

De rol van het kostuum

in de portretten van Wybrand de Geest



Naam: Catharine de Jong
Studentnummer: 3227049
Cursus: Masterthesis
Inleverdatum: 14-06-2012
Begeleider: dr. K.J. de Clippel

Inhoudsopgave

| | |
|--|----|
| INLEIDING | 4 |
| DEEL 1. DE ZEGGINGSKRACHT VAN ZEVENTIENDE-EEUWSE PORTRETTE | 7 |
| Hoofdstuk 1. Portretten en hun betekenisdrageres | 7 |
| 1.1. Portretformaat | 8 |
| 1.1.1. Het portret ten voeten uit | 8 |
| 1.1.2. Het portrait historié | 9 |
| 1.1.3. Het schutterstuk | 10 |
| 1.1.4. Het familieportret | 10 |
| 1.2. Lichaamstaal | 10 |
| 1.2.1. De rol van manierenboeken | 11 |
| 1.2.2. De rol van het theater | 12 |
| 1.3. Iconografie | 13 |
| 1.4. Kostuums | 15 |
| 1.4.1. Religieuze en morele associaties | 16 |
| 1.4.2. Regionale verschillen | 17 |
| 1.4.3. Rijkdom en modebewustzijn | 18 |
| Conclusie | 18 |
| DEEL 2. WYBRAND DE GEEST EN KOSTUUM | 20 |
| Hoofdstuk 2. Wybrand de Geest, zijn opdrachtgevers en hun kostuums | 20 |
| 2.1. Wybrand de Geest: een introductie | 20 |
| 2.2. De opdrachtgevers en hun kostuum: een analyse | 22 |
| 2.2.1. Mannelijke edellieden | 23 |
| 2.2.2. Vrouwelijke edellieden | 25 |
| 2.2.3. Mannelijke stadhouders | 28 |
| 2.2.4. Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel | 29 |
| Conclusie | 30 |
| Hoofdstuk 3. Adel en kostuum: een interpretatie | 32 |
| 3.1. De politieke situatie van de Friese adel | 32 |
| 3.2. Zwart als 'sobere' kleur | 34 |
| 3.3. Conspicuous consumption | 35 |
| 3.4. De suggestie van rijkdom | 37 |
| 3.5. Het portretkostuum | 38 |
| 3.6. De relatie tussen kostuum en functie van het portret | 40 |
| Conclusie | 41 |
| Hoofdstuk 4. Stadhouders en kostuum: een interpretatie | 42 |
| 4.1. De politieke situatie van de stadhouders | 42 |
| 4.1.1. Bestuurlijke macht | 42 |
| 4.1.2. Militaire macht | 44 |

| | |
|---|----|
| 4.2. Portretkostuum of werkelijkheid? | 45 |
| 4.2.1. Werkelijk bestaande kostuums | 45 |
| 4.2.2. Het mannelijke fantasiekostuum | 46 |
| 4.3. De functie van het stadhoudersportret | 47 |
| 4.4. Het portret van Sophia-Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel | 49 |
| Conclusie | 50 |
| | |
| Conclusie | 51 |
| | |
| Bijlagen | 54 |
| Literatuurlijst | 55 |
| Afbeeldingen | 60 |
| Fotoverantwoording | 73 |

Inleiding

Wybrand de Geest (1592 – ca. 1661) geniet relatief weinig bekendheid vergeleken met zijn collega-portretschilders uit de Gouden Eeuw. Toch was hij de belangrijkste portretschilder van Friesland uit die tijd en heeft hij een omvangrijk oeuvre gecreëerd dat grotendeels is ontstaan in de periode 1621 tot ongeveer 1660. Zijn stijl wordt vaak vergeleken met die van kunstenaars als Paulus Moreelse (1571 – 1638) en Jan Anthonisz. van Ravesteyn (ca. 1572 – 1657).¹

In zijn standaardwerk over zeventiende-eeuwse Friese portretkunst uit 1967 heeft Abraham Wassenbergh veel aandacht besteed aan De Geests leven en werk. Hij heeft hierbij een overzicht van gesigioneerde en toegeschreven portretten van de kunstenaar gegeven.² Hierbij noemt hij een portret van Sophia van Vervou (1630 – 1671) dat door Wybrand de Geest zou zijn gesigioneerd in 1667 en dat hij als het laatste bekende werk van de kunstenaar identificeert. Dit jaartal was voor de auteur richtinggevend voor de de sterfdatum van De Geest die hij ergens in of na 1667 situeerde. Later is de datering van dit gesigioneerde portret, dat zich bevindt in de collectie van Paleis het Loo te Apeldoorn, bijgesteld. Deze ‘fout’ is karakteristiek voor de publicatie van Wassenbergh, die nog steeds geldt als een standaardwerk op het gebied van de Friese portretkunst uit de zeventiende eeuw, maar een aantal inmiddels achterhaalde gegevens bevat.³ De laatste uitgebreide studie naar De Geest dateert van 1982 en is van de hand van Lyckle de Vries.⁴ In dit onderzoek is echter alleen aandacht besteed aan de kunstwerken van De Geest die zich bevonden in de collectie van het Fries Museum te Leeuwarden en om die reden blijft het onderzoek in deze deelcatalogus van het Fries Museum vrij beperkt. Relevant voor mijn scriptie zijn de korte beschrijvingen van de kostuums van de geportretteerde figuren die De Vries bij ieder portret heeft gegeven. Ofschoon deze toe zijn aan bijstellig – vooral wat betreft de gehanteerde kostuumhistorische terminologie - vormen ze een mooie aanzet voor verdere research. Het doel van deze scriptie is om aan de hand van de figuur van Wybrand de Geest te onderzoeken of de kleding van de geportretteerde individuen een iconografische rol speelde, waardoor karaktereigenschappen of een bepaalde status tot uitdrukking kwamen. Bijkomend zal gepoogd worden om te achterhalen of zich betekenisverschillen voordoen die te relateren zijn aan de sociale status van de geportretteerden. De vraag is of (de voorgestelde) kleding representatief kon zijn voor één bepaalde sociale groep dan wel of alle maatschappelijke lagen één en dezelfde mode volgden. Ook geeft deze scriptie antwoord op de vraag of het kostuum, net als bepaalde attributen, lichaamshoudingen en portretvormen, iets zegt of impliceert over de afgebeelde personen.

¹ L. de Vries, *Wybrand de Geest*, Leeuwarden 1982, p. 13.

² A. Wassenbergh, *De portretkunst in Friesland in de zeventiende eeuw*, Lochem 1967, pp. 34-37.

³ Mondelinge mededeling Gert Elsinga, oude conservator Fries Museum, 14 mei 2012.

⁴ De Vries 1982 (zie noot 1).

Marieke de Winkel heeft onderzoek naar uiterlijk vertoon door middel van kostuum gedaan. Zij richt zich in haar belangrijkste publicatie, *Fashion and fancy. Dress and meaning in Rembrandt's paintings*, echter uitsluitend op het oeuvre van Rembrandt.⁵ Het is interessant om te kijken of ook andere kunstenaars dergelijke betekenissen aan kostuums toekenden en of opdrachtgevers in regio's buiten Holland dezelfde waarde hechtten aan de kostuums in hun portretten. Juist het oeuvre van Wybrand de Geest is erg geschikt voor een dergelijk onderzoek, aangezien daarin verschillende groepen opdrachtgevers vertegenwoordigd zijn. Zowel katholieken als protestanten en zowel leden van de Friese adel als van het stadhoudelijk hof te Leeuwarden lieten zich door hem portretteren.

Dankzij het onderzoek van Piet Bakker weten we tegenwoordig dat er naast adellijke ook een grote groep niet-adellijke opdrachtgevers was in Friesland, die rond 1600 wel zestig procent van alle schilderijen bezat die zich in Leeuwarden bevonden. Ondanks het feit dat mijn scriptie volledig focust op de portretten van de adellijke opdrachtgevers en stadhouders, dient te worden benadrukt dat Bakkers resultaten zeker niet over het hoofd gezien worden.⁶ Vooral zijn studie naar schilderijen- en portrettenbezit onder de adel en stadhouders is relevant voor een onderzoek dat gaat over de betekenis van portretten, omdat er zoals zal blijken verschillende motieven geweest zijn om ze te verzamelen. Deze vormen de redenen waarom de adel een bijzondere waarde hechtte aan portretten en waarom er relatief veel van bewaard zijn gebleven. Deze redenen zullen nader worden besproken in het tweede hoofdstuk.

Het onderzoek naar de betekenis van het kostuum in Wybrand de Geests portretkunst wordt in een kunsthistorische context geplaatst door het te koppelen aan een aantal inzichten die het kunsthistorisch discours met betrekking tot (portret)kunst in de zeventiende eeuw in het algemeen vrij recentelijk bepaald en verrijkt hebben. Cruciaal hierbij is de iconografische analyse zoals deze vorm kreeg dankzij Eddy de Jongh en die er voor portretten in bestaat om attributen zoals parels en waaiers te zien als dragers van - vooral sociale en morele - betekenissen.⁷ Verder werd gebruik gemaakt van de antropologische benadering zoals Herman Roodenburg die presenteert, namelijk met lichaamshoudingen en gebaren als betekenisdragende elementen.⁸ Ten slotte wordt rekening gehouden met sociologische inzichten en meer in het bijzonder met de theorie van *conspicuous consumption*. Volgens deze theorie heeft het consumeren van goederen en diensten als voornaamste

⁵ M. de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and meaning in Rembrandt's paintings*, Amsterdam 2006.

⁶ P. Bakker, 'De Friese adel en de schilderkunst in de Gouden Eeuw: een verkenning', *Virtus* 15 (2008), p. 50.

⁷ Belangrijke publicaties op het gebied van de iconografie in portretten zijn o.a.: E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw*, tent.cat. Haarlem (Frans Halsmuseum) 1986 en E. de Jongh, 'Pearls of virtue and pearls of vice' *Simiolus* 8 (1975-1976) nr. 2, pp. 69-97.

⁸ H. Roodenburg, 'Over korsetten, lichaamshouding en gebaren. Een cultuurhistorische verkenning van de 'nieuwe fatsoenen tussen ruwweg 1580 en 1630,' *Textielhistorische Bijdragen* 31 (1991), pp. 20-39.

doel de sociale status van de gebruiker te demonstreren of zelfs te verhogen. Toegepast op de afgebeelde kostuums betekent dit bijvoorbeeld dat men soms opzettelijk een stuk van de onderkleding toonde om te demonstreren dat men zich dure materialen kon veroorloven.

De scriptie is opgedeeld in twee delen. Het eerste deel zal gaan over betekenis in portretten in het algemeen, zodat duidelijk gemaakt kan worden tussen welke andere betekenisvolle motieven we het kostuum in de schilderkunst moeten plaatsen. Om de vraag naar de betekenis van het kostuum in De Geests portretten te beantwoorden, zullen achtereenvolgens vier zaken onderzocht worden in even zoveel hoofdstukken. In een eerste hoofdstuk wordt ingezoomd op betekenisvolle elementen binnen het portretgenre in de zeventiende eeuw, met de bedoeling te achterhalen of het kostuum, net als symbolische objecten en betekenisvolle houdingen en gebaren, zeggingskracht kon hebben in deze specifieke picturale categorie. Het tweede hoofdstuk is comparatief van aard en vergelijkt het kostuum van de oude Friese landadel met dat van de stadhouders en de leden van hun hof. Om deze verschillen duidelijk te maken is een beredeneerde selectie gemaakt van portretten uit het oeuvre van Wybrand de Geest die geschikt waren voor een dergelijke analyse. In de laatste twee hoofdstukken zijn de kostuumgerelateerde verschillen tussen de verschillende groepen opdrachtgevers geanalyseerd om de oorzaken van deze verschillen te verklaren.

DEEL 1. DE ZEGGINGSKRACHT VAN ZEVENTIENDE-EEUWSE PORTRETTE

Hoofdstuk 1. Portretten en hun betekenisdragers

Het is belangrijk om zich bij de bestudering van zeventiende-eeuwse portretten te realiseren dat de grens tussen private en publieke sfeer ook in de zeventiende eeuw al vaag was.⁹ Het portret was daardoor niet zozeer een privéobject, maar was vooral bedoeld om gezien te worden. Uit onderzoek naar Antwerpse portretten uit de periode 1600-1650 is gebleken dat deze tentoon werden gesteld op een prominente plek in huis, meer specifiek in de voorkamer of 'salette,' de ontvangstplek voor gasten en de mooiste kamer van de zeventiende-eeuwse woning.¹⁰ In de Noordelijke Nederlanden moet de situering van het portret in huis vergelijkbaar zijn geweest. Dit blijkt onder meer uit de inventaris van Willem van Heythuysen (overleden in 1650), waarin het portret dat Frans Hals (ca. 1583 – 1666) van hem schilderde, genoemd werd met daarbij de mededeling dat het zich bevond in de grote zaal van zijn woning in Haarlem.¹¹ Tegen die achtergrond bekeken zijn de vele verwijzingen naar macht, rijkdom en deugden die we in portretten uit deze periode vinden beter te verklaren. Sommige kunsthistorici stellen zelfs dat het zeventiende-eeuwse portret zo vol van betekenisvolle motieven is, dat de identiteit en het karakter van de geportretteerde als het ware gelezen kunnen worden.¹² Toch moeten we hiermee oppassen, want de wens om door middel van het portret op een respectabele manier te worden weergegeven, resulteerde erin dat sommige opdrachtgevers zich op motieven beriepen die hun status in werkelijkheid te boven gingen. Een goed voorbeeld hiervan is het portret dat Wytze van Cammingha (1592 - 1641) in 1634 door Wybrand de Geest liet vervaardigen (afb. 1). Zowel de portretvorm als de houding stralen een vorstelijke allure uit die nauwelijks valt te verenigen met Van Cammingha's status op dat moment.¹³ Ook het portret dat Cornelis van der Voort (1576 - 1624) van Laurens Reael (1583 – 1637) schilderde in 1620 (afb. 2), doet een hogere status vermoeden dan de geportretteerde op dat moment in werkelijkheid bezat.¹⁴

⁹ J. Woodall, 'Sovereign bodies: the reality of status in seventeenth-century Dutch portraiture' in: J. Woodall (red.), *Portraiture. Facing the subject*, Manchester 1997, p. 85.

¹⁰ K. van der Stighelen, "Op dat het recht gae": elf familieportretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651)' *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), p. 139.

¹¹ R.E.O. Ekkart en Q. Buvelot (red.) *Hollanders in beeld. Portretten uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Den Haag (Mauritshuis) 2007, p. 114.

¹² A.J. Adams, 'Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The cultural functions of tranquillitas' in: W. Franits (red.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1995, p. 159.

¹³ Wytze van Cammingha was de jongste zoon uit een adellijke familie en erfde daarom maar een klein aandeel van het familiekapitaal. Later zou hij het eiland Ameland bezitten, maar daarvan was ten tijde van de vervaardiging van dit portret nog geen sprake, zie: De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 142.

¹⁴ Laurens Reael liet zich als adellijke heer portretteren, terwijl hij pas jaren later, namelijk in 1625 tot ridder zou worden geslagen. Zie: N. Middelkoop (red.), *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800*, tent.cat. Amsterdams (Amsterdam Historisch Museum) 2002, p. 49.

We moeten er dus rekening mee houden dat een portret niet, zoals vaak wordt aangenomen, ‘slechts’ een realistische weergave was van een individu, maar tevens –en dit is heel belangrijk- een object waarin de geambieerde status van dat individu kon worden getoond.¹⁵ Voor een bevredigende zelfrepresentatie konden zeventiende-eeuwse opdrachtgevers kiezen uit een groot aantal betekenisvolle elementen, waaronder het portrettype, houding en gebaren, attributen en kostuums.

1.1. Portretformaat

Portretten kwamen in de zeventiende eeuw voor op doeken en panelen in verschillende vormen. De afmetingen en de lengte- versus breedteverhoudingen van het geschilderde oppervlak kunnen op zichzelf al een boodschap over de identiteit van de geportretteerde overbrengen. In feite zijn er twee portrettypen te onderscheiden: enerzijds autonome portretten of portretten waarop één enkel individu is afgebeeld, en anderzijds groepsportretten, die variëren van het dubbelportret waarop twee mensen zijn weergegeven tot het schutterstuk dat een grotere groep toont.

Het meest voorkomende type in de zeventiende-eeuwse Republiek was het autonome portret, dat vaak werd geschilderd ter gelegenheid van een huwelijk.¹⁶ Gebruikelijk was om dan twee pendants te bestellen, één portret van de man en één van de vrouw. In wat volgt zal het autonome portret kort worden geanalyseerd, met uitzondering van het portret ten voeten uit. Dit portrettype zal, vanwege de bijzondere betekenis en functie, later apart besproken worden.

Oorspronkelijk was de portretkunst als middel tot vereeuwiging gereserveerd voor illustere mannen en vorsten.¹⁷ Dergelijke portretten werden vanaf de vroege vijftiende eeuw vaak samengebracht in heuse reeksen die als voornaamste functie hadden om de genealogie van een vorstengeslacht te visualiseren, een functie die portretten van de adel in de zeventiende eeuw zouden overnemen.¹⁸ We zien al vroeg in de zestiende eeuw dat ook burgers in de Nederlanden zich laten portretteren. Al halverwege de zestiende eeuw zijn er kunstenaars zoals Adriaen Thomasz. Key (ca. 1544 – na 1589) en Maerten de Vos (ca. 1531 – 1603) die zich specialiseerden in het portretgenre. Het type portret dat besteld werd hing af van de hoeveelheid geld die iemand eraan wilde besteden. Portretten ten voeten uit waren uiteraard duurder dan borst- of heupstukken.¹⁹

1.1.1. Het portret ten voeten uit

¹⁵ Middelkoop 2002 (zie noot 14), p. 11.

¹⁶ Ekkart en Buvelot 2002 (zie noot 11), p. 50.

¹⁷ L. Campbell, *Renaissance Portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven 1990, p. 41.

¹⁸ L. Campbell (red.), *Renaissance faces. Van Eyck to Titian*, tent.cat. Londen (National Gallery) 2008, p. 66.

¹⁹ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 11), p. 57.

Een bijzondere vorm van een autonoom portret is het portret ten voeten uit. Dit portrettype was al sinds de middeleeuwen in gebruik, maar het waren Titiaan (1487-1576) en Anthonis Mor (1519-1575) die het vanaf 1550 ontwikkelden tot het waardige keizersportret dat in heel Europa door vorsten werd overgenomen. Door Filips II van Spanje (afb. 3) ten voeten uit te portretteren in harnas, introduceerde Titiaan een portret van dusdanig overtuigende vorstelijke allure, dat het type direct aansloeg in het hele continent en het in de daaropvolgende eeuw enorm gevraagd werd was bij vorsten en adellijke opdrachtgevers.

Het moet voor het eerst in Engeland zijn geweest omstreeks 1590 dat de lagere adel en de rijke burgerij zich ten voeten uit lieten schilderen. Via Hollandse families die handelscontacten hadden in Engeland en Schotland moet het portrettype begin zeventiende eeuw ook onder burgers in de Noordelijke Nederlanden aan populariteit hebben gewonnen.²⁰ Naar analogie van de Engelsen werd het ook van de burgerij uit de Republiek aanvaard dat ze zich een vorstelijk portrettype toeëigende, aangezien de Republiek der Verenigde Nederlanden geen centraal bestuur kende waarin een hiërarchische verdeling van de macht bestond. Het landsbestuur was de verantwoordelijkheid van de Staten-Generaal en dus niet langer van één vorst. Vooral in de provincies Holland en Zeeland, waar ook de adel geen politieke rol meer speelde in de zeventiende eeuw, konden de steenrijke burgers nu de macht overnemen. Hierbij maten ze zichzelf een adellijke leefstijl aan en eigenden zich de voorheen aan de adel voorbehouden machtsuitingen toe.²¹ Portretten waarop zij zich ten voeten uit met al hun pracht en praal lieten weergeven waren onderdeel van dit machtsvertoon.

1.1.2. Het portrait historié

Traditioneel kreeg het portretgenre minder aanzien dan andere picturale genres.²² Theoretici beweerden dat het portretteren van individuen geen creativiteit behoeft en daarom niet meer was dan het gedachteloos naschilderen van een voorbeeld. Al in 1604 schreef Karel van Mander in zijn *Schilderboeck* dat het '*conterfeyten na 't leven*' een '*sydwegh der consten*' is.²³ Dit denkbeeld ontleende hij aan denkers uit de oudheid die in de renaissance werden herontdekt.²⁴

²⁰ Middelkoop 2002 (zie noot 14), p. 46.

²¹ Woodall 1997 (zie noot 9), p. 79.

²² Middelkoop 2002 (zie noot 14), p. 13.

²³ K. van Mander, *Schilderboeck*, Haarlem 1604, p. 196.

²⁴ Plato levert kritiek op de kunstenaar die slechts gedachteloos naschildert wat hij ziet. Een smid die paardenbitten maakt weet waarom deze eruit ziet zoals het eruit ziet. Een ruiter weet hoe deze gebruikt moeten worden. Een kunstenaar heeft helemaal geen kennis van het waarom noch het hoe van de objecten die hij imiteert. Verder zijn objecten in de ruimte al imperfecte imitaties van de Idee van die objecten in de platonische ideeënwereld en zijn kunstwerken, die objecten in de ruimte imiteren een imperfecte kopie van een imperfecte kopie en daarom dubbel verwijderd van de Idee. Zie: Plato, 'The Republic Book X,' pp. 601-605 in: S.M. Cahn en A. Meskin (red.), *Aesthetics: A comprehensive Anthology*, 2010² (2008), pp. 28-30.

Een uitweg om zich te onttrekken aan het stempel van schilder van het lagere genre en toch nog portretten te vervaardigen, bestond erin om portraits historíes te schilderen, waarbij individuen in de rol van Bijbelse, historische of mythologische figuren kropen. Populair in deze beeldcategorie was de afbeelding van een echtpaar als Paris en Venus, waarmee werd geïmpliceerd dat de geportretteerde vrouw de goddelijke schoonheid van Venus bezat.²⁵

1.1.3. Het schutterstuk

Een nieuw portrettype in de zeventiende eeuw, dat eveneens de mogelijkheid bood om aan het eenvoudige “conterfeyten” te ontkomen, was het schutterstuk.²⁶ Hierop konden figuren in actie worden weergegeven. Deze portretten werden geplaatst in schuttersdoelen en andere openbare overheidsgebouwen.²⁷ Juist omdat de schuttersstukken in openbare gebouwen hingen, was het voor de geportretteerden belangrijk om een goede plek binnen de compositie te veroveren. Alleen al de aanwezigheid in zo’n schilderij kon de status van de geportretteerde al verhogen.²⁸ De personen die prominent in beeld kwamen op schuttersstukken, waren dan ook bereid om uit eigen zak te betalen voor hun plek in de voorstelling.²⁹

1.1.4. Het familieportret

In de zestiende eeuw ontwikkelde zich uit het stichtersportret dat een religieus tafereel vergezelde het monumentale familieportret, waarin ouders met kinderen - vaak ook met overleden kinderen - werden afgebeeld. In de zeventiende eeuw werd deze traditie voortgezet en ontstond het autonome familieportret.³⁰

Mede door de vervagende grens tussen privé en publiek in de zeventiende eeuw, werd het familieportret, waar tevens familiewapens in voorkwamen, hét middel om de afkomst van de geportretteerde weer te geven.³¹ Ook om de harmonieuze eendracht (*concordia*) binnen een gezin weer te geven, was het familieportret een geschikt medium. Op heel wat portretten zijn gezinnen musicerend weergegeven, een bezigheid die de harmonie binnen het gezin benadrukte.³² De

²⁵ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 324.

²⁶ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 17.

²⁷ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 11), p. 49.

²⁸ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 11), p. 195.

²⁹ Middelkoop 2002 (zie noot 14), p. 194.

³⁰ F.K. Laarmann, *Families in beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum 2002, p. 58.

³¹ Woodall 1997 (zie noot 9), p. 85.

³² B. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Een elite als actor binnen een kunstwereld*, Amsterdam 2008, p. 167.

harmonie binnen het gezin werd op zijn beurt weer beschouwd als een weerspiegeling van succesvol maatschappelijk leven.³³

1.2. Lichaamstaal

Ook houdingen en gebaren waren in zeventiende-eeuwse portretten betekenisvol. Theorieën over de rol van houdingen en gebaren in sociale situaties waren onder de elite algemeen bekend, dankzij de verspreiding van de populaire etiquetteboeken. Deze vormden een belangrijke bron waaruit wij vandaag de dag nog kunnen opmaken hoe er in de zeventiende eeuw tegen het menselijk lichaam werd aangekeken. Ze werden door de zeventiende-eeuwse elite zeer serieus genomen en in het dagelijks leven hadden de conventies op het gebied van houding, gebaar en zelfs de correcte intonatie tijdens het spreken een grote invloed op de onderlinge omgang tussen mensen.³⁴ Doordat er zoveel betekenis aan gebaren en houdingen werd toegekend, was men eigenlijk onophoudelijk bezig om zichzelf op een waardige manier te presenteren.³⁵

1.2.1. De rol van manierenboeken

De eerste manierenboeken verschenen al in de eerste helft van de zestiende eeuw. Oorspronkelijk waren ze bedoeld voor de adel, maar ook de burgerlijke elite las ze en probeerde zich de etiquette van de adel eigen te maken. De etiquette aan het Franse hof, waar het concept van “*civilité*” was ontwikkeld, werd via deze boeken ook geïntroduceerd in de Republiek, waar wellevendheid en het creëren van een verheven zelfbeeld belangrijke dagelijkse bekommernissen zouden worden onder de stedelijke elite.³⁶ De twee belangrijkste publicaties op het gebied waren *Il libro de cortegiano* van Baldessare Castiglione, een boek dat in 1528 werd gepubliceerd en *De civilitate morum puerilium* van Erasmus uit 1530. Beide auteurs zagen houdingen en gebaren als de uiterlijke representatie van het innerlijk, een idee dat erg belangrijk is voor de interpretatie van zeventiende-eeuwse conventies.³⁷

Door toedoen van de aristocratisering van de burgerelite vanaf halverwege de zestiende eeuw, wonnen deze theorieën aan bekendheid. De nieuwe stedelijke elite, bestaande uit onder

³³ Middelkoop 2002 (zie noot 14), p. 15.

³⁴ H. Roodenburg, ‘Welstand’ en ‘wellevendheid.’ Over houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukkingen in de schilderkunst, de toneelkunst en de rethorica: de inbreng van het classicisme,’ *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), p. 418.

³⁵ Roodenburg 1991 (zie noot 8), p. 25.

³⁶ Roodenburg 1995 (zie noot 34), pp. 418-419.

³⁷ H. Roodenburg, *The eloquence of the body*, Zwolle 2004, p. 28.

andere regenten, burgemeesters en rijke handelaars, streefde zeker naar een leefstijl die zich kon meten aan die van de adel.³⁸

Dankzij deze theorieën kregen houdingen en gebaren ook in de zeventiende-eeuwse schilderkunst een plaats in het rijtje betekenisvolle motieven. Tegen het eind van de zeventiende eeuw en in het begin van de achttiende eeuw waren deze theorieën volledig geaccepteerd. Dit blijkt onder meer uit het feit dat Gerard de Lairese (1640-1711) in zijn *Groot Schilderboek* uit 1712 schreef dat kennis van conventies met betrekking tot houdingen onmisbaar was voor de schilderkunst.³⁹ De Lairese wijdde een heel hoofdstuk aan het belang van houdingen en gebaren. Hij gaf daarin voorschriften voor het schilderen van ‘*lieden van een verheeven of van een minder rang,*’ waarin hij niet alleen omschreef welke conventies er verbonden waren aan kleding, kleur en wezen van de geportretteerde van een bepaalde stand, maar ook aan zijn gestalte en de weergave van bepaalde bewegingen.⁴⁰ Vooral de houding van de voeten, waarbij het ene been het lichaamsgewicht draagt en het andere gracieus iets naar buiten gedraaid staat, werd geassocieerd met adeldom, terwijl de houding waarbij twee voeten stevig naast elkaar op de grond geplant stonden werd geassocieerd met boersheid en ongeciviliseerdheid.⁴¹

1.2.2. De rol van het theater

Naast de afbeeldingen die zij vonden in de etiquetteboeken, baseerden kunstenaars zich voor de poses van hun geportretteerden ook vaak op de houdingen van acteurs uit het zeventiende-eeuws theater.⁴² Het duidelijkste voorbeeld hiervan is de wijzende hand. Met dit gebaar wil de geportretteerde de beschouwer attenderen op een ander, betekenisvol element binnen het schilderij. Vaak gaat het daarbij om een geldbuidel, een Bijbel of een object met een symbolische betekenis. Een vrouw die met haar hand op haar borst wijst, kan ook refereren aan de huwelijkse trouw.⁴³

Soms is de man weergegeven met de rechterhand opgeheven, alsof hij juist op het punt staat iets te zeggen. Dit gebaar komen we ook tegen op portretten van dominees en professoren.⁴⁴ Naar aanleiding van uitspraken van Quintilianus en Cicero werd de rechterhand altijd de gebarende hand

³⁸ De term “aristocratisering” is hier wellicht nog te beperkt, aangezien het meer ging om een algemene overname van de stijl en grandeur van met name het Franse hof, zie: Roodenburg 2004 (zie noot 37), pp. 39-40.

³⁹ Roodenburg 1995 (zie noot 34), p. 416.

⁴⁰ G. de Lairese, *Groot Schilderboek*, Amsterdam 1712, p. 52.

⁴¹ Roodenburg 2004 (zie noot 37), p. 124.

⁴² C. van Eck en S. Bussels, ‘The visual arts and the theater in early modern Europe,’ *Theatricality in early modern art and architecture*, Sussex 2011, p. 19.

⁴³ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 11), p. 102.

⁴⁴ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 11), p. 92.

tijdens het spreken in het zeventiende-eeuws theater.⁴⁵ Terwijl de rechterhand vrij was om gebaren te maken, bleef de vrijheid van de linkerhand beperkt en mocht deze alleen de gebaren van de rechterhand volgen. De conventies met betrekking tot houding en gebaar uit het theater werden dan ook overgenomen in de schilderkunst.

Een andere belangrijke conventie op het gebied van houdingen, was om de man heraldisch – dat wil zeggen vanuit het portret gezien – rechts van de vrouw te schilderen. Doordat op die manier de rechterhand van de man vrij was, kreeg hij wat pose betreft meer bewegingsvrijheid dan de vrouw. Terwijl de man wijzend, sprekend en in zeldzame gevallen zelfs lachend kon worden afgebeeld, kwam het vrijwel nooit voor dat vrouwen een dergelijke mate van expressie mochten vertonen.⁴⁶

Een andere bekende pose die we in veel zeventiende-eeuwse schilderijen terugvinden, is de houding waarbij de man in driekwart staat afgebeeld en hij zijn hand in zijn zij heeft gezet, met de elleboog naar buiten gedraaid in de richting van de beschouwer. Deze pose, die akimbo wordt genoemd, werd algemeen geassocieerd met een hoge status.⁴⁷ Sinds de renaissance werd met een dergelijke trotse houding de zelfverzekerdheid van rijke en machtige individuen benadrukt.⁴⁸

Wanneer een portret werd opgehangen, bevond het gezicht van de geportretteerde zich bovendien vaak iets boven ooghoogte, waardoor de beschouwer letterlijk tegen de geportretteerde op moest kijken. Binnen de compositie werd de aandacht meteen naar het gezicht getrokken, een van de lichtere vlakken binnen het schilderij. Doordat de beschouwer daarnaast direct werd aangekeken door het portret, werd deze geïntimideerd, waardoor het portret als het ware een psychologische autoriteit over de beschouwer uitoefende.⁴⁹

1.3. De rol van iconografie

Ook geschilderde voorwerpen binnen de voorstelling konden betekenisdragers zijn, die verwezen naar deugdzaamheid en huwelijkse trouw of rijkdom en macht]. Erwin Panofsky was de eerste auteur die wees op de mogelijkheid van dergelijke betekenissen. Hij maakte onderscheid tussen de betekenis van het direct herkenbare realisme, oftewel de geschilderde voorstelling, en de betekenis van artistieke motieven die gekoppeld waren aan bepaalde concepten en thema's.⁵⁰ In navolging van Panofsky kwam de discussie over de betekenis van de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst op

⁴⁵ Roodenburg 2004 (zie noot 37), p. 153.

⁴⁶ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 15.

⁴⁷ Middelkoop 2002 (zie noot 14), p. 131.

⁴⁸ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 11), p. 114.

⁴⁹ A. Sutherland Harris, *Seventeenth century art and architecture*, Londen 2005, p. 353.

⁵⁰ E. Panofsky, *Studies in iconology. Humanistic themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1972⁴ (1939), pp. 5-6.

gang. Eddy de Jongh, die onderzoek naar iconografie in Hollandse kunstwerken uit deze periode deed, speelde in dit debat een belangrijke rol. Aan de hand van contemporaine bronnen, zoals prenten met onderschriften, emblemata, en bevindingen uit cultureel-antropologisch en cultuurhistorisch onderzoek probeerde hij de zeventiende-eeuwse mentaliteit te reconstrueren. Hij concludeerde dat ook de in kunstwerken uit de Nederlanden afgebeelde objecten vaak meer betekenis dragen dan hun op het eerste gezicht toevallige aanwezigheid doet vermoeden.⁵¹

Ook kunsthistoricus Jan Emmens leverde een bijdrage aan het debat, door te beweren dat kunstwerken die op het eerste gezicht een alledaagse scène lijken voor te stellen, in werkelijkheid soms intellectuele opvattingen over zeventiende-eeuwse kunsteducatie kunnen bevatten.⁵²

Kritiek op deze benadering kwam onder andere van Eric Jan Sluiter, die net als De Jongh onderzoek naar primaire literaire bronnen deed. Hij concludeerde dat zeventiende-eeuwse kunstcritici nauwelijks aandacht besteedden aan de zogenaamde iconografische betekenis maar juist het realisme in de kunstwerken prezen.⁵³ De meeste kritiek op De Jonghs interpretatie van zeventiende-eeuwse kunstwerken is gekomen van Svetlana Alpers. Zij beweerde dat de manier waarop De Jongh het concept van betekenisvolle objecten toepast op zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst niet geoorloofd is, aangezien deze methode oorspronkelijk ontwikkeld was voor een analyse van de Italiaanse renaissancistische kunst. Volgens haar was de Italiaanse renaissancistische cultuur vooral literair, terwijl de zeventiende-eeuwse Nederlandse cultuur vooral visueel was. Het afbeelden van alledaagse voorstellingen uit de Nederlandse genrekunst was dan ook meer gericht op een realistische weergave van de visuele werkelijkheid, terwijl de Italiaanse kunst zich bezighield met de uitbeelding van concepten.⁵⁴ Volgens Eddy de Jongh is de ware betekenis van het kunstwerk niet te vinden in de voorstelling, maar in de secundaire laag, de symbolische betekenis van individuele objecten binnen de voorstelling, terwijl dit volgens Svetlana Alpers juist wel het geval is.

Een interessante bijdrage aan het oude debat werd geleverd in 2008. In zijn artikel 'Meaning in art history. A philosophical analysis of the iconological debate and the Rembrandt Research Project' betoogt Matthijs Jonker dat, in ieder geval vanuit filosofisch opzicht, het debat tussen De Jongh en Alpers eigenlijk geen debat is, omdat beide auteurs het in essentie met elkaar eens zijn. In beider opvatting krijgt het kunstwerk geen betekenis door de rol die het speelt in de maatschappij,

⁵¹ E. de Jongh, 'Opinies en bezwaren,' in: E. de Jongh (red.), *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1999² (1995), p. 10.

⁵² W. Franits 'Introduction' in: W. Franits (red.), *Looking at seventeenth-century Dutch Art. Realism reconsidered*, Cambridge 1997, p. 2.

⁵³ Franits 1997 (zie not 52), p. 4.

⁵⁴ M. Jonker, 'Meaning in art history. A philosophical analysis of the iconological debate and the Rembrandt Research Project,' *De zeventiende eeuw* 24 (2008) nr. 2, p. 153.

maar is de betekenis intrinsiek aan het schilderij zelf. Jonker signaleert bovendien dat beide auteurs ervan zijn overtuigd dat de betekenis van het kunstwerk kan worden gevonden door bestudering van de cultuur van de contemporaine samenleving, een mening die aangeeft dat ze allebei een zeer homogene opvatting van cultuur hebben, die gezien de politieke en sociale omstandigheden uit deze periode nog onterecht is ook.⁵⁵

Uit zeventiende-eeuwse publicaties blijkt inderdaad dat er wel degelijk een redelijk vaststaand iconografisch programma bestond. Karel van Mander wijdde in zijn *Schilderboeck* verschillende hoofdstukken aan de betekenis van dieren in de kunst en aan de juiste weergave van concepten als trouw en vriendschap.⁵⁶ Of de betekenis van het kunstwerk nu intrinsiek is, of dat het betekenis krijgt door de rol die het speelt in een maatschappij, is uiteraard een andere vraag dan de vraag of er artistieke conventies waren in de schilderkunst waardoor bepaalde objecten inderdaad een secundaire betekenis kunnen krijgen. Desondanks is deze discussie erg relevant, omdat ook kostuumonderdelen en accessoires voor iconografische interpretatie vatbaar kunnen zijn. Hiermee moet vooral rekening worden gehouden bij de bestudering van accessoires.

Huwelijkssymboliek was uiteraard populair in zeventiende-eeuwse portretten, waarvan een groot deel ter gelegenheid van het huwelijk werd besteld. Een vaak terugkerend voorbeeld van dergelijke symboliek is dat van een vrouw die een roos vasthoudt.⁵⁷ De uitbeelding van deugden kwam ook veel voor op zeventiende-eeuwse portretten. Begin zeventiende eeuw werden vrouwen vaak met handwerk voorgesteld, waardoor werd benadrukt dat zij hun tijd niet verdedden met ledige activiteiten.⁵⁸ Ook parels, die bijna elke geportretteerde vrouw in de zeventiende eeuw droeg, interpreteert De Jongh als een symbool van deugdzaamheid. Hierbij moet wel worden gerealiseerd dat parels naast symbolische motieven ook zeer populaire accessoires waren gedurende de hele zeventiende eeuw en dat ze dus ook als sieraad werden gedragen.⁵⁹

1.4 Kostuums

Eén van de belangrijkste doelen van mijn scriptie bestaat erin te achterhalen of het kostuum een iconografische functie kon hebben binnen een portret en in hoeverre kostuums representatief konden zijn voor de geportretteerde groepen. Irene Groeneweg wees terecht op het gevaar van overinterpretatie door kunsthistorici die onervaren zijn op het gebied van kostuumgeschiedenis.⁶⁰

⁵⁵ Jonker 2008 (zie noot 54), p. 155.

⁵⁶ Van Mander 1604 (zie noot 23), fol. 128.

⁵⁷ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 171.

⁵⁸ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 73.

⁵⁹ Irene Groeneweg, 'Kunsthistorici en hun vrije interpretaties van de mode in de zeventiende eeuw' *Kunstlicht* 26 (2005) nr. 3/4, p. 4.

⁶⁰ Groeneweg 2005 (zie noot 59), p. 4.

Ofschoon uit archiefonderzoek blijkt dat mode in de zeventiende eeuw steeds belangrijker werd en ingezet kon worden als expressief middel, betekent dit echter nog niet dat ieder kostuum een speciale betekenis had.⁶¹

1.4.1. Religieuze en morele associaties

Een typisch voorbeeld van dergelijke misinterpretaties heeft betrekking op zwarte kleding. Al vanaf het einde van de zestiende eeuw leefde de gedachte dat zwarte kleding uitdrukking gaf aan het geloof, aangezien ze associaties van ernst en een serieuze levenshouding opwekte.⁶² Met soberheid kunnen zwarte kostuums echter niet zonder meer worden geassocieerd, aangezien kwalitatief goed geverfde zwarte kostuums juist zeer kostbaar waren.⁶³ In het tweede hoofdstuk zal dit nader toegelicht worden. Bovendien werd de zwarte kleding er in portretten vaak gecombineerd met kostbare linnen kragen met kanten randen gedragen.

Een manier waarop wel verwijzingen naar vroomheid of een serieus karakter gemaakt konden worden, was door bewust niet met iedere mode-ontwikkeling mee te gaan. Een voorbeeld hiervan levert het portret dat Rembrandt in 1641 schilderde van mennonietenpredikant Cornelis Claesz. Anslo en zijn vrouw Aeltje Schouten (afb. 4). In dit geval zijn het niet de gebruikte materialen die het kostuum een sobere uitstraling geven, maar het feit dat beide geportretteerden kledingstukken dragen die in 1641 al meer dan tien jaar uit de mode waren. De strenge mennonieten gingen over het algemeen ouderwets gekleed, waarmee ze wilden uitstralen dat zij zich niet lieten verleiden tot ijdelheid. Omdat over deze kledingkeuze wel degelijk moet zijn nagedacht, kan deze opzettelijke ouderwetsheid geïnterpreteerd worden als een beredeneerde demonstratie van religieuze opvattingen.⁶⁴

Andere voorbeelden waaruit blijkt dat het slaafs navolgen van de veranderende mode decadent werd gevonden, zijn de kostuums van gehuwde dames uit de zeventiende eeuw. Het volgen van de veranderlijke modegrillen paste niet bij het imago van een getrouwde vrouw. Een mooi voorbeeld hiervan is het familieportret dat Bartholomeus van der Helst schilderde in 1652 (afb. 5). De afgebeelde figuren zijn waarschijnlijk de Rotterdamse burgemeester Willem Visch (1602 – 1684) met zijn vrouw Eva Bisschop (1600 – 1674) en hun dochter Laurentia (1627 – 1672) met haar

⁶¹ Timmermans 2008 (zie noot 32), p. 163.

⁶² I. Groeneweg, 'Regenten in het zwart: vroom en deftig,' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), p. 205.

⁶³ J.A. Zimmerman, *Textiel in context: een analyse van archeologische textielvondsten uit 16e eeuws Groningen*, Groningen 2007, pp. 318-319.

⁶⁴ De Winkel 2006 (zie noot 5), p. 77.

man Adriaen Prins (1625 – 1668). Het kind is er waarschijnlijk in 1661 bijgeschilderd.⁶⁵ In dit portret zien we dat Eva Bisschop is gekleed in kleding die in haar huwelijksjaar (1625) modieus was, terwijl haar dochter gekleed gaat volgens de Franse mode van de jaren 1650. Meegaan met de mode impliceerde dat men een poging ondernam om aantrekkelijker te lijken voor de andere sekse. Om dergelijke associaties te vermijden, bleven veel gehuwde vrouwen zich kleden in de dracht die op het moment van hun huwelijk modieus was.⁶⁶

Het feit dat getrouwde vrouwen inderdaad bleven vasthouden aan de mode die op het moment van hun huwelijk gangbaar was, valt mooi te illustreren aan de hand van twee portretten uit het oeuvre van Wybrand de Geest, namelijk die van Frans en Hylck van Eysinga (afb. 6 en 7) uit 1634. Terwijl de familie van beide geportretteerden tijdens de Spaanse overheersing steeds de protestanten was blijven steunen en zij juist aan deze aanhoudende steun hun politieke invloed te danken hadden, is er van protestantse soberheid geen enkele sprake. Juist voor hen zou het een logische keuze zijn geweest het geloof door middel van een sober kostuum te benadrukken, maar in plaats daarvan zijn dit mijns inziens twee van de duurst geklede geportretteerden uit De Geests gehele oeuvre.

Een ander mooi voorbeeld is het portret van Wigbold Slicher en Elisabeth Spiegel (afb. 8) door Ferdinand Bol (1616-1680) geschilderd in 1656. In dit portret is Wigbold als Paris en Elisabeth als een naakte Venus geschilderd. Ondanks het idee dat strenggelovigen zich niet op een dergelijke manier zouden laten uitbeelden, waren de echtelieden in dit portret beide protestants.⁶⁷

1.4.2. Regionale verschillen

Het kostuum kan ons in sommige gevallen aanwijzingen geven over de herkomst van de geportretteerde. Het is absoluut niet zo dat iedere stad een eigen mode kende, aangezien de elite in de Nederlanden over het algemeen eenzelfde mode volgde. Toch zijn er soms subtiele details die kostuums uit bepaalde regio's van elkaar onderscheiden. Dit gold vooral voor vrouwenkledij. Klederdrachten waren er overigens in de zeventiende eeuw ook al, vooral onder de lagere klassen. Deze klederdrachten vonden hun oorsprong in het zestiende-eeuwse kostuum en waren per regio herkenbaar, met name vanwege de uiteenlopende hoofddekseis.

Een voorbeeld hiervan is het verschil tussen de mode aan het Haagse hof en dat van de stedelijke elite in Amsterdam in de jaren dertig van de zeventiende eeuw. Terwijl de dames in Den

⁶⁵ J.F.J.M. van Gent, *Bartholomeus van der Helst (1613 – 1670). Een studie naar zijn leven en werk*, tent.cat. Amsterdam (Amsterdam Historisch Museum) 2011, p. 225.

⁶⁶ De Winkel 2006 (zie noot 5), p. 75.

⁶⁷ R.E.O. Ekkart, 'A portrait historié with Venus, Paris and Cupid: Ferdinand Bol and the Patronage of the Spiegel Family', *Simiolus* 29 (2002), nr. 1/2, p. 18.

Haag vanaf ongeveer 1620 de Franse mode gingen volgen en het décolleté voor het eerst zichtbaar mocht zijn, waren de dames in Amsterdam daarin terughoudender. Het kostuum van een modieus geklede vrouw als Oopjen Coppit (afb. 9), geportretteerd door Rembrandt in 1634, had dankzij de witte neerstik een vrij conservatieve uitstraling, die in Den Haag direct als 'typisch Amsterdams' herkenbaar was.⁶⁸ Hieruit blijkt duidelijk dat ook de politieke situatie invloed kon hebben op het kostuum. Rond deze tijd was er in Amsterdam een groep bestuurders die zich kantten tegen de invloed van de stadhouders. Door zich qua kleding conservatiever op te stellen verwierpen de Amsterdammers de decadentie van het Haagse hof.

1.4.3. Rijkdom en modebewustzijn

Een belangrijk gegeven waarmee we rekening moeten houden bij de studie van het kostuum op zeventiende-eeuwse portretten, is dat men zich in de mooiste kleding liet afbeelden. In een preek uit 1626 wijst predikant Willem Teellinck jongeren erop dat zij, wanneer zij portretten van hun voorouders bekeken, zich moesten realiseren dat de kostuums daarin geen alledaagse kledij waren en dat het zeker geen excuus was om zelf decadent gekleed te gaan.⁶⁹

Dergelijke dure kostuums werden echter niet alleen gedragen omdat ze mooi werden gevonden, maar ook omdat ze een perfecte manier vormden om iemands rijkdom te demonstreren.⁷⁰ Bovendien kan men door het dragen van een oncomfortabel of kostbaar kostuum aantonen geen fysieke arbeid te hoeven verrichten.⁷¹ Wanneer een kostuum al werd aanschaf met dit idee, is het logisch dat dit ook het kostuum is dat in het portret gedragen werd.

Conclusie

We hebben nu gezien dat zeventiende-eeuwse kunstenaars en opdrachtgevers konden kiezen uit tal van betekenisvolle motieven om zich op een positieve wijze te laten portretteren. Naast de vorm en afmetingen van het portret, de betekenisvolle houdingen en gebaren en symbolische objecten die verwezen naar de sociale status, rijkdom of deugden van een opdrachtgever, kon ook het kostuum een betekenis hebben. Een bepaald kostuum kon worden geassocieerd met een religieuze levenshouding of kon aanwijzingen geven over de herkomst van een geportretteerde. Ook waren luxueuze materialen en dure accessoires uitermate geschikt om de rijkdom van een opdrachtgever te tonen.

⁶⁸ De Winkel 2006 (zie noot 5), p. 74.

⁶⁹ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 18.

⁷⁰ T. Veblen, *De theorie van de nietsdoende klasse*, Amsterdam 1974⁴ (New York 1899), p. 148.

⁷¹ Veblen 1899 (zie noot 70), p. 156.

De vraag die zich hier nu stelt is in hoeverre we deze functies van het kostuum terugzien in het oeuvre van Wybrand de Geest en in welke mate de functie van het kostuum bij verschillende groepen opdrachtgevers varieerde.

Deel 2. Wybrand de Geest en kostuum

Hoofdstuk 2. Wybrand de Geest, zijn opdrachtgevers en hun kostuums

Nadat in het vorige hoofdstuk het kostuum als mogelijke betekenisdrager is aangegeven, wordt in dit hoofdstuk ingegaan op de betekenis van het kostuum bij de Friese kunstenaar Wybrand de Geest (1592 – ca. 1661), die een uitgebreid oeuvre heeft waarin portretten van verschillende groepen opdrachtgevers vertegenwoordigd zijn. Het is interessant om aan de hand van zijn oeuvre te kijken of er onderlinge verschillen zijn op kostuumgebied tussen deze groepen en, indien dit het geval is, welke factoren deze verschillen veroorzaakt hebben. In dit hoofdstuk zal een selectie van relevante portretten nader worden bestudeerd.

In het bijzonder zal worden ingegaan op de oude Friese landadel en de relatief nieuwe groep stadhouders die resideerden aan het stadhouderslijk hof te Leeuwarden. Wybrand de Geest heeft ook portretten van burgers vervaardigd die bestudering waard zijn, maar daarvan zijn er relatief weinig. Nauwkeurige bestudering en objectieve analyse van de kledingstukken die zichtbaar op het portret zijn weergegeven, maken het mogelijk om verschillen in kostuumvoorkeur tussen beide groepen te onderscheiden. Deze verschillen worden in de volgende twee hoofdstukken in een culturele en sociale context geplaatst, waarbij ze zullen worden geïnterpreteerd en waarbij zal worden gekeken naar de oorzaken voor de verschillen. Alvorens over te gaan tot de interpretatie zal in dit hoofdstuk een objectieve analyse van de kostuums worden gemaakt in het licht van De Geests werk en leven.

2.1. Wybrand de Geest: een introductie

Wybrand Simonszoon de Geest (afb. 10) werd geboren in Leeuwarden in 1592 als zoon van glazenmaker Simon Juckesz. de Geest. Om zijn opleiding tot kunstenaar te voltooien vertrok Wybrand de Geest naar Utrecht, waar hij in de leer ging bij Abraham Bloemaert (1564 – 1651). Zijn vertrek uit Leeuwarden en aankomst in Utrecht vallen slechts bij benadering te dateren. De enige tot dusver bekende bron waaruit gegevens over De Geests vroege leven te halen vallen, is zijn Album Amicorum. Geschreven aantekeningen die wijzen op een verblijf in Utrecht dateren van 1613, maar mogelijk was hij al eerder vertrokken uit Leeuwarden. Gedurende 1612 werd er namelijk niets in zijn album amicorum geschreven, terwijl er voordien wel gegevens over Leeuwarden in waren geschreven.⁷²

Na zijn leertijd in Utrecht maakte De Geest een reis door Frankrijk en Italië en sloot hij zich aan bij de Nederlandse kunstenaarsgroep 'De Bent' in Rome. De kunstenaars uit deze groep gaven

⁷² De Vries 1982, (zie noot 1) p. 9.

hem zijn bijnaam *'De Friesche Adelaar van wegen zyn hooge vlugt in de Konst'*.⁷³ Uit zijn Italiaanse periode is ons tot nu toe slechts één werk bekend, namelijk een gesigneerd schilderij van Maria Magdalena (afb. 11) uit 1620, dat zich bevindt in een collectie in Barcelona. Dit is meteen ook het enige historiestuk van De Geest dat tot nu toe bekend is. Volgens Arnold Houbraken (1660 – 1719) moet hij er echter meerdere hebben geschilderd, zo blijkt uit zijn woorden *'... Wybrand de Geest. Deze was een braaf history- en Beeltenisschilder, onder zyne tydgenooten byzonder geroemt'*.⁷⁴

In 1620 keerde De Geest waarschijnlijk terug naar Leeuwarden, waar hij in 1621 het imposante familieportret van de patriciërsfamilie Verspeeck voltooide en dateerde.⁷⁵ In 1622 trad hij in het huwelijk met Hendrickje Uylenburch, van wie Saskia Uylenburch, die later met Rembrandt zou trouwen, een achternicht was. In de eerste drie decennia na zijn terugkeer kreeg De Geest vele opdrachten van de Friese stadhouders. Vanaf 1620 was Ernst Casimir stadhouder van Friesland en wilde hij het hofleven, dat onder zijn voorganger Willem Lodewijk zeer sober was gebleven, meer luister bijzetten.⁷⁶ Ernst Casimir gaf De Geest de opdracht om twee levensgrote portretten ten voeten uit te vervaardigen van hemzelf en Sophia Hedwig (afb. 12 en 13), die duidelijk waren bedoeld als staatsieportretten. Ook met de oude landadel onderhield De Geest goede relaties, zoals blijkt uit een aan hem opgedragen lofdicht van de historicus Simon Abbes van Gabbema en uit een opdracht gericht aan de kunstenaar door de edelman Haring van Harinxma thoe Heeg in een door hem vertaald boek.⁷⁷ Zelf bezat De Geest ook een boerderij op het Friese platteland, een middel om zijn aanzien te vergroten. Samen met de toenmalige burgemeester van Leeuwarden, Adrianus Hagius, bekleedde hij in 1639 bovendien de functie van regent bij een liefdadigheidsinstelling.⁷⁸

Vanaf 1650 kreeg De Geest opvallend genoeg helemaal geen opdrachten meer van het stadhouderlijk hof, terwijl hij in de periode daarvoor verschillende portretten van Willem Frederik vervaardigde en een vriendschappelijke band met de stadhouder onderhield. Een verklaring voor deze plotselinge omslag kan zijn dat Albertina Agnes, met wie Willem Frederik in 1652 trouwde, het Friese hofleven te sober vond. Zij was het uitbundige hofleven in Den Haag gewend en wilde een dergelijke hofhouding ook in Leeuwarden introduceren, met als gevolg dat er in de periode van 1652 tot aan het overlijden van Willem Frederik in 1664 slechts éénmaal een rekening aan een Friese kunstenaar betaald is. Wellicht heeft zij de Haagse kunstenaars geschikter geacht voor de aankleding van haar hof, want in deze periode kregen enkele Haagse kunstenaars, zoals Jan Mijtens (1613/14-

⁷³ A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, band II, Amsterdam 1976, p. 148.

⁷⁴ Houbraken 1718 (zie noot 73), p. 148.

⁷⁵ De Vries 1982 (zie noot 1), p. 10.

⁷⁶ P. Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008, p. 71.

⁷⁷ H. van Harinxma, *Seven Wonderlijcke Ghesichten van Dom Francisco de quevedo*, Leeuwarden 1641.

⁷⁸ De Vries 1982 (zie noot 1), p. 11.

1670), Adriaan Hanneman (1604-1671) en Pieter Nason (1612-1689), wel verschillende opdrachten van het stadhoudelijk paar.⁷⁹

Wanneer Wybrand de Geest precies is overleden is niet bekend. Wassenbergh dateert zijn laatste portret in 1667. Het zou een portret van Sophia-Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel zijn waarop een signatuur staat.⁸⁰ Inmiddels is bekend dat het portret niet uit 1667 is. Lyckle de Vries betwijfelt daarenboven of de signatuur wel van Wybrand de Geest is. Aansluitend hierbij, opteert De Vries voor een datering van De Geests laatste werk in 1660. Op basis van het feit De Geest niet meer voorkomt in het testament van zijn zoon uit 1665 meent hij dat De Geests sterfdatum tussen 1660 en 1665 dient te worden gesitueerd.⁸¹

2.2. De opdrachtgevers en hun kostuums: een analyse

Ondanks het feit dat er geen monografie bestaat van Wybrand de Geest, ben ik er toch in geslaagd zijn oeuvre, althans het gedeelte daarvan dat zich in Nederlandse collecties bevindt, gedeeltelijk in kaart te brengen. Daarvan bestaat het grootste gedeelte uit ongeïdentificeerde portretten en zijn er een aantal discutabele toeschrijvingen. Ook zit er atelierwerk tussen. In totaal heb ik in verschillende instellingen, waarvan het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) te Den Haag en het archief van het Fries Museum te Leeuwarden de belangrijkste waren, ruim 120 kunstwerken die aan De Geest worden toegeschreven, weten te verzamelen. Uiteraard zijn niet alle kunstwerken even geschikt als onderzoeksmateriaal. Daarom is een beredeneerde selectie gemaakt van werken die bestudeerd kunnen worden tijdens het onderzoek. Hierbij zijn drie criteria bepalend geweest.

Eerst en vooral dienen de portretten gesigneerd te zijn of met zekerheid aan Wybrand de Geest te worden toegeschreven. Dit om te voorkomen dat kunstwerken bij nadere bestudering aan een andere kunstenaar worden toegeschreven en mijn conclusies achterhaald blijken. Ten tweede dient de geportretteerde minimaal vanaf het middel geschilderd zijn, zodat de kleding voldoende zichtbaar is voor nadere bestudering. Ten slotte moet de identiteit van de geportretteerde bekend zijn. Van portretten van stadhouders is wel bekend wie zij zijn, maar ongeïdentificeerde portretten zijn niet per definitie van de oude Friese adel. Aan de kostuums is dit niet altijd te zien, aangezien

⁷⁹ Bakker 2008 (zie noot 76), p. 73.

⁸⁰ Wassenbergh 1967 (zie noot 3), p. 37.

⁸¹ De Vries 1982(zie noot 1), p. 11.

rijke burgers in sommige portretten dezelfde soort kleding dragen als de oude adel.⁸² Om die reden betrek ik portretten van onbekende mannen en vrouwen niet in mijn onderzoek.⁸³

Bij nader toezien valt op dat de adellijke opdrachtgevers een grote verscheidenheid aan kostuums dragen. Terwijl Wytze van Cammingha (afb. 1) en Frans van Eysinga (afb. 6) gouden accessoires dragen, is Jurjen van Ripperda (afb. 14) eenvoudiger gekleed in een zwart kostuum met een witte kraag. Ook voor de adellijke dames geldt dit. Terwijl de kostuums van Anna Catharina van de Dekema (afb. 15) en Jel van Liauckama (afb. 16) eenvoudig lijken, zijn de kostuums van Sophia van Vervou (afb. 17) en Hylck van Eysinga (afb. 7) juist van een overweldigende luxe. Maar zijn de verschillen tussen de opdrachtgevers onderling en tussen de verschillende sociale groepen onderling werkelijk zo groot, of zijn het variaties op dezelfde mode trends?

2.2.1. Mannelijke edellieden

Het sober aandoende kostuum van Jurjen van Ripperda op zijn portret van 1625 (afb. 14) is geheel zwart met witte manchetten en een stijf geplooid molensteenkraag die modieus was in de eerste decennia van de zeventiende eeuw. Oorspronkelijk waren deze kragen ontstaan uit de kleinere Spaanse plooi-kragen aan het einde van de zestiende eeuw, maar in de loop van de tijd veranderde de mode en werden de kragen steeds groter. Nu werd linnen in de zeventiende eeuw door mensen uit iedere sociale klasse gedragen, maar er waren grote verschillen in kwaliteit tussen het goedkopere, grove en ongebleekte linnen dat door mensen uit lagere standen werd gedragen en het zeer fijn geweven en op speciale bleekvelden gebleekte linnen dat te zien is in de portretten van rijke opdrachtgevers. Het is dan ook niet het materiaal zelf, maar de bewerking ervan die het linnen kostbaar maakt.⁸⁴ Om een dergelijke kraag te maken was een grote hoeveelheid linnen nodig: er kon soms maar liefst vijftien meter fijn linnen verwerkt zitten.⁸⁵ Daarom is de molensteenkraag van Jurjen van Ripperda, waarvan de lubben dicht rond de hals bovendien plat zijn gevouwen, een luxueus modeaccessoire.

Ook de manchetten aan zijn mouwen lijken op het eerste gezicht vrij sober, maar zijn gemaakt van fijn linnen met een randje kloskant. Het maken van kant, dat in de zeventiende eeuw met de hand gebeurde, was een zeer arbeidsintensief werk. Kant was daarom duur en een waar

⁸² Een voorbeeld van een portret van een rijke burgeres die dezelfde kleding draagt in haar portret als een adellijke dame, is dat van Sijke Salves (1625). Zij was de vrouw van dichter Gysbert Japicx (1603-1666) en draagt in haar portret nagenoeg dezelfde kleding als de adellijke Anna Catharina van Dekema op haar portret uit 1625.

⁸³ Voor een lijst van de selectie, zie tabel 1 (bijlage 1)

⁸⁴ P.J.M. van Gorp en A.J.G.M. Hombergen, *Textielwaren*, Groningen 1974²⁴ (1924), p. 69.

⁸⁵ Beschrijving van plooi-kraag met inventarisnummer BK-NM-13112, website Rijksmuseum <www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/BK-NM-13112?lang=nl>, website bezocht op 14-06-2012.

luxeproduct. Wat ook opvalt is dat alle adellijke mannen een kostuum dragen dat grotendeels zwart is. Zoals in het eerste hoofdstuk werd aangestipt,⁸⁶ is het idee dat men zwart droeg omdat dit soberheid en een calvinistische moraal uitstraalde één van de grootste misverstanden over zeventiende-eeuwse kostuums. In werkelijkheid was zwarte kleding namelijk zeer kostbaar. Het proces om textiel zwart te verven was erg arbeidsintensief, omdat zwart een combinatiekleur was, wat betekent dat er verschillende pigmenten nodig waren om de kleur te creëren. Een stuk blauw textiel moest vele malen worden oververfd met rood. Hiervoor gebruikte men het dure pigment indigotine - waarmee kleding blauw werd geverfd - en meekrap - waarmee in een rode kleur kon worden geverfd. Indigo - er kon ook wede gebruikt worden - was niet vloeibaar en moest eerst worden opgelost. Na het verven moest het textiel drogen en ging het oxideren, waardoor de blauwe kleur ontstond. Dit proces nam ongeveer drie dagen in beslag. Wanneer het blauwverven eenmaal gedaan was, moest er met rode meekrap over geverfd worden, net zolang totdat de kleur eindelijk diep genoeg was en het textiel zwart was.⁸⁷

Jurjen van Ripperda draagt een zwart kostuum met mouwen van zijdesatijn met daarin vele kleine gaatjes. Deze manier van textiel bewerken werd pinken genoemd, een gebruik dat was voortgekomen uit de zestiende-eeuwse militaire splittenmode.⁸⁸ Bijzonder geschikt voor dergelijke behandeling was zijde, aangezien deze zo strak geweven werd dat wanneer men het materiaal pinkte, het textiel niet uitscheurde⁸⁹ Dit pinken was bijzonder populair in de zeventiende en werd dan ook toegepast in een grote diversiteit aan kledingstukken.

Het kostuum vn Jurjen van Ripperda lijkt qua model en soberheid lijnrecht tegenover dat van Wytze van Cammingha (afb. 1) te staan. Van Cammingha's kostuum moet niet alleen duur zijn geweest, maar straalt ook een grote mate van modebewustzijn uit. De verschillende elementen van zijn kostuum passen perfect binnen de heersende mode van de jaren dertig van de zeventiende eeuw. Het portret ten voeten uit gunt ons een blik op de schoenen, waarop rozetten van goud en zilverkant zijn bevestigd. Daarboven draagt Van Cammingha zijden kousen met kousenbanden die zijn afgewerkt met goudkant en nestels van goud aan de linten die de kousen met zijn broek verbinden. Zijn silhouet is vrij massief, zoals modieus was geworden vanaf de tweede helft van de jaren twintig van de zeventiende eeuw.⁹⁰ Onder invloed van deze mode ontwikkeling was de grote molensteenkraag voor mannen uit de mode geraakt. In plaats daarvan was de schouderarrabat, die de lijn van het silhouet niet onderbrak en de nadruk op de horizontale lijn van de schouders legde, in de

⁸⁶ Zie paragraaf 1.4.1.

⁸⁷ Zimmerman 2007 (zie noot 63), pp. 78-79.

⁸⁸ J. Laver, *Costume and fashion. A concise history*, Singapore 2002⁴ (1969), p. 78.

⁸⁹ Zimmerman 2007 (zie noot 63), p. 168.

⁹⁰ J.H. der Kinderen-Besier, *Spelevaart der mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1950, p. 71.

mode gekomen.⁹¹ Interessant is bovendien dat de kleding van Wytze van Cammingha is gemaakt van hetzelfde materiaal als dat van zijn vrouw Sophia van Vervou (afb. 17). De verklaring hiervoor is dat kleding werd gemaakt door kleermakers, die bijna uitsluitend werkten met van tevoren door de klant zelf aangeschafte materialen, die de kleermaker vervolgens tot een kostuum verwerkte.⁹² Het is mijns inziens dan ook aannemelijk dat de kostuums van Wytze van Cammingha en Sophia van Vervou uit hetzelfde materiaal zijn gemaakt.

Frans van Eysinga (afb. 6) is net als Van Cammingha geportretteerd in een kostuum dat is versierd met goud, maar in zijn geval gaat het om gouborduursel in plaats van goudkant.⁹³ Borduurwerk was in de zeventiende eeuw al een waar luxeartikel op zichzelf, zeker wanneer het was uitgevoerd in materialen als zilver- en gouddraad. Omdat er in het materiaal echt goud zat verwerkt, was er streng toezicht vanuit de borduurwerkersgilden op de materialen die gebruikt werden.⁹⁴

2.2.2. Vrouwelijke edellieden

Ook binnen de categorie van de portretten van adellijke vrouwen is een grote verscheidenheid in kostuums te zien. Het kostuum van Jel of Juliana van Liauckama (afb. 16) is, in tegenstelling tot de kostuums van haar soortgenoten in de portretten van Wybrand de Geest, sober van model. Op een eenvoudige rozenkrans na heeft ze ook geen sieraden om. Haar manchetten en de kraag die zij draagt, een rebato genoemd, zijn niet versierd met kanten randen. Het kostuum heeft bovendien een merkwaardig model, dat niet goed te plaatsen valt binnen de zeventiende-eeuwse modeontwikkelingen. We kunnen wat dit portret betreft terecht zeggen dat het opvallend sober is, vooral wanneer we bedenken dat Jel van Liauckama zeer welvarend was. Toch is de soberheid van dit kostuum goed te verklaren, aangezien zij in 1638 weduwe geworden was. Het sobere kostuum is dan te interpreteren als weduwedracht.⁹⁵ De kleding is echter wel uitgevoerd in luxueuze materialen: de mouwen van haar lijfje zijn kennelijk van fluweel en de kroplap die haar decolleté bedekt is, evenals de manchetten en de rebato, gemaakt van fijn en gebleekt linnen.

Het kostuum van Jel van Liauckama staat in schril contrast met de kostuums van Sophia van Vervou (afb. 17) en Hylck van Eysinga (afb. 7), respectievelijk uit 1632 en 1634, die zijn versierd met goudkant en gouborduursel. Beide dames dragen een vliegerkostuum, een lange, mouwloze mantel

⁹¹ Der Kinderen-Besier 1950 (zie noot 88), p. 92.

⁹² H. Deceulaer en B. Panhuysen, 'Dressed to work: a gendered comparison of the tailoring trades in the Northern and Southern Netherlands, 16th to 18th centuries' in: M. Prak (red.), *Craft Guilds in the Early Modern Low Countries*, Hampshire 2006, p.135.

⁹³ S. de Bodt, *...Op de Raempte off mette brodse. Nederlands borduurwerk uit de zeventiende eeuw*, Bloemendaal 1987, p. 22.

⁹⁴ S. de Bodt, 'Dan isser de Borduerwerker,' *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 31 (1980), p. 68.

⁹⁵ C. Boschma, 'Liauckama State te Sexbierum' *De Vrije Fries* 47 (1966), p. 185.

die aan de voorkant open is en tot op de grond hangt. De vlieger werd vooral gedragen tussen 1600 en 1640 en was in deze periode een standaard kledingstuk voor getrouwde vrouwen in Nederlandse steden van gegoede stand.⁹⁶ Bij de vlieger draagt Hylck van Eysinga een ouderwetse borst, terwijl Sophia van Vervou een modieuze lijfje draagt. Deze kledingstukken kwamen ook wel voor zonder gouborduursel en waren ook dan gemaakt van kostbare weefsels zoals satijn en fluweel, maar ze werden hoger gewaardeerd wanneer ze met gouddraad gedecoreerd waren.⁹⁷ De stijve, lange borst met vooruitstekende punt werd vooral gedragen in de periode vóór 1625 en past goed bij het stijve Spaanse kostuum.⁹⁸ Onder invloed van de Franse mode raakten deze kledingstukken in de jaren twintig van de zeventiende eeuw uit de mode en kwam het korte lijfje in mode. De nieuwe Franse mode vereiste namelijk een massief silhouet, waardoor de nadruk kwam te liggen op de horizontale lijnen.⁹⁹ De verklaring voor het feit dat Hylck van Eysinga een vrij ouderwets kostuum draagt, is dat zij op het moment dat ze zich liet portretteren al twaalf jaar getrouwd was. Sophia van Vervou daarentegen was op het moment dat het portret vervaardigd werd net getrouwd, dus op het moment dat de hoge taille in de mode was.¹⁰⁰ Oudere dames kozen er vaak bewust voor om de laatste mode niet op de voet te volgen, zelfs als ze zich dit wel konden veroorloven. Om die reden is het kostuum van Hylck van Eysinga ouderwets van model dan het kostuum van Sophia van Vervou.

De rijkste adellijke dame die zich door Wybrand de Geest heeft laten portretteren is waarschijnlijk Sophia Anna van Pipenpoy (1617 – 1670), die van zowel haar vader Eraert van Pipenpoy als van haar moeder, Jel van Liauckama, de enige erfgename was.¹⁰¹ Zij staat bekend omwille van haar liefde voor dure sieraden en omwille van haar decadente levensstijl. Ze kon het zich zelfs veroorloven om van haar tweede echtgenoot, Johan Albert Schellard (1619 – 1695), te scheiden vanwege zijn losbandige gedrag.¹⁰² Ze liet zich in haar leven maar liefst viermaal portretteren, waarvan drie keer door Wybrand de Geest.

In haar van omstreeks 1635-1644 daterende portret (afb. 18) draagt ze een kostuum gedecoreerd met gouborduursel. Bovendien draagt zij een brede rugkraag die is afgezet met dicht Vlaams kloskant van hetzelfde soort waarmee ook de manchetten van haar mouwen zijn versierd.¹⁰³ Rond 1640 bepaalde de Franse mode nog steeds dat een massief silhouet modieus was. In deze

⁹⁶ M. de Winkel, 'The 'portrayal' of clothing in the Golden Age' *Dutch portraits. The age of Rembrandt and Frans Hals*, tent.cat. Haarlem (Frans Halsmuseum) 2007, p. 67.

⁹⁷ De Bodt 1980 (zie noot 92), p. 67.

⁹⁸ Der Kinderen-Besier 1950 (zie noot 88), p. 54.

⁹⁹ Der Kinderen-Besier 1950 (zie noot 88), p. 104.

¹⁰⁰ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 142.

¹⁰¹ Boschma 1966 (zie noot 93), p. 186.

¹⁰² Boschma 1966 (zie noot 93), p. 186.

¹⁰³ Vlaams kloskant is te onderscheiden van Italiaans kant, omdat het Vlaamse kant veel vlakker was en het Italiaanse kant meer reliëf had.

periode droeg Sophia Anna van Pipenpoy een kort lijfje met brede pofmouwen en een agraffe, een gouden, geornamenteerde gordel, met daarbij een brede schouderkraag van Vlaams kloskant, die haar horizontale lijnen benadrukt, in overeenstemming met de Franse mode. Wat overigens ook bijzonder is aan dit kostuum, is dat zij een vlieger droeg, terwijl ze nog niet getrouwd was.

In de twee andere portretten die Wybrand de Geest van haar schilderde is duidelijk te zien dat Sophia Anna telkens zeer modieus gekleed ging. In haar portret uit 1650 (afb. 19) volgt ze weer een nieuwe mode, waarbij het lijfje horizontaal uitgesneden wordt en een soort toer, een rand die rond de schouders gedrapeerd werd, gemaakt van een batisten omslagdoek, haar schouders omgeeft. In dit jaar liet zij zich portretteren met een grote hoeveelheid strikvormige sieraden, een type dat in de Nederlanden populair was tussen 1640 en 1680¹⁰⁴ Ze kon het zich duidelijk veroorloven om met de veranderende mode mee te gaan.

In haar portret uit 1659 (afb. 20) draagt Sophia Anna een zogenaamd portretkostuum. Het typische door Anthony van Dyck aan het Engelse hof ontwikkelde fantasiekostuum, dat voor het grootste gedeelte bestaat uit luchtig gedrapeerde luxueuze stoffen, is ook in dit portret herkenbaar.¹⁰⁵ Grote parels en edelstenen functioneren in het portretkostuum als spelden die het geheel van draperieën bij elkaar houden, zoals ook hier het geval is.¹⁰⁶ Wat het kostuum betreft is dit werk, voor zover ik weet, uniek binnen het oeuvre van Wybrand de Geest.¹⁰⁷

Interessant is ook het portret van Anna Catharina van Dekema (afb. 15), waarin een sober lijkend, maar toch vrij kostbaar kostuum wordt gedragen. De mouwen zijn van fluweel en de schouderwielen zijn afgezet met pluche.¹⁰⁸ Interessant is ook het mutsje dat Van Dekema op haar hoofd draagt. Dit is een typisch Fries model dat we terugvinden in laat zestiende-eeuwse portretten. Het was dus een erg ouderwets kledingstuk en bovendien typisch Fries. Wellicht is het voortgekomen uit de hoofddoeken die werden gedragen in de tweede helft van de zestiende eeuw, die in Friesland onder de kin werden vastgespeld. Qua model vertonen deze typen hoofddoeken veel overeenkomsten, maar in de zeventiende eeuw werden er mooiere *huives* (ondermutsjes) gedragen en werden de slippen strak gesteven.¹⁰⁹

¹⁰⁴ M.H. Gans, *Juwelen en Mensen*, Amsterdam 1961, p. 110.

¹⁰⁵ I. Groeneweg, 'Portretkostuums. Kanttekeningen bij een 18e-eeuws Nederlands vrouwenportret in "antique kleeding,"' *Kostuum* (1997), p. 10.

¹⁰⁶ E.E.S. Gordenker, *Van Dyck and the representation of dress in seventeenth-century portraiture (Pictura Nova VIII)*, Turnout 2001, p. 54.

¹⁰⁷ Wybrand de Geest schilderde ook portretten van zijn dochter Eva de Geest en haar echtgenoot Adam Josef Pijnacker in pastoraal kostuum, maar deze portretten zijn niet zo groot en statig als dit portret van Sophia Anna van Pipenpoy.

¹⁰⁸ Hiervoor werd dezelfde weeftechniek gebruikt als voor fluweel, maar waarvoor de haren langer waren. een weeftechniek die in de zeventiende eeuw vaak in zijde werd uitgevoerd.

¹⁰⁹ S.J. van der Molen, *De Fryske klaijinge*, Leeuwarden 1965, p. 9.

Ook Hylck van Eysinga draagt een typisch Fries, maar wel moderner hoofddekseel, dat waarschijnlijk is ontstaan uit een combinatie van het Hollandse diadeemmutsje en de hoofddekseels die werden gedragen in Duitsland, een gebied waarmee de Friese steden via het Hanzesysteem veel handel dreven.¹¹⁰ Het mutsje heeft parels en een extra stukje kant bovenop het hoofd. Binnen de Republiek vinden we dit kledingstuk uitsluitend terug in Friese portretten, maar in Duitsland werden vergelijkbare mutsjes ook gedragen, zoals blijkt uit verschillende portretten van dames uit Lübeck, een Hanzestad en belangrijke handelspartner van de Friese steden. Het portret van Margaretha van Brömsen (afb. 21) is hiervan een goed voorbeeld. In vele Friese portretten vinden we deze herkenbare mutsjes terug.

2.2.3. Mannelijke stadhouders

De geselecteerde portretten die Wybrand de Geest van de mannelijke leden van het stadhoudelijk hof te Leeuwarden heeft geschilderd, stellen zonder uitzondering mannen in militair kostuum voor. Al deze mannen dragen een dikke, okergele leren jas, een zogenaamde kolder, die de drager op het slagveld diende te beschermen tegen steekwonden. Het was een standaard onderdeel van het zeventiende-eeuwse militaire kostuum.¹¹¹ De voorpanden ervan zijn lang, zodat het kledingstuk ook de bovenbenen van de drager kon beschermen. Om de drager tijdens het paardrijden te beschermen en tevens de nodige bewegingsvrijheid te bieden, zijn de schootpanden ook altijd extra breed, zodat ze in het midden over elkaar heen vallen.¹¹²

In het portret van Hendrik Casimir (1612 - 1640) (afb. 22) zien we dat hij over zijn kolder nog een gezwart borstkuras draagt, een restant van het oude harnas. Het zwart van metaal is een natuurkundig proces, waarbij ijzer wordt geoxideerd tot een zwart ijzeroxide en heeft in dit geval vooral als doel gehad het kuras te beschermen tegen corrosie van het materiaal.¹¹³

In het groepsportret van de graven van Nassau-Siegen en Nassau-Dillenburg (afb. 23) en dat van de vier graven van Nassau-Dietz (afb. 24) is telkens één man geportretteerd in een volledig harnas. Het zware metalen harnas werd in de zeventiende eeuw echter al niet meer gedragen. Het was onpraktisch op het slagveld en bood bovendien geen bescherming tegen kanonnen en

¹¹⁰ R. Hammel-Kiesow, 'Hoe de Hanze verdween en op de drempel van de 20^e naar de 21^e eeuw weer opleeft', in H. Brand en E. Knol (red.), *Koggen, kooplieden en kantoren: De Hanze, een praktisch netwerk*, Hilversum 2009, p. 191.

¹¹¹ E. Sint Nicolaas en H. Stevens, 'Kolders. Van modieus militair kledingstuk tot slagveldreliëf,' *Bulletin van het Rijksmuseum* 54 (2006) nr. 3, p. 268.

¹¹² Sint Nicolaas en Stevens 2006 (zie noot 108), p. 269.

¹¹³ K.G. Budinski en M.K. Budinski, *Materiaalkunde*, Amsterdam 2009⁸ (1985), p. 750.

schietwapens en werd in deze periode alleen nog maar gedragen in portretten.¹¹⁴ In de groepsportretten is te zien dat geen enkele man eenzelfde kraag draagt.

Onder de harnassen en kolders droeg men een wambuis. In het portret van Hendrik Casimir is dit wambuis waarschijnlijk gemaakt van zwart zijdesatijn, een zeer kostbaar materiaal, dat geborduurde figuurtjes in gouddraad bevat. Bij dit kostuum droeg Hendrik Casimir bovendien een prachtige kraag van Venetiaans naaldkant, te herkennen aan het reliëf, dat te zien is dankzij schaduwen in het kantwerk, en aan het dichte, geometrische ontwerp.¹¹⁵

Opvallend is ook dat er in combinatie met het militair kostuum vaak een wambuis en broek met goudgeborduurde galonnen werd gedragen. We komen dit type wambuis op talloze portretten van krijgsmannen en stadhouders tegen, zo bijvoorbeeld op het portret van Ernst Casimir I (1573 – 1632) (afb. 12), die door Wybrand de Geest werd geportretteerd tussen 1630 en 1634, alsook op het groepsportret van de vier graven van Nassau-Dietz. Ondanks de zeer kostbare materialen die gebruikt zijn voor het vervaardigen ervan, kunnen we deze kledingstukken bestempelen als typische onderdelen van het zeventiende-eeuwse militair kostuum. Dit betekent dat stadhouders zich doorgaans lieten portretteren in een militair kostuum, vaak bestaande uit een kolder en een borstkuras, en soms zelfs uit een volledig harnas. Wat verder opvalt is dat zij bij het militair kostuum allerlei modieuze accessoires dragen, zoals kanten kragen en wambuizen die zijn afgezet met goudgallon, die op het eerste gezicht veel te modieus en duur lijken voor op het slagveld.

2.2.4. Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel

Het enige portret in het oeuvre van Wybrand de Geest dat een vrouwelijk lid van het stadhouderlijk hof voorstelt, is dat van Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel (afb. 13). Terwijl de mannelijke leden van het hof allen gekleed gaan in een militair kostuum, draagt zij juist een zeer modieus kostuum. De horizontale lijnen in de kleding, de verhoogde taille en de zeer wijde rok dragen bij tot het gewenste massieve silhouet. Om de verhoogde taille verder te benadrukken werd er vaak een ceintuur gedragen, in dit geval in de vorm van een parelsnoer.¹¹⁶ Van Brunswijk-Wolfenbüttels hele kostuum is bezaaid met parels. De vlieger, waarschijnlijk gemaakt van zwart zijdesatijn, is over de hele lengte gepinkt en de geplooiden manchetten zijn afgezet met een randje gelubd kloskant. Verder versieren vele parelsnoeren haar hals, polsen en het haar.

Haar kostuum heeft veel overeenkomsten met dat van Sophia van Vervou (afb. 17). Het model, met de vlieger en de ballonmouwen, het korte lijfje en de ceintuur die de horizontale lijn in het kostuum en daardoor het massieve silhouet van de draagsters benadrukt, zijn onderdelen die

¹¹⁴ J. Roes, *Het naaste bloed erfde het goed*, Nijmegen 2006, p. 109.

¹¹⁵ P. Wardle, *75 x Lace*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 2000, p. 26.

¹¹⁶ Der Kinderen-Besier 1950 (zie noot 88), p. 104.

voortkomen uit de Franse mode, die halverwege de jaren twintig van de zeventiende eeuw geïntroduceerd werd in de Nederlanden. Wel is de vierkante halsdoek, een neerstik genaamd, kenmerkend voor de Hollandse, meer zedige interpretatie van het Franse kostuum.

Conclusie

De kostuums in zowel de portretten van de adellijke mannen als die van de vrouwen vertonen een grote mate van luxe. Anna Catharina van Dekema en Jurjen van Ripperda (afbn. 14 en 15) zien er in hun portretten, waarin sieraden of goudborduursel ontbreken, op het eerste gezicht wellicht sober uit. Toch dragen zij kostuums van kostbare materialen zoals gepinkt zijdensatijn, fluweel en pluche, die zwart waren geverfd. De portretten van Frans en Hylck van Eysinga (afbn. 6 en 7), met hun goudgeborduurde kledingstukken, stralen een grote rijkdom uit. Ondanks het feit dat het kostuum van Hylck van Eysinga wat ouderwets aandoet en haar typisch Friese mutsje haar een provinciale uitstraling geeft, kan niet worden ontkend dat het ook hier gaat om uiterst kostbare kledij. Vooral de zware gouden schakelketting die Hylck draagt is een goed bewijs van de rijkdom van dit echtpaar. De levensgrote portretten ten voeten uit van Sophia van Vervou en Wytze van Cammingha (afbn. 1 en 17) laten de opdrachtgevers zien in kostuums van blauw zijdensatijn dat is afgezet met goudkant, waarin echt goud verwerkt zat. Sophia Anna van Pipenpoy liet zich maar liefst driemaal door Wybrand de Geest portretteren, telkens in kostuums die aansloten bij de allerlaatste mode. Van soberheid is in haar kostuums absoluut geen sprake. In haar laatste portret (afb. 20), dat vergelijkbaar is met een vorstelijk staatsieportret, liet zij zich ten voeten uit portretteren in een fantasiekostuum, zoals men ook aan het Engelse hof deed.

De mannelijke opdrachtgevers die verbonden waren aan het stadhouderlijk hof gingen in hun portretten vooral gekleed in een herkenbaar militair kostuum. Willem Frederik droeg een harnas, met daarbij wel een kostbare kraag van Italiaans reticellanaaldkant en een zijden wambuis met goudgeborduurde motiefjes erop. Ernst Casimir I (afb. 12) is geportretteerd in een kolder, een standaard onderdeel van het zeventiende-eeuwse militair kostuum, en draagt daarbij een borstkuras. Ook hij heeft een wambuis met gouden galonnen en een grote schouderkraag van Vlaams kloskant aan.

In de grote groepsportretten van de graven (afbn. 23 en 24) zijn alle geportretteerden gekleed in een militair kostuum. Ook dragen zij allemaal verschillende modellen kragen, die stuk voor stuk zijn gemaakt van kostbaar fijn en gebleekt linnen. Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbützel (afb. 13), de enige aan het stadhouderlijk hof verbonden vrouw die ooit door Wybrand de Geest is geportretteerd, heeft een kostuum aan dat, net als dat van de adellijke dames, zeer kostbaar is en qua model sterk lijkt op het kostuum dat Sophia van Vervou draagt in haar portret.

Het grootste verschil tussen de kostuums van de oude Friese adel en de leden van het stadhouderlijk hof is dat de stadhouders voornamelijk in militaire kledij waren uitgedost, terwijl de oude adellijke opdrachtgevers zich zo rijk mogelijk toonden in hun portretten.

Hoofdstuk 3. De opdrachtgevers en hun kostuum: een interpretatie

We hebben nu gezien dat het grootste onderscheid tussen de kostuums van de adel en de stadhouders bestond uit het feit dat de adellijke opdrachtgevers zich kostbaar gekleed gingen, terwijl leden van het stadhouderlijk hof voornamelijk militaire kledij droegen. In de kostuums die adellijke opdrachtgevers in hun portretten droegen, werden over het algemeen luxueuze stoffen gebruikt, waarin veel gouddraad, kant en fijn linnen verwerkt zat. De vraag of de adel zich opzettelijk zo rijk heeft laten portretteren is in feite overbodig, men liet in portretten immers niets aan het toeval over. Het is dus vooral de vraag welke de beweegredenen van de adel waren om zich in portretten anders te kleden dan de stadhouders.

Nu de kledingstukken en accessoires in de portretten van de oude Friese adel geanalyseerd zijn, zullen deze worden geïnterpreteerd. Een belangrijk leidraad hierbij is de theorie van *conspicuous consumption*. Daarnaast dient tevens te worden gekeken naar de politieke situatie van de adel en de functie van de portretten. Wellicht hebben deze factoren ook invloed gehad op de keuze voor bepaalde kostuums in de portretten van beide groepen opdrachtgevers.

3.1. Politieke situatie van de Friese adel

Enig inzicht in de politieke situatie van de Friese adel in de zeventiende eeuw is cruciaal voor een correcte interpretatie van de kunstwerken en van de beweegredenen voor de gemaakte kostuumkeuzes. Het is relevant om de politieke situatie van de Friese adel te betrekken bij de interpretatie van de kostuums, omdat daaruit wellicht kan worden opgemaakt wie zij precies wilden imponeren met hun overdadige kostuums.

De Friese adel was rond 1600 een gesloten groep met alle kenmerken die traditioneel bij zijn stand hoorden, zoals familiezin en overtuiging van de eigen superioriteit.¹¹⁷ In Friesland kende de adel nauwelijks privileges en waren er geen ridderschappen en dit in tegenstelling tot de andere provincies waar de ridderschap het orgaan was waarin edelen waren verenigd en waar het een belangrijke inspraak in het bestuur van een gewest had.¹¹⁸ Ondanks het feit dat de adel wel op andere manieren invloed in de provincie uitoefende, ontbrak het deze sociale groep dus aan een manier om zijn positie definitief te bevestigen. De positie van de Friese adel was bijgevolg voor een belangrijk deel gebaseerd op de erkenning van zijn autoriteit door de rest van de bevolking.¹¹⁹ Hoewel ze door hun niet-adellijke tijdgenoten werden gezien als een homogene groep, vanwege hun

¹¹⁷ Bakker 2008 (zie noot 6), p. 46.

¹¹⁸ Y. Kuiper, 'Profijt, eer en reputatie. Friese adel en politieke cultuur in het tweede kwart van de zeventiende eeuw' in: J. Frieswijk (red.), *Friesland, staat en macht 1450-1650*, Hilversum 1999, p. 173.

¹¹⁹ Kuiper 1999 (zie noot 115), p. 173.

grootgrondbezit en de reputatie van hun voorouders als militaire helden, was de adel onderling in feite sterk verdeeld. Vooral aan het begin van de zeventiende eeuw konden de machtsverhoudingen tussen de families onderling van generatie op generatie sterk veranderen.¹²⁰ Ook uithuwelijkingen binnen de familie, die in de zeventiende eeuw niet zelden plaatsvonden, konden dit probleem niet altijd voorkomen. Zelfs binnen de adellijke families kwam het voor dat verschillende individuen de strijd met elkaar aangingen, zoals blijkt uit fragmenten uit het dagboek dat stadhouder Willem Frederik bijhield.¹²¹

Het Friese platteland was verdeeld in dertig plattelandsgemeenten die grietenijen werden genoemd.¹²² In elk van deze grietenijen stond een bestuurder, de grietman, aan het hoofd. Het ambt van grietman was, na dat van stadhouder, de hoogst haalbare politieke functie binnen het gewest.¹²³ De grietmannen werden benoemd door de Gedeputeerde Staten of Staten van Friesland enerzijds en de stemgerechtigden anderzijds.¹²⁴

Stemrecht kon in de zeventiende eeuw eenvoudig worden verworven door het kopen van stemdragend onroerend goed, zoals land of boerderijen en huizen.¹²⁵ Omdat deze stemdragende goederen grotendeels in handen waren van adellijke families, speelden belangenverstrengeling en vriendenpolitiek een belangrijke rol bij de verkiezingen van nieuwe grietmannen. Bovendien zaten de grietmannen ook in de Gedeputeerde Staten, omdat deze bestonden uit volmachten van grietenijen en steden.¹²⁶

Binnen de provincie hadden de Staten sinds 1580 de macht naar zich toegetrokken. In de Staten van Friesland zaten afgevaardigden uit de vier kwartieren van het gewest, waarvan één de steden representeerde en de andere drie het platteland (Oostergo, Westergo en Zevenwouden).¹²⁷ Tot de gewestelijke staten konden alleen grondbezitters toetreden en de adel had het grootste aandeel van het landgoed in bezit en was logischerwijs dan ook ruim vertegenwoordigd.¹²⁸

Het uitsterven van adellijke geslachten in de zeventiende eeuw en de oligarchisering van het bestuur van grietenijen zorgde er uiteindelijk voor dat aan het einde van de zeventiende eeuw het bestuur over de provincie grotendeels in handen was gekomen van éénentwintig families. Hiervan

¹²⁰ Kuiper 1999 (zie noot 115), p. 174.

¹²¹ Kuiper 1999 (zie noot 115), p. 196.

¹²² Kuiper 1999 (zie noot 115), p. 66.

¹²³ Bakker 2008 (zie noot 6), p. 46.

¹²⁴ A.P. van Nienes en M. Bruggeman, *Archieven van de Friese stadhouders: inventarissen van de archieven van de Friese stadhouders van Willem Lodewijk tot en met Willem V 1584 - 1795*, Hilversum 2002, p. 99.

¹²⁵ J.H. Brouwer (red.), *Encyclopedie van Friesland*, Amsterdam 1958, p. 605.

¹²⁶ Brouwer 1958 (zie noot 122), p. 434.

¹²⁷ W. Bergsma, *Tussen Gideonsbende en publieke kerk. Een studie over het gereformeerd protestantisme in Friesland 1580 – 1650*, Hilversum 1999, p. 70.

¹²⁸ Y. Kuiper, *Adel in Friesland 1780-1880*, Groningen 1993, p. 66.

bezaten er vijf meer dan één grietenij. Vooral de families Aylva en Burmania wisten zich veel grietenijen toe te eigenen.¹²⁹

Het lijkt er bijgevolg op dat de edelen niet zozeer de buitenwereld, bestaande uit de stadhouders en de rijke burgers, hebben willen imponeren, maar zich vooral tegenover de mensen uit hun eigen milieu moesten bewijzen.

3.2. Zwart als 'sobere kleur'

De grootste misvatting over kleding uit de Nederlanden in de zeventiende eeuw is het idee dat opdrachtgevers in hun portret sober gekleed zouden zijn, zoals Simon Schama in 1988 beweerde.¹³⁰

De kleur werd van oudsher geassocieerd met waardigheid, gereserveerdheid en een hoge status.¹³¹

Om die reden werd zwarte kleding in de zeventiende eeuw dan ook geassocieerd met een serieuze levenshouding.¹³² Zwart was echter ook simpelweg een modieuze kleur, vooral aan het einde van de zestiende eeuw en in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Onder invloed van de Spaanse mode, die met de overheersing door de altijd in het zwart geklede Spaanse koning Filips II (1527-1598), naar de Republiek was meegebracht, gingen ook mensen in de Nederlanden deze kleur dragen. De reden waarom Filips II zo consistent was in zijn zwarte kleding is niet na te gaan, aangezien hij daar zelf geen uitlatingen over heeft gedaan, maar mogelijk is dat hij zijn voorvader Philips de Goede van Bourgondië (1396-1467) hierin als voorbeeld nam. Zeker is wel dat deze mode dankzij Filips II begonnen is, aangezien zijn hovelingen hem in zijn kleedgedrag navolgden, waarna ook anderen zich op die manier gingen kleden.¹³³

Ondanks het feit dat Spanje en de Republiek op voet van oorlog met elkaar leefden, is het niet geheel onbegrijpelijk dat de Hollanders de kleedgewoonten van hun tegenstanders overnamen. Onderzoek van kostuumhistoricus John Harvey heeft uitgewezen dat in tijden van oorlog juist gewoonten van de vijand werden overgenomen, bij wijze van opoffering ten behoeve van de winst.¹³⁴ Wel moet hierbij vermeld worden dat ook religieuze overwegingen op deze mode van invloed waren. In oorlogstijd is het volgens Harvey gebruikelijk dat men zich meer met religie bezighoudt, vanwege de toegenomen kans op overlijden. Bij deze toegenomen religiositeit hoort een

¹²⁹ Kuiper 1993 (zie noot 125), p. 67.

¹³⁰ S. Schama, *Overvloed en onbehagen: De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1988, p. 316.

¹³¹ J. Harvey, 'From black in Spain to black in Shakespeare' in: P. McNeil, V. Karaminas (red.) *The Men's Fashion Reader*, Oxford 2009, p. 19.

¹³² Groeneweg 1995 (zie noot 62), p. 210.

¹³³ Harvey 2009 (zie noot 128), p. 21.

¹³⁴ Harvey 2009 (zie noot 128), p. 24.

ingetogenere leefstijl, waar een soberdere kledestijl onderdeel van uitmaakt, zo concludeert Harvey.¹³⁵

Interessant is dat de Spaanse mode in de Republiek modieus bleef, ook tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609-1621), en dat het meest kenmerkende aspect van het Spaans kostuum, de linnen plooi kraag, hier zelfs steeds grotere afmetingen ging aannemen, totdat er sprake was van de zogenaamde molensteen kraag.

Zoals in hoofdstuk twee is uitgelegd, was zwarte kleding naast modieus ook erg duur, vanwege het arbeidsintensieve en kostbare verfproces. Dat kostuumhistorici sinds eind jaren tachtig onderzoek hebben gedaan waaruit is gebleken dat het predicaat sober op de zwarte kostuums met witte kragen inderdaad lang niet altijd van toepassing was, blijkt wel uit het feit dat Simon Schama op zijn in 1988 gemaakte opmerking terugkomt in zijn boek *The power of art* uit 2006, waarin hij erkent dat de kanten, zijden en linnen kledingstukken juist “materie van de welvaart” zijn.¹³⁶

De adellijke opdrachtgevers dragen, zoals we in hoofdstuk twee gezien hebben, bijna allen een kostuum waarin zwarte details verwerkt zitten. Deze zijn mijns inziens, gezien het feit dat de kledingstukken van luxe materialen gemaakt zijn, vooral bedoeld om de welvaart te tonen en de witte linnen en kanten accessoires beter te doen uitkomen.

3.3. Conspicuous Consumption

Een van de belangrijkste functies die de kleding van de elite sinds de zestiende eeuw heeft gehad, was het tonen van de eigen rijkdom om op die manier anderen te imponeren. Dit gebruik van kostuums wordt *conspicuous consumption*, oftewel demonstratieve consumptie genoemd en speelt, zoals vermeld, een belangrijke rol bij de interpretatie van zeventiende-eeuwse kostuums.

De theorie werd voor het eerst verwoord door de Amerikaanse econoom en socioloog Thorstein Veblen (1857-1929). In zijn publicatie *The theory of the leisure class* uit 1899 omschrijft hij op welke manieren de hogere “niet-werkende” klasse in een maatschappij zich onderscheidt van de lagere klassen die zich bezighouden met fysieke arbeid.¹³⁷ Veblen noemt het consumptiegedrag op het gebied van kleding het meest toepasselijke voorbeeld van de manier waarop economische principes doorwerken in alledaagse verschijnselen. Bij de hogere klassen is de beschermende functie van kleding van ondergeschikt belang aan de behoefte aan modieuze kleding die prestige uitstraalt.¹³⁸ Kleding die als primaire functie heeft om te dienen als bewijs van betaalkracht, en dus

¹³⁵ Harvey 2009 (zie noot 128), p. 25.

¹³⁶ S. Schama, *De kracht van kunst*, Amsterdam 2007, p. 151.

¹³⁷ Veblen 1899 (zie noot 70), p. 27.

¹³⁸ Veblen 1899 (zie noot 70), p. 148.

van financieel succes en sociale status, onderscheidt de hogere van de lagere klassen.¹³⁹ Daarnaast was het aanhebben van kleding die niet kon worden gedragen tijdens zware fysieke arbeid een belangrijke manier om een hoge sociale positie te benadrukken, aangezien een hoge sociale klasse zich niet bezighoudt met fysieke arbeid, aldus Veblen.¹⁴⁰ Het consumeren om financieel succes te bewijzen noemt hij *conspicuous consumption*, oftewel demonstratieve consumptie.

Hoewel het idee van het demonstratief tonen van rijkdom door middel van kostuums door Der Kinderen-Besier in 1950 nog volledig werd genegeerd, wordt de theorie tegenwoordig geaccepteerd door kostuumhistorici die zich bezighouden met de bestudering van zeventiende-eeuwse kostuums. Irene Groeneweg beweert dat kleding direct verwees naar de maatschappelijke stand van de drager en dat adellijke individuen in de zeventiende eeuw het min of meer aan hun stand verplicht waren om elegant gekleed te gaan. Dergelijke kledij was onderdeel van de complexe etiquette en omgangsvormen die de adel dienden na te leven.¹⁴¹ Hiermee trachtten zij zich te onderscheiden van de lagere burgerklasse, die in de loop van de zeventiende eeuw echter zo welvarend zou worden, dat zij zich kostuums kon veroorloven die in kostbaarheid niet onderdeden voor die van de adel.¹⁴² Weeldewetten, die in Frankrijk en Italië veel voorkwamen, werden in de Nederlanden desondanks niet uitgevaardigd, op één na, die het kleedgedrag van dienstbodes moest beteugelen.¹⁴³

Ook de adel ondernam pogingen om zijn rijkdom op demonstratieve wijze in de portretten te tonen. In de portretten van adellijke opdrachtgevers die zijn geportretteerd door Wybrand de Geest zijn deze pogingen in verschillende vormen terug te vinden. Zo is er bijvoorbeeld in verschillende portretten sprake van 'gepinkt' textiel, een van de meest vergaande vormen van demonstratieve consumptie. Illustratief hiervoor is het portret van Jurjen van Ripperda. Hij draagt gepinkte mouwen, terwijl Frans van Eysinga een gepinkte broek draagt, waardoor ook de goudkleurige zijden voering ervan te zien is.

Het demonstratief tonen van onderkleding, gemaakt van kostbare stoffen, was eveneens een vorm van *conspicuous consumption*. Vooral vanaf de jaren dertig van de zeventiende eeuw werd het modieus om kleding open te laten hangen zodat het onderhemd, dat gemaakt was van fijn, gebleekt linnen, kon worden getoond. Deze praktijk vinden we ook vaak terug in het oeuvre van Wybrand de Geest, onder andere in een aan hem toegeschreven portret van een jongen in een rood kostuum (afb. 25).

¹³⁹ Veblen 1899 (zie noot 70), p. 150.

¹⁴⁰ Veblen 1899 (zie noot 70), p. 160.

¹⁴¹ Groeneweg 1995(zie noot 62), p. 236.

¹⁴² Groeneweg 1995(zie noot 62), p. 217.

¹⁴³ Groeneweg 1995(zie noot 62), p. 234.

Der Kinderen-Besier doet het tonen van de linnen onderkleding nog af als een vorm van nonchalance die is geïnspireerd op de meer informele Franse mode. Dit blijkt met name uit haar opmerking: *De schijnbare achteloosheid en het ongegeneerd vertoon van het linnengoed, waarvan wij reeds vroeger de eerste symptomen waarnamen, worden nu meer consequent doorgevoerd*¹⁴⁴ Latere kostuumhistorici hebben erkend dat het in dergelijke gevallen gaat om een manier om te pronken met luxueuze stoffen. Dat dit pronkgedrag niet altijd even terecht was, blijkt uit het feit dat er in zeventiende-eeuwse boedelinventarissen vaak ook losse voormouwen werden genoemd, die waren bedoeld om de indruk te wekken dat de drager ervan een volledig hemd droeg van het kostbare materiaal.¹⁴⁵ Overigens droeg iedereen een linnen hemd, ook armere mensen, zij het dan van mindere kwaliteit.

Ook de grote hoeveelheden gouddraad en gouden sieraden kunnen we naar mijn idee interpreteren als vormen van demonstratieve consumptie. Vooral het kostuum van Hylck van Eysinga (afb. 7) is wat dit betreft zeer overdadig. De borst die zij draagt is versierd met goudborduursel. De gouddraad die in de zeventiende eeuw gebruikt werd, was in feite een dunne zijden draad, waar een lange en dunne streng goud omheen zat gewikkeld. Vooral de meterslange gouden kettingen die zij draagt zijn echter een goed voorbeeld van de demonstratieve manier waarop men zijn rijkdom toonde door middel van het kostuum en de accessoires. Gouden kettingen vormden in de zeventiende eeuw namelijk het equivalent van iemands vermogen, werden gebruikt als beleggingen en konden als onderpand voor geldleningen dienen. Het kwam voor dat mensen een groot deel van hun gehele bezit belegden in gouden kettingen, zoals het geval was bij de Friese stadhouder Willem Lodewijk (1560-1620). Een opsomming van gouden kettingen neemt in zijn boedelinventaris dan ook vele pagina's tekst in beslag.¹⁴⁶ Het als sieraad dragen van deze kettingen, zoals dat in Friesland begin zeventiende eeuw frequent gebeurde, was een manier om in het portret op demonstratieve wijze rijkdom te etaleren.

3.4. De suggestie van rijkdom

Een theorie die samenhangt met de theorie over *conspicuous consumption* en ook door Thorstein Veblen is omschreven in zijn *Theory of the leisure class*, is het idee dat mensen uit lagere klassen geneigd zijn de kledingstijl van de rijkere klassen te kopiëren. Hij beweert dat maatschappijen wat consumptiegedrag betreft een verticale structuur kennen, waarbinnen de mensen uit de hoogste klasse het consumptie- en dus ook kleedgedrag van lagere klassen beïnvloeden.¹⁴⁷ Tegenwoordig is

¹⁴⁴ Der Kinderen-Besier 1950 (zie noot 88), p. 119.

¹⁴⁵ Der Kinderen-Besier 1950 (zie noot 88), p. 149.

¹⁴⁶ Gans 1961 (zie noot 102), pp. 57-58.

¹⁴⁷ L. Taylor, *Establishing dress history*, Manchester 2004, p. 45.

er aantoonbaar sprake van horizontale verspreiding van modeverschijnselen en zelfs van beïnvloeding van straatstijl op haute couture en gaat de theorie dus niet meer op. Op zeventiende-eeuwse modeontwikkelingen daarentegen is deze theorie zeker van toepassing. Jean Taffin (1529-1602), een Amsterdamse predikant, geeft hier al kritiek op in een preek uit 1594. Volgens hem proberen ambachtslieden zich te kleden als kooplui, terwijl kooplui zich kleden als edelen en edelen als prinsen en graven.¹⁴⁸ Kortom, iedereen had de neiging zich boven zijn stand te kleden.

Een aardig voorbeeld van een kledingstuk dat bewijst dat men inderdaad pogingen ondernam om er rijker uit te zien dan in werkelijkheid het geval was, is een bewaard gebleven *rebato* van imitatiekant (afb. 26), dat moet zijn gedragen door een dame die zich geen echte kanten kraag kon veroorloven.¹⁴⁹ Het dragen van namaakmaterialen werd als een schandelijke praktijk gezien en in dit geval is ook in één oogopslag te zien dat het gaat om een imitatiekraag.¹⁵⁰ Desondanks gebeurde het imiteren van parels, goud en edelstenen op grote schaal en was het modebewustzijn aan het begin van de zeventiende eeuw al doorgedrongen tot bijna alle lagen van de samenleving.¹⁵¹ Wanneer we naar portretten van adellijke opdrachtgevers kijken, mogen we er echter vanuit gaan dat de sieraden, het goud en de kleuren vrijwel altijd echt geweest moeten zijn. Ook wanneer we boedelinventarissen bekijken blijkt dat de parels, die soms in grote hoeveelheden voorkwamen in portretten, vaak slechts een klein deel van het gehele bezit aan parels vormden.¹⁵²

De suggestie om rijker te lijken dan je daadwerkelijk bent, was ook voor de adellijke opdrachtgevers niet relevant, ondanks het feit dat veel van hen al grondgebieden bezaten en door overerving grote rijkdommen verworven hadden. Het is interessant om te zien dat in de loop van de zeventiende eeuw de edellieden de stadhouders in hun kostuums gaan imiteren. Vanaf de jaren dertig van de zeventiende eeuw zien we ook binnen het oeuvre van Wybrand de Geest steeds vaker dat edellieden in een militair kostuum worden geportretteerd. Het vroegste voorbeeld dat mij bekend is, is een portret van Gerrolt van Juckema uit 1628 (afb. 27), geschilderd door Wybrand de Geest. In dit portret zien we Gerrolt van Juckema in een kolder met een degen, een typisch militair kostuum dus.

3.5. Het portretkostuum

Het portretkostuum kennen we vooral uit het oeuvre van Anthony van Dyck. Hij ontwikkelde dit kostuum tussen 1632 en 1641 in de portretten die hij schilderde van en voor leden van het Engelse

¹⁴⁸ Groeneweg 1995 (zie noot 62), p. 217.

¹⁴⁹ J. Arnold (red.), *Patterns of fashion 4. The cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women, ca. 1540-1660*, Londen 2008, p. 38.

¹⁵⁰ Groeneweg 1995 (zie noot 62), p. 222.

¹⁵¹ Groeneweg 1995 (zie noot 62), p. 236.

¹⁵² Gans Amsterdam (zie noot 102), p. 109.

hof. Deze waren ontstaan doordat ook in de zeventiende eeuw verschillende modes elkaar al snel opvolgden, sneller dan wij tegenwoordig vaak denken. Een portret waarop iemand zich in modieuze kledij liet portretteren kon tien jaar later hopeloos ouderwets zijn geworden. Om dit te vermijden werd het portretkostuum als het ware tijdloos. Accessoires onderhevig aan modeontwikkelingen zoals kragen werden daarom weggelaten. In het portret zijn een ontblote hals en décolleté dan ook standaard kenmerken van het portretkostuum.¹⁵³ Ook modieuze sieraden werden in het portretkostuum vermeden, terwijl grote parels en edelstenen werden toegevoegd als manier om de verschillende kostuumonderdelen op elegante wijze met elkaar te verbinden.¹⁵⁴

Er waren, naast het verlangen om te ontkomen aan veranderende modetrends, nog twee andere redenen waarom men zich graag in portretkostuums liet weergeven. De eerste reden was het feit dat in het theater en in spotprenten de gewone mode vaak belachelijk werd gemaakt. Zoals soberheid in kleding werd geassocieerd met een deugdzaam karakter, zo werd modebewustzijn vaak in verband gebracht met hoogmoed, een van de zeven zonden. Niet voor niets werd het duivelse karakter van de mode vaak benadrukt in allerhande media, waaronder opmerkelijk genoeg ook kostuumboeken, die werden ingezet in de strijd tegen excessen in de mode.¹⁵⁵

Een ander probleem voor de hovelingen was dat ook sociale klimmers zich het liefst in al hun pracht en praal lieten afbeelden, waardoor zij nauwelijks meer van hen waren te onderscheiden. Deze factoren zorgden ervoor dat men aan het hof gecharmeerd raakte door een zogenaamde '*air of spiritual distinction*' die te vinden was in het portretkostuum, dat in de zeventiende eeuw zeer populair werd.¹⁵⁶ Hoewel het portretkostuum in de rest van Europa niet veel navolging vond, werd het ook in de Noordelijke Nederlanden erg populair, met name dankzij de komst van Maria Henriëtte Stuart en haar moeder Henriëtte Maria naar Den Haag in 1642.¹⁵⁷ te

In haar portret van Wybrand de Geest uit 1659 is Sophia Anna van Pipenpoy ten voeten uit geportretteerd in een typisch portretkostuum (afb. 20). Onder het lijf en de doek verschijnen de randen van het linnen hemd. Ook wanneer het duidelijk was dat het ging om een portretkostuum, was het wel gebruikelijk om het onderhemd te tonen in een portret. Ook Sophia Anna volgt deze traditie door een klein kanten rand aan haar décolleté toe te voegen. Wanneer dit onderdeel van het kostuum ontbrak, viel het de beschouwer direct op.¹⁵⁸ Een witte toer of rand rond het décolleté was dus, zelfs wanneer het een fantasiekostuum betrof, onmisbaar.

¹⁵³ Gordenker 2001 (zie noot 104), p. 23.

¹⁵⁴ Gordenker 2001 (zie noot 104), p. 54.

¹⁵⁵ G. Luijten, 'Frills and Furbelows: Satires on Fashion and Pride around 1600' *Simiolus* 24 (1996), nr. 2/3, pp. 148-151.

¹⁵⁶ Gordenker 2001 (noot 104), p. 15.

¹⁵⁷ Gordenker 2001 (zie noot 104), p. 70.

¹⁵⁸ Groeneweg 1997 (zie noot 103), p. 10.

3.6. De relatie tussen kostuum en functie van het portret

Zoals eerder aangegeven reserveerde de zeventiende-eeuwer voor portretten vaak een prominente plek in zijn woning. De voorkeur ging uit naar de grote zaal, een semipublieke ruimte waar bezoekers werden ontvangen. Op die manier konden anderen het portret goed bewonderen. Het ligt voor de hand dat, wanneer men zich liet portretteren, men daarvoor zijn mooiste kleding aantrok. Het feit dat de adellijke opdrachtgevers zich voor hun portretten rijk uitdosten, past goed bij de functie van het portret als pronkobject, dat bedoeld was om de beschouwer te imponeren.

Een andere belangrijke functie van het adellijk portret bestond erin een visueel bewijs te leveren van een oude adellijke stamboom. In zijn boek *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw* geeft Piet Bakker aan dat de beeltenis van een voorouder op een schilderij voor veel adellijke personen een voldoende reden was om het te bewaren. Wanneer men kon aantonen tot een oude adellijke familie te behoren, betekende meer autoriteit voor een adellijk geslacht.¹⁵⁹ Deze praktijk heeft erin geresulteerd dat het aanbod aan bewaard gebleven Friese schilderijen uit de zestiende en zeventiende eeuw voor het grootste deel uit portretten bestaat. Doordat portretten van voorouders bewaard werden, groeide ook in de zeventiende eeuw zelf het portretbezit van sommige families al uit tot omvangrijke collecties. Een aardig voorbeeld is het schilderijenbezit van de familie Thoe Schwartzberg aan het einde van de zeventiende eeuw. Zij bezaten in 1683 een collectie van 165 schilderijen, waaronder maar liefst 74 portretten van familieleden.¹⁶⁰ In het Fries Museum te Leeuwarden maken de portretten daarom ruim tachtig procent van de collectie zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderkunst uit. Daarvan bestaat het grootste deel uit portretten van adellijke opdrachtgevers.¹⁶¹

Wel moeten we ons, zoals gezegd, realiseren dat het portretgenre in Friesland absoluut niet uitsluitend aan de adel kan worden verbonden. Ook de stedelijke elite, met name advocaten, notarissen en kooplieden, speelde in de zeventiende eeuw een belangrijke rol als opdrachtgever van portretten.¹⁶²

De functie van het portret als gevisualiseerde stamboom hangt nauw samen met een andere functie, met name die om grote rijkdommen te demonstreren.¹⁶³ De opdrachtgevers moeten hebben geweten dat het portret bewaard zou worden door toekomstige generaties, voor wie rijkdom, status en macht ook belangrijk zouden zijn. Wellicht is het idee geweest dat, door zich zo rijk mogelijk af te beelden, aan volgende generaties getoond kon worden dat de familie van oudsher een

¹⁵⁹ Bakker 2008 (zie noot 76), p. 87.

¹⁶⁰ Bakker 2008 (zie noot 6), p. 54.

¹⁶¹ Bakker 2008 (zie noot 76), p. 83-87.

¹⁶² Bakker 2008 (zie noot 6), p. 50.

¹⁶³ Bakker 2008 (zie noot 76), p. 87.

welvarend geslacht was. Wat dat betreft kan het kostuum zeker een grote rol spelen. Vooral de vele damesportretten waarin zware gouden schakelkettingen worden gedragen, zijn hiervan een goed voorbeeld.

Tegen deze achtergrond is makkelijk te begrijpen waarom de adellijke opdrachtgevers zoveel belang hechtten aan een vooroudergalerij en portretten waarin verwijzingen naar rijkdom, macht en status prominent aanwezig waren. Het kostuum heeft in de adellijke portretten dan ook als voornaamste functie om de rijkdom van de geportretteerden te demonstreren.

Conclusie

Ondanks het feit dat er veel zwart wordt gedragen in Wybrand de Geests portretten van adellijke opdrachtgevers, is er op een uitzondering na absoluut geen sprake van soberheid. We dienen ons te realiseren dat de zwarte kostuums zijn uitgevoerd in luxueuze materialen als zijde en fluweel en dat zwart in de eerste plaats een modekleur was begin zeventiende eeuw. Bovendien straalde het naast soberheid ook waardigheid en status uit.

Er is in de portretten duidelijk sprake van zogenaamde *conspicuous consumption*. De zware gouden schakelkettingen, die het equivalent van geld waren en daarom een belangrijk onderdeel van iemands vermogen vertegenwoordigden, werden ongetwijfeld niet alleen om esthetische redenen als sieraad gedragen in de portretten van adellijke dames. De goudkanten en goudgeborduurde kledingstukken evenals de dure linnen kragen en manchetten, versierd met kanten randen moeten geïnterpreteerd worden als luxeobjecten met een demonstratieve functie.

Gezien het feit dat de politiek instabiele situatie waarin de adellijke opdrachtgevers zich bevonden, grotendeels werd veroorzaakt door onderlinge conflicten, is het waarschijnlijk dat zij vooral elkaar hebben willen imponeren. Eén van de manieren waarop zij hun autoriteit als adellijk geslacht konden bewijzen was door middel van een uitgebreide galerij van voorouderportretten. Dit had als gevolg dat adellijke families in de zeventiende eeuw al grote collecties portretten konden bezitten. Het gebruik van het portret als schakel in een vooroudergalerij geeft het portret als visualisering van de stamboom een unieke functie, waarbij de demonstratieve functie van het kostuum perfect kon worden ingezet als manier om het portret nog wat meer allure uit te laten stralen. We zien hier dat de keuze voor het kostuum samenhangt met de functie van het portret. Of dit in de portretten van de stadhouder ook het geval was, zal het volgende hoofdstuk moeten uitwijzen.

4. Het militaire kostuum van de stadhouders

Zoals is gebleken in hoofdstuk twee, droegen de stadhouders een kostuum dat als typisch militair kan worden gekarakteriseerd. In hun kolders, borstkurassen en harnassen lijken ze klaar te zijn voor de strijd. In tegenstelling tot de kostuums die Wybrand de Geest van zijn adellijke opdrachtgevers schilderde, lijken die van de stadhouders en hun omgeving daarom geen alledaagse dracht te zijn geweest. De vraag is waarom de stadhouders, die tot de hoge adel behoorden en zeker het geld hadden om dure kleding aan te schaffen, zich niet in hun meest luxueuze kledij hebben laten portretteren.

4.1. De politieke situatie van de stadhouders

Voor de stadhouders gold, net als voor de adel, dat hun politieke situatie erg complex was. Zij werden door de Staten Generaal erg in hun macht beperkt, zodat zij niet de macht van een soevereine vorst zouden krijgen. Bovendien hadden ze te maken met opstandige edellieden die streefden naar het ideaal van de “Friese vrijheid”. In de eerste helft van de zeventiende eeuw waren er verschillende conflicten gaande tussen de stadhouders en de Friese adel. Al voor 1600 had stadhouder Willem Lodewijk te maken met een conflict met de Friese adel die onder leiding van Karel Roorda (ca. 1530 – 1601), een van de belangrijkste politici in Friesland in de zestiende eeuw en fel voorstander van de Friese Vrijheid, streed tegen de overheersing door de stadhouder. In 1592 leidden hun meningsverschillen tot een openbaar conflict over de bezetting van verschillende gebieden in Friesland door de stadhouder.¹⁶⁴ Ook in de jaren twintig en dertig van de zeventiende eeuw leidden uiteenlopende belangen tot conflicten tussen de Friese adel en stadhouder Ernst Casimir.¹⁶⁵ Pas vanaf de regeerperiode van Willem Frederik zou het de stadhouders lukken om definitief het gezag over de Friese adel in de hand te krijgen.

4.1.1. Bestuurlijke macht

De functie van stadhouder bestond al in de periode van de Bourgondische Nederlanden (1384 – 1482). In deze periode was de stadhouder een door de overheersende vorst gekozen ambtenaar die optrad als waarnemend plaatsvervanger en die de verantwoordelijkheid over het bestuur van een gebied droeg.¹⁶⁶ Toen de Republiek vanaf 1581 geen overheersend vorst meer had, werd besloten de

¹⁶⁴ Brouwer 1958 (zie noot 122), p. 556.

¹⁶⁵ G. van der Plaat, *Eendracht als opdracht. Lieuwe van Aitzema's bijdrage aan het publieke debat in de zeventiende-eeuwse Republiek*, Hilversum 2003, p. 134.

¹⁶⁶ J. van Bock, *Gevormde kaders: bureaucratie en professionele regulering van het werk van ambtenaren in de Republiek der Zeven verenigde Nederlanden*, Den Haag 2009, p. 123.

verantwoordelijkheid voor het bestuur van de Verenigde Provinciën over te dragen op de Staten-Generaal, waarin afgevaardigden van alle provincies waren vertegenwoordigd. De Staten-Generaal nam vanaf dat moment ook het benoemingsrecht van de stadhouder op zich en koos Maurits (1567 – 1625) van Nassau als stadhouder over de westelijke gewesten Holland en Zeeland.¹⁶⁷

Maurits was de opvolger van Willem van Oranje. In eerste instantie was Willem van Oranje, naast stadhouder van Holland, Zeeland en Utrecht, ook stadhouder van Friesland. Omdat hij daardoor erg weinig aandacht aan het gewest kon besteden, koos Willem van Oranje een luitenant-stadhouder, Bernard de Merode. Deze nam in 1583 ontslag, waarna de Staten-Generaal Willem Lodewijk van Nassau-Dillenburg koos als nieuwe stadhouder van de noordelijke gewesten Friesland en later ook Groningen en Drenthe. Willem Lodewijk begon met zijn functie in 1584.¹⁶⁸ Daarna zou de functie in de zeventiende eeuw telkens naar een graaf van Nassau-Dietz gaan, met uitzondering van de eerste Friese stadhouder van de eeuw, Willem Lodewijk, die een graaf was van Nassau-Dillenburg. Ondanks het feit dat de functie steeds werd overgedragen aan een familielid van de eerste Friese stadhouder, zou het beroep pas vanaf 1675 erfelijk worden.¹⁶⁹

Interessant is dat de stadhouder gekozen werd door de Staten-Generaal. In de Staten-Generaal zaten afgevaardigden van de gewestelijke staten.¹⁷⁰ Voor Friesland waren dit de Staten van Friesland, waarin de volmachten van grietenijen en steden zaten, zoals vermeld in het vorige hoofdstuk.¹⁷¹ In feite had de adel dus inspraak in de keuze van de stadhouder. Belangrijk is wel dat de stadhouders van (Oranje-) Nassau een hoge status hadden, vanwege hun banden met andere Nassaus die buiten de Republiek regeerden. Hieraan ontleenden zij voor een belangrijk deel hun gezag. Aangezien de Nassaus behoorden tot de hoogste adellijke familie van de Republiek, waren zij wat hun status betreft uitermate geschikt om een gewest te representeren en te besturen.¹⁷²

Het bestuur van het gewest was in handen van de Staten van Friesland. Vanaf 1620 was wettelijk vastgelegd dat de stadhouder de soevereiniteit van de Staten moest eerbiedigen en hiërarchisch onder hen stond. Ook mocht hij zich officieel niet bemoeien met zijn opvolging, zo werd bepaald in 1632.¹⁷³

De stadhouder werd zoals gezegd door de Gewestelijke Staten gekozen en was in zijn macht beperkt door verschillende regels. Hierdoor lijkt het wellicht alsof de stadhouder in macht voor de adel moest onderdoen. Toch had de stadhouder in de praktijk wel degelijk invloed op de politieke

¹⁶⁷ Van Nienes en Bruggeman 2002 (zie noot 121), p. 13.

¹⁶⁸ Van Nienes en Bruggeman 2002 (zie noot 121), pp. 15-16.

¹⁶⁹ Brouwer 1958 (zie noot 122), p. 598.

¹⁷⁰ Van Bock 2009 (zie noot 163), p. 29.

¹⁷¹ Brouwer 1958 (zie noot 122), p. 434.

¹⁷² Van Nienes en Bruggeman 2002 (zie noot 121), p. 13.

¹⁷³ Van Nienes en Bruggeman 2002 (zie noot 121), p. 17.

situatie binnen het gewest. Kortom, ondanks de regelgeving en wetten die bedoeld waren om de macht van de stadhouder in te perken, bleef hij op politiek gebied een invloedrijk figuur.

4.1.2. Militaire macht

De stadhouder was door de Staten-Generaal benoemd tot opperbevelhebber van het leger, waardoor hij veel militaire macht kreeg en dus een belangrijke rol ging spelen in de buitenlandse politiek van de Republiek.¹⁷⁴ Veel adellijke mannen dienden onder hem in het leger en in die zin stond de stadhouder dus boven hen. Via zijn militaire invloed kon hij grote invloed uitoefenen op de politieke situatie in het gewest. Willem Frederik, die stadhouder was van 1640 tot en met 1664, maakte hier optimaal gebruik van. Als opperbevelhebber van het leger had hij de bevoegdheid om mensen te benoemen voor functies in het leger. Hij hielp leden uit families aan hoge posities in het leger, zoals de familie Van Aylva, die veel invloed hadden in het bestuur van het gewest.¹⁷⁵ In ruil voor deze hoge militaire functies werd er van de adellijke bestuurders verwacht dat zij in hun besluitvorming rekening zouden houden met de belangen van de stadhouder betreffende de politiek in het gewest.¹⁷⁶ Op deze manier wist Willem Frederik toch de touwtjes in handen te houden.

De vraag is nu waarom de Friese adel het zo belangrijk vond om hoge posities in het leger te bekleden. Mijns inziens hangt deze wens samen met andere ambities. Volgens de adellijke ideologie van de zeventiende eeuw werd een hoge positie in het leger namelijk nog altijd geassocieerd met deugden zoals moed en heldhaftigheid.¹⁷⁷ De wens deze deugden te bezitten hing samen met het streven naar een 'verheven zelfbeeld' dat in hoofdstuk één is besproken. Het concept van "*civilité*" zorgde er zoals gezegd voor dat wellevendheid en een het creëren van een verheven zelfbeeld belangrijke dagelijkse bezigheden zouden worden voor de elite.¹⁷⁸ Het bezitten van deugden zoals moed en heldhaftigheid was, in deze context gezien, uiteraard erg belangrijk voor de edellieden, aangezien deze eigenschappen het 'verheven zelfbeeld' ten goede kwamen.

In werkelijkheid was het al dan niet verkrijgen van een hoge militaire functie voornamelijk een kwestie van heel andere factoren. Luuc Kooijmans zet in zijn boek over het leven aan het hof van stadhouder Willem Frederik van Nassau helder uiteen dat de juiste connecties, afstamming en status veel belangrijkere aspecten waren bij dergelijke benoemingen.¹⁷⁹ Toch was civilisatie ook een benodigde eigenschap om carrière te maken aan het stadhouderlijk hof. Wie geciviliseerd wilde zijn

¹⁷⁴ Van Bock 2009 (zie noot 163), p. 123.

¹⁷⁵ G.H. Janssen, *Creaturen van de macht: patronage bij Willem Frederik van Nassau (1613-1664)*, Amsterdam 2005, pp. 83-84.

¹⁷⁶ Janssen 2005 (zie noot 172), p. 84.

¹⁷⁷ L. Kooijmans, *Liefde in opdracht. Het hofleven van Willem Frederik van Nassau*, Amsterdam 2000, p. 41.

¹⁷⁸ Roodenburg 1995 (zie noot 34), pp. 418-419.

¹⁷⁹ Kooijmans 2000 (zie noot 174), p. 40.

moest psychologisch inzicht en de juiste sociale vaardigheden bezitten en daarnaast goed op de hoogte zijn van de meest recente ontwikkelingen op het gebied van de complexe, steeds veranderende machtsverhoudingen.¹⁸⁰

Wellicht werd iemand die een hoge functie bekleedde in het leger door zijn adellijke medemens inderdaad gezien als moedig en heldhaftig. Belangrijker was mijns inziens echter het feit dat een hoge legerfunctie een belangrijke indicator was voor de mate waarin iemand geciviliseerd was. Aangezien het verkrijgen van hoge militaire functies alleen mogelijk was voor diegene die bij de stadhouder in de gratie hadden weten te komen. Mogelijk hechtten edellieden daarom zoveel waarde aan hoge militaire posities.

4.2. Portretkostuum of werkelijkheid

We hebben nu gezien dat de stadhouders in hun portretten vaak kledij droegen van zeer dure materialen, roept de vraag op of de stadhouders deze kostuums ook in werkelijkheid droegen. Ondanks het militaire karakter van de kostuums, werden deze gecombineerd met wambuizen die gedecoreerd waren met gouden galonnen en kragen van fijn gebleekt linnen met kanten randen. Voor de moderne beschouwer lijkt het erg ongeloofwaardig dat dergelijke kostbare accessoires mee het slagveld op werden genomen, waar ze makkelijk beschadigd of kwijt konden raken. Kwam het werkelijk voor dat men met goudgeborduurde wambuizen van zijden satijn of fluweel en kostbare kanten kragen ten strijde trok?

4.2.1. Werkelijk bestaande kostuums

Tegen de verwachtingen van een moderne beschouwer in zijn er inderdaad verschillende voorbeelden waaruit blijkt dat de stadhouders niet schuwden om hun dure accessoires en kledingstukken van luxueuze materialen te dragen op het slagveld. In 1640 trok stadhouder Frederik Hendrik met zijn achterneef Hendrik Casimir naar Hulst met de bedoeling zijn invloed in Vlaanderen uit te breiden. Tijdens de slag die plaatsvond in de nacht van drie op vier juli werd hun leger aangevallen door Vlaamse soldaten, waarbij Hendrik Casimir in zijn onderlichaam werd geraakt door een kogel en van zijn paard werd geworpen. Hierbij raakte hij verlamd en kon zich niet meer verdedigen toen een Spaanse soldaat zijn sjerp afpakte. Ook zijn bontkraag en de zilveren en gouden galonnen waarmee de mouwen van zijn wambuis versierd waren, werden hem afgenomen.¹⁸¹

Niet alleen op het slagveld, maar ook tijdens zeeslagen was het blijkbaar gebruikelijk dat de legeraanvoerder er prachtig uitzag. Een mooi voorbeeld hiervan is het kostuum dat koning Christiaan

¹⁸⁰ Kooijmans 2000 (zie noot 174), p. 41.

¹⁸¹ L. Kooijmans, 'Hoe Willem Frederik stadhouder van Friesland werd' in: J. Frieswijk (red.), *Fryslân, staat en macht 1450 – 1650*, Hilversum 1999, p. 208 .

IV (1571 – 1648) droeg tijdens de zeeslag bij Kolberger Heide op 1 juni 1644 (afb. 28) en dat bewaard gebleven is in Slot Rosenborg te Kopenhagen. Het gaat om een zwart met paars wambuis van zijden fluweel, gedecoreerd met geborduurde motieven in gouddraad. In het wambuis is nog een kogelgat te zien. Op de kraag en een van de manchetten zijn de bloedvlekken tengevolge van de verwondingen aan zijn oog die koning Christiaan VI opliep in de strijd nog te zien.¹⁸² Naar analogie is dus mogelijk dat, op het moment dat Ernst Casimir en Hendrik Casimir ten strijde trokken, zij de kostuums droegen waarin Wybrand de Geest hen heeft geschilderd. Van Hendrik Casimir wordt in het Rijksmuseum een kolder met kogelgat bewaard die hij droeg tijdens het beleg van Roermond en die mogelijk identiek is aan die in zijn portret. Het bijhorende kuras heeft de stadhouder tijdens deze strijd niet gedragen. Hij is immers gestorven aan een schotwond in de borst, die het borstkuras had kunnen tegenhouden.¹⁸³

We moeten daarnaast bedenken dat het schitterende kostuum waarin legeraanvoerders gekleed ging een manier was om de bevelhebber te herkennen in de strijd. Toen Hendrik Casimir tijdens de genoemde slag bij Hulst gewond raakte en was ontdaan van zijn versieringen werd hij niet meer herkend door de mannen uit zijn eigen leger.¹⁸⁴

4.2.2. Het mannelijke fantasiekostuum

Een heel andere situatie betreffen een aantal andere portretten die door Wybrand de Geest zijn geschilderd van leden van het stadhouderlijk hof. De Geest heeft twee levensgrote groepsportretten van de graven van Nassau geschilderd, waarin verschillende mannen in volledig harnas zijn weergegeven (afbn. 23 en 24). Het portret in volledig harnas vinden we in De Geests oeuvre vaker. Ook in een portret van Willem Frederik (afb. 29), vervaardigd in het atelier van de schilder, is de geportretteerde ten voeten uit in een volledig harnas geschilderd. In tegenstelling tot de portretten waarin de militairen in een kolder met borstkuras zijn weergegeven, is het in deze gevallen zeker dat het gaat om een zogenaamd portretkostuum.

Evenals het in het vorige hoofdstuk besproken fantasiekostuum voor vrouwen, komt ook het mannelijk fantasiekostuum veel voor in het oeuvre van Anthony van Dyck. Het militair kostuum (vooral het harnas en het pseudo-Romeinse kostuum) waren in dit geval de beste manier om aan veranderlijke modes te ontsnappen.¹⁸⁵ Waar Van Dyck dit bijzonder kostuumtype bij vrouwen inzette om de ideale schoonheid in de verf te zetten, benadrukte hij bij mannen op deze manier hun

¹⁸² K. Johansen, 'Kongernes klædekammer på Rosenborg' in N-K Liebgott (red.), *Kongernes Rosenborg*, tent. cat. Kopenhagen (Slot Rosenborg!) 2006, p. 58.

¹⁸³ Sint Nicolaas en Stevens 2006 (zie noot 111), p. 271.

¹⁸⁴ Kooijmans 2000 (zie noot 174), p. 208.

¹⁸⁵ Gordenker 2001 (zie noot 104), p. 24.

heldhaftigheid.¹⁸⁶ Iconografisch gezien was het harnas een symbool van dapperheid, een belangrijke, mannelijke deugd.¹⁸⁷ In werkelijkheid werd het volledige harnas in de zeventiende eeuw niet meer als militaire kledij gedragen. Soldaten hadden het zware metalen harnas inmiddels ingeruild voor lichtere kleding. Bovendien bood het harnas geen bescherming meer tegen de kanonnen en andere vuurwapens die gehanteerd werden. De meeste soldaten droegen nog slechts een helm, een borstkuras en armbedekking.¹⁸⁸ Het complete harnas werd in deze periode alleen nog maar gedragen in portretten zoals dat van Willem Frederik en moet meer worden gezien als een symbool dan als een kledingstuk.¹⁸⁹

4.3. De functie van het stadhouderlijk portret

Opvallend is dat de portretten van de stadhouders vaker ten voeten uit zijn dan de portretten van de adellijke opdrachtgevers. Het verschil in portrettype doet een verschil in functie vermoeden. Nu zal worden gekeken naar de functie van het stadhouderlijk portret en de manier waarop dat het uiterlijk van de geportretteerde heeft beïnvloed.

De portretten van de stadhouders zijn zoals gezegd staatsieportretten. Toen het Bureau van de Rijksinspecteur voor Roerende Monumenten in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut te Nijmegen in 1973 een tentoonstelling over het Nederlands staatsieportret organiseerde, is voor het eerst een vaste definitie van het begrip gegeven. Het staatsieportret werd gedefinieerd als een schilderij waarin gebruik wordt gemaakt van statuskenmerken die *'zowel binnen het kader van de uitbeelding van de persoon liggen – bijvoorbeeld door een imponerende opstelling van de figuur – als in de 'aankleding' van het portret met attributen, omlijstingen, bijschriften en dergelijke.'*¹⁹⁰ Beide kenmerken komen terug in De Geests portretten van stadhouders.

Eddy de Jongh verwoordt het iets anders en wijst als typisch kenmerk vooral op de monumentaliteit, gecombineerd met de uitstraling van gezag, waarmee macht en verhevenheid werd uitgestraald. Ook De Jongh noemt een specifieke houding waarbij het een van de benen van de geportretteerde wat naar buiten gedraaid staat en de handen vrij zijn om te bewegen als een van de kenmerken van het staatsieportret.¹⁹¹ Portretten van individuele stadhouders (afb. 12 en 22) vertonen inderdaad de pose die ook terug te vinden is in Titiaans portret van Filips II (afb. 3). In de

¹⁸⁶ Gordenker 2001 (zie noot 104), p. 21.

¹⁸⁷ A.J. Mensema, 'Mannen in harnas. Portretten van Overijsselse riddermatigen in de zeventiende en achttiende eeuw' *Virtus* 16 (2009), p. 64.

¹⁸⁸ M. Davenport, *The book of costume II*, New York 1948, p. 605.

¹⁸⁹ Roes 2006 (zie noot 114), p. 109.

¹⁹⁰ M-J Ong-Corsten e.a., *Het Nederlands Staatsieportret*, tent.cat. Maastricht (Bonniefantent Museum), 1973, p. 7.

¹⁹¹ De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 141.

groepsportretten van de stadhoudelijke familie daarentegen (afbn. 23 en 24) staan de mannen in van elkaar verschillende poses en de compositie doet aan die van een geforceerd schutterstuk denken. Toch staan bijna alle mannen in deze schilderijen in een houding die volgens Samuel van Hoogstraten geassocieerd werd met “welstand”.¹⁹² In zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* uit 1678 benadrukt Van Hoogstraten het belang van een gracieuze houding met de woorden: ‘*Is dan deze gratie zoo aengenaem in de levende beweegingen, hoe nootzakelijk moetze dan in onze konst geacht worden, daer de bevallijkheit zoo vorderlijk is. De steyloorachtige stijvicheyt geeft aen yder reedelijk mensch in 't leven een afkeer.*’¹⁹³ Ook de in hoofdstuk één genoemde houding, waarbij het ene been het lichaamsgewicht draagt en het andere iets naar buiten gedraaid staat en die van oudsher werd geassocieerd met adeldom, is in deze portretten toegepast.¹⁹⁴ Wybrand de Geest moet de opvatting over pose en gebaren ook gekend hebben en portretteerde de stadhouders in gracieuze houdingen, waaraan hun hoge status af te lezen moest zijn.

De groepsportretten van de graven van Nassau bevinden zich tegenwoordig nog steeds op de oorspronkelijke locatie, namelijk het stadhoudelijk hof te Leeuwarden. Ze behoorden vanaf het moment dat ze vervaardigd waren tot de collectie van het stadhoudelijk hof te Leeuwarden. Deze collectie werd voor een belangrijk deel al in de zeventiende eeuw samengesteld.

Willem Lodewijk, de eerste stadhouder die zich echt vestigde in Leeuwarden, hield er een zeer bescheiden kunstcollectie op na. In de beginperiode dat hij stadhouder was bevatte de inboedel van het hof in totaal tweehonderd en één voorwerpen, wat voor een stadhouder erg weinig was.¹⁹⁵ Later nam het aantal objecten toe, maar pas toen Ernst Casimir stadhouder werd, zou de kunstcollectie echt uitgebreid worden. Toen in 1633, dus een jaar na de dood van Ernst Casimir, opnieuw een boedelinventaris van het stadhoudelijk hof werd opgemaakt, bevonden zich in de collectie ongeveer driehonderd schilderijen, waarvan meer dan tweehonderd portretten. Veel van deze portretten waren kopieën van staatsieportretten van belangrijke buitenlandse vorsten, met name van leden van de vorstenhuizen van Engeland en Bohemen.¹⁹⁶ Uiteraard waren ook de hertogen van Brunswijk en de Deense vorsten, die beiden familie waren van Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel, vertegenwoordigd in deze portretgalerij.¹⁹⁷

¹⁹² Roodenburg 2004 (zie noot 37), p. 120.

¹⁹³ S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Doornspijk 1969² (Rotterdam 1678), p. 292.

¹⁹⁴ Roodenburg 2004 (zie noot 37), p. 124.

¹⁹⁵ R. Mulder-Radetzky, ‘Schilderijencollecties van de Friese Nassau’s’ in: Ph. H. Breuker en A. Janse, *Negen eeuwen Friesland – Holland. Geschiedenis van een haat – liefde verhouding* Zutphen 1997, p. 197.

¹⁹⁶ Mulder-Radetzky 1997 (zie noot 191), p. 198.

¹⁹⁷ P. Bakker, *Gezicht op Leeuwarden. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de gouden Eeuw*, Amsterdam 2008, p. 85.

Van de stadhoudelijke portretten werden in het atelier van De Geest eenzelfde soort kopieën gemaakt als die van de buitenlandse vorsten. Deze werden verkocht aan geïnteresseerde bewonderaars of mensen die om de een of andere reden met de stadhouder te maken hadden.¹⁹⁸ Ook konden het relatiegeschenken zijn bestemd voor buitenlandse, niet verwante vorstenhuizen.¹⁹⁹ Onder andere de collectie van het Fries Museum bevat een aantal van dergelijke portretjes. Zo vinden we er twee kopieën van de besproken portretten van Ernst Casimir en Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel op klein formaat, vervaardigd in het atelier van Wybrand de Geest. De grote portretten waren bedoeld voor openbare gebouwen. De kopiën ervan werden vaak naar verwante vorstenhuizen in het buitenland gezonden. Dit was ook de wijze waarop de stadhouders in Leeuwarden de portretten van hun verwanten in het buitenland in bezit hadden gekregen.²⁰⁰ Mocht er in de toekomst onderzoek gedaan worden naar het oeuvre van Wybrand de Geest, dan zijn de uit deze verzamelingen ontstane collecties waarschijnlijk de beste plek voor verder onderzoek.

4.4. Het portret van Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel.

Aangezien het portret van Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel (afb. 13) het enige portret is van een vrouwelijk lid van het stadhoudelijk hof binnen het oeuvre van De Geest, dient hier apart naar gekeken te worden. Zoals in hoofdstuk twee is geconcludeerd, doet haar kostuum erg denken aan de kleding die van adellijke vrouwen zoals die geschilderd werd door De Geest. Qua model lijkt het kostuum vooral op dat van Sophia van Vervou (afb.17) en sluit het aan bij de Franse mode, die vanaf de jaren 1630 in de Nederlanden populair zou worden.

Uiteraard zou het haar niet passen om in een militair kostuum te worden weergegeven, aangezien vrouwen geen posities in het leger konden bekleden.

Wel is Sophia Hedwig in haar portret opvallend rijk gekleed. Waarschijnlijk is hier sprake van *conspicuous consumption*. Opvallend is dat de gracieuze houdingen, waaraan in het mannenportret zoveel aandacht is besteed, hier niet te vinden zijn. Volgens Velbens theorie was het voor vrouwen niet alleen belangrijk om rijkdom te tonen, maar ook om aan te geven dat ze geen fysieke arbeid deden. In het ongemakkelijke kostuum met de honderden pareltjes, de gepinkte stof en de stijve kragen moet het onmogelijk geweest zijn om vrijuit te bewegen. Mijns inziens is het de kleding van Sophia Hedwig een combinatie van een modieuze kledij, een kostuum waarin de rijkdom kon worden getoond en kledij die het de draagster demonstratief onmogelijk maakt om fysieke arbeid te verrichten. Het past goed bij de functie van het portret, dat als staatsieportret de beschouwer moet overtuigen van de macht en rijkdom van de stadhouder. Waarschijnlijk zullen het levensgrote portret

¹⁹⁸ Bakker 2008 (zie noot 6), p. 71.

¹⁹⁹ Ong-Corsten 1973 (zie noot 186), p. 23.

²⁰⁰ Wassenbergh 1967 (zie noot 3), p. 32.

en het massieve silhouet van Sophia Hedwig door de beschouwer als intimiderend en imponerend ervaren zijn.

Conclusie

De functie van de stadhoudelijke portretten verschilt van die van de adellijke opdrachtgevers. Belangrijk is om daarbij te realiseren dat de stadhouders hun status grotendeels ontleenden aan hun militaire macht. Om die reden is het niet verwonderlijk dat de stadhouders er in hun monumentale staatsieportretten voor hebben gekozen om zich door De Geest te laten portretteren in militair kostuum. Hiermee volgde de kunstenaar bovendien de met Titiaan en Mor aangevangen traditie waarbij vorsten in harnas werden geportretteerd. Zowel wat het type als de houding van de afgebeelde figuren betreft zijn de schilderijen van de Friese stadhouders duidelijke staatsieportretten die gesitueerd waren in openbare gebouwen. Het kostuum, dat hen toont in hun machtige positie van legeraanvoerder, past daarom perfect bij deze schilderijen.

Conclusie

In de zeventiende-eeuwse portretkunst riepen niet alleen bepaalde objecten, houdingen en gebaren allerhande connotaties op, maar ook de met zorg weergegeven kostuums. Het kostuum kon iets zeggen over de religieuze overtuiging van een geportretteerde en in sommigen gevallen zelfs over de regio waar de afgebeelde persoon vandaan kwam. Tegelijkertijd kon men, door zich te laten portretteren in kleding van kostbare materialen, gedecoreerd met gouden kantwerk of borduursels en accessoires, een grote mate van rijkdom uitstralen. Dit alles geldt ook voor de portretten van Wybrand de Geest en in het bijzonder voor zijn portretten van de oude Friese landadel en van de personen uit het gevolg van het stadhoudelijk hof te Leeuwarden, die het onderzoeksobject van deze scriptie vormden. Onderzoek heeft aangetoond dat beide groepen zich in hun portretten duidelijk onderscheidden op kostuumgebied.

De oude adellijke opdrachtgevers probeerden in de meeste gevallen zeer demonstratief hun rijkdom te tonen. Het adellijk portret was een echt pronkobject waar soms honderden guldens voor werden betaald. Het hing doorgaans in het mooiste vertrek van de zeventiende-eeuwse woning, namelijk de zaal waar men de gasten ontving. Uiteraard is het logisch dat, wanneer men zich liet portretteren, men daarvoor zijn beste kleding aantrok. Toch bepaalde niet enkel de wens om modieus te zijn de keuze voor een bepaald kostuum. Zoals we in hoofdstuk twee hebben kunnen zien, waren sommige kostuums zelfs vrij ouderwets op het moment waarop ze geschilderd werden.

Heel anders zijn de kostuums in de geselecteerde portretten van de leden van het stadhoudelijk hof. De mannen uit deze groep zijn zonder uitzondering in een militair kostuum weergegeven. Dit impliceert meestal een kolder met borstkuras in combinatie met een kostbaar wambuis met gouden en zilveren galonnen ter decoratie of ook wel als herkenningsteken. Ook wordt dit kostuum dat bedoeld was om het slagveld mee op te gaan, gecombineerd met dure kanten kragen. Indien de stadhouder in volledig harnas weergegeven werd, dan was er echter wel sprake een fantasiekostuum. Het zware, onpraktische harnas werd in de zeventiende eeuw niet meer gedragen.

De verklaring van de grote verschillen tussen de portretten van diverse sociale groepen onderling, moet mijns inziens gezocht worden in de sociale en politieke context waarin het leven van de adel en stadhouders zich afspeelde.

De adel liet zich over het algemeen in kostbare kostuums weergegeven om te laten zien hoe welvarend zij wel waren. De politieke situatie van de Friese adel in de eerste helft van de zeventiende eeuw was erg instabiel. Van generatie op generatie konden de machtsverhoudingen tussen de verschillende families verschuiven. Gedurende de zeventiende eeuw lukte het echter enkele adellijke families om steeds meer grond in bezit te krijgen, waarmee hun politieke invloed in het gewest toenam. Deze

oligarchisering van het bestuur over de grietenijen hing samen met het uitsterven van de Friese adel. Mijn onderzoek heeft duidelijk aangetoond dat het voor de adellijke opdrachtgevers vooral belangrijk was om onderling indruk te maken.

De uitleg voor de afbeelding van de stadhouder in een militair kostuum, in 'werkkleding' met andere woorden, moet in eenzelfde sociaal-politieke context gezocht worden. Formeel gezien had de stadhouder geen politieke macht. Het bestuur van het Friese gewest verliep via de Gewestelijke Staten, waarin veel edellieden zaten. Uit de Gewestelijke Staten werden afgevaardigden naar de Staten Generaal gestuurd, door wie de stadhouders werden gekozen. In die zin stond de adel hiërarchisch boven de stadhouders. De stadhouder was echter door de Staten-Generaal benoemd als opperbevelhebber over het leger. Hierdoor kreeg hij veel militaire macht en kon zelfs een belangrijke rol gaan spelen in de buitenlandse politiek van de Republiek. Dit impliceert tegelijk dat hij via zijn militaire macht grote invloed kon uitoefenen op de politieke situatie in het gewest. Vooral Willem Frederik (1640-1664) wist hiervan optimaal gebruik te maken. Als opperbevelhebber van het leger had hij de bevoegdheid om kandidaten voor militaire functies te benoemen. Hij hielp leden uit invloedrijke families aan posities binnen het leger. In ruil daarvoor werd er van de adellijke mannen verwacht dat zij rekening hielden met de belangen van de stadhouder in hun politieke besluitvorming. Op die manier wist de stadhouder zijn stempel te drukken op het bestuur binnen het gewest.

De reden waarom de adel aan dergelijke militaire functies zo veel waarde hechtte dat hij zelfs bereid was om politieke concessies te doen, moet gezocht worden in de sociaal-culturele sfeer. Het verwerven van een hoge positie in het leger sloot namelijk perfect aan bij hun streven naar "*civilité*". In de adellijke ideologie werd een hoge positie in het leger nog altijd geassocieerd met heldhaftigheid en moed, twee deugden die perfect aansloten bij het "verheven beeld" dat elke edelman van zichzelf wilde creëren. In werkelijkheid kreeg men een hoge officersfunctie vaak vooral dankzij een combinatie van geluksfactoren - zoals in de juiste familie geboren worden - en netwerken. Sociale vaardigheden en psychologisch inzicht waren daarom feitelijk veel belangrijker voor de adel dan het bezitten van deugden als heldhaftigheid.

Zoals in deze studie naar voren is gekomen, hechtte de adel veel waarde aan familiezin en standsbewustzijn. De Nassaus waren van hoge adel en stonden wat dat betreft ver boven de Friese landadel. Wellicht heeft ook deze status indruk gemaakt op de edellieden die bij hen in de gunst wilden komen. Daarnaast werden legerposities in de loop van de zeventiende eeuw ook erg belangrijk voor de adel. Het is dan ook niet verwonderlijk dat edellieden die een positie in het leger gekregen hadden, zich vanaf de jaren dertig steeds vaker in een militair kostuum lieten portretteren. Wie een dergelijke functie kreeg toebedeeld, bewees daarmee zijn goede reputatie aan het stadhouderlijk hof en dus ook zijn geciviliseerde levenshouding.

We kunnen dus concluderen dat de adel vooral indruk wilde maken op lieden uit de eigen rangen, in eerste instantie vooral door hun rijkdom op demonstratieve wijze te tonen. Het kostuum in het portret droeg hier duidelijk toe bij. Later zouden adellijke jonge mannen veel status ontleen aan het feit dat zij hoge legerposities bekleedden en zouden zij zich, even demonstratief, laten afbeelden in hun uniform. Stadhouders ontleenden hun status vooral aan hun positie als opperbevelhebber van het leger. Door hun bevoegdheid om mensen te benoemen voor hoge functies konden zij politieke gunsten afdwingen en een belangrijkere rol gaan spelen binnen het gewest dan zij officieel behoorden te doen. Kortom, beide groepen opdrachtgevers hebben zich laten portretteren in het kostuum dat representatief was voor datgene waaraan zij op het moment van portretteren het meeste status aan ontleenden.

Bijlage

Tabel geselecteerde portretten

| | Adel | Stadhouders |
|----------------|---|---|
| Mannen | Frans van Eysinga (1634) afb. 6 | Ernst Casimir I van Nassau-Dietz (ca. 1632) afb. 12 |
| | Jurjen van Ripperda (1625) afb. 14 | Hendrik Casimir van Nassau-Dietz (1632) afb. 22 |
| | Wytze van Cammingha (1634) afb. 1 | Groepsportret vier graven van Nassau-Dietz (1625 – 1634) afb. 23 Groepsportret graven van Nassau-Siegen en Nassau Dillenburg (1625 – 1634) afb. 24 |
| Vrouwen | Sophia van Vervou (1632) afb. 17 | Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel (ca. 1632) afb. 13 |
| | Sophia Anna van Pipenpoy (1653 - '44) afb. 18 | |
| | Sophia Anna van Pipenpoy (1650) afb. 19 | |
| | Sophia Anna van Pipenpoy (1659) afb. 20 | |
| | Hylck van Eysinga (1634) afb. 7 | |
| | Anna Catharina van Dekema (1625) afb.15 | |
| | Jel van Liauckama (1643) afb. 16 | |

Gebruikte afbeeldingen



Afb. 1. Wybrand de Geest, *Portret van Wytze van Cammingha*, 1634, olieverf op doek, 1634, 200 x 126 cm, Van Harinxma thoe Slooten Stichting, Beesterzwaag.



Afb. 2. Cornelis van der Voort, *Portret van Laurens Reael*, ca. 1620, olieverf op doek, 223 x 127 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 3. Titiaan, *Portret van Filips II van Spanje*, 1557, olieverf op doek, 186 x 82 cm, Escorial, San Lorenzo de El Escorial.



Afb. 4. Rembrandt van Rijn, *Portret van Cornelis Claesz. Anslo en Aeltje Schouten*, 1641, 207,6 x 173,7cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Afb. 5. Bartholomeus van der Helst, *Portret van een familie*, 1652, olieverf op doek, 345 x 235cm, Hermitage, Sint Petersburg.



Afb. 6. Wybrand de Geest, *Portret van Frans van Eysinga*, 1634, olieverf op doek, 114,5 x 97 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 7. Wybrand de Geest, *Portret van Hylck van Eysinga*, 1634, olieverf op doek, 114 x 98 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 8. Ferdinand Bol, *Portret van Wigbold Sliger en Elisabeth Spiegel als Paris en Venus*, 1656, 118 x 157 cm, olieverf op doek, Dordrechts Museum, Dordrecht.



Afb. 9. Rembrandt van Rijn, *Portret van Oopjen Coppit*, 1634, olieverf op doek, 210 x 135 cm, particuliere collectie, Frankrijk.



Afb. 10. Wybrand de Geest, *Zelfportret van de schilder*, 1629, olieverf op paneel, 71,5 x 55,5 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 11. Wybrand de Geest, *Maria Magdalena*, ca. 1620, a.n.t., particuliere collectie, Barcelona.



Afb. 12. Wybrand de Geest, *Portret van Ernst Casimir van Nassau-Dietz*, 1631, olieverf op doek, 196 x 121, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, Den Haag.



Afb. 13. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel*, 1631, olieverf op doek, 197 x 121 cm, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, Den Haag.



Afb. 14. Wybrand de Geest, *Portret van Jurjen van Ripperda*, 1625, olieverf op doek, 104 x 81 cm, Dekemastate, Jelsum.



Afb. 15. Wybrand de Geest, *Portret van Anna Catharina van Dekema*, 1625, olieverf op doek, 104 x 81 cm, Dekemastate, Jelsum.



Afb. 16. Wybrand de Geest, *Portret van Jel van Liauckama*, 1643, olieverf op doek, 104 x 75 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 17. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia van Vervou*, 1632, olieverf op doek, 200 x 126 cm, Van Harinxma thoe Slooten Stichting, Beesterzwaag.



Afb. 18. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Anna van Pipenpoy*, 1635-1644, olieverf op doek, 105 x 76 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 19. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Anna van Pipenpoy*, 1650, olieverf op paneel, 71 x 60 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 20. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Anna van Pipenpoy*, 1659, olieverf op doek, 240,5 x 160,5 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.



Afb. 21. M.C. Hiert, *Portret van Margaretha Brömsen*, 1641, a.n.t., Saint-Anne Museum, Lübeck.



Afb. 22. Wybrand de Geest, *Portret van Hendrik casimir van Nassau-Dietz*, 1632, olieverf op doek, 200 x 129 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 23. Wybrand de Geest, *Groepsportret van graven van Nassau-Dietz*, olieverf op doek, 1625 – 1634, 310 x 155 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 24. Wybrand de Geest, *Groepsportret van graven van Nassau-Siegen en Nassau-Dillenburg*, olieverf op doek, 1625-1634, 310 x 155 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 25. Wybrand de Geest, *Portret van een onbekende jongen*, olieverf op paneel, ca. 1630 – 1640, 71 x 60,2 cm, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 27. Wybrand de Geest, *Portret van Gerrold van Juckema*, 1628, olieverf op paneel, 209 x 124 cm, Epema State, Ysbrechtum.



Afb. 26. Onbekende kunstenaar, *Rebato*, ca. 1625 - 1630, imitatiekant, linnen, a.n.t., Museum voor decoratieve kunsten, Parijs.



Afb. 28. Onbekende kunstenaar, *Kleding van koning Christiaan IV van Denemarken*, ca. 1644, Kasteel Rosenborg, Rosenborg.



Afb. 29. Atelier Wybrand de Geest, *Portret van Willem Frederik van Nassau-Dietz*, ca. 1634, olieverf op paneel, 59 x 39 cm, Paleis het Loo, Apeldoorn.

Literatuurlijst

Adams, A.J., 'Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The cultural functions of tranquillitas' in: W. Franits (red.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1995, pp. 158-174.

Arnold J., (red.), *Patterns of fashion 4. The cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women, ca. 1540-1660*, Londen 2008.

Bakker, P., 'De Friese adel en de schilderkunst in de Gouden Eeuw: een verkenning' *Virtus* 15 (2008), pp. 43-71.

Bakker, P., *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008.

Bakker, P., *Gezicht op Leeuwaren. Schilders in Friesland en de markt voor schilderijen in de gouden Eeuw*, Amsterdam 2008.

Bergsma, W., *Tussen Gideonsbende en publieke kerk. Een studie over het gereformeerd protestantisme in Friesland 1580 – 1650*, Hilversum 1999.

Bock, J. van, *Gevormde kaders: bureaucratische en professionele regulering van het werk van ambtenaren in de Republiek der Zeven verenigde Nederlanden*, Den Haag 2009.

Bodt, S. de, 'Dan isser de Borduerwerker,' *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 31 (1980), pp. 65-71.

Bodt, S. de, *...Op de Raempte off mette brodse. Nederlands borduurwerk uit de zeventiende eeuw*, Bloemendaal 1987.

Boschma, C., 'Liauckama State te Sexbierum' *De Vrije Fries* 47 (1966), pp. 177-205.

Brouwer J.H., (red.), *Encyclopedie van Friesland*, Amsterdam 1958.

Budinski K.G. en M.K. Budinski, *Materiaalkunde*, Amsterdam 2009⁸ (1985).

Campbell, L., *Renaissance Portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven 1990.

Campbell, L. (red.), *Renaissance faces. Van Eyck to Titian*, tent.cat. Londen (National Gallery) 2008.

Davenport, M., *The book of costume II*, New York 1948.

Deceulaer, H. en B. Panhuysen, 'Dressed to work: a gendered comparison of the tailoring trades in the Northern and Southern Netherlands, 16th to 18th centuries' in: M. Prak (red.), *Craft Guilds in the Early Modern Low Countries*, Hampshire 2006, pp. 133-156.

Eck, C. van en S. Bussels, 'The visual arts and the theater in early modern Europe,' *Theatricality in early modern art and architecture*, Sussex 2011.

Ekkart, R.E.O., 'A portrait historié with Venus, Paris and Cupid: Ferdinand Bol and the Patronage of the Spiegel Family' *Simiolus* 29 (2002), nr. 1/2, pp. 14-41.

Ekkart R.E.O en Q. Buvelot (red.) *Hollanders in beeld. Portretten uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Den Haag (Mauritshuis) 2007.

Franits W., 'Introduction' in: W. Franits (red.), *Looking at seventeenth-century Dutch Art. Realism reconsidered*, Cambridge 1997, pp. 1-8.

Gans, M.H., *Juwelen en Mensen*, Amsterdam 1961.

Gent, J.F.J.M. van, *Bartholomeus van der Helst (1613 – 1670). Een studie naar zijn leven en werk*, tent.cat. Amsterdam (Amsterdam Historisch Museum) 2011.

Gordenker, E.E.S., *Van Dyck and the representation of dress in seventeenth-century portraiture*, Brepols 2001.

Gorp P.J.M. van en A.J.G.M. Hombergen, *Textielwaren*, Groningen 1974²⁴ (1924).

Groeneweg, I., 'Regenten in het zwart: vroom en deftig,' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 199-251.

Groeneweg, 'Portretkostuums. Kanttekeningen bij een 18e-eeuws Nederlands vrouwenportret in "antique kleeding,"' *Kostuum* (1997), pp. 5-23.

Groeneweg, I., 'Kunsthistorici en hun vrije interpretaties van de mode in de zeventiende eeuw' *Kunstlicht* 26 (2005) nr. 3/4, pp. 4-15.

Hammel-Kiesow, R., 'Hoe de Hanze verdween en op de drempel van de 20^e naar de 21^e eeuw weer opleeft' *Koggen, kooplieden en kantoren: De Hanze, een praktisch netwerk*, Hilversum 2009, pp. 190-203.

Harinxma, H. van, *Seven Wonderlijcke Ghesichten van Dom Francisco de quevedo*, Leeuwarden 1641.

Harvey, J., 'From black in Spain to black in Shakespeare' in: P. McNeil en V. Karaminas (red.) *The Men's Fashion Reader*, Oxford 2009, pp. 19-43.

Hoogstraten, S. van, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Doornspijk 1969² (Rotterdam 1678).

Houbraken, A., *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, band II, Amsterdam 1976 (1718).

Janssen, G.H., *Creaturen van de macht: patronage bij Willem Frederik van Nassau (1613-1664)*, Amsterdam 2005.

Lieb Gott, N-K. (red.), *Kongernes Rosenborg*, tent. cat. Kopenhagen (Rosenborg Kasteel) 2006.

Jongh, E. de, 'Pearls of virtue and pearls of vice' *Simiolus* 8 (1975-1976) nr. 2, pp. 69-97.

Jongh, E. de, *Portretten van echt en trouw*, tent.cat. Haarlem (Frans Halsmuseum) 1986.

Jongh, 'Opinies en bezwaren,' in: E. de Jongh (red.), *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1999² (1995), pp. 9-20.

- Jonker, M., 'Meaning in art history. A philosophical analysis of the iconological debate and the Rembrandt Research Project,' *De zeventiende eeuw* 24 (2008) nr. 2, pp. 146-161.
- Kinderen-Besier, J.H. der, *Spelevaart der mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1950.
- Kooijmans, L., 'Hoe Willem Frederik stadhouder van Friesland werd' in: J. Frieswijk (red.), *Fryslân, staat en macht 1450 – 1650*, Hilversum 1999, pp 205-217.
- Kooijmans, L., *Liefde in opdracht. Het hofleven van Willem Frederik van Nassau*, Amsterdam 2000.
- Kuiper, Y., *Adel in Friesland 1780-1880*, Groningen 1993.
- Kuiper, Y., 'Profijt, eer en reputatie. Friese adel en politieke cultuur in het tweede kwart van de zeventiende eeuw' in: J. Frieswijk (red.), *Friesland, staat en macht 1450-1650*, Hilversum 1999, pp. 173-204.
- Laarmann, F.K., *Families in beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum 2002.
- Lairesse, G. de, *Groot Schilderboek*, Amsterdam 1712.
- Laver, J., *Costume and fashion. A concise history*, Singapore 2002⁴ (1969).
- Luijten, G., 'Frills and Furbelows: Satires on Fashion and Pride around 1600' *Simiolus* 24 (1996), nr. 2/3, pp. 140-160.
- Mander, K. van, *Schilderboeck*, Haarlem 1604.
- Mensema, A.J., 'Mannen in harnas. Portretten van Overijsselse riddermatigen in de zeventiende en achttiende eeuw' *Virtus* 16 (2009), pp. 54-67.
- Middelkoop, N. (red.), *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600-1800*, tent.cat. Amsterdams (Amsterdam Historisch Museum) 2002.
- Molen, S.J. van der, *De Fryske klaijinge*, Leeuwarden 1965.
- Mulder-Radetzky, R., 'Schilderijencollecties van de Friese Nassau's' in: Ph. H. Breuker en A. Janse, *Negen eeuwen Friesland – Holland. Geschiedenis van een haat – liefde verhouding* Zutphen 1997, pp. 197-205.
- Nienes A.P. van, en M. Bruggeman, *Archieven van de Friese stadhouders: inventarissen van de archieven van de Friese stadhouders van Willem Lodewijk tot en met Willem V 1584 - 1795*, Hilversum 2002.
- Ong-Corsten M-J., e.a., *Het Nederlands Staatsieportret*, tent.cat. Maastricht (Bonniefantent Museum), 1973.
- Panofsky, E., *Studies in iconology. Humanistic themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1972⁴ (1939).

Plaat, G. van der, *Eendracht als opdracht. Lieuwe van Aitzema's bijdrage aan het publieke debat in de zeventiende-eeuwse Republiek*, Hilversum 2003.

Plato, 'The Republic Book X,' pp. 601-605 in: S.M. Cahn en A. Meskin (red.), *Aesthetics: A comprehensive Anthology*, 2010² (2008), pp. 24-33.

Roes, J., *Het naaste bloed erfde het goed*, Nijmegen 2006.

Roodenburg, H., 'Over korsetten, lichaamshouding en gebaren. Een cultuurhistorische verkenning van de 'nieuwe fatsoenen tussen ruwweg 1580 en 1630,' *Textielhistorische Bijdragen* 31 (1991), pp. 20-39.

Roodenburg, H., "'Welstand' en 'wellevendheid.' Over houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukkingen in de schilderkunst, de toneelkunst en de rethorica: de inbreng van het classicisme,' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 417-439.

Roodenburg, H., *The eloquence of the body*, Zwolle 2004.

Schama, S., *Overvloed en onbehagen: De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1988.

Schama, S., *De kracht van kunst*, Amsterdam 2007.

Sint Nicolaas E. en H. Stevens, 'Kolders. Van modieus militair kledingstuk tot slagveldreliëf,' *Bulletin van het Rijksmuseum* 54 (2006) nr. 3, pp. 266-289.

Stighelen, K. van der, "'Op dat het recht gae': elf familieportretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651)' *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), pp. 121-144.

Sutherland Harris, A., *Seventeenth century art and architecture*, Londen 2005.

Taylor, L., *Establishing dress history*, Manchester 2004.

Timmermans, B., *Patronen van partonage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Een elite als actor binnen een kunstwereld*, Amsterdam 2008.

Veblen, T., *De theorie van de nietsdoende klasse*, Amsterdam 1974⁴ (New York 1899).

Vries, L. de, *Wybrand de Geest*, Leeuwarden 1982.

Wardle, P., *75 x Lace*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 2000.

Wassenbergh, A., *De portretkunst in Friesland in de zeventiende eeuw*, Lochem 1967.

Winkel, M. de, *Fashion and Fancy. Dress and meaning in Rembrandt's paintings*, Amsterdam 2006. 5

Winkel, M. de, 'The 'portrayal' of clothing in the Golden Age' *Dutch portraits. The age of Rembrandt and Frans Hals*, tent.cat. Haarlem (Frans Halsmuseum) 2007, pp. 65-73.

Woodall, J., 'Sovereign bodies: the reality of status in seventeenth-century Dutch portraiture' in: J. Woodall (red.), *Portraiture. Facing the subject*, Manchester 1997.

Zimmerman, J.A., *Textiel in context: een analyse van archeologische textielvondsten uit 16e eeuw Groningen*, Groningen 2007.

Overige bronnen:

Website Rijksmuseum <www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/BK-NM-13112?lang=nl>, bezocht op 14-06-2012.

Mondelinge mededeling Gert Elsinga, oude conservator Fries Museum, 14 mei 2012.

Fotoverantwoording

Afb. 1. Wybrand de Geest, *Portret van Wytze van Cammingha*, 1634, olieverf op doek, 1634, 200 x 126 cm, Stichting van Harinxma thoe Slooten, Beesterzwaag.

Afb. afkomstig van:

Scan uit: P. Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008.

Afb. 2. Cornelis van der Voort, *Portret van Laurens Reael*, ca. 1620, olieverf op doek, 223 x 127 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. afkomstig van:

< [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Laurens Reael 1583-1637.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Laurens_Reael_1583-1637.jpg)>

Afb. 3. Titiaan, *Portret van Filips II van Spanje*, 1557, olieverf op doek, 1634, 186 x 82 cm, Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

Afb. afkomstig van:

< [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/King PhilipII of Spain.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/King_PhilipII_of_Spain.jpg)>

Afb. 4. Rembrandt van Rijn, *Portret van Cornelis Claesz. Anslo en Aeltje Schouten*, 1641, olieverf op doek, 207,6 x 173,7cm., Gemäldegalerie, Berlijn.

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/36/Rembrandt -
The Mennonite Preacher Anslo and his Wife - Google Art Project.jpg/731px-Rembrandt -
The Mennonite Preacher Anslo and his Wife - Google Art Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/36/Rembrandt_-_The_Mennonite_Preacher_Anslo_and_his_Wife_-_Google_Art_Project.jpg/731px-Rembrandt_-_The_Mennonite_Preacher_Anslo_and_his_Wife_-_Google_Art_Project.jpg)>

Afb. 5. Bartholomeus van der Helst, *Portret van een familie*, 1652, olieverf op doek, 345 x 235cm., Hermitage, Sint-Petersburg.

Afb. afkomstig van:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/97/Bartholomeus_van_der_Helst -
_Portrait_of_a_Family_-_WGA11343.jpg/800px-Bartholomeus_van_der_Helst -
_Portrait_of_a_Family_-_WGA11343.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/97/Bartholomeus_van_der_Helst_-_Portrait_of_a_Family_-_WGA11343.jpg/800px-Bartholomeus_van_der_Helst_-_Portrait_of_a_Family_-_WGA11343.jpg)>

Afb. 6. Wybrand de Geest, *Portret van Frans van Eysinga*, 1634, olieverf op doek, 114,5 x 97 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Foto Fries Museum.

Afb. 7. Wybrand de Geest, *Portret van Hylck van Eysinga*, 1634, olieverf op doek, 114 x 98 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Foto Fries Museum.

Afb. 8. Ferdinand Bol, *Portret van Hylck van Eysinga*, 1656, olieverf op doek, 118 x 157 cm, Dordrechts Museum, Dordrecht.

Afb. afkomstig van:

<<http://www.dordrechtsmuseum.nl/sites/dordrechtsmuseum.nl/files/werks/4437/Bol%2C%20F.%20Echtpaar%20Wichbold%20Sliche%20als%20Paris%20en%20Venus.jpg>>

Afb. 9. Rembrandt van Rijn, *Oopjen Coppit*, 1634, olieverf op doek, 210 x 135cm., particuliere collectie, Frankrijk.

Afb. afkomstig van:

< <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/75/21047.jpg/375px-21047.jpg>>

Afb. 10. Wybrand de Geest, *Zelfportret van de schilder*, 1629, olieverf op paneel, 71,5 x 55,5 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Foto: Fries Museum.

Afb. 11. Wybrand de Geest, *Maria Magdalena*, onbekend jaartal, a.n.t., particuliere collectie, Barcelona.

Foto: Auteur.

Afb. 12. Wybrand de Geest, *Portret van Ernst Casimir van Nassau-Dietz*, olieverf op doek, 196 x 121, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, Den Haag.

Afb. afkomstig van:

Scan uit: P. Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008.

Afb. 13. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel*, olieverf op doek, 197 x 121, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, Den Haag.

Afb. afkomstig van:

Scan uit: P. Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008.

Afb. 14. Wybrand de Geest, *Portret van Jurjen van Ripperda*, 1625, olieverf op doek, 104 x 81 cm, Dekemastate, Jelsum.

Foto: Dekema State

Afb. 15. Wybrand de Geest, *Portret van Anna Catharina van Dekema*, 1625, olieverf op doek, 104 x 81 cm, Dekemastate, Jelsum.

Foto: Dekema State

Afb. 16. Wybrand de Geest, *Portret van Jel van Liauckama*, 1643, olieverf op doek, 104 x 75 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Foto: Fries Museum

Afb. 17. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia van Vervou*, 1632, olieverf op doek, 200 x 126 cm, Van Harinxma thoe Slooten Stichting, Beesterzwaag.

Afb. afkomstig van:

Scan uit: P. Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008.

Afb. 18. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Anna van Pipenpoy*, 1635-1644, olieverf op doek, 105 x 76 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Foto: Fries Museum

Afb. 19. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Anna van Pipenpoy*, 1650, olieverf op paneel, 71 x 60 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Afb. afkomstig van:

< http://collectie.friesmuseum.nl/images/FM/S02055_01.jpg>

Afb. 20. Wybrand de Geest, *Portret van Sophia Anna van Pipenpoy*, 1659, olieverf op doek, 240,5 x 160,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. afkomstig van:

< http://www.rijksmuseum.nl/assetimage2.jsp?id=SK-A-1356&aria/maxwidth_288>

Afb. 21. M.C. Hiert, *Portret van Margaretha Brömsen*, 1641, a.n.t., Saint-Anne Museum, Lübeck.

Afb. afkomstig van:

<<http://esteticaemoda.files.wordpress.com/2010/09/sec-xvii-2.jpg>>

Afb. 22. Wybrand de Geest, *Portret van Hendrik Casimir van Nassau-Dietz*, 1632, olieverf op doek, 200 x 129 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. afkomstig van:

<http://www.rijksmuseum.nl/assetimage2.jsp?id=SK-A-569&aria/maxwidth_288>

Afb. 23. Wybrand de Geest, *Groepsportret van graven van Nassau-Dietz*, olieverf op doek, 1625 – 1634, 310 x 155 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Afb. afkomstig van:

< http://fries-museum.delving.org/services/image?id=http://collectie.friesmuseum.nl/images/FM/S00025_01.jpg&size=FULL_DOC>

Afb. 24. Wybrand de Geest, *Groepsportret van graven van Nassau-Siegen en Nassau-Dillenburg*, olieverf op doek, 1625-1634, 310 x 155 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Foto: Fries Museum

Afb. 25. Wybrand de Geest, *Portret van een onbekende jongen*, olieverf op paneel, ca. 1630 – 1640, 71 x 60,2 cm, Fries Museum, Leeuwarden.

Foto: Fries Museum

Afb. 26. Onbekende kunstenaar, *Rebato*, ca. 1625 - 1630, imitatiekant, linnen, a.n.t., Museum voor decoratieve kunsten, Parijs.

Afb. afkomstig van:

Scan uit: J. Arnold (red.), *Patterns of fashion 4. The cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women, ca. 1540-1660*, Londen 2008.

Afb. 27. Wybrand de Geest, *Portret van Gerrold van Juckema*, 1628, olieverf op paneel, 209 x 124 cm, Epema State, Ysbrechtum.

Afb. afkomstig van:

Scan uit: A. wassenbergh, *De portretkunst in Friesland in de zeventiende eeuw*, Lochem 1967.

Afb. 28. Onbekende kunstenaar, *Kleding van koning Christiaan IV van Denemarken*, ca. 1644, Kasteel Rosenborg, Rosenborg.

Afb. afkomstig van:

<http://dkks.dk/assets/import/_resampled/pageimageoverlay-blodigekl-2wl.jpg>

Afb. 29. Atelier Wybrand de Geest, *Portret van Willem Frederik van Nassau-Dietz*, ca. 1634, olieverf op paneel, 59 x 39 cm, Paleis het Loo, Apeldoorn.

<www.dbnl.nl>