeldde in 1940 (noot 11) dat het toen nog in 'een particuliere verzameling' in Den Haag was.

⁷ Blijkens een notitie bij een oude foto van het stuk op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag (noot 6) werd het in juni 1932 gerestaureerd door Schuur en Adama. Het spieraam lijkt uit die tijd te stammen. De recente restauratie in het Rijksmuseum werd uitgevoerd door Laurent Sozzani.

⁸ Hoofdre Restaurateur Martin Bijl van het Rijksmuseum tekent hierbij aan: *Kleine gaatjes in het oorspronkelijke doek waren reden om er een ovale pleister achter te plakken van ca. 6 x 4 cm. Op en om deze plek is de verf afwijkend gaan kraken. Het matte voorkomen van het schilderij was veroorzaakt door een opleken van de oude vernis die met was vermengd.*

⁹ Bloch gaf abusievelijk op dat zijn schilderij, nu te Southampton, gemonogrammeerd zou zijn, zie Bloch, *op.cit.* (noot 2), p. 260.

¹⁰ Zie hierover Guido Jansen, in cat.tent. *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw, Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Utrecht (Centraal Museum), Brunswijk (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1987, tekst bij cat.nr. 54. Hij noemt nog andere replieken door Van Everdingen en wijst erop dat zulke eigenhandige herhalingen ook bewaard zijn van H. ter Brugghen en D. van Baburen.

¹¹ D. van der Poel [nu mevrouw Hensbroek-van der Poel], *Caesar van Everdingen (1617–1678)*, doctoraalscriptie, Utrecht 1975, cat. nr. 20. Bloch maakte melding van het tweede exemplaar in zijn artikel 'Haarlemer Klassicisten' in *Oud Holland* 57 (1940) p. 20 en noot 1: ... *ener gelijkwaardige Replik in Haager Privatbesitz ... Es handelt sich um zwei gleichwertige Repliken.*

¹² N. J. M. Dresch, 'Caesar van Everdingen's nalatenschap' in *Oud Holland* 52 (1935), pp. 41–48. Met dank aan drs. Sandra de Vries, die op mijn verzoek de Alkmaarse archiefstukken nog eens preciezer bekeek.

¹³ Van Straaten, *op.cit.* (noot 5), pp. 25–42; *De maanden van het jaar* [door] Joachim von Sandrart, Joost van den Vondel [en] Caspar Barlaeus, ingel. en toegelicht door Karel Porteman, Wommelgem 1987, s.v. 'januari', 'december' en p. 141.

¹⁴ *Beschrijving der schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam*, Den Haag 1880, pp. 57–58, nr. 38. Zie voor dit stuk ook bijv. A. von

Schneider, *Caravaggio und die Niederländer*, Marburg 1933 (reprint Amsterdam 1967), p. 56, afb. 30B; Van Straaten, *op.cit.* (noot 5), p. 39, afb. 65.

¹⁵ Leefde ik in de 19de eeuw, dan zou ik onbekommerd stellen dat Van Everdingen de stukken hield omdat hij er een geliefd persoon op had afgebeeld. Dat zou onmiddellijk Helena van Oosthoorn zijn geworden, met wie de schilder in 1646 trouwde, wat goed denkbaar is als jaar van ontstaan van beide stukken (zie beneden). Twee versies zouden heel logisch zijn, want voor twee van de uit het huwelijk te verwachten kinderen zou dan al een portret van moeder klaar staan om in de familie te bewaren. Het was immers gewoon dat als het ene kind een portret van een ouder erfde, er voor andere kinderen kopieën werden gemaakt (vergelijk b.v. A. Bredius, *Kunstlerinventare ... I*, Den Haag 1915, pp. 81–82). Van Everdingen behield de stukken dan zijn hele leven, omdat Helena van Oosthoorn, naar wij weten, kinderloos bleef (verg. M.J. Bok in cat.tent. Utrecht 1987 (noot 10), p. 253). In 1992 vermeld ik dit alles slechts in een noot, vooral omdat de 'Catalogus' van ca. 1685 door of voor Helena van Oosthoorn opgesteld lijkt te zijn en het dus onwaarschijnlijk is dat daarin onvermeld zou blijven dat de twee 'winters' tevens portretten van haar waren. Denkbaar is overigens dat dat werd weggelaten omdat zij de stukken had overgedragen aan Caesars familieleden, met wie zij in 1685 onenigheid had gehad (verg. Dresch, *op.cit.* (noot 12)).

¹⁶ Zie Van Straaten, *op.cit.* (noot 5) en Porteman, *op.cit.* (noot 13).

¹⁷ Van der Poel, *op.cit.* (noot 11), tekst bij cat. nr. 20; Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, Derde schok, lvi.

¹⁸ Louvre, Parijs, inv.nr. 1053, cat. *Ecoles flamande et hollandaise ... Musée du Louvre*, Parijs 1979, p. 26 met afb. Zie over deze en andere 'Winters' van de Bloemaerts: M. Roethlisberger, 'Les tableaux des Bloemaert dans les collections publiques françaises', *Revue du Louvre*, 1991, nr. 2, p. 69, afb. 10 (kleur). Roethlisberger dateert het schilderij in het Louvre ca. 1625.

¹⁹ Met vriendelijke dank aan mevr. A. G. A. van Dongen van Museum Boymans-Van Beuningen te Rotterdam voor haar informatie over vuurtestjes.

²⁰ Vergelijk over de mannelijke beschouwer als potentiële 'deelnemer' aan een schilderij dat een aantrekkelijke jonge vrouw tot onderwerp

heeft: E. J. Sluijter, 'Een Stuck waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw', *Antiek* 23 (1988), pp. 156–159; E. J. Sluijter, 'Over fijnschilders en betekenis', *Oud Holland* 105 (1991), pp. 54 en 59–60.

²¹ Zie E. de Jongh e.a., cat. tent. *Tot Lering en Vermaak*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1976, cat. nr. 28; K. Renger, in cat. tent. *Die Sprache der Bilder*, Brunswijk (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1978, nr. 15.

²² Vergelijk over schilderij en tekening van De Braij: F. Trouw, *Jan de Braij, Haarlem ca. 1627–1697*, doctoraalscriptie, Utrecht 1990, pp. 40–52.

²³ Valerius Maximus IV, 4; zie A. Pigler, *Barockthemen II*, Boedapest 1956, p. 367. Pigler noemt geen Nederlandse uitbeeldingen van het verhaal, maar althans Jan Bijlert maakte er een schilderij van (in het Musée des Beaux-Arts te Orléans; Paul Janssen, *Jan van Bijlert (1597/8–1671), schilder van Utrecht*, doctoraalscriptie, Utrecht 1983/84, cat. nr. N9, met literatuuropgave).

²⁴ Aldus Van der Poel, *op.cit.* (noot 11), cat. nr. 20, onder verwijzing naar *Paar zich warmend* van J. Steen in Museum De Lakenhal te Leiden en naar een tekening van Cornelis Bega in het Metropolitan Museum of Art te New York, afgebeeld in *Master Drawings*, 12 (1974), p. 37, afb. 27.

²⁵ Over de vlecht en de schoudermantel lichtte de heer S. Honig van het Openluchtmuseum te Arnhem mij in.

²⁶ Over Caesar van Everdingens leven: Van der Poel, *op.cit.* (noot 11); G. Jansen, *Over Caesar van Everdingen*, doctoraalscriptie Utrecht 1979; A. Blankert in cat. tent. *Gods, Saints and Heroes/God en de goden*, Washington (National Gallery), Detroit (Institute of Arts), Amsterdam (Rijksmuseum) 1980–81, p. 214. Een en ander geresumeerd en belangrijk aangevuld door M. J. Bok, in cat. tent. Utrecht 1987 (noot 10), pp. 252–254. Zie ook 'Julius Caesar en zijn familie' in *Mededelingen van de stichting Familie Vis van Zaandijk* 2, april 1976.

²⁷ J. Jongepier, met bijdragen van J. van Biezen, G. van Hilten, P. Kee en S. de Vries, *Het Hagerbeer/Schnitger-orgel in de Grote- of St. Laurenskerk te Alkmaar* (1987), afb. 22.

²⁸ Zie S. de Vries, in Jongepier, *op.cit.* (noot 27), pp. 117–132, afb. 31–36.

²⁹ A. Houbraeken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen II* (eerste editie: Amsterdam 1719), ed. P. T. A.

Swillens, Maastricht 1944, p. 74.

³⁰ Over Van Bronchorst: M. J. Bok, in cat.tent. Utrecht 1987 (noot 10), pp. 236-237 en Th. Döring, *Studien zur Künstlerfamilie Van Bronchorst, Jan Gerritsz. (ca. 1603-1661), Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca. 1630-1673) in Utrecht und Amsterdam*, dissertatie, Bonn 1989.

³¹ Over Van Bronchorsts orgeldeuren: Döring, *op.cit.* (noot 30), pp. 186 en 439, cat. nr. A2, met afbeeldingen.

³² M. J. Bok, in cat. tent. Utrecht 1987 (noot 10), p. 252; Döring, *op.cit.* (noot 30), p. 53.

³³ Utrechtse invloed op Van Everdingen constateerden reeds A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon I*, Wenen 1906, p. 500 en Von Schneider, *op.cit.* (noot 14), p. 77.

³⁴ C. de Bie, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Lier 1661, p. 278; Döring, *op.cit.* (noot 30), pp. 48-51.

³⁵ Het stuk is nu in de kunsthandel, maar was voordien van 1962 af eigendom van het Chrysler Museum te Norfolk, Virginia (zie P. C. Sutton, *A Guide to Dutch Art in America*, Grand Rapids/Kampen 1986, p. 294 met afb. p. 336).

³⁶ Jongepier, *op.cit.* (noot 27), afb. 33.

³⁷ Döring dateert Van Bronchorsts schilderij te Brunswijk, mijn afb. 15 'um 1644/46', maar plaatst soortgelijke stukken wat vroeger (Döring, *op.cit.* (noot 30), cat. nrs. A46, A21, A22, A27, A30, A48).

³⁸ Vergelijk over het vermoedelijke gebruik van zulke meester-leerling-constructies E. van de Wetering in *A Corpus of Rembrandt Paintings II*, Den Haag 1986, p. 56.

³⁹ Zie M. J. Bok, in cat. tent. Utrecht 1987 (noot 10), p. 252.

⁴⁰ Von Schneider, *op.cit.* (noot 14), p. 77 vermoedde zelfs dat hij mogelijk diens leerling was.

⁴¹ In 1988 bij kunsthandel Agnew te Londen als een werk van Jan de Braij.

⁴² Cf. A. Blankert, in Utrecht 1987 (noot 10), pp. 37-39.

⁴³ Zie A. Blankert, in Amsterdam 1980/81 (noot 26), pp. 183-188. Samen met anderen bereid ik een tentoonstelling voor van het werk van deze nog maar weinig bekende groep.

⁴⁴ Afgebeeld in de volgende overzichtswerken: H. Gerson, *Het tijdperk van Rembrandt en Vermeer*, Amsterdam 1952, afb. 49; J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architec-*

ture 1600-1800, Harmondsworth 1966, afb. 150B.

⁴⁵ De gelijkenis werd al opgemerkt door Bloch, *op.cit.* (noot 2), p. 259.

⁴⁶ Vergelijk over deze kwestie noot 15.