

Gelaat en Geloof

De invloed van religie en andere banden van het sociale netwerk op portretopdrachten in de zeventiende eeuw

In een fictieve conversatie uit de eerste aflevering van de door de Evangelische Omroep recentelijk geproduceerde dramaserie 'Rembrandt en ik' reageert het personage Rembrandt fel op een uitspraak van figuur Constantijn Huygens.

'Constantijn Huygens - *'U bent beiden protestants, toch?'*

Rembrandt - *'Ja, hoezo?'*

Constantijn Huygens - *'Misschien zijn jullie wel het antwoord op Rubens.'*

Jan Lievens – *'U vleit ons.'*

Rembrandt - *'Meneer Huygens, met uw permissie. Er is geen antwoord op Rubens. En wat doet het er toe dat een schilder protestant is dan wel katholiek. Bestaan er protestantse kwasten, katholieke verf? Een schilder kan toch alleen als mens om zich heen kijken? Mijn talent is mij gegeven, daar is niets protestants aan.'*¹

Alsof het karakter Rembrandt de moderne kunsthistorische inzichten verdedigt, verwerpt hij de oudere opvattingen over de relatie tussen kunst en geloof aangedragen door zijn tegenspeler. Deze verouderde kijk die het personage Huygens door de seriemakers in de mond is gelegd, werd in de loop van de twintigste eeuw bekritiseerd: jarenlang werd kunst uit de Republiek een vanzelfsprekend protestants karakter toegedicht en verbonden onderzoekers het geloof van de kunstenaar onomwonden aan de religieuze kenmerken van zijn werk.² De figuur Rembrandt tikt hem hierom op de vingers: in veel onderzoek dat aan het einde van de twintigste eeuw werd uitgevoerd, zijn deze opvattingen namelijk getoetst en verworpen. Het door de bestuurlijke elite geprefereerde gereformeerde geloof, bleek niet wijd verbreid onder de andere inwoners van de Republiek.³ Protestantse kunstenaars schilderden ook thema's die katholiek werden geacht en zulke werken, met bijvoorbeeld een nieuwtestamenteisch onderwerp, waren tevens terug te vinden in de inventarissen van protestantse huishoudens.⁴ De keuze voor bepaalde religieuze onderwerpen werd vervolgens vooral verklaard door de beeldtraditie waarmee de kunstenaar tijdens zijn leerjaren in aanraking kwam en hier vaak traditiegetrouw tijdens zijn carrière als volleerd schilder op voort bouwde.⁵

Doorgaans staat in dergelijk onderzoek naar het verband tussen kunst en geloof in de zeventiende eeuw de relatie van de kunstenaar of aankoper tot het betreffende kunstwerk centraal, waardoor de religieuze voorstelling van het werk als spil binnen de studie naar deze verhoudingen fungeert. Vanaf het einde van de twintigste eeuw werd de kwestie echter ook benaderd vanuit de culturele context waarin een werk was ontstaan en ontsproot het inzicht dat het contact tussen

¹ Tekstfragment televisieserie *Rembrandt en Ik*, afl. 1 Rembrandt en Jan Lievens, EO 24 januari 2011.

² Seymour Slive, 'Notes on the relationship of protestantism to seventeenth century Dutch painting', *The Art Quarterly* 19, p. 6. Volker Manuth, 'Sinje Benist, Papist, Arminiaens, of Geus? Kunst en confessie bij Rembrandt', Ernst van de Wetering, Michiel Franken en Bob Cornelis van den Boogert, *Rembrandt. Zoektocht van een genie*, Zwolle 2006, p. 66.

³ Pieter Geyl, *Encounters in history*, Londen 1963, p. 111.

⁴ Volker Manuth, 'Denomination and Iconography. The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle', *Simiolus* 22 afl. 4 (1993-1994), p. 238.

⁵ Volker Manuth 2006, op. cit. (noot 2), p. 69.

kunstenaar en opdrachtgever bepalend geweest kan zijn voor de totstandkoming van een kunstwerk. Kunsthistoricus Gary Schwartz hanteerde deze benadering in zijn monografie over Rembrandt (1975), waarin de sociale context van diens werken centraal staat en het klantenbestand van Rembrandt uitvoerig is onderzocht.⁶ Ook in het recenter gepubliceerde proefschrift van Sebastiaan Dudok van Heel (2006), die zich al jaren bezighoudt met archiefonderzoek naar onder meer familie- en vriendschapsbetrekkingen van (vooral Amsterdamse) schilders en kunstkopers uit de zeventiende eeuw, is het sociale leven van Rembrandt tijdens zijn eerste professionele jaren in detail behandeld.⁷ Zowel Schwartz als Dudok van Heel presenteerden de geloofskringen als een invloedrijke factor bij de vorming van kunstopdrachten, maar schenken ook aandacht aan andere sociale banden die tussen Rembrandt en zijn opdrachtgevers bestaan kunnen hebben.⁸

In navolging van deze studies wil ik de relatie van verschillende zeventiende-eeuwse schilders uit de Republiek tot hun opdrachtgevers onderzoeken, om na te gaan of religie inderdaad een aantoonbare rol speelde bij het bestellen van kunst. Ik beperk mij hierbij tot opdrachten voor portretten, want portretkunst leent zich in vergelijking tot andere genres bijzonder goed voor dergelijk onderzoek. Religieuze historiestukken, bijvoorbeeld, werden niet alleen in opdracht maar ook voor de vrije markt gemaakt, zodat het onduidelijk is of de persoon in wiens inventaris een kunstwerk wordt vermeld, ook de oorspronkelijke opdrachtgever of aankoper is geweest.⁹ Bovendien is aangetoond dat het religieuze onderwerp in kunst niet per definitie overeenkomt met de religieuze overtuiging van de kunstenaar.¹⁰ Portretten werden echter in de regel besteld door de afgebeelde zelf of door een familielid van de afgebeelde. Pas later, bij het uitsterven van familielijnen en de herwaardering van zeventiende-eeuwse meesters, werden de familiestukken louter vanwege hun artistieke waarde interessant als verzamelobjecten voor kunstkenner en –liefhebbers die geen directe band hebben met de afgebeelde persoon.¹¹ Uitzonderingen zijn portretten van publieke figuren in de Republiek, die destijds al in grote oplage – vooral in grafiek – voor de vrije markt werden geproduceerd als verzamelobjecten voor Hollanders die uit bewondering een afbeelding van een dominee, schrijver of zeeheld in huis wilden hebben.¹² Voor portretten geldt net als voor religieuze historiestukken dat het lastig zo niet onmogelijk is om op grond van het afgebeelde vast te stellen welke religie kunstenaar en koper hebben gehad. Kruisjes werden bijvoorbeeld alleen gedragen door katholieken, maar het gebruik om kinderen met een kruisje af te laten beelden kwam

⁶ Gary Schwartz, *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984.

⁷ Sebastiaan A.C. Dudok van Heel, (diss.) *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Rotterdam 2006.

⁸ Ibidem, pp. 376 en 389. Dudok van Heel verbindt de onderwerpen van bijbelse historiestukken en portretten van hooggeplaatste geestelijken en politici aan de politieke verwickelingen tussen remonstranten en contra-remonstranten.

⁹ Volker Manuth 2006, op. cit. (noot 2), p. 66.

¹⁰ Volker Manuth 1993-1994, op. cit. (noot 4) p. 240.

¹¹ Albert Blankert, Tent. cat. *God en de Goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, Amsterdam 1981, p. 24. H. Gerson, *Hollandse portretschilders van de zeventiende eeuw. Afscheidscollege gehouden op vrijdag 14 februari 1975 aan de Rijksuniversiteit Groningen door H. Gerson*, Maarssen 1975, p. 9.

¹² Deze portretten maakten waarschijnlijk slechts een klein deel uit van de markt. In Leiden waren op maar 20% van de portretten publieke figuren afgebeeld, terwijl het overgrote merendeel familieleden van de opdrachtgever besloeg. Marten Jan Bok en Gary Schwartz, 'Schilderen in opdracht in Holland in de 17^e eeuw', *Holland* 23 afl. 4/5 (1991), p. 193.

onder alle denominaties voor.¹³ Op grond van dergelijke uiterlijke kenmerken kunnen maar zelden overtuigende conclusies worden getrokken. Voor speciale genres, portretten met specifiek toegevoegde religieuze beeldelementen of *portraits historiés* met een religieus thema geldt dit nog meer, want voor onderwerpen die eerder werden toegeschreven aan een bepaalde denominatie, blijkt in de zeventiende eeuw maatschappijbreed te zijn gekozen. Het doodsportret of *post obitum* dat vlak na overlijden werd geschilderd, werd aanvankelijk als typisch katholiek genre beschouwd. Hoewel het genre populair was onder katholieke geestelijken, werden ook protestanten op hun doodsbéd geportretteerd.¹⁴ Net zo min wijzen als engelen geportretteerde overleden kinderen op katholieke ouders, het waren juist vaak gereformeerden die kozen voor deze iconografie.¹⁵ *Portraits historiés* met een religieus onderwerp tenslotte sluiten aan bij de discussie in hoeverre het onderwerp refereert aan het geloof van de opdrachtgever. De nadruk in dit onderzoek zal dus liggen op de context waarin portretopdrachten tot stand kwamen. Marten Jan Bok en Gary Schwartz stelden al dat '*nagenoeg ieder portret ontstond uit een intensief contact tussen kunstenaar en opdrachtgever [...]'*.¹⁶ De laatste besteedde in eerder genoemde monografie ook aandacht aan het verband tussen kunstenaar en geportretteerde, net als Dudok van Heel in zijn eerdergenoemde werk. Dit aspect heeft ook een plek gekregen in veel andere monografieën over zeventiende-eeuwse kunstenaars die eind twintigste en begin eenentwintigste eeuw werden gepubliceerd.¹⁷ Kunnen er bij vergelijking van dit materiaal, dat steeds per kunstenaar is opgesteld, in het algemeen conclusies worden getrokken over het verband tussen religie en portretopdrachten in de zeventiende eeuw? Kiezen opdrachtgevers expliciet voor kunstschilders van hun eigen denominatie? Of zijn er andere factoren – sociaal, of anderszins – die in deze context een belangrijke(r) rol spelen?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden behandel ik eerst uitvoerig de historiografie van het verband tussen kunst en geloof in de Republiek. Vervolgens wil ik aantonen waarom het sociale netwerk van belang was bij het tot stand komen van kunstopdrachten. Dan volgt een korte introductie op de kunstenaars die in dit onderzoek centraal staan en de stijl en ontwikkeling van hun portretkunst. In een beknopte uiteenzetting wordt daarna de religieuze situatie in de zeventiende-eeuwse Republiek verduidelijkt en wordt in het kort gewezen op de verschillende religieuze stromingen waartoe de hier besproken kunstenaars gerekend worden. Uiteindelijk behandel ik verschillende casestudies om het belang te benadrukken van sociale contacten en andere factoren bij de totstandkoming van portretten in de zeventiende eeuw.

¹³ Pieter J. J. van Thiel, 'Catholic elements in seventeenth-century Dutch painting, apropos of a children's portrait by Thomas de Keyser', *Simiolus* 20 (1990-1), p. 39 Als het kind een groot, kostbaar kruis draagt, is was het waarschijnlijk katholiek.

¹⁴ Rudolf E.O. Ekkart, 'De ontwikkeling van het Nederlandse doodsportret in de 16^e en 17^e eeuw', Sliggers, B.C., (Tent. cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998, pp. 71-72.

¹⁵ Jan Baptist Bedaux, 'Funeraire kinderportretten uit de 17^e eeuw', Sliggers, B.C., (Tent. Cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998, p. 94.

¹⁶ Marten Jan Bok en Gary Schwartz 1991, op. cit. (noot 12), p. 192. Het belang van het sociale netwerk bij de totstandkoming van portretten werd ook kort aangegeven in de inleiding van Rudolf E.O. Ekkart, *Portrettisten en portretten. Studies over portretkunst in Holland 1575-1650*, 14-16.

¹⁷ Eric Domela Nieuwenhuis, (diss.) *Paulus Moreelse (1571-1638)*, Leiden 2001. Albert Blankert, (diss.) *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandts pupil*, Doornspijk 1982. Judith van Gent, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen). Rudolf E.O. Ekkart wijst in zijn dissertatie met verzamelde studies over portretkunst in de 17^e eeuw kort op het belang van sociale banden bij de totstandkoming van portretopdrachten en meent dat religie vaak geen doorslaggevende rol speelde. Rudolf E.O. Ekkart, *Portrettisten en portretten. Studies over portretkunst in Holland 1575-1650*, Amsterdam 1997, pp. 15-16.

Historiografie van kunst en geloof in de Republiek

De opvatting dat de religie van een kunstenaar nauw overeen komt met de religieuze onderwerpen in zijn werken, ontstond aan het einde van de achttiende eeuw conform de contemporaine romantische ideeën van Alexander Baumgarten (1714-1762) en Immanuel Kant (1724-1804). Zij meenden dat hetgeen een kunstenaar weergeeft is verbonden met zijn diepste gevoelens.¹⁸ Filosoof Johan Gottlieb Fichte (1762-1814) bijvoorbeeld zag de kunstenaar als een genie, begunstigd met een absolute, vrije geest. De kunstenaar heeft volgens Fichte een uitzonderlijke, originele kijk op het universum en de mensheid en moet deze als bemiddelaar overbrengen op de beschouwer van zijn werk. Volgens deze redenering zou de kunstenaar zijn gevoelens en gedachten blootleggen in zijn werk, en zijn religieuze onderwerpen dus nauw verbonden met het innerlijk van de kunstenaar.¹⁹

In de loop van de negentiende eeuw verschoof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) het beeld van kunstwerk als reflectie van het individu, naar een reflectie van de 'tijdgeest' van de periode waarin het werd gemaakt. 'In de kunst', meent Hegel, 'legt een natie zijn gevoelens en ideeën. Daarom is kunst vaak – en in veel gevallen de enige – sleutel tot hun filosofie en religie.'²⁰ In navolging van Hegel zegt Théophile Thoré (1807-1869) dat de volgens hem uitzonderlijk realistische en exceptionele schilderij die veel schilders uit de Republiek hanteerden, verbonden is aan de daar evenzo unieke politieke, sociale, religieuze en geografische situatie.²¹ Het was volgens Thoré de ongeziene politieke en religieuze vrijheid van de Verenigde Provinciën die de Hollandse kunst deed afwijken. Op grond van deze visie werd de kunst uit de Republiek en die uit de Zuidelijke Nederlanden van elkaar gescheiden, aangezien zij onder verschillende omstandigheden tot stand waren gekomen. Vanwege de onderdrukking door de Spanjaarden zouden de schilders uit de Zuidelijke Nederlanden immers genoodzaakt zijn aan de tradities van de Italiaanse kunst vast te houden en vooral historiestukken te maken in opdracht van de kerk. De kunstenaars in de Republiek kregen daarentegen door het wegvallen van de kerk als belangrijkste opdrachtgever juist de mogelijkheid om te experimenteren.

Deze scheiding werd ter harte genomen bij de afsplitsing van België in 1830 en de kersverse Belgen naarstig op zoek gingen naar een eigen identiteit. In de katholieke Rubens vonden zij hun vertegenwoordiger en het duurde vervolgens niet lang tot Rembrandt door de Nederlanders de rol van typisch Hollands, protestants boegbeeld kreeg toegewezen.²² Naast deze uit nationalisme voortgekomen tweedeling bewerkstelligde de verzuiling eind negentiende en begin twintigste eeuw dat deze strikte confessionele verdeling zonder pardon op de religieuze situatie van de zeventiende eeuw werd geprojecteerd.²³

In de loop van de twintigste eeuw ontstond er kritiek op het ongenueanceerde beeld van 'de protestantse Republiek' en de vanzelfsprekend protestantse aard van de kunst. Historicus Pieter Geyl vocht het idee aan dat de inwoners van de Republiek zich van de ene op de andere dag van het katholieke tot het gereformeerde geloof bekeerden. Het werkelijke percentage gereformeerden binnen het gevarieerde religieuze kleurenpalet in de Republiek bleek na onderzoek veel kleiner dan

¹⁸ Christine M. Soussloff, *The Absolute Artist*, Londen 1997, pp. 6-7.

¹⁹ Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Leipzig 1905, pp. 165-171.

²⁰ 'In works of art the nations have deposited their richest inner intuitions and ideas, and art is often the key, and in many nations the sole key, to understanding their philosophy and religion.' G.W.F. Hegel (T.M. Knox vert.), *Aesthetics. Lectures on fine art*, Oxford 1975, 2 delen, deel 1, p. 7

²¹ Frances Suzman Jowell, (diss.) *Thoré-Bürger and the Art of the Past*, New York 1977, pp.243-244.

²² Hans Vlieghe, 'Flemish art, does it really exist?', *Simiolus* 26 nr. 3 (1998), p. 197. Volker Manuth 2006, op. cit. (noot 2) p. 66.

²³ Volker Manuth 2006, op. cit. (noot 2) p. 66.

tot dan toe werd aangenomen. Ook verwierp Geyl de scheiding tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden die in de negentiende eeuw was gemaakt.²⁴ De uitwisseling van artistieke ideeën reikte tot ver buiten de Republiek, dus zeker tot de Zuidelijke Nederlanden. Kunsthistoricus Seymour Slive wees in 1956 op vragen waaraan kunsthistorici tot die tijd maar weinig aandacht hadden besteed. *'Wat weten wij eigenlijk over het protestantisme in de Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw? Welk percentage van de populatie in de Noordelijke Provincies bleef katholiek en voor hoe lang? Hoe fundamenteel was het effect van bekering op het werk van voormalig katholieke schilders? Wat was de relatieve kracht van protestantse sektes? Hoe sterk was hun controle op de kunstenaar en hoe oefenden zij die uit?'*²⁵ Hij benadrukte dat deze vragen onderzocht zouden moeten worden met betrekking tot andere sociale, economische, politieke en intellectuele factoren.

Dit gebeurde vervolgens in de jaren '80 en '90 van de twintigste eeuw, toen bij kunsthistorisch onderzoek meer nadruk werd gelegd op de sociale en economische omstandigheden waarin kunst is ontstaan. De door kunsthistoricus John Michael Montias gepubliceerde vernieuwende monografie *Vermeer and his milieu* (1989) is één van de eerste werken waarin deze aandacht duidelijk naar voren komt. Het zeventiende-eeuwse kunstenaarschap werd vervolgens steeds meer beschouwd als ambacht: de kunst moest in de eerste plaats geld opleveren.²⁶ Verschillen in kunstproductie tussen de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden die eerder werden verklaard als gevolg van de religieuze situatie werden nu vooral verklaard door verschillen in de kunstmarkt.²⁷

Vanaf 1980 werd in kunsthistorisch onderzoek regelmatig zowel het persoonlijke geloof van de zeventiende-eeuwse kunstenaar als dat van de aankoper met kunstproductie in verband gebracht.²⁸ In de catalogus bij de tentoonstelling *God en de Goden* (o.a. Rijksmuseum -1980-1) over zeventiende-eeuwse historieschilderkunst werd de relatie tussen de religieuze voorstelling van een kunstwerk en het geloof van de kunstenaar onderzocht.²⁹ In andere studies werden kunstinventarissen van verschillende 17^e-eeuwse kunstbezitters vergeleken, onder meer om te zien of bepaalde beeldthema's aan zijn denominatie waren gerelateerd.³⁰ Voor de tentoonstelling *De Zichtbaere Werelt* (Dordrechts museum - 1992) werd bijvoorbeeld het kunstbezit van Dordtse huishoudens geanalyseerd en Montias legde zich toe op onderzoek naar het kunstbezit in Delft.³¹ Dezelfde interesse is zichtbaar in de monografieën over zeventiende-eeuwse meesters die rond die tijd gepubliceerd werden.³²

²⁴ Jowell 1977, op. cit. (noot 21), p. 253. Geyl 1963, op. cit. (noot 3), p. 151. Seymour Slive 1956, op. cit. (noot 2), p. 6.

²⁵ *'How much do we really know about Protestantism in The Netherlands during the seventeenth century? What percentage of the population of the Northern Provinces remained Catholic and for how long? How fundamental was the effect of conversion upon the work of former Catholic painters? What was the relative strength of various Protestant sects, and what was the nature of, and how effective was their control of the artist?'* Seymour Slive 1956, op. cit. (noot 2), p. 6.

²⁶ John Michael Montias, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton 1989.

²⁷ Hans Vlieghe, 'Flemish art, does it really exist?', *Simiolus* 26 nr. 3 (1998), p. 196.

²⁸ Volker Manuth 1993-1994, op. cit. (noot 4) p. 235.

²⁹ Albert Blankert, op. cit. (noot 11).

³⁰ Marten Jan Bok en Gary Schwartz 1991, op. cit. (noot 12), p. 183.

³¹ John Michael Montias, *Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton 1982, pp. 356-359. Peter Marijnissen (red.), Tent. cat. *De Zichtbaere Werelt. Schilderkunst in de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad*, Zwolle 1992, pp. 37.

³² Nieuwenhuis besteedt bijvoorbeeld aandacht aan de relatie tussen de geloofsovertuiging van Moreelse en de onderwerpen van zijn historiestukken in: Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17). Marten Jan Bok en

In combinatie met de trend om een zeventiende-eeuwse kunstenaar vooral als ambachtsman te beschouwen, kreeg het geloof in kunsthistorisch onderzoek naar kunstopdrachten een ondergeschikte rol toebedeeld. Kunsthistoricus Xander van Eck echter, beklaagde zich over deze trend in *Clandestine Splendor* (2008), vanwege zijn bevindingen over de rol van religie bij de totstandkoming van opdrachten voor historie- en altaarstukken voor schuilkerken in de Republiek. *'Vooral in de laatste decennia van de twintigste eeuw, toen vaak werd benadrukt dat kunstenaars in de eerste plaats ambachtlieden zijn die hun kost moeten verdienen, werd het gangbaar om te menen dat de persoonlijke religieuze overtuiging een te verwaarlozen rol speelde in hun professionele leven. Sindsdien is echter aangetoond dat ongeveer 95% van de gesigioneerde of overtuigend toegeschreven kunstwerken die afkomstig moeten zijn geweest uit schuilkerken wel gemaakt zijn door katholieke schilders.'*³³

Deze bevindingen deed Van Eck in 1999 bij onderzoek naar opdrachten voor altaarstukken die werden gemaakt voor schuilkerken.³⁴ Hoewel dit onderzoek uitwijst dat het belang van religie bij kunstopdrachten inderdaad niet aan de kant geschoven moet worden, is het niet representatief voor de totstandkoming van opdrachten van andere kunstgenres. Het altaarstuk is een specifiek kunstgenre dat uitsluitend werd gemaakt voor katholieke afnemers en het onderzoek besteedt geen aandacht aan andere contacten die van invloed kunnen zijn geweest op opdrachten voor altaarstukken. Relaties waren namelijk niet alleen religieus, maar ook familiaal, vriendschappelijk, professioneel en door afkomst bepaald. Deze banden, door Van Eck buiten beschouwing gelaten, waren vaak met elkaar vervlochten en vormden samen met religieuze connecties een uitgebreid sociaal netwerk waarmee de zeventiende-eeuwer zijn voordeel kon doen.

Het sociale netwerk van de zeventiende-eeuwer

De familieband was voor de zeventiende-eeuwer een belangrijke basis van sociale contacten die stabiliteit en zekerheid bood tijdens het vaak onzekere bestaan in de Republiek.³⁵ Het was dus noodzaak het voortbestaan van de familie te verzekeren. Ieder lid van de familie moest hiertoe zijn steentje bijdragen door voor nageslacht te zorgen, het familiekapitaal te verstevigen en normen en waarden door te geven.³⁶ Religieuze verschillen lijken geen hekel punt te zijn geweest bij het starten van een familie, want hoewel er tegen geageerd werd, werden gemengde huwelijken wel degelijk gesloten.³⁷

Gary Schwartz 1991, op. cit. (noot 12) p. 183. Albert Blankert 1982, op. cit. (noot 17). Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6). Judith van Gent, op. cit. (noot 17).

³³ *'Especially in the final decades of the twentieth century, in which it was frequently emphasized that artists were first and foremost, after all, businessmen who had to earn a living, it became fashionable to insist that artists' personal religious convictions scarcely played a role in their professional lives. It has since been shown, however, that some 95% of signed or convincingly attributed works of art that can be traced back to clandestine churches were in fact made by Catholic painters.'* Xander van Eck, *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle 2008, p. 77.

³⁴ Xander van Eck, 'The Artist's Religion. Paintings commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands', 1600-1800, *Simiolus* 27 afl. 1/2 (1999), pp. 70-99.

³⁵ Willem Frijhoff, 'Religious life in Amsterdam's Golden Age. A new approach', *Embodied Belief*, Hilversum 2002, p. 31.

³⁶ Luuc Kooijmans, *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam 1997, pp. 8 en 16.

³⁷ Willem Frijhoff 2002, op. cit. (noot 35) p. 29. Recent onderzoek wees bovendien uit dat religieuze meningsverschillen – evenals politieke onenigheid – binnen adellijke families geen reden was om een familielid te onterven. Conrad Gietman, *Republiek van Adel. Eer in de Oost-Nederlandse adelcultuur*, Utrecht 2010, p. 109.

De bloedverwantschap werd vaak gelijk gesteld aan vriendschap. Volgens veel onderzoekers moet de lezer de zeventiende-eeuwse vriendschap niet opvatten als een eigentijdse vriendschapsband gebaseerd op gelijke interesses en normen en waarden. Hoewel deze moderne vriendschap al in de zestiende eeuw door filosofen als Michel de Montaigne (1533-1592) werd gepropageerd, was de gemiddelde zeventiende-eeuwse relatie van veel praktischer aard.³⁸ De 'vriendschappelijke' relatie tussen zowel verwanten als niet-verwanten bestond vooral uit de verwachting van profijt in wederzijdse praktische en morele steun, waardoor de positie van een individu of familie in de gemeenschap werd verstevigd.³⁹

Religieuze banden kunnen als een vergelijkbare vriendschaps- of familieband worden opgevat. Net zoals familieleden voor het voortbestaan van de groep zorgden, zorgden geloofsgenoten voor elkaar – zeker minderheden, omdat zij sociaal en financieel moeilijkheden hadden om te blijven bestaan.⁴⁰ Maar religie was niet allesbepalend. Hoezeer religie met andere aspecten van het sociale leven in de zeventiende eeuw verbonden was, bepleitte historicus Frijhoff in zijn verklaring voor het aanhoudende bestaan van de katholieke gemeenschap, terwijl deze minderheid door de overheid werd onderdrukt: *'Was het voortbestaan van de katholieke gemeenschap, niet in veel grotere mate, het gecombineerde resultaat van een continue interactie tussen groepsallianties, familiestrategieën, vormen van immigratie, bekeringen, sociale druk, gebrek aan religieus alternatief, en concessies op de huwelijksmarkt?'*⁴¹ Bovendien kon verbondenheid tussen groepen, gebaseerd op een andere dan religieuze overeenkomst, godsdienstige verschillen overstijgen.⁴² Alle denominaties keerden zich bijvoorbeeld als één front tegen religieuze bemoeienis uit Rome en de Spaanse overheersing.⁴³ Armere klassen moeten zich – vooral in economisch zware tijden – meer met elkaar verbonden hebben gevoeld dan de rijkere klassen.⁴⁴ Ook afkomst speelde een rol. Bij het verenigen van de gewesten waren de onderlinge culturele verschillen zodanig groot dat er niet meteen een coherente Republiek ontstond.⁴⁵ Blijkbaar voelden zeventiende-eeuwers met een gedeelde plaats van herkomst zich sterker verbonden met elkaar dan met andere inwoners van de Republiek. Hetzelfde gold voor immigranten die om economische terugval, religieverschillen en oorlogsdreiging de Zuidelijke Nederlanden verlieten en hun heil zochten in de Republiek. Ook zij voelden zich door hun overeenkomstige afkomst verwant en zochten elkaar in hun nieuwe thuisland weer op, terwijl het contact met de autochtone bevolking stroef verliep.⁴⁶ Eén van de oorzaken waren taalproblemen die communicatie tussen autochtonen en allochtonen bemoeilijkten. Niet voor niets werd er in veel plaatsen een Waalse kerk opgericht, waarin de dienst met die van de reguliere

³⁸ Michel de Montaigne (vert. Hans van Pinxteren), *Essays. Een proeve van zeven*, Amsterdam 1993, pp. 18-19.

³⁹ Luuc Kooijmans, op. cit. (noot 36) 1997, p. 14.

⁴⁰ Willem Frijhoff 2002, op. cit. (noot 35), p. 29.

⁴¹ *'Was the continuing existence of the Catholic community not, to a far greater extent, the combined result of a continuous interaction between group alliances, family strategies, forms of immigration, conversions, social pressure, confessional poor relief, and concessions on the marriage market?'* Willem Frijhoff 2002, op. cit. (noot 35), p. 30.

⁴² Willem Frijhoff 2002, op. cit. (noot 35), p. 34.

⁴³ Pieter J. J. van Thiel, 1990-1, op. cit. (noot 13), p. 50. Willem Frijhoff, 'The threshold of toleration. Interconfessional conviviality in Holland during the early modern period, *Embodied Belief*, Hilversum 2002, p. 42.

⁴⁴ Willem Frijhoff 2002, op. cit. (noot 43) p. 41.

⁴⁵ Mirjam van Veen, *Een nieuwe tijd, een nieuwe kerk. De opkomst van het 'calvinisme' in de Lage Landen*, Zoetermeer 2009, pp. 105-106. Willem Frijhoff 2002, op. cit. (noot 35), p. 35.

⁴⁶ Zuid-Nederlanders werkten bijvoorbeeld vooral in specifieke en 'nieuwe' handelstakken en trouwden voornamelijk onderling. Ad Knotter, 'Vreemdelingen in Amsterdam in de 17^e eeuw: groepsvorming, arbeid en ondernemerschap', *Holland 27* (1995), pp. 224-226.

gereformeerde kerk in de Republiek alleen verschilde door de Franse voertaal.⁴⁷ Verenigingen als deze (religieus van aard, of niet) boden vluchtelingen uit de Zuidelijke Nederlanden een kans om hun eerder opgebouwde sociale netwerk dat zij bij hun vertrek achterlieten, te vervangen. Hoewel de autoriteiten zich open opstelden voor de vaak vermogende en goed opgeleide vluchtelingen uit het Zuiden, werden zij door de burgers vaak met wantrouwen benaderd. In veel kluchten, gedichten en uitdrukkingen werd de onoprechtheid, onbetrouwbaarheid, arrogantie, ijdelheid en oppervlakkigheid van de 'vreemdelingen' verwoord.⁴⁸ Een politiek en religieus tegenstander van Paulus Moreelse (1571-1638) haalde diens achtergrond als zoon van een immigrant aan in een pleidooi om de kunstschilder een plaats in de politiek te weerhouden. Verbitterd noemde hij hem 'vreemdeling', omdat migranten officieel werden geweerd uit de politiek.⁴⁹

Dat sociale – in dit geval religieuze – banden een bepaalde druk konden uitoefenen bij het verdelen van kunstopdrachten, toonde van Eck aan met zijn onderzoek naar de totstandkoming van een aantal opvallende altaarstukken voor schuilkkerken.⁵⁰ De katholieke genreschilder Jan Miense Molenaer (ca. 1610-1668) werd door de priester van Assendelft of een andere schenker uit zijn kennissenkring gevraagd om een monumentaal altaarstuk te schilderen. Molenaer wist deze opdracht, die totaal niet aansluit op zijn capaciteiten als kunstenaar, naar zijn hand te zetten door de *Bespotting van Christus* als onderwerp te kiezen, waarin hij de grimassen die hij doorgaans in zijn Breugelse 'drollen' schilderde, goed kwijt kon (afb. 1). Het knullige driehoekige compositieschema verradt echter dat grootschalige altaarstukken – van welke er geen tweede in zijn oeuvre bekend is – niet zijn sterkste punt zijn.⁵¹ De weinige religieuze onderwerpen die landschaps- en paardenspecialist Philips Wouwerman (1619-1668) schilderde, vloeiden ook voort uit strategische onderwerpkeuzes die aansloten op zijn schilderskwaliteiten: in 1652 maakte hij voor de Haarlemse kerk van St. Bernard een *Bekering van St. Hubertus* waarin niet het hert, maar het stralend witte paard van Hubertus de meeste aandacht trekt (afb. 2). Drie jaar later schilderde hij een op een schimmel gezeten *Christenridder* (afb. 3).⁵² De twee altaarstukken van Jan van Bijlert (1597/8-1671) met de *Heilige Drie-eenheid* en de *Roeping van Mattheus* tonen echter aan dat er ook katholieken waren die hun keuze door de kwaliteit van het werk lieten bepalen en ervoor kozen een calvinistische schilder een opdracht toe te vertrouwen (afb. 4 en 5).⁵³

Schilders van portretten in omgeving Amsterdam en Utrecht

De kunstenaars die in dit onderzoek centraal staan, zijn meesters die hun opleiding genoten en/of werkzaam waren in Amsterdam en Utrecht: twee plaatsen in de Republiek waar voor een zeventiende-eeuwse getalenteerde portretschilder veel welgestelde klandizie aanwezig was. In Amsterdam hadden veel gefortuneerde handelaren en bewindslieden hun onderkomen, terwijl in

⁴⁷ Frits Selier, 'Allochtonen in de 17^e eeuw. Reacties op Zuidnederlanders in Leiden', *Antropologische Bijdragen* 4, Amsterdam 1999, pp. 3-13. Frans sprekende Rooms-katholieke migranten hadden in Leiden vanaf 1654 een eigen schuilkerk 'De Zon' geheten.

⁴⁸ Harald Hendrix en Ton Hoenselaars (red.), 'Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd', *Utrecht Renaissance Studies* IV, pp. 9-10.

⁴⁹ Ad Knotter, op. cit. (noot 46), pp. 27-28. Nieuwenhuis, Eric Domela, (diss.) *Paulus Moreelse (1571-1638)*, Leiden 2001, p. 42.

⁵⁰ Xander van Eck 1999, op. cit. (noot 34) pp. 71, 78-79, 82-84.

⁵¹ Xander van Eck 2008, op. cit. (noot 33) pp. 87-89.

⁵² Frederik J. Duparc en Quentin Buvelot, (Tent. Cat.) *Philips Wouwerman 1619-1668*, Den Haag 2009, p. 33.

⁵³ Xander van Eck 2008, op. cit. (noot 33) p. 77.

Utrecht naast gegoede burgerij ook veel rijke adel aanwezig was.⁵⁴

In Utrecht was Paulus Moreelse (1571-1638) aan het begin van de zeventiende eeuw de meest gevraagde portrettist. Na zijn opleiding in Delft bij gevierd portretschilder Michiel van Mierevelt (1567-1641) maakte Moreelse een aansluitende reis naar Rome waar hij, volgens de door Arnold Houbraken (1660-1719) geschreven biografie van de schilder, de historieschilderkunst wilde bestuderen. Hierin werd Moreelse echter belemmerd door de vele portretopdrachten die hem daar overspoelden.⁵⁵ Bij terugkeer vestigde Moreelse zich in 1596 in de Domstad waar hij tijdens zijn werkzame leven getuige was en deelnam aan de grote bloei van de Utrechtse kunst.⁵⁶ Moreelse blies de Utrechtse portretkunst, die na het vertrek van schilder Anthonie Mor (1519-1575) rond 1567 stagneerde, nieuw leven in.⁵⁷ Vanaf het begin van zijn carrière als portretschilder – de vroegst bekende portretten van de meester dateren na 1600 – heeft Moreelse maar weinig noemenswaardige concurrentie gehad waardoor hij tot zijn dood in 1638 de meest gevierde portretschilder van Utrecht bleef.⁵⁸ Naast portretten maakte Moreelse geregeld historiestukken en enkele pastorale onderwerpen. Het historiestuk was echter vooral het terrein van Moreelse's nauwe collega, de beroemde historieschilder Abraham Bloemaert (1564-1651), die zich al enkele jaren voor Moreelse's komst in Utrecht had gevestigd. Samen met Bloemaert was Moreelse verantwoordelijk voor de meeste lessen die werden gegeven op de naar voorbeeld van de Italiaanse academies rond 1612 gevormde Utrechtse 'teekenschool', waar veel aspirant-schilders werden opgeleid in de internationale, italianiserende stijl die de zeventiende-eeuwse Utrechtse kunst kenmerkt. De lessen in portretschilderkunst werden vermoedelijk gedoceerd door Moreelse, want Bloemaert – van wie geen enkel portret bekend is – heeft volgens de biografie over de schilder door Karel van Mander 'het conterfeyten nae t'leven [...] by hem geen plaetse, op dat zynen gheest daer door niet worde verhindert'.⁵⁹ De gevierde schilder van het hoog gewaardeerde historiestuk weigerde zich waarschijnlijk te verlagen tot dit destijds minderwaardig geachte genre van de schilderkunst.

Gerrit van Honthorst (1592-1656) was één van de getalenteerde schilders die in de Utrechtse werkplaats van Bloemaert en Moreelse werden opgeleid. Na zijn reis door Italië maakte Van Honthorst in Utrecht al enige portretten. In de loop van de jaren '20 kreeg hij zijn eerste belangrijke opdrachten. In 1628 verliet hij Utrecht om aan het Engelse hof van Karel I te werken, waarna ook de Stadhoudelijke familie haar oog op hem lieten vallen. Gedurende de jaren '30 werd hij getraakteerd op portretopdrachten van het hof in Den Haag en Bohemen. Toen Van Honthorst in 1637 naar Den Haag verhuisde werd hij hoofdzakelijk hofschilder en schilderde hij slechts sporadisch Utrechtse bourgeoisie, waardoor de markt voor Moreelse slechts gedeeltelijk door hem werd veroverd. Na het wegvallen van Moreelse in 1638 en Van Honthorsts vertrek uit de stad in 1637, ontstond er een gat in de markt van de Utrechtse portretkunst waar een andere schilder uit de Utrechtse tekenschool, Van Bijlert, op insprong.⁶⁰ De meeste portretten die Van Bijlert schilderde, dateren dan ook uit deze periode. In het begin van zijn carrière richtte hij zich meer op historie- en

⁵⁴ Joaneath Spicer, Lynn Federle Orr, Marten Jan Bok e.a., (Tent. cat.) *Masters of light. Dutch painter in Utrecht during the Golden Age*, New Haven 1997, p. 56.

⁵⁵ Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1976, 3 delen, deel 1, p. 49.

⁵⁶ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), p. 7.

⁵⁷ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), p. 61.

⁵⁸ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), p. 49.

⁵⁹ 'Hij maakte geen plaats voor het schilderen naar het leven, zodat zijn geest daar niet door zou worden verhindert.' Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 298r.

⁶⁰ Paul Huys Janssen, (diss.) *Jan van Bijlert. Schilder in Utrecht*, Utrecht 1994, p. 61.

genrestukken.⁶¹ Hoewel de portretten van middelmatige kwaliteit zijn, kreeg Van Bijlert door het verdwijnen van Moreelse en Van Honthorst in Utrecht wel de meeste portretopdrachten, maar buiten Utrecht bouwde hij geen grote klantenkring op.⁶²

In Amsterdam werd enkele jaren na het overlijden van Moreelse Rembrandt van Rijn de meest begeerde portretschilder. In het atelier van Uylenburgh maakte Rembrandt portretten van 1631-5 in zijn eigenzinnige, karakteristieke stijl. Na zijn vertrek uit het atelier in 1635 stopte hij meteen met portretteren en hij nam het genre pas weer op in 1639. In de volgende jaren kreeg hij veel opdrachten en kon hij hoge prijzen voor zijn werken te vragen.⁶³ Aan het einde van zijn carrière in de jaren '50 en '60 schilderde hij nog enkele portretten in zeer grove stijl maar gaf er uiteindelijk de brui aan. Waarschijnlijk heeft Rembrandt in vergelijking met Moreelse en Honthorst zijn portretten met veel minder plezier geschilderd. Hoewel iedereen van formaat in de jaren '40 door Rembrandt vereeuwigd wilde worden, was hij vermoedelijk niet de meest aangename man om mee samen te werken. Dat de koppige Rembrandt zich nogal eens onfatsoenlijk tegenover zijn geportretteerden kon opstellen is vermeld in een anekdote door Houbraken. Hij vertelt dat de schilder eens de opdracht kreeg een grootschalig groepsportret te schilderen van een familie. Wanneer een aap die Rembrandt in huis had komt te sterven wil hij er nog een afbeelding van maken. Bij gebrek aan een ander doek schildert hij het beest snel bij het familieportret, *'daar die luiden veel tegen hadden, niet willende dat hunne portretten by dat van een afschuwelyken stervenden aap zouden te pronk staan.'* Als de familie hem vraagt de aap van het doek te verwijderen, weigert hij omdat *'hy [...] zoo veel liefde voor dat model van den dooden aap [had] dat hy liever dat stuk onvoldaan wilde aan zig houden, dan hun ten gevallen de kwast'er op zetten'*. De familie was blijkbaar niet meer bereid het werk af te nemen, want Houbraken vermeldt vervolgens dat het doek uiteindelijk als afschutting heeft gediend voor één van de werkplekken van Rembrandts leerlingen.⁶⁴ De anekdote verduidelijkt dat de beroemde Rembrandt het zich blijkbaar sociaal en financieel kon veroorloven om zo nu en dan een klant tegen zich in het harnas te jagen en een waardevolle opdracht te verliezen door koppigheid.

Tegelijkertijd met Rembrandt bouwde Bartholomeus Van der Helst (1613-1670) een aardige klantenkring op voor zijn portretten die in tegenstelling tot het werk van Rembrandt op een veel gladdere wijze zijn geschilderd. Van der Helst werd waarschijnlijk in Haarlem in deze stijl opgeleid door Nicolaes Eliasz. Pickenoy (1588-1653/6). Terwijl hij zich in het begin nog liet beïnvloeden door de stijl van Rembrandt was na 1655 in zijn werk juist vooral de zwierige vormtaal van de Antwerpse schilder Anthony van Dyck (1599-1641) zichtbaar.⁶⁵ Deze elegante, flatteuze stijl werd steeds geliefder in de Republiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw.

Ook Nicolaes Maes (1634-1693) schilderde rond de jaren '60 in de zwierige hofstijl van Anthony van Dyck, terwijl hij destijds door Rembrandt werd opgeleid, want zoals Houbraken opmerkte, *'verliet hij vroeg die wijze van schilderen, te meer hoe hy zig tot het schilderen van portretten begaf, en wel zag dat inzonderheid de jonge Juffrouwen meer behagen namen in 't wit dan in het bruin'*.⁶⁶ Maes lijkt in veel opzichten meegaand tegenover de grillen van de kunstmarkt te

⁶¹ Ibidem, p. 60.

⁶² Ibidem, p. 62.

⁶³ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6) p. 217.

⁶⁴ Arnold Houbraken, op. cit. (noot 55), deel 1, pp. 259-260.

⁶⁵ Jan Jacob de Gelder, *Bartholomeus van der Helst*, Rotterdam 1921, pp. 3-4.

⁶⁶ William Walter Robinson, (diss.) *The early works of Nicolaes Maes 1653-1661*, Cambridge 1996, deel 1, p. 185 en 187. Arnold Houbraken 1976, op. cit. (noot 55), deel 2, p. 274.

hebben gestaan. Zodra hij zich na zijn opleiding bij Rembrandt weer in Dordrecht vestigde, mat hij zich al gauw de ietwat conservatieve plaatselijke mode aan. Toen rond de jaren '70 alle Amsterdamse portretschilders van formaat van het toneel waren verdwenen, trok hij van Dordrecht naar Amsterdam om daar dit deel van de markt op te eisen – met succes, want in de jaren '70 en '80 was hij de meest gevraagde portretschilder van Amsterdam.⁶⁷ Maes scheen toeschietelijker te zijn geweest tegenover zijn geportretteerden dan zijn leermeester. Houbraken meldt dat Maes, wanneer een dame klaagt over het resultaat van het natuurgetrouwe portret dat hij van haar heeft geschilderd, geen moment aarzelt en zegt dat het nog niet is voltooid, waarna hij gauw, naar tevredenheid van de vrouw, alle *pokputten* in het portret verwijdert.⁶⁸ Dat zulke concessies niet altijd van harte moeten zijn gedaan, wordt geïllustreerd door een vermeend citaat van Jacob Jordaans. Deze Antwerpse historieschilder van formaat bracht eens een bezoek aan het atelier van Maes en vroeg hem wat hij zoal maakte. Maes, geïntimideerd door deze befaamde beoefenaar van de prestigieuze historieschilderkunst, zei voorzichtig dat hij [slechts] portretschilder was. '*Bruer*', zei Jordaans, '*ik heb deernis met ou, hen dy me van die Martelaren?*'⁶⁹

De uit Zwolle afkomstige Gerard ter Borch (1617-1681) was de meest fervente reiziger onder de hier genoemde schilders. Na een training van zijn vader vertrok de schilder naar Amsterdam en Haarlem voor een opleiding. Verblijven in Engeland, Antwerpen, Spanje en vermoedelijk Italië hebben waarschijnlijk invloed op zijn stijl gehad, die sporen van de fijne stijl van Van Dyck en de elegantie van Diego Velázquez (1599-1660) draagt. Na als portretschilder te zijn meegevraagd naar de bezegeling van het einde van de Tachtigjarige Oorlog te Münster, werkte Ter Borch vooral in zijn geboorteplaats Zwolle en later in het nabijgelegen Deventer. De conservatieve smaak van de Deventenaren schijnt door in het werk van Ter Borch, maar dit weerhield klanten uit het modernere westen van het land er niet van de schilder om een portret te vragen.⁷⁰ Waarschijnlijk was Ter Borch een alom geliefd portrettist omdat hij de bedoelingen van zijn klanten feilloos aanvoelde.⁷¹ Bovendien klinkt zijn omgang met klanten in Houbrakens anekdote over Ter Borch, die meent dat de schilder tijdens het afbeelden van Willem III een gezellig babbeltje maakte over verschillende onderwerpen, bijzonder aangenaam.⁷²

Religie in de zeventiende-eeuwse Republiek

Menig verwonderde buitenlandse reiziger maakte aantekeningen in zijn reisdagboek over de bijzondere situatie waarin gereformeerden, katholieken, doopsgezinden, lutheranen en anderen in de Republiek in vrede samen konden leven.⁷³ Dit was in andere landen, waar door middel van een staatskerk een religie aan het volk werd opgelegd en andere geloofsovertuigingen met harde hand werden bestreden, ongekend. Hoewel de gereformeerde bestuurders in eerste instantie ook een gereformeerde staatskerk nastreefden, net zoals voor de reformatie het katholicisme deze status

⁶⁷ Rembrandt, Govert Flinck, Jacob Backer, Bartholomeus van der Helst Abraham van den Tempel en Ferdinand Bol waren op dat moment niet meer werkzaam als portretschilder. William Walter Robinson 1996, op. cit. (noot 66), deel 1, p. 12.

⁶⁸ Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1976, 3 delen, deel 2, pp. 276-277.

⁶⁹ Ibidem, deel 2, p. 276. '*Broeder, ik heb medelijden met je. Ben jij zo'n martelaar?*'

⁷⁰ Arthur K. Wheelock (red.), Tent. cat. *Gerard ter Borch*, Washington 2004, pp. 2-17.

⁷¹ Ibidem, p. 17.

⁷² Ibidem, p. 17. Arnold Houbraken 1976, op. cit. (noot 55), deel 3, p. 35.

⁷³ Julia Bientjes, (diss.) *Holland und der Holländer im Urteil deutscher Reisender 1400-1800*, Groningen 1967, pp. 107-108.

bezat, bleken zij een te kleine minderheid om dit te bewerkstelligen.⁷⁴ Door de vestiging van gereformeerden in de Noordelijke Nederlanden, het vertrek van een groep katholieken en enkele bekeringen tot het gereformeerde – met name calvinistische – geloof nam hun aantal weliswaar toe, maar zij wogen in getal niet op tegen de grote groep andere in de Republiek vertegenwoordigde gezindten. Het gereformeerde geloof verkreeg derhalve ‘slechts’ de positie van geprivilegieerde religie en had daarmee enkel het voorrecht om rituelen zoals trouwfeesten, dopen, begravenissen en bededagen te bepalen.⁷⁵ Toen met de Alteratie in 1578 het katholieke stadsbestuur werd vervangen door een gereformeerd bestuur, bekeerden de inwoners van de Republiek zich dan ook niet van de ene op de andere dag tot het gereformeerde geloof. Velen bleven trouw aan het katholieke geloof waarmee zij waren opgevoed, vooral veel adellijke families die traditiegetrouw aan het geloof verbonden waren en zich vaak intensief bemoeid hadden met de lokale geloofsgemeenschap.⁷⁶ Mensen die zich wel van het katholieke geloof hadden gedistantieerd, bleken moeite te hebben om van typisch katholieke verschijnselen afscheid te nemen die inmiddels vastgeroeste maatschappijbrede tradities waren geworden, zoals het Sinterklaasfeest of de verering van plaatselijke heiligen.⁷⁷

Het protestantisme was in de loop van de zestiende eeuw via goede handelscontacten met het buitenland en de juist ontwikkelde boekdrukkunst in de Nederlanden terecht gekomen. In de Republiek was de stroming in vele varianten vertegenwoordigd. Sommigen sloten zich aan bij de ideeën van de twee hervormers die Johannes Calvijn (1509-1564) destijds wisten te inspireren: Maarten Luther (1483-1546) en Ulrich Zwingli (1484-1531). Anderen voelden zich aangetrokken tot de meer radicale afsplitsing van de zwinglianen, de doopsgezinden, die door middel van een volwassenendoop bewust tot dit geloof toetraden en zich concentreerden op strikte bijbelstudie. De buitenwereld werd zoveel mogelijk op afstand gehouden, het gebruik van wapens of het bekleden van ambtsfuncties was uit den boze.⁷⁸ Tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609-1621) leverde een scheuring in de gereformeerde kerk twee nieuwe protestantse variaties op. Toen hoogleraar in de theologie Jacobus Arminius (1559-1609) de aanstootgevende uitspraak deed dat de mens door zijn geloof in God invloed kan uitoefenen op zijn bestemming na de dood, werd dit fel tegengegaan door collega Franciscus Gomarus (1563-1641) die vasthield aan de opvatting dat de predestinatie enkel wordt bepaald door God. In een remonstrantie vroeg Arminius’ opvolger Johannes Wtenbogaert (1557-1644) om meer rekkelijkheid binnen het geloof waar Gomarus met een contraremonstrantie op antwoordde. Tijdens de synode van Dordrecht in 1619 werden de contraremonstranten in het gelijk gesteld waardoor de remonstranten min of meer dezelfde status kregen als andere religieuze minderheden.⁷⁹

Al deze geloofsstromingen die naast de geprivilegieerde gereformeerde godsdienst bestonden werden uit noodzaak ‘getolereerd’. Van werkelijke tolerantie in de moderne zin van het woord was echter geen sprake. De multireligieuze situatie in de Republiek werd gedoogd om onrust

⁷⁴ Mirjam van Veen 2009, op. cit. (noot 45), p. 105.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Ibidem, p. 120.

⁷⁷ Ibidem, p. 122.

⁷⁸ Hans Knippenberg, *De religieuze kaart van Nederland. Omvang en geografische spreiding van de godsdienstige gezindten vanaf de Reformatie tot heden*, Assen 1992, p. 11. Afgeleid van de doopsgezinde stroming ontstaan ook de Batenburgers, Davidjoristen en Mennonieten., Otto Jan de Jong, *Nederlandse kerkgeschiedenis*, Nijkerk 1985, pp. 98-99. Alle Gabe Hoekema, en Sjouke Voolstra, *De doopsgezinden* (Wegwijs), Kampen 1999, pp. 12-26. Mirjam van Veen 2009, op. cit. (noot 45), pp. 20-21.

⁷⁹ Joris van Eijnatten, Frederik A. van Lieburg, *Nederlandse religiegeschiedenis*, Hilversum 2005, p. 178.

en overlast te voorkomen. Of de verschillende minderheden de gelegenheid werd geboden om samen te komen was afhankelijk van de bereidheid van de lokale overheid om de touwtjes te laten vieren.⁸⁰ In de regel was het voor minderheden niet moeilijk om samen te scholen maar zodra een groepering teveel in de openbaarheid trad waardoor de macht van de overheid en openbare orde in geding kwam, werd er van hoger hand ingegrepen.⁸¹ Het voorzichtig opereren van de katholieke minderheid in de zeventiende-eeuwse Republiek is mooi geïllustreerd in reisdagboeknotities van de reizende Franse diplomaat Charles Ogiers (1595-1654) die op 18 juli 1636 zijn bezoek aan portretschilder Wybrand de Geest (1592-1661) in Leeuwarden beschreef. Na een kijkje te hebben genomen in het atelier van de schilder, waar hij diens portretten en verzameling van munten, schelpen en andere objecten bekeek, raakten de twee in gesprek. De Geest had blijkbaar enige schroom om over zijn religie te vertellen, want pas *'na een gesprek van een uur of drie vertelde hij eindelijk, dat hij katholiek was [...].'* Bovendien vertelt De Geest *'[waren] er in stad en provincie nog zeer veel katholieken, vooral onder de adel. Er waren in de stad minstens drie Jesuïeten, gewoon als leek gekleed natuurlijk, die hier dan daar, in particuliere huizen de mis lazten, soms werden ook in zijn huis de plechtigheden gevierd. En inderdaad, in de hoek van een klein kabinetje stond een klein huisaltaar zoals bij ons de jongens opstellen die zich een huiskapelletje inrichten.'* Als Ogiers De Geest vraagt waar ze zondag een mis zouden kunnen bijwonen, zegt hij dat er op zaterdag een additionele mis wordt georganiseerd. *'Ik geloof dat de katholieken de zondag ook al op zaterdag vieren om niet, door allen tegelijk bijeen te komen, aanstoet te geven.'* Op deze manier was het voor de katholieken blijkbaar mogelijk om hun geloof te praktiseren, maar zij bleven op hun hoede *'want de schout en zijn rakkers konden plotseling voor de deur staan om een grondige inspectie te houden en die snuffelden zelfs in toiletnecessaires om te zien of ze soms kerkgerei bevatten.'* schrijft Ogiers.⁸² Wellicht had De Geest inderdaad te vrezen voor het stadsbestuur in Leeuwarden. Amsterdam en Haarlem stonden destijds bekend als religieus 'tolerante' steden. In Utrecht, de stad die eeuwenlang als bisdom fungeerde, waren veel katholieke geestelijken aanwezig, evenals katholieke adel, die veelal sterk verbonden waren aan geestelijke instellingen.⁸³ In het algemeen waren de katholieke schuilkerken niet zo geheim als hun naam doet vermoeden. De meeste inwoners van een stad moeten bekend zijn geweest met de exacte locatie van schuilkerken in hun plaats.

Historicus Frijhoff vroeg recentelijk om meer aandacht voor het geloof op het niveau van het dagelijks leven, omdat de institutionele regels en intellectuele ideeën geen afspiegeling zijn van de religieuze praktijk.⁸⁴ Deze regels droegen bij tot een zekere leidraad in het religieuze leven, maar de persoonlijke invulling van de religie, daar had geen autoriteit controle over.⁸⁵ Terwijl de één zich als vroom lidmaat bij een gereformeerde kerk inschreef en zich met hart en ziel inzet voor zijn geloofsgemeenschap bracht de ander als 'liefhebber' slechts sporadisch een bezoek aan het godshuis.⁸⁶ Dat niet iedereen als een vrome geestelijke door het leven ging, wordt geduid door een gedicht van Jan Vos (ca. 1610-1667) waarin historieschilder Jan Victors (1619-1676) wordt bespot

⁸⁰ Mirjam van Veen 2009, op. cit. (noot 45), p. 106.

⁸¹ Joris Zijlmans, *Vriendenkringen in de 17^e eeuw. Verenigingsvormen van het informele culturele leven te Rotterdam*, Den Haag 1999, p. 13.

⁸² H.M. Zijlstra-Zweens, 'Ogiers iter Hollandicum', *Spiegel Historiae* 12 (1977), pp. 642-650. L. de Vries, *Wybrand de Geest. 'De Friessche adelaar' portretschilder in Leeuwarden 1592-1661*, Leeuwarden 1982, p. 42.

⁸³ J.A.L. de Meyere, (Tent. cat.) *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Utrecht 1986, pp. 13-15.

⁸⁴ Willem Frijhoff 2002, op. cit. (noot 35) p. 20.

⁸⁵ Ibidem, pp. 21 en 29.

⁸⁶ Xander van Eck 2008, op. cit. (noot 33) p. 75.

omdat hij vanwege zijn rechtzinnig calvinistische overtuiging weigert om God af te beelden. *‘Hans wou geen Christus schilderen./ Hans schildert loffelyk, zoo ons de faam verbreidt./Natuur beschonk Apel. Maar Hans beschonk zy milder./ Hij schildert alle ding, behalven godtlykheidt./ Hans is een deugdtyk man: maar ’t is een godtloos schilder.’*⁸⁷ Dat aan de andere kant een te vrije, atheïstische overtuiging ook geen gemeengoed was blijkt uit de vele aangespannen rechtszaken tegen kunstschilder Torrentius (1589-1644), onder meer vanwege zijn vermeende goddeloosheid en godslastering.⁸⁸ Omdat het geloof in zekere mate een persoonlijke aangelegenheid was, is het vaak onmogelijk om na te gaan welke religieuze opvattingen een zeventiende-eeuwer er precies op na hield. Gedocumenteerde feiten over zijn leven – akten van doop, trouw en dood – en contacten met anderen geven slechts een indicatie van het religieuze klimaat waarmee iemand zich verwant moet hebben gevoeld, maar de mate van rechtzinnigheid en de individuele invulling van zijn geloof is in deze bronnen uiteraard niet te vinden. Soms geven andere feiten aan hoe fanatiek iemand zijn geloof beleed. Wanneer een geloofsopvatting ongunstige consequenties met zich meebracht, waren velen zo flexibel om deze te verruilen voor een ander of tenminste de schijn op te houden dat ze zich hadden bekeerd. De protestantse Van Bijlert waarborgde op deze manier zijn veiligheid tijdens zijn studiereis in het katholieke Italië door zich daar in 1621 als katholiek in te schrijven bij de parochie Santa Maria del Popolo. Bij zijn terugkomst in de Republiek trouwde hij Margrite Jan Kenmincx in 1625 voor de gereformeerde kerk en liet zich daar bovendien vijf jaar later als lidmaat inschrijven.⁸⁹

De religieuze keuzemogelijkheden voor de zeventiende-eeuwer was groot en dit roept de vraag op of de religieuze verschillen destijds de zeventiende-eeuwse schilder kon belemmeren bij zijn professionele loopbaan. Kunsthistoricus Peltzer had in zijn artikel over Rembrandtlerling Christoph Paudiss (1618-1666) moeite om diens katholieke achtergrond te verbinden met zijn leerperiode bij de ‘protestantse’ Rembrandt.⁹⁰ Hij meende begin twintigste eeuw dat Paudiss toch protestants moet zijn geweest *‘hoe anders had de schilder bij Rembrandt in de leer kunnen gaan?’*⁹¹ De religieus diverse samenstelling van de schilderschool van Abraham Bloemaert (1564-1651) en Moreelse en de werkplaats van Rembrandt spreken voor het tegendeel.

Bloemaert, die op 1566 als telg binnen een katholieke familie ter wereld kwam, bleef ook als volwassene trouw aan dit geloof en mengde zich vooral in katholieke kringen.⁹² Daarbij woonde hij, net als toen hij in 1591 twee jaar met zijn vader in Amsterdam verbleef, in een kloostergebouw dat nog in gebruik was. Deze overtuigde katholiek werkte nauw samen met Moreelse die weliswaar waarschijnlijk in 1602 rooms-katholiek trouwde voor schout en schepenen, maar zich tijdens de verwickelingen van het Twaalfjarig Bestand ontpopte als een actief contraremonstrants lid.⁹³

⁸⁷ Jan Vos, *Alle gedichten van den poëet Jan Vos: verzamelt en uitgegeven door J.L.*, Amsterdam 1662, p. 367, nr. 76. V. Manuth 1993-1994, op. cit. (noot 4), p. 252. *‘Hans wou geen Christus schilderen./ Hans schildert prachtig, zo vertelt ons Faam./ Natuur schonk Apelles grote gaven, maar Hans zelfs meer./ Hij schildert alle dingen, behalve goddelijkheid./ Hans is een deugdelijk man, maar een goddeloos schilder.’*

⁸⁸ A.J. Rehorst, *Torrentius*, Rotterdam 1939, pp. 20, 28 en 39.

⁸⁹ Paul Huys Janssen 1994, op. cit. (noot 60), pp. 25-26.

⁹⁰ Paudiss trouwde tweemaal een vrouw in de katholieke parochiekerk St. Georg in Freising. Het kind dat zijn tweede vrouw baarde, werd in St. Georg gedoopt. R. Peltzer, ‘Christoph Paudiss und seine tätigkeit in Fresing’, *Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst* 12 afl. 4 (1937-1938), p. 263, noot 41.

⁹¹ Ibidem, p. 263, noot 41.

⁹² De twee vrouwen die hij in zijn leven trouwt, Judith van Schonenburch en na haar dood in 1599 Gerarda de Roij, zijn beiden afkomstig uit een welgestelde katholieke families. M.G. Roethlisberger en M.J. Bok, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints, 2 delen*, deel 1, Doornspijk 1993, pp. 551-587.

⁹³ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), p. 23. Omdat Moreelse de katholieke Antonia van Wyntershoven trouwde, is het zeer waarschijnlijk dat het paar een schepenuwelijk sloten omdat zij een

Moreelse werd in 1618 lid van de gereformeerde kerk en mocht in hetzelfde jaar toetreden tot de contraremonstrantse factie in Utrecht. Bovendien bekleedde hij vanaf 1623 twee jaar lang de functie van kerkmeester in de Buurkerk. De schildersschool in Utrecht, waar het katholieke geloof nog veel navolging vond, bestond geenszins alleen uit katholieke pupillen. Sterker nog, van slechts vijf van de ruim vijftientig leerlingen waarvan bekend is dat zij in de Utrechtse schildersschool zijn opgeleid, is met zekerheid aan te nemen dat zij katholiek waren.⁹⁴ Eén van deze leerlingen was de overtuigd katholiek Honthorst. Honthorst kocht in 1627 evenals zijn leermeester Bloemaert een onderkomen in een Utrechts klooster, het Oudmunster. Hij trouwde in 1620 Sophia Coopmans in Utrecht voor schout en schepenen.⁹⁵ Jan van Bijlert is één van de vijf schilders die in de Utrechtse schildersschool werden opgeleid waarvan met zekerheid kan worden aangenomen dat zij protestants waren.⁹⁶

De religieuze overtuiging van Rembrandt werd, toen onderzoekers tijdens de verzuilde negentiende en twintigste eeuw de drang ontwikkelden om deze in een hokje te plaatsen, vastgesteld van katholiek tot calvinist, van rozenkruiser tot verheven vrije geest.⁹⁷ Omdat documenten die enig uitsluitsel kunnen geven over Rembrandts religie ontbreken, werd de onderzoekers ruimte geboden om vrij te gissen en te speculeren. Tegenwoordig wordt algemeen aangenomen dat Rembrandt zich vooral met het protestantse geloof verwant moet hebben gevoeld.⁹⁸ Hoewel hij niet als lidmaat bij de gereformeerde kerk stond ingeschreven, in tegenstelling tot zijn vrouw Saskia Uylenburgh (1612-1642), heeft hij zich namelijk wel in overwegend protestantse kringen bewogen. In recent onderzoek worden bij Rembrandts geloof soms nog kleine kanttekeningen geplaatst, zoals door Dudok van Heel, die beargumenteerde dat de schilder remonstrantse sympathieën had.⁹⁹

Naast een remonstrant en een katholiek zijn maar liefst vijftien van Rembrandts leerlingen afkomstig uit gereformeerde milieus. Eén van hen was Maes, die werd gedoopt in de gereformeerde kerk van Dordrecht en een vader en broer had die zich fanatiek inzetten voor de Dordtse gereformeerde gemeente. Ook Van der Helst was gereformeerd en bewoog zich vooral in Waalse kringen, vooral na zijn huwelijk met een Waals meisje die familieleden had die actief waren in de Waalse gemeenschap. Ter Borch, die niet bij Rembrandt of Bloemaert was opgeleid, maar zijn

katholiek huwelijk sloten. Omdat echter alle minderheden waren toegewezen op een huwelijk voor schepenen, kan een andere religie niet worden uitgesloten.

⁹⁴ Dit zijn de leerlingen Wybrand de Geest (1592-1661/65), Gerrit Honthorst (1592-1656), Cornelis van Poelenburg (1594/95-1667), Niolaus Knufper en Jan Baptist Weenix (1621-1663).

⁹⁵ Jay Richard Judson, 'Two documents concerning Honthorsts return to the Netherlands', *Oud-Holland* 70 (1955), p. 66.

⁹⁶ Dit zijn de leerlingen Hendrick ter Brugghen (1588-1629), Jacob Gerritsz. Cuyt (1594-1652), Samuel Samuëlsz. Griffet (+/- 1600-1663), Augustijn van Sompecken (?-?). Daarnaast vermoedt Bok dat de volgende leerlingen ook in protestantse kringen geleefd hebben: Jan van Hemskerck (?-?), Nicolaes van Berckeyck (?-?), Robbert Splintersz. (?-?), Abraham Jacobsz. Van Ammerlerveen (?-?), Hendrick Schook (?-?), Hendrick Jacob (Munnekes) (?-?) en Willem van Drielenburg (1635-?).

⁹⁷ Zie voor Rembrandt als mennoniet: K. Vos, *Rembrandts geloof*, plaats uitgave onbekend, 1909. J. Rosenberg, *Rembrandt: Life and work*, Londen 1964, p. 184., zie voor Rembrandt als calvinist: W.H. Bode, *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen*, Leipzig 1951, pp. 13-14. L. Wencelius, *Calvin et Rembrandt*, Parijs 1937., zie voor Rembrandt als algemeen protestant: W.A. Visser 't Hooft, *Rembrandt's weg tot het evangelie*, Amsterdam 1956, p. 51., zie voor Rembrandt als katholiek: J.L.A.A.M., Rijckervorsel, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932, p. 31., zie voor Rembrandt als rozenkruiser: C. Neumann, *Rembrandt*, Berlin 1905, 2 delen, deel 1, p. 602., zie voor Rembrandt als vrijdenker: G. Simmel, *Rembrandt: ein Kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1917, p. 158., W. Weisbach, *Rembrandt*, Berlin 1926, p. 33.

⁹⁸ Volker Manuth 2006, op. cit. (noot 2) p. 68.

⁹⁹ Sebastiaan A.C. Dudok van Heel, op. cit. (noot 7).

vaardigheden en kennis opdeed bij zijn vader Gerard ter Borch de Oude en vervolgens bij Pieter de Molijn in Haarlem, was protestant.

Casestudies

Zoals zal blijken, kwamen portretopdrachten in de zeventiende eeuw vaak tot stand door contacten uit het sociale netwerk van kunstenaars en opdrachtgevers. Dit sociale netwerk is een web bestaande uit verschillende contacten. Aan de meeste portretopdrachten ging een samenspel van deze contacten op familiaal, vriendschappelijk, zakelijk, religieus en politiek niveau vooraf. Mogelijk voerden contacten binnen één van deze subcategorieën bij de totstandkoming van een bepaalde portretopdracht de boventoon, maar deze is vrijwel nooit afzonderlijk verantwoordelijk voor de keuze van een kunstenaar. Het is daarom ook niet mijn bedoeling om de verschillende casestudies op aspect te verdelen. Onderstaande schikking legt de nadruk op één van de aspecten en besteedt daarnaast aandacht aan de andere zaken die in het betreffende geval van belang zijn geweest. Bijna alle takken van het sociale netwerk hebben voor de schilders een grote of kleine rol gespeeld bij hun portretopdrachten. Het belang van het sociale netwerk wordt genuanceerd door externe factoren die tegelijkertijd de keuze voor een portrettist beïnvloedden, zoals de contemporaine mode, de omgeving en de status van de geportretteerde en de kunstenaar.

Het sociale netwerk

Familierelaties - Een vliegende start voor Bartholomeus van der Helst dankzij zijn schoonfamilie



Afb. 6 Bartholomeus van der Helst, *De regenten van het Walenweeshuis* 1637, 133x147 cm olieverf op doek, De Ruischer Stichting, Amsterdam.

Bartholomeus van der Helst was zijn carrière als kunstschilder in 1637 nog maar net gestart, toen hem de prestigieuze opdracht in de schoot werd geworpen een groepsportret te maken van de regenten van het Walenweeshuis in Amsterdam (afb. 6). Van der Helst, zelf waarschijnlijk een telg van Waalse immigranten, trouwde in 1636 met Anna du Pire (ca. 1618-/-), een meisje uit een Waalse familie die nauwe banden onderhield met de Amsterdamse Waalse kerk. Vooral de grootvader van zijn echtgenote zette zich actief in voor de Waalse kerkgemeenschap als diaken en ouderling.¹⁰⁰ Een jaar na zijn huwelijk kreeg Van der Helst met deze veelbelovende opdracht de mogelijkheid zich te profileren als aanstormend kunstschilder. Het zijn onmiskenbaar de nieuwe familiale contacten met invloedrijke personen binnen de Amsterdamse Waalse gemeenschap geweest die Van der Helst deze belangrijke taak opleverden. Het regentenstuk was van grote invloed op zijn carrière. In 1639 werd Van der Helst namelijk benaderd voor een tweede, vergelijkbare opdracht: een schuttersstuk van de Corporaelschap van Roelof Bicker (1611-1656) (afb. 7). Na dit stuk, dat in 1642 werd voltooid, volgde een reeks opdrachten van de invloedrijke familie Bicker. Roelof vroeg Van der Helst in hetzelfde jaar om een passend pendant bij het portret van zijn vrouw Agatha de Vlaming van Oudtshoorn dat in 1639 geschilderd werd door portretgrootheid Michiel van Mierevelt (1567-1641), die vlak na de voltooiing van dit stuk was gestorven (afb. 8).¹⁰¹ Dit portret en het eerder genoemde schuttersstuk waren Andries Bicker (1586-1652), invloedrijke VOC- bewindhebber en tevens achteroom van Roelof Bicker, waarschijnlijk opgevallen waarna hij besloot Van der Helst te vragen zichzelf en zijn vrouw te portretteren (afb. 9 en 10). Deze opdracht vervulde Van der Helst waarschijnlijk naar tevredenheid, want het echtpaar liet ook hun zoon Gerrit Bicker (1622-1666) door Van der Helst afbeelden (afb.

¹⁰⁰ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell, (Tent. Cat.) *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd: 1600-1800*, Bussum 2002, p. 188. Zie J.J. de Gelder, *Bartholomeus van der Helst*, Rotterdam 1921, p. 13.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 116-117.

11).¹⁰²

Uit nog ongepubliceerd, nieuw onderzoek waarin ruimschoots aandacht is besteed aan de klantenkring van Van der Helst, blijkt dat Van der Helst niet alleen Walen, maar ook veel andere Zuid-Nederlandse immigranten schilderde.¹⁰³ Een aantal van deze geportretteerde immigranten had contacten met de schoonfamilie van Van der Helst. De in 1643 door Van der Helst geschilderde David Rijkaert (1614-1680) bijvoorbeeld, was door een huwelijk verwant aan Van der Helsts schoonfamilie (afb. 12). De rijke koopman Joan Coymans (1601-1657), die Van der Helst samen met zijn vrouw schilderde in 1645, was niet gerelateerd aan de familie van Van der Helst, maar was wel een uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstige migrant die zich in Amsterdam had gevestigd (afb. 13 en 14). Ook na de beginjaren van Van der Helst bleven de Waalse contacten en relaties met andere immigranten belangrijk voor portretopdrachten voor de schilder, want in 1652 zou hij een neef van Anna du Pire, Pieter van de Venne (1623-1666) schilderen, samen met zijn gezin (afb. 15). In 1654 schilderde Van der Helst de Waalse lakenkoopman Abraham del Court (1623-?) en diens vrouw Maria de Kaersgieters (1631-1660) (afb. 16).¹⁰⁴ In de jaren '40 was Van der Helst een gevestigde naam en ontving hij ook opdrachten van buiten Amsterdam. Het is onduidelijk of een in Rotterdam wonende tante van Anna du Pire, Catharina du Pire (?-?), een rol heeft gespeeld in de vele Rotterdamse opdrachten die Van der Helst heeft uitgevoerd in de jaren '40 en '50.¹⁰⁵ De familiebanden van Van der Helst boden de schilder meer dan een duwtje in de rug. Zijn familiebanden zouden hem gedurende zijn hele carrière zo nu en dan opdrachten opleveren, maar nadat hij zich had bewezen als portretschilder en zowel patriciërs als rijke middenstanders hun weg vonden naar Van der Helst, was hij voor portretopdrachten niet meer van deze connecties afhankelijk.¹⁰⁶

Voor veel kunstenaars bood aangetrouwde familie een belangrijke weg tot potentiële klanten. Zo schilderde Rembrandt vlak na zijn huwelijk met Saskia in 1634 veel portretten van leden van zijn aangetrouwde familie, zoals Anthoni Coopal (1606-1672), de echtgenoot van Saskia's zus Titia (afb. 17).¹⁰⁷ De contacten van Gerard Ter Borch met gegoede kringen zijn waarschijnlijk ook te danken aan familie. In 1670 schilderde hij het portret van Francois de Vicq (1646-1707), een ver familielid van Ter Borchs zwager Sybrand Schellinger (ca. 1640-1686) (afb. 18).¹⁰⁸ In datzelfde jaar kreeg Ter Borch ook de prestigieuze opdracht de schoonzoon van De Vicq, Nicolaes de Pancras (1622-1678), te schilderen, die enkele malen burgemeester van Amsterdam is geweest (afb. 19). Schellinger gaf waarschijnlijk de aanzet tot het portret van De Vicq, waarna De Vicq op zijn beurt de interesse van zijn schoonzoon Nicolaes de Pancras kan hebben gewekt. De verschillende opdrachten voor leden van de welgestelde familie De Graeff kreeg ter Borch waarschijnlijk door toedoen van Isaac de Hochepped (?-?), de man van Ter Borchs halfzus Anna ter Borch (1622-1679).¹⁰⁹

Voor Paulus Moreelse (1571-1638) was het niet zozeer zijn eigen familiekring maar waren het vooral de onderlinge familierelaties van de geportretteerden die hem een veelvoud aan portretopdrachten opleverden.¹¹⁰ Meestal portretteerde Moreelse niet één maar meerdere leden uit eenzelfde familie. Kunsthistoricus Nieuwenhuis toonde aan dat ook de geportretteerden van

¹⁰² Jan Jacob de Gelder 1921, op. cit. (noot 65), pp. 37-40.

¹⁰³ Judith van Gent 2010, op. cit. (noot 17), deel 1 p. 51.

¹⁰⁴ Ibidem, deel 1 pp. 51 en 64.

¹⁰⁵ Jan Jacob de Gelder 1921, op. cit. (noot 65), pp. 61-85.

¹⁰⁶ Judith van Gent 2010, op. cit. (noot 17), deel 1 pp. 62-74.

¹⁰⁷ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), p. 148.

¹⁰⁸ Hans Hoetink (red.) e.a., (Tent. Cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 184.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 188. Ter Borch schilderde Cornelis de Graaf (1674) en Andries de Graaf (1674).

¹¹⁰ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), p. 113.

Moreelse die in naam niet verwant lijken, toch familie zijn.¹¹¹ Dit lijkt ook het geval geweest te zijn bij de geportretteerden van Rembrandt. De door Schwartz gepubliceerde stamboom van klanten van Rembrandt toont aan dat zij vaak verwant waren.¹¹²

Het lijkt erop dat verwantschap tussen kunstkopers kopieergedrag kon bewerkstelligen. Wellicht kwamen familieleden bij elkaar over de vloer en inspireerden elkaar zo tot het geven van portretopdrachten. Een voorbeeld is een aantal stilistisch gelijkende doodsportretten die door verwanten werden besteld. In 1598 werd het doodsportret van Graaf Floris I van Pallandt (?-1598) gemaakt, die dat jaar overleed in Culemborg (afb. 20). De opdracht voor het doodsportret werd waarschijnlijk gegeven door zijn zoon, Graaf Floris II van Pallandt (1578-1639). Deze was wellicht geïnspireerd door het doodsportret van hoogleraar Jacobus Ramsaeus (/ -1593), dat tijdens zijn studietijd in de Leidse universiteit hing (afb. 21). Toen de tot het katholicisme bekeerde Graaf Frederik van den Bergh (?-1618) stierf, besloot zijn familie om ook een doodsportret te laten maken (afb. 22). Frederiks zus Catharina van den Bergh (?-?) was getrouwd met de eerder genoemde protestantse graaf Floris II van Pallandt en de families zouden goed bevriend zijn geweest met elkaar. Het is daarom goed mogelijk dat de familie van den Bergh het doodsportret van Graaf Floris I van Pallandt heeft gezien. Bij de dood van Graaf Floris II van Pallandt zette de traditie zich voort, want ook hij werd op zijn doodsbed afgebeeld (afb. 23). Het gebruik zou in de familie vervolgens nog enige jaren aanhouden.¹¹³

¹¹¹ Ibidem, p. 113. Hij wees bijvoorbeeld op de relatie tussen Steven van Helsdingen, Emerentia van Ravenswaey, Jodocus Boelen en hun gezamenlijke overgrootvader Allert Andriesz. Boelen. Daarnaast was Corenelia de Malapert een nicht van Andries van der Muelen, Philips Ram zwager van Johan Strick, Ernst van Reede schonzoon van Anthonis van Utenhove en Johanna Martens een dochter van de schoonzus van Magdalena Thijs.

¹¹² Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), pp. 136-137.

¹¹³ B.C. Sliggers, (Tent. cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998, pp. 72-76.



Afb. 24 Rembrandt van Rijn, *Nicolaes Ruts* 1631, 116,8x87,3 cm olieverf op paneel, The Frick Collection, New York.

Schwartz wees erop dat Rembrandt via familiebanden moeilijk aan portretopdrachten uit gegoede regentenkringen kon komen. Rembrandts vader was lidmaat van de gereformeerde kerk, maar zijn broers en zussen bleven, net als zijn vrouw en haar familie, katholiek. Hierdoor nam de familie geen aandeel in de politiek.¹¹⁴ In het begin van zijn carrière was een andere weg tot portretopdrachten van formaat dus geboden en het lijkt erop dat Uylenburgh deze kon bieden. In de jaren 1631-5, toen Rembrandt voor Hendrick Uylenburgh (1587-1661) werkte, schilderde hij zowel remonstranten als katholieken, gereformeerden en doopsgezinden.¹¹⁵ Deze laatste groep is opvallend hoog vertegenwoordigd binnen zijn portretten terwijl de doopsgezinden slechts een klein deel uitmaakten van de totale zeventiende-eeuwse Amsterdamse bevolking.¹¹⁶ De vroegste portretten die Rembrandt in Amsterdam schilderde bij Uylenburgh in 1631-2 tonen allemaal doopsgezinde Amsterdammers die in direct verband stonden met deze kunsthandelaar.¹¹⁷ Uylenburgh hield zich tijdens zijn

¹¹⁴ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), p. 18.

¹¹⁵ Ibidem, p. 162.

¹¹⁶ Ibidem, p. 146.

¹¹⁷ Friso Lammertse, Jaap van der Veen, Willem Jacob Engelsman e.a., (Tent. Cat.) *Uylenburgh & Zoon*, Londen 2006, p. 127.

professionele leven vooral bezig met de handelsaspecten van kunst. Hij regelde de financiering van zijn bedrijf en de contacten die de schilders onder zijn hoede nodig hadden om aan opdrachten te komen. Niet voor niets waren de eerste geportretteerden door Rembrandt familie van Gilbert de Flines (1611-1671), één van de doopsgezinde financiers van Uylenburghs bedrijf (afb. 24 en 25).¹¹⁸ De eerste geportretteerden van Rembrandt waren doopsgezind, maar waren tegelijkertijd óók geldschieters van Uylenburghs kunstbedrijf. Uylenburgh onderhield meer doopsgezinde handelscontacten. De doopsgezinde schilder Lambert Jacobsz. (ca. 1598-1636) had een filiaal van Uylenburghs bedrijf in Leeuwarden, twee doopsgezinde koopmannen leenden hem geld in 1639 en ook de Waterlandse doopsgezinde gemeente was bereid hem geld te lenen.¹¹⁹ Het aandeel van Uylenburghs handelscontacten in Rembrandts vroege portretkunst wordt nog eens benadrukt door aanwijzingen dat Rembrandt zelf niet stond te springen om portretopdrachten. Uit Rembrandts vroegste werkzame tijd in Leiden zijn geen portretten bekend, zijn portretproductie stopt meteen nadat hij Uylenburghs kunsthandel verlaat en vervolgens lijkt hij het genre vaarwel te hebben gezegd om het sporadisch – waarschijnlijk in tijden van geldnood - weer op te nemen.¹²⁰

Eén van de meest prestigieuze opdrachten die Rembrandt kreeg als jonge portrettist was het groepsportret met de destijds beroemde arts Nicolaes Tulp (1593-1674) (afb. 26). Volgens Schwartz moet ook deze opdracht verklaard worden door de aandeelhouders van Uylenburghs kunsthandel.¹²¹ Met dit stuk werd de interesse voor Rembrandts werk gewekt.¹²² Opvallend is dat zelfs na de tijd dat Rembrandt de handel van Uylenburgh heeft verlaten en voor zichzelf begint in 1639, diens contacten opnieuw een rol spelen voor nieuwe portretopdrachten. Zo schilderde Rembrandt later nog Nicolaes van Bambeeck (1596-1661), een financier van Uylenburgh (afb. 27). Ook schilderde hij lijstenmaker Herman Doomer (1595-1650), die waarschijnlijk materiaal leverde aan Uylenburgh en Rembrandt (afb. 28). Verder schilderde Rembrandt ook een portret van predikant Cornelis Claesz. Anslo (1592-1646) en vrouw Aeltje Gerritsdr. Schouten (1598-1657), de predikant en diens vrouw van de gemeente van Uylenburgh (afb. 29).¹²³ Ook de persoonlijke contacten van Uylenburgh speelden een rol. De kruitproducent Albert Cuyper (1585-1637) was afkomstig uit Gdansk, de plaats waar Uylenburgh vanaf 1612 ook enige tijd verbleven heeft en hem wellicht heeft ontmoet.¹²⁴ Rembrandt vereeuwigde Cuyper en zijn vrouw Cornelia Pronk (1600/1-1667) in 1632 en 1633 (afb. 30). De moeder van de remonstrantse Susanne van Collen (1606-1637), die zich in 1634 met haar man Jan Pellicorne (1597-ca. 1639) en kinderen door Rembrandt liet afbeelden, was de overbuurvrouw van Uylenburgh (afb. 31 en 32).¹²⁵ Het is duidelijk dat Uylenburgh het lokale Amsterdamse sociale netwerk bezat dat de uit Leiden afkomstige Rembrandt nodig had om zijn start te maken als kunstschilder. Dit netwerk benutte Uylenburgh ook voor andere schilders binnen zijn bedrijf. Zo werd de vacature bij Uylenburgh na het vertrek van Rembrandt waarschijnlijk ingevuld door Govaert Flink

¹¹⁸ Idem, pp. 128-129. Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6) pp. 146-147. Rembrandt portretteerde in 1631 de doopsgezinde Nicolaes Ruts die zich tot de gereformeerde kerk bekeerde in 1632 en Marten Looten, die juist volgens de gereformeerde leer werd opgevoed en zich in 1632 tot de doopsgezinde kerk bekeerde. Nicolaes' broer David was lid van de Waterlandse doopsgezinde gemeente van Amsterdam: dezelfde liberale tak van het doopsgezinde geloof waarbij Uylenburgh was aangesloten.

¹¹⁹ Friso Lammertse, Jaap van der Veen, Willem Jacob Engelsman e.a. 2006, op. cit. (noot 117), p. 56.

¹²⁰ Jaap van der Veen, 'Faces from life', A. Blankert (red.), (Tent. cat.) *Rembrandt. A Genius and his impact*, Zwolle 1997, p. 73.

¹²¹ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), p. 146.

¹²² Friso Lammertse, J.A. van der Veen, Willem Jacob Engelsman e.a. 2006, op. cit. (noot 117), p. 129.

¹²³ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), p. 217.

¹²⁴ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), p. 154.

¹²⁵ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), p. 162.

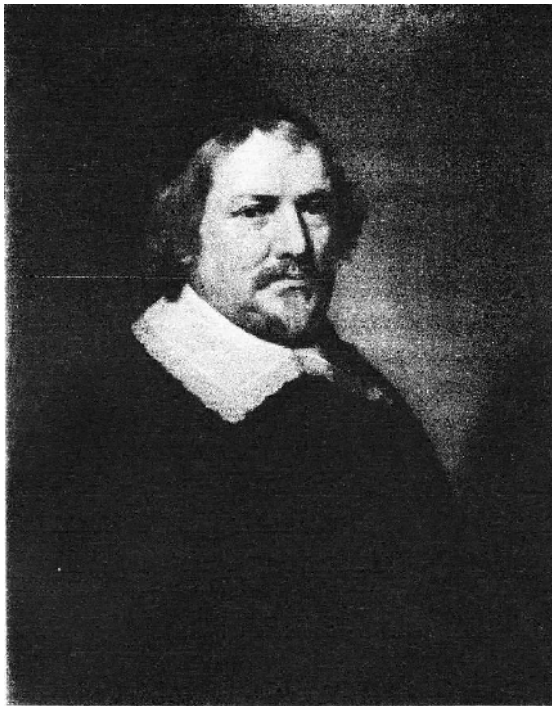
(1615-1660), die eveneens veel portretopdrachten uitvoerde.¹²⁶

Ook professionele contacten van geportretteerden zelf blijken van belang te zijn geweest voor de totstandkoming van portretopdrachten. Het was bijvoorbeeld waarschijnlijk de collegiale band tussen belastinginner Willem Everwijn (1613-1673) en de vader van Ter Borch die hem rond 1654 (toen hij zijn naam als portrettist al had gevestigd) een dubbele portretopdracht van Everwijn en zijn vrouw opleverde (afb. 33 en 34).¹²⁷ Bartholomeus van der Helst ontving veel opdrachten van collega's van de Rotterdamse zeeofficier Gideon de Wildt (1624-1665), nadat Van der Helst hem blijkbaar naar tevredenheid had afgebeeld (afb. 35).¹²⁸

¹²⁶ Jaap van der Veen 1997, op. cit. (noot 120), p. 76.

¹²⁷ Hans Hoetink (red.) e.a., op. cit. (noot 108), p. 120. Everwijn zou in dezelfde periode bovendien Caspar Netscher als pupil bij Ter Borch hebben geïntroduceerd.

¹²⁸ Andere zeeofficiers die zich lieten afbeelden door Van der Helst waren Egbert Meeuwisz. Cortenaer (1605-1665), Aert van Nes (1626-1693) en Johan de Liefde (ca. 1619-1673).



Afb. 37 Jan van Bijlert, *Johan Strick van Linschoten* 1647, 73,2x57,7 cm olieverf op paneel, Verzameling Von dem Bussche, Ippenburg.



Afb. 38 Jan van Bijlert, *Beatrix Gibels van der Goes* 1650, 73,5x59 cm olieverf op paneel, Verzameling Von dem Bussche, Ippenburg.

De zeventiende-eeuwse vriendschap gebaseerd op praktische steun is het duidelijkst zichtbaar in de verschillende mecenen waarmee vermogende zeventiende-eeuwers contemporaine kunstenaars langdurig financieel ondersteunden. Bepaalde kunstkopers, individuen en families kozen opvallend vaak voor eenzelfde portrettist waardoor zij zich als beschermer van de kunstenaar lijken op te stellen. Waarschijnlijk was dit gestoeld op tevredenheid over eerdere opdrachten en een praktische en misschien zelfs morele vriendschapsband.

De protestantse Jan van Bijlert had een omvangrijk mecenaat van de eveneens protestantse adellijke Johan Strick van Linschoten III (1583-1648) en zijn familie uit Utrecht ontvangen, voor wie de kunstenaar maar liefst vijftien portretten heeft gemaakt.¹²⁹ Hoewel het werk van Van Bijlert net als dat van andere Utrechtse schilders al in het begin van de zeventiende eeuw in andere steden zoals Amsterdam en Delft verzameld werd, is Van Bijlert nooit een beroemd en veelgevraagd portrettist geweest.¹³⁰ Na de dood van Moreelse in 1638 ontstond er ruimte voor Van Bijlert om portretten te gaan schilderen voor de lokale Utrechtse markt. Omdat zijn portretten echter niet van bijzonder hoge kwaliteit waren, kwam daar met de komst van de bekwame en reeds geliefde portrettist Cornelis Jonson van Ceulen (1593-1661), die de stijl van Anthony Van Dyck voerde en zich

¹²⁹ Paul Huys Janssen 1994, op. cit. (noot 60), pp. 210-219. Johan Strick van Linschoten in 1647 (en replieken) en 1663, Beatrix Gibels van der Goes (vrouw van Johan Strick van Linschoten) in 1650 (en replieken), Christina Taets van Amerongen in 1663, Johan Strick van Linschoten en Christina Taets van Amerongen en hun kinderen in 1653, de zussen van Christina: Anna Christina Taets van Amerongen, Eva Taets van Amerongen, Geertruid Taets van Amerongen, Sibylla Taets van Amerongen allemaal rond 1655 en in hetzelfde jaar Adriana Strick van Linschoten, een zus van Johan.

¹³⁰ Ibidem, p. 11.

waarschijnlijk na 1652 in Utrecht vestigde, geleidelijk een eind aan.¹³¹

De familie Strick van Linschoten kocht al in 1635 een *Vertrek van Adonis* en bestelde vervolgens van 1647 tot 1663 portretten bij Van Bijlert (afb. 36).¹³² Het protestantse geloof dat opdrachtgever en kunstschilder deelden, lijkt van minder belang te zijn geweest voor de portretopdrachten dan het feit dat er op het moment dat Johan Strick van Linschoten graag een portret wilde bestellen, er geen andere portretschilders in Utrecht werkzaam waren. Daarbij lijkt de familie een voorkeur voor Utrechtse schilders te hebben gehad, want naast Van Bijlert werden andere portretopdrachten aan de lokale meesters Dirck van Loonen (1585-1660) en Jonson van Ceulen gegeven.¹³³ Ook is het mogelijk dat er een relatie heeft bestaan tussen Johan Strick van Linschoten en de familie Bijlert waaruit de portretopdracht is voortgekomen. In 1649 werd Johan van Asperen (?-?), een neef van Van Bijlert, tot schout van Linschoten benoemd, het dorp en de heerlijkheid dat de familie Strick van Linschoten in bezit had.¹³⁴ Het zou niet de eerste keer zijn dat familierelaties een rol speelden bij portretopdrachten van Van Bijlert. De eerder door hem geportretteerde Overijsselse edelman Johan van Ravenswaey (1578-1639) was waarschijnlijk verwant aan Andries van Ravenswaey (?-?) die de familie Bijlert in 1642 2000 gulden had geleend.¹³⁵

Johan Strick kocht in 1633 de adellijke titel ambachtsheer van Linschoten aan.¹³⁶ De familie, die zich vervolgens Strick van Linschoten ging noemen, betrok in 1647 hun nieuwe onderkomen. In datzelfde jaar werden de eerste portretten gemaakt van Johan Strick en enkele jaren later van zijn vrouw Beatrix Gibels (1595-1655) (afb. 37 en 38).¹³⁷ De portretreeks die zou volgen sloot goed aan op de aristocratische levensstijl die de familie zichzelf had aangemeten.

Tussen Rembrandt en Jan Six (1618-1700), die als kunstliefhebber veel kunstenaars ondersteunde, heeft wellicht een werkelijk warm, vriendschappelijk contract bestaan.¹³⁸ In 1647 maakte Rembrandt de bekende ets van de lezende Jan Six in 1647 en in 1654 schilderde hij zijn portret (afb. 39 en 40). In 1652 kocht Six drie schilderijen van Rembrandt en in 1653 leende hij hem bovendien 1000 gulden. Daarnaast maakte Rembrandt in 1652 twee tekeningen in het vriendenboekje van Six en een ets van Medea in 1648 die Rembrandt waarschijnlijk speciaal maakte voor het gelijknamige stuk dat Six had geschreven. Deze laatste werken lijken eerder een gebaar van morele vriendschap, dan van vriendschap gebaseerd op praktische steun.

¹³¹ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), p. 65.

¹³² Paul Huys Janssen 1994, op. cit. (noot 60), pp. 106, 213-219.

¹³³ Ibidem, pp. 211-212.

¹³⁴ Ibidem, p. 41.

¹³⁵ Ibidem, pp. 221-222. Johan van Ravenswaey had banden met de plaats Utrecht.

¹³⁶ Johan Strick was decaan van het kapittel van Oudmunster en kocht in 1633 van deze instelling zijn titel ambachtsheer van Linschoten toen deze instelling moeite had de extra belasting te betalen in verband met de oorlog tegen de Spanjaarden. Daarbij kocht hij een heerlijkheid, de titel van ridder, en liet een passend familiewapen maken.

¹³⁷ Paul Huys Janssen 1994, op. cit. (noot 60), pp. 210-211.

¹³⁸ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot 100), p. 130.



Afb. 41 Gerard Ter Borch, *Intocht van Adriaen Pauw en Anna van Ruytenburgh in Munster* ca. 1646, 98,5x159cm olieverf op doek, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Munster, Stadtmuseum, Munster.

Volgens kunsthistorische literatuur zou Gerard Ter Borch tijdens zijn verblijf in de omgeving van de schilders van Engelse aristocraten hebben ingezien dat hij zijn vak kon gebruiken om zijn maatschappelijke positie te verbeteren.¹³⁹ Of Ter Borch werkelijk bewust zijn sociale positie wilde verbeteren is niet te achterhalen, maar het is wel duidelijk dat de portretopdrachten die Ter Borch van bewindslieden kreeg, hem meer portretopdrachten uit dezelfde kring opleverden. Ter Borch zou rond 1637 aan het hof in Madrid hebben verbleven en hier Philips IV (1605-1665) hebben geportretteerd.¹⁴⁰ Het is waarschijnlijk Adriaen Pauw (1585-1653) geweest, machtig bestuurlijk van de VOC en politicus, die Ter Borch op basis van deze voorgeschiedenis zou hebben meegevraagd met de Hollandse delegatie naar Münster waar in 1648 het einde van de Tachtigjarige Oorlog werd bezegeld.¹⁴¹ De reis van de familie Pauw naar Münster werd door Ter Borch met de nodige fantasie als een indrukwekkende stoet vastgelegd (afb. 41).¹⁴² Ter Borchs aanwezigheid in Münster speelde een belangrijke rol in zijn carrière omdat hier veel gegoede potentiële klanten bijeenkwamen. Naast het grote groepsportret dat Ter Borch van alle gezanten samen maakte in verband met de historische gebeurtenis, lieten veel van de aanwezigen zich afzonderlijk door Ter Borch in miniatuur portretten.¹⁴³ Ook de katholieke vertegenwoordiger van de Provincie Utrecht, Godard van Reede

¹³⁹ Hans Hoetink (red.) e.a. 1974, op. cit. (noot 108), p. 7.

¹⁴⁰ Arthur K. Wheelock, (red.), (Tent. Cat.), *Gerard ter Borch*, Washington 2004, pp. 8-9. Het portret is niet bewaard gebleven.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴² Alison McNeil Kettering, Willem Jacob Engelsman, Ariane van Suchtelen, (Tent. Cat.) *Gerard ter Borch en de Vrede van Münster*, Den Haag 1998, pp. 63-64.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 35. Ter Borch werkte vaak in miniatuurformaat. Het miniatuurportret werd bovendien geassocieerd met internationale hofkringen en was makkelijk terug naar huis te vervoeren.

(1644-1703), de grote politieke vijand van Adriaen Pauw die de vrede met grote tegenzin zou tekenen, werd door Ter Borch afgebeeld (afb. 42). Dit lijkt een vrijheidsbeperking voor Ter Borch als schilder, wegens zijn relatie met Pauw, te weerleggen.¹⁴⁴ Het was ook Münster waar Ter Borch in contact kwam met het hoofd van de Spaanse delegatie Don Caspar de Bracamonte y Guzman, Conde de Peneranda (1645-1650), en diens portret schilderde (afb. 43). Deze was blijkbaar zo gecharmeerd van het werk van (en/of de persoon) Ter Borch, dat hij Ter Borch uitnodigde voor hem te gaan werken. In 1647 reisde Ter Borch mee naar Brussel en behaagde het Penaranda Ter Borch tot edelman te verheffen en op te nemen in het Spaanse hof. De betrekking van Ter Borch met Peneranda leverde hem meer opdrachten op uit hoge kringen. Graaf Hugo Eberhard Kratz von Scharfenstein (1610-1663) was deken van de kathedraal van Mainz en had de positie van ambassadeur voor de keurvorst van Kur-Mainz. Hij werd door Ter Borch geportretteerd in deze periode en had nauwe banden met de Spaanse delegatie (afb. 44). Ook mocht Ter Borch een ruiterportret vervaardigen van de belangrijkste Franse afgevaardigde, de hertog van Longueville, Henri de Bourbon-Orléans (?-?) (afb. 45). Daarnaast wijzen een aantal ongeïdentificeerde portretten erop dat Ter Borch rond deze tijd meer opdrachten van hooggeplaatste personen moet hebben gekregen.¹⁴⁵

Toen Ter Borch eind jaren '40 terugkeerde naar Holland kreeg hij belangrijke portretopdrachten van voornamelijk Amsterdammers, zoals Jan Six, de geleerde Caspar Barlaeus (1584-1648) en de familie Bicker.¹⁴⁶ In 1649 kreeg hij, waarschijnlijk weer via Adriaen Pauw, de opdracht om Karel Lodewijk van de Palts (1617-1680) te schilderen (afb. 46).¹⁴⁷ Na een verblijf in Zwolle waar hij vooral zijn eigen familieleden portretteerde en verwerkte in genrestukken, vestigde Ter Borch zich na zijn huwelijk met Geertruyt Matthys (?-?) in 1654 in Deventer. Hier werd hij al snel opgenomen in de hogere kringen van de stad, waartoe ook de familie van zijn vrouw behoorde. Hij was vanaf 1666 gemeenteraadslid en behoorde tot de selecte *gezworen gemeente*, die het stadsbestuur mocht adviseren.¹⁴⁸ In Deventer vormde Ter Borch zich naar de conservatieve, ingehouden schilderijstijl waarmee de plaatselijke elite graag afgebeeld wilde worden. De Amsterdammers die hij intussen portretteerde, lieten zich door Ter Borch uitbundiger afbeelden.¹⁴⁹ Toen Ter Borch in 1667 de opdracht kreeg een groepsportret te maken van de magistraten van Deventer had hij in de jaren daarvoor al enkele leden afzonderlijk afgebeeld.¹⁵⁰

Hoezeer Ter Borch bekendheid had verworven als schilder van de elite, terwijl hij zich in de economisch niet zeer belangrijke plaatsen Deventer en Zwolle bevond, verduidelijken de vele portretten die Ter Borch schilderde van plaatselijke prominenten als hij rond 1660 en -70 in Amsterdam verblijft. Hij schilderde bijvoorbeeld de Amsterdamse burgemeester Pancras (afb. 19).¹⁵¹ Ook de familie De Graeff klopte rond deze tijd aan bij Ter Borch. De Amsterdamse elite maakte duidelijk gretig gebruik van Ter Borchs aanwezigheid in Amsterdam toen hij vanwege de belegering van Deventer in 1672-74 zijn woonplaats was ontvlucht. Toen prins Willem III (1650-1702) Deventer

¹⁴⁴ Hans Hoetink (red.) e.a. 1974, op. cit. (noot 108), p. 74.

¹⁴⁵ Alison McNeil Kettering, 1998, op. cit. (noot 142), pp. 33-34.

¹⁴⁶ Arthur K. Wheelock, (red.) 2004, op. cit. (noot 140), p. 9. Hans Hoetink (red.) e.a. 1974, op. cit. (noot 108), p. 64.

¹⁴⁷ Hans Hoetink (red.) e.a. 1974, op. cit. (noot 108), p. 88.

¹⁴⁸ Arthur K. Wheelock, (red.) 2004, op. cit. (noot 140), p. 13.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 197.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 162.

¹⁵¹ Ibidem, p. 16.

kwam verdedigen, lag het voor de hand dat deze bekwame en inmiddels tot de elite verheven schilder door het stadsbestuur werd gevraagd om hem te portretteren.¹⁵²

¹⁵² Ibidem, p. 17.



Afb. 47 Gravure naar het portret van Johannes Wtenbogaert 1612, 22,8x13,9 cm gravure, Centraal Museum, Utrecht.

Na 1583-96, toen Moreelse een opleiding volgde bij Michiel van Mierevelt te Delft en een studiereis naar Italië ondernam, streek de uit Utrecht afkomstige schilder weer neer in zijn geboorteplaats. Moreelse was een betrokken inwoner van zijn stad, die zich, na zijn aanstelling als lid van de contraremonstrantse factie van Utrecht rond 1620 veel bezig hield met ruimtelijke ordening en verfraaiing van de stad.¹⁵³ Bij het ontstaan van de Republiek onder calvinistisch bestuur begon religie en politiek zich nauw te verweven, vooral tijdens de politiek beladen frictie tussen remonstranten en contraremonstranten.¹⁵⁴ Het is onduidelijk of Paulus Moreelse, die na lid te zijn geworden van de gereformeerde kerk in 1618 zich in hetzelfde jaar aansluit bij de Utrechtse contraremonstrantse factie, dit deed vanwege ferme religieuze overtuigingen of slechts om zijn politieke positie te verbeteren. Op 22 juli 1618 werd de remonstrantsgezinde regering in Utrecht namelijk afgezet en vervangen door een contraremonstrantse, waar Moreelse deel van uitmaakte.¹⁵⁵ Moreelse had ook een band met het katholicisme: in 1602 trouwde hij zijn vermoedelijk katholieke vrouw Antonia van Wyntershoven (?-?) voor schout en schepenen, wat met enige reserves betekende dat hij een rooms-katholiek huwelijk sloot. Ook twee van zijn zoons, Benjamin en Johannes, waren hoogstwaarschijnlijk katholiek. In hoeverre de katholieke familieleden in de praktijk van invloed waren op de politieke carrière van Moreelse is niet duidelijk. Veel leden van de contraremonstrantie van Utrecht waren ook geen lid van de gereformeerde kerk. Gereformeerd lidmaatschap blijkt dus geen vereiste geweest, wat pleit voor oprechtheid van Moreelse in deze stap.¹⁵⁶

Zijn lidmaatschap van de contraremonstrantse factie zou Moreelse naast medezeggenschap over bouwkundige projecten en stadsontwikkeling, een nieuwe afzetmarkt van portretten

¹⁵³ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), pp. 43 en 46.

¹⁵⁴ Mirjam van Veen 2009, op. cit. (noot 45), p. 100.

¹⁵⁵ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), p. 40. Moreelse Joachim Wtewael en vijf andere Utrechters drongen aan op het afzetten van de remonstrantse regering bij prins Maurits, die op dat moment in Utrecht verbleef.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 44.

opgeleverd moeten hebben. Toch lijkt er na 1618 slechts sprake te zijn van een kleine opleving van portretopdrachten uit politieke kringen in plaats van een aangeboorde nieuwe afzetmarkt. Moreelse maakte immers al in de jaren voor zijn officiële contraremonstrantse lidmaatschap portretten van mensen met een politiek ambt.¹⁵⁷ Het is goed mogelijk dat Moreelse zich al binnen deze kringen bewoog voordat hij officieel toetrad in de politiek en dat zijn officiële toetreding tot de contraremonstrantse factie zijn relaties binnen deze groep verstevigde. Het valt op dat Moreelse binnen zijn politieke klantenkring niet alleen contraremonstranten portretteerde, maar ook remonstranten, waaronder in 1612 zelfs de uit Utrecht afkomstige Johannes Wtenbogaert (1557-1644), de hofpredikant van prins Maurits (1567-1625) die zich vanaf 1610 als voorman van de remonstranten zou opwerpen (afb. 47). Deze opdracht dankte Moreelse waarschijnlijk aan zijn reputatie die tot ver voorbij Utrecht strekte.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ibidem, , pp. 50, 276, 283-4, 285, 293, 296, 300, 303. De rooms-katholiek opgevoede Aernout van Buchell (1565-1641) ging vanaf 1590 naar de gereformeerde kerk. Vanaf 1618 was hij lidmaat gereformeerde kerk. Eerst was hij tolerant en gematigd, daarna steeds preciezer. Hij werd door Moreelse geportretteerd in 1610, toen was hij nog advocaat, maar hier zou hij een jaar later, na dood van zijn zoon, mee stoppen. Steven van Helsdingen (1587/8-1626), werd door Moreelse geportretteerd tussen 1613-26(?). Hij was huismeester gereformeerd burgerweeshuis en schepen en raad in de stadregering. Later werd hij remonstrantsgezind ouderling. In 1606 portretteerde Moreelse Gerrit Jansz. Van der Hoolck (?-1637), die in 1613 tot de Utrechtse stadsregering toetrad en in 1618 de kant van de contraremonstranten koos. Floris II van Pallandt, Graaf van Culemborg, actief lutheraan en lid van de Staten van Gelderland, onderhield vanwege zijn huwelijk nauwe banden met de prinsen van Oranje. Hij sloot zich tot onvrede van hen aan bij de kant van de remonstranten, maar trok zich terug nadat de gebroeders de Witt werden gelyncht. Moreelse schilderde hem in 1604-5. In 1616 schilderde hij Cornelis van de Poll (?-1633), die van dat jaar tot 1618 tweede burgemeester van Utrecht was. Van de Poll profileerde zich als prinsgezinde gedurende de religieuze conflicten. Gerard van Reede, heer van Nederhorst was van 1595 tot 1611 verbonden aan de Staten van Utrecht en domkanunnik van 1595 tot 1611. Moreelse portretteerde hem vóór 1612. In 1605 schilderde Moreelse Theodora Maria van Sallandt (?-1639), een dochter van de Arnhemse burgemeester Cornelis van Sallandt (?-?).

¹⁵⁸ Ibidem, p. 50.

Externe factoren

Omgeving - Moreelse en de Utrechtse markt



Afb. 48 Paulus Moreelse, *Jodocus Boelen* 1626, 128x100 cm olieverf op doek, verblijfplaats onbekend.



Afb. 49 Paulus Moreelse, *Anna van Swieten* 1626, 128x100 cm olieverf op doek, Kasteel Surenburg, Rheine.

De gemeenschappelijke overeenkomst tussen de geportretteerden die geïdentificeerd zijn in het werk van Moreelse, is hun band met de stad Utrecht. Bijna alle geportretteerden van de schilder, of deze nu deel uitmaakten van de politieke, religieuze of adellijke kennissenkring van de schilder, zijn in Utrecht woonachtig geweest, of hebben deze plaats bezocht. Moreelse lijkt zich dus vooral te hebben geconcentreerd op de lokale markt voor portretten, maar zijn faam als portrettist reikte verder dan de stad Utrecht. Veel hooggeplaatste personen uit welvarende steden als Amsterdam of Den Haag lieten zich door de schilder afbeelden.¹⁵⁹ Ook de leden van het Haagse hof die Moreelse heeft afgebeeld, hebben allemaal enige tijd in Utrecht verbleven.¹⁶⁰ De door Moreelse geportretteerde Jodocus Boelen (1595-1632) en zijn vrouw Anna van Swieten (1603-1659) bijvoorbeeld, waren woonachtig in Amsterdam maar verbleven vaak bij familie van Anna in Utrecht (afb. 48 en 49).¹⁶¹ Ditzelfde geldt voor Winterkoning Frederik V en zijn familie, die met enige regelmaat een buitenverblijf in Rhenen nabij Utrecht bezochten. Eén van de dochters zou in 1630 door Moreelse zijn geschilderd.¹⁶²

Montias wees erop dat plaatselijke gilden de lokale kunstenaars beschermden voor concurrentie door de verkoop van schilderijen die buiten de betreffende stad waren gemaakt, aan banden te leggen. Op deze manier verklaart hij de grote hoeveelheid kunst van lokale meesters in particuliere collecties.¹⁶³ Bok en Schwarz wijzen in dit verband ook op de persoonlijke contacten die

¹⁵⁹ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot 100), p. 16.

¹⁶⁰ Eric Domela Nieuwenhuis 2001, op. cit. (noot 17), pp. 108-110.

¹⁶¹ Ibidem, pp. 97.

¹⁶² Ibidem, p. 109.

¹⁶³ John Michael Montias, 'Art dealers in the seventeenth-century Netherlands', *Simiolus* 18 (1988), p. 247.

tussen kunstenaar en aankoper moeten hebben bestaan.¹⁶⁴ Blijkbaar kregen schilders in het begin van de zeventiende eeuw überhaupt nog niet veel opdrachten buiten hun woonplaats. De op dat moment meest gevraagde portrettist Michiel van Mierevelt (1567-1641), was één van de weinigen bij wie dit wel het geval was.¹⁶⁵

Toen Pieter Janszn. Hooft (1575-1636) tijdens de politieke spanningen van 1618 de stad Amsterdam had verlaten en zich met vrouw en kind aan de Grote Markt te Haarlem vestigde, liet hij zijn dochtertje door de plaatselijke schilder Frans Hals (1581/5-1666) in 1619 afbeelden (afb. 50).¹⁶⁶ Wellicht benutte Hooft de kans om een portretopdracht aan Hals te geven, net zoals de Amsterdammers opdrachten aan Ter Borch gaven zodra hij in hun stad verbleef. Ter ere van zijn huwelijk in 1636 vroeg Willem van Loon (1605-1645) Jan Miense Molenaer (1610-1668) – die zich dat jaar juist in Amsterdam had gevestigd, zijn familie vast te leggen.¹⁶⁷ Jacob Trip (1575-1661) en Margaretha de Geer (1583-1672) verhuisden in 1600 naar Dordrecht vanuit Zaltbommel. Zij kozen voor de plaatselijke schilder Nicolaes Maes (1634-1693) als hun portrettist (afb. 51 en 52).¹⁶⁸ Schwartz verklaarde het ontstaan van de portretten van de Haagse herbergier Joris de Caullery en zijn zoon Jan door Rembrandt, door diens korte verblijf aan het stadhoudelijk hof in Den Haag in de jaren '30. Hoogstwaarschijnlijk was het De Caullery's herberg waar Rembrandt onderdak genoot en werd hier de basis voor de portretopdrachten gelegd (wellicht zelfs als betaling voor De Caullery's diensten) (afb. 53).¹⁶⁹

¹⁶⁴ Marten Jan Bok en Gary Schwartz 1991, op. cit. (noot 12), p. 185.

¹⁶⁵ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot100), p. 126.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 53.

¹⁶⁷ Isabella Henriëtte van Eeghen, 'De groepsportretten in de familie van Loon', *Amstelodamum* 60 (1973) afl. 1, p. 121.

¹⁶⁸ Ben Broos, Ariane van Suchtelen, Quentin Buvelot e.a., *Portraits in the Mauritshuis. 1430-1790*, Zwolle 2004, p. 149.

¹⁶⁹ Friso Lammertse, J.A. van der Veen, Willem Jacob Engelsman e.a. 2006, op. cit. (noot 117), pp. 69, 131-136. De Caullery liet zich door veel andere beroemde kunstenaars afbeelden, onder wie Van Dyck en Lievens.



Afb. 54 Gerrit van Honthorst, *Seladon en Astrea* (?) 1629, 304x480 cm olieverf op doek, Collectie van Prins Ernst August von Hannover, Kasteel Marienberg.

De vele opdrachten die Gerrit van Honthorst vanaf 1637 voor Frederik Hendrik (1584-1647) en Amalia van Solms (1602-1675) begon te vervullen, tonen aan dat de schilder de plaats van Michiel van Mierevelt als 'hofschilder' aan het stadhouderlijk hof in Den Haag had overgenomen.¹⁷⁰ De uit Utrecht afkomstige schilder die zijn opleiding binnen de werkplaats van Moreelse en Bloemaert genoot, wekte de belangstelling van het Haagse en Boheemse hof door zijn werkzaamheden aan het Engelse hof in 1628. Van Honthorst, die zich na zijn opleiding en terugkeer uit Italië in 1620 aanvankelijk niet specifiek bezighield met portretten, werd uitgenodigd om als historieschilder aan het Engelse hof aan de slag te gaan. De portretten van de Koninklijke familie die hij in zijn *portraits historiés* verwerkte, vielen zozeer in de smaak dat hij al snel opdrachten kreeg voor afzonderlijke beeltenissen. Portretten door Van Honthorst van de Engelse koning Charles I (1600-1649) en zijn vrouw als herder en herderin werden als relatiegeschenk naar zijn zus Elizabeth Stuart (1596-1662) en zijn zwager Winterkoning Frederick V (1596-1632) in Bohemen gestuurd.¹⁷¹ Zij waren zeer onder de indruk van de werken en schreven Charles I te wensen op dezelfde manier geportretteerd te worden. Nadat Van Honthorst de hele familie in een imposant werk met het thema *Seladon en Astrea* had afgebeeld (afb. 54), volgde een serie van portretopdrachten voor Van Honthorst uit het Boheemse hof. Het duurde niet lang of de stadhouderlijke familie in Den Haag interesseerde zich voor het werk van de schilder. Frederik Hendrik, oom van de Winterkoning, bestelde in 1629 zijn eerste portretten bij Van Honthorst.¹⁷² Vooral na het midden van de jaren '30 begonnen zowel

¹⁷⁰ Officieel bestond een functie van hofschilder niet aan het Haagse hof. Jay R. Judson, Rudolf E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, p. 36.

¹⁷¹ Deze schilderijen zijn niet bewaard gebleven. Ibidem, pp. 296-7.

¹⁷² Ibidem, pp. 26-31.

nauwe als verre verwanten van de stadhouderlijke familie en andere adel, die zich maar wat graag met het hof wilden meten, zich te interesseren voor de portretten van Van Honthorst. Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679) bestelde bijvoorbeeld een dubbelportret van zichzelf en zijn broer bij Van Honthorst (afb. 55).¹⁷³ En edelman Philibert van Tuyl van Serooskerke (1602-1661) liet zijn zoontjes in 1641 afbeelden door Van Honthorst (afb. 56).¹⁷⁴ Niet alleen binnen de Republiek, maar ook Duitse, Engelse en Deense adel bestelde portretten van de inmiddels internationaal bekende Van Honthorst. Het is daarom geen verrassing dat de Amsterdamse burgemeesters juist Van Honthorst benaderde om het portret van koningin-moeder Maria de Medici (1575-1642) te schilderen voor haar intocht in Amsterdam in 1638 (afb. 57).

De stadhouderlijke familie had duidelijk een voorkeur voor de flatterende, internationale stijl van Van Honthorst waarin de laatste veel portretten van de familie maakte. Toen de jonge Rembrandt zich in 1632 (waarschijnlijk op aansporen van Constantijn Huygens) met een portret van Amalia van Solms aan het hof als aanstormend talent presenteerde, boekte hij weinig succes (afb. 58). Rembrandt kreeg geen vervolgoopdrachten van het stadhouderlijk hof.¹⁷⁵ De schilder zou het, getuige zijn klantenkring, gedurende zijn carrière vooral moeten hebben van de Amsterdamse bourgeoisie.

Van Honthorst werd juist vooral aangewend door de adel en kreeg maar mondjesmaat opdrachten van de gegoede burgerij. Uit Van Honthorsts vroege jaren zijn maar twee portretten bewaard gebleven waarop respectievelijk Joost Brassier (1581-1653), telg uit een Delftse regentenfamilie en waarschijnlijk Dirck van Weede (1577-1641), een Utrechtse azijnbrouwer zijn afgebeeld (afb. 59 en 60).¹⁷⁶ Er waren blijkbaar toen al enkele mensen buiten Utrecht die zich voor Van Honthorsts portretten interesseerden. Ook tijdens zijn werkperiode aan het hof schilderde hij sporadisch bourgeoisie. Opmerkelijk genoeg waren dit vooral personen uit zijn voormalige woonplaats zoals de Utrechtse notabele Daniël D'Ablain (1604-1652) en zijn vrouw in 1638, maar hij kreeg bijvoorbeeld ook opdrachten uit Dordrecht, zoals van burgemeester Jacob de Witt (1589-1674) (afb. 61 en 62).¹⁷⁷ Na 1650 kreeg Van Honthorst steeds minder opdrachten uit de Haagse hofkringen en hij besloot om terug te keren naar Utrecht. Hier schilderde hij nog een paar spaarzame opdrachten voor het hof en de burgerij waarin hij zijn oude werkwijze aanhield, maar hij keerde zich tegelijkertijd tegen deze 'onpersoonlijke' routinestijl die hij zichzelf aan het hof had aangemeten en maakte bijvoorbeeld in 1655 een paar bijzonder grote portretten van een advocaat en zijn vrouw (afb. 63 en 64).¹⁷⁸

De gefortuneerde bourgeoisie kocht net als de adel niet alleen kunst aan vanwege persoonlijke artistieke interesse, maar ook om hun welvaart en macht tentoon te spreiden. Hiertoe kozen zij doorgaans voor andere schilders dan de adel.

Rembrandt en Ferdinand Bol (1616-1680), die eerder samen met andere collega's aan het werk waren gezet voor de decoratie van het Amsterdamse stadhuis rond 1650, werden gevraagd

¹⁷³ Ibidem, p. 34.

¹⁷⁴ Jan Baptist Bedeaux, Rudolf Erik Otto Ekkart, (Tent. Cat.) *Kinderen op hun mooist*. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700, Amsterdam 2000, p. 172. De familie Tuyl van Serooskerke koos voor hun portretten schilders die net als Honthorst aan de stad Utrecht verbonden zijn. In 1668 geeft hij Hendrick Bloemaert, zoon van de historieschilder Abraham, om portretten van hemzelf, zijn vrouw en voorouders te schilderen. Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002 op. cit. (noot 100), pp. 57-58.

¹⁷⁵ Jay R. Judson, Rudolf E.O. Ekkart 1999, op. cit. (noot 170), pp. 32.

¹⁷⁶ Ibidem, pp. 26-27.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 34.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 39.

portretten te schilderen voor de aankleding van het majestueuze Trippenhuis.¹⁷⁹ De familie Trip wilde zich duidelijk profileren als invloedrijk geslacht door zich te omringen met werken van dezelfde meesters als de regenten in het Amsterdamse stadhuis, die met de grandeur van het nieuwe stadhuis hun status en macht wilden benadrukken.¹⁸⁰ Deze familie had bovendien een bijzondere band met Ferdinand Bol, want hij was net als de Trippen afkomstig uit Dordrecht. Ook twee andere Dordtse schilders, Aelbert Cuyp (1620-1691) en Nicolaes Maes, werden door de Trippen vermeld met portretopdrachten.¹⁸¹ Wellicht was het ook Bol die de familie in contact bracht met Rembrandt, want diens eerste portret voor de familie, van Maria Trip (1619-1683), dateert uit 1639, vlak nadat Bol bij Rembrandt in dienst kwam (afb. 65). Misschien speelden er persoonlijke contacten mee toen Bol de belangrijkste portretten kreeg toebedeeld, van Hendrick Trip (1607-1666) en diens vrouw Johanna de Geer (1629-1691) (afb. 66 en 67). Mogelijk was de smaak van de nieuwe generatie Trippen verschoven naar een meer elegante stijl zoals Van Dyck die voerde en Bol in zijn werk toepaste. In 1652 schilderde Bol de jonge Louis Trip (1638-1655) al in een elegante pose naar de stijl van Van Dyck, terwijl hij verder nog getrouw de stijl van Rembrandt volgde (afb. 68).¹⁸² Rembrandt kreeg de 'tweederangs' opdracht om Hendricks ouders te schilderen, Jacob Trip en Margaretha de Geer (afb. 69 en 70).¹⁸³

Vanaf het moment dat een kunstenaar de top bereikte, was een portret van zijn hand voor de gewone man niet meer betaalbaar. Wanneer bijvoorbeeld Rembrandt toch personen portretteerde met een lagere maatschappelijke status, onderhield hij met hen zakelijke betrekkingen.¹⁸⁴ De aanzienlijke bedragen die grote meesters vroegen, benadrukten daarom zowel hun eigen status als die van hun opdrachtgevers. Misschien wilde Pieter van de Venne met het eerder genoemde portret dat hij door Bartholomeus van zichzelf en zijn gezin liet schilderen, zijn nieuw verworven hoge status benadrukken (afb. 15). Van de Venne had zichzelf een betere positie aangetrouwd door te huwen met Anna de Carpentier (1631-1700), dochter van een gouverneur-generaal van de VOC. Van der Helst vroeg voor het uitzonderlijk grote portret maar liefst 1000 gulden.¹⁸⁵

Zodra de naam van een schilder eenmaal was gevestigd, ontving hij portretopdrachten uit de hoogste kringen van de samenleving. Sommige schilders traden zelf toe tot deze hoge kringen, zoals Ter Borch, Moreelse en Van Honthorst. Zodra de kunstenaar bekend werd, waren opdrachtgevers ook bereid om voor een portretopdracht te reizen of een kunstenaar te gebieden naar hen toe te

¹⁷⁹ Ook de schilders Ferdinand Bol, Nicolaes de Helt Stockade, Jan Lievens en Allaert van Everdingen die opdrachten kregen in het stadhuis werden aan het werk gezet in het Trippenhuis. Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), p. 333.

¹⁸⁰ Albert Blankert e.a. 1981, op. cit. (noot 11), p. 25. Om dezelfde reden koos de familie Bicker, die de stad Amsterdam verschillende burgemeesters heeft geschonken, voor portretten door Joachim Sandrart, die eerder de schoorsteenmantel van de burgemeester had beschilderd. Sebastiaan A.C. Dudok van Heel, 'Amsterdamse burgemeesters zonder stamboom. De dichter Vondel en de schilder Colijns vervalsen geschiedenis', *De zeventiende eeuw* 6 afl. 1 (1990), p. 143.

¹⁸¹ Gary Schwartz 1984, op. cit. (noot 6), pp. 333-334. Later gaven ze ook de Dordtse Rembrandtlerling Aert de Gelder portretopdrachten.

¹⁸² Ben Broos, Ariane van Suchtelen, Quentin Buvelot, e.a. 2004, op. cit. (noot 168), pp. 39-40.

¹⁸³ Sebastiaan A.C. Dudok van Heel, 'Het maecenaat Trip. Opdrachten aan Ferdinand Bol en Rembrandt van Rijn', *Kroniek van het Rembrandthuis* 31 (1971), pp. 16 en 24.

¹⁸⁴ Jaap van der Veen, 'Onbekende opdrachtgevers van Rembrandt (2)', *Kroniek van het Rembrandthuis* 1-2 (1999), p. 34.

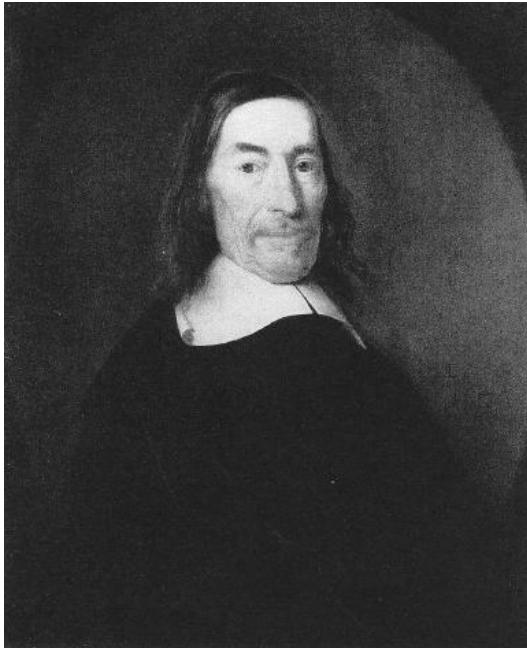
¹⁸⁵ Sebastiaan A.C. Dudok van Heel, 'Duizend gulden voor een portretopdracht aan Bartholomeus van der Helst', *Amstelodamum* 85 (1998), pp. 33-40. Pieter Lucaszn. van de Venne tekende bezwaar aan en het werk werd uiteindelijk getaxeerd op 460 gulden.

komen. De faam van Michiel van Mierevelt, die in het begin van de zeventiende eeuw de belangrijkste portrettist in Holland kan worden genoemd, wordt benadrukt door het feit dat hij samen met maar enkele andere collega's opdrachten van buiten zijn woonplaats Delft ontving.¹⁸⁶ Leden van de Utrechtse familie Martens reisden af naar Amsterdam om door de beroemde Nicolaes Maes geportretteerd te worden.¹⁸⁷ De honkvaste Utrechtse Paulus Moreelse had in zijn bloeiperiode als portrettist ook opdrachten uit Amsterdam.¹⁸⁸ Zodra Van Honthorst de regenten had geschilderd, werd hij natuurlijk interessant voor anderen die eenzelfde status hadden als deze regenten of zichzelf deze status wilden aanmeten. Hetzelfde geldt voor Ter Borch, die na zijn terugkeer uit Münster ineens veel opdrachten van hooggeplaatste Hollanders kreeg.

¹⁸⁶ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot 100), p. 126.

¹⁸⁷ F.G.L.O. van Kretschmar, 'De portretverzameling Martens van Sevenhoven. Een beeldkroniek van een Utrechtse familie', *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 1978, pp. 151-153.

¹⁸⁸ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot 100), p. 16.



Afb. 71 Nicolaes maes, *Jacob de Witt* 1657, 74,5x60,5 cm
olieverf op paneel, Dordrechts Museum, Dordrecht.



Afb. 73 Nicolaes Maes, *Willem Six* 1674, 42,5x30 cm
olieverf op doek, Verzameling Six, Stedelijk Museum,
Amsterdam.

Nicolaes Maes heeft zijn schilderstijl gedurende zijn carrière een aantal maal aangepast aan de lokale smaak en de veranderende mode van zijn tijd. De in 1634 in Dordrecht gedoopte Maes verbleef vanaf ca. 1646 in Rembrandts werkplaats om in 1653 weer naar zijn geboorteplaats terug te keren. Na zijn opleiding bij Rembrandt werkte Maes in eerste instantie voor clientèle uit Dordrecht. In deze plaats heerste een voorkeur voor traditionele, sobere portretten. Dit is terug te zien in het portret van de patriciër Jacob de Witt, een lid van de *Oudraad* in Dordrecht die verschillende malen burgemeester van de stad is geweest (afb. 71). Maes portretteerde meer leden van de familie de Witt en de aan hen gerelateerde familie Stoop. Ook leden van de handelsfamilie van Jacob Sebastiansz. De Graaff (1617-1695) lieten zich door Maes afbeelden (afb. 72). Verder zou hij enkele invloedrijke lokale edelen hebben geportretteerd, alsook enkele mannen met een militaire functie. Maes maakte ook een paar portretten voor handelsfamilies, waarvan de opdrachten voor de familie Trip het belangrijkste waren. Deze opdrachten sleepte hij waarschijnlijk in de wacht omdat Jacob Trip en zijn vrouw Margaretha de Geer net als hij in Dordrecht woonden (afb. 50 en 51).¹⁸⁹ Maes had veel klanten uit de gegoede kringen van Dordrecht en hun portretten worden allemaal door een sobere en gereserveerde stijl gekenmerkt.¹⁹⁰ Tegelijkertijd met zijn werk voor de Dordtse klanten portretteerde Maes ook al voor clientèle buiten de stad, zoals in Leiden, Delft en Utrecht. De klanten in Amsterdam hadden een veel minder conservatieve smaak dan die in Dordrecht. Al voor zijn vertrek naar Amsterdam in 1673 maakte hij een portret van de gefortuneerde Amsterdamse regent Willem Six (1641-1676), van wie veel portretopdrachten zouden volgen (afb. 73). Ook de Amsterdamse familie Hooft voorzag Maes van opdrachten tussen 1673-1675, alsook enkele zeelieden. Maes ontving niet alleen opdrachten uit Amsterdam, ook uit andere steden, zoals Utrecht

¹⁸⁹ William Walter Robinson 1996, op. cit. (noot 67), deel 1, pp. 19-22.

¹⁹⁰ Ibidem, deel 1, p. 20.

en Gouda. De toon van traditie voor portretkunst in Dordrecht was gezet door onder andere Jacob Gerritsz. Cuyp, en Maes volgde dit voorbeeld waarbij hij de stijl die hij van Rembrandt leerde gedeeltelijk afzwoor.¹⁹¹ In de jaren '60 paste hij zijn stijl opnieuw aan als blijkt dat zijn klantenkring meer geïnteresseerd is in de elegante, gladde schilderijstijl van Van Dyck, waardoor de stijl van zijn leermeester totaal uit het beeld verdwijnt.¹⁹²

Hetzelfde valt op in de ontwikkeling van stijl in het werk van Ter Borch, die veel gereisd heeft en voor zowel klanten uit hofkringen en kleine plaatsen als Deventer en Zwolle werkte. Zodra hij naar Deventer verhuisde, paste hij zijn portretstijl voor de lokale klandizie meteen aan aan de daar populaire, conservatieve stijl. Later, in Amsterdam, schilderde hij juist weer wat flamboyanter.¹⁹³ Tijdens zijn verblijf in Amsterdam schilderde Ter Borch ook het portret van Jacob de Graeff (afb. 74). De ouders van Jacob, Pieter de Graeff (1638-1707) en Jacoba Bicker (1640-1695), hadden zich in 1663 al laten afbeelden door Caspar Netscher (1636-1684), een leerling van Ter Borch (afb. 75 en 76). Ter Borch heeft zich moeten schikken naar het bijzondere venstervormige paneel van Netschers werken en heeft, tegen zijn persoonlijk stijl in, de achtergrond moeten vullen, om het portret te doen aansluiten op de al bestaande pendanten.¹⁹⁴

De opdrachten van het rijke Amsterdamse echtpaar Jacomo Borchgraeff (1606-1673) en Maria van Uffelen (1616-1680), die zich een aantal keer in hun leven hebben laten afbeelden, lijken representatief voor het verloop van de mode in de portretkunst. De opdrachten zijn bekend uit testamenten van mevrouw Van Uffelen, maar de werken zijn tot nog toe niet geïdentificeerd. Het vroegst bekende portret van Jacomo Borchgraeff werd geschilderd begin jaren '30, toen hij in Parijs verbleef. Hier liet hij zich afbeelden door Pieter van Mol (1599-1650), een Antwerpse schilder die volgens de populaire stijl van Rubens werkte. Waarschijnlijk werd hij hiervoor geënthousiasmeerd door de Amsterdamse Adriaen Pauw die zich in 1634-6 door dezelfde schilder liet afbeelden tijdens een zakenreis naar de stad. Tussen 1635 en 1650 liet het echtpaar zich door Rembrandt portretteren. Waarschijnlijk gebeurde dit rond 1639 toen Rembrandt als portrettist aan de top van zijn roem stond, omdat Rembrandt Borchgraeff in dat jaar op een kunstveiling kan hebben ontmoet waar de kunstcollectie van Lucas van Uffelen (1585-1638) werd geveild. Van omstreeks die periode is ook een getekend portret bekend van Borchgraeff door Rembrandtleerling Jacob Backer (1608-1651) dat tussen 1633 en 1650 getekend moet zijn. In de jaren erna kiest het echtpaar voor de op dat moment meer modieuze, gladde schilderijstijl van Cornelis Jonson van Ceulen. Van Ceulen portretteerde het stel tussen 1645 en 1652, toen hij evenals het echtpaar in Amsterdam verbleef. Deze schilder introduceerde in 1643 in Amsterdam, na zijn verhuizing vanuit Londen, de sierlijke stijl van Van Dyck die hij aan het Engelse hof had geleerd. De elegante portretstijl viel hier zodanig in de smaak dat schilders als Nicolaes Maes en Caspar Netscher het toepasten in hun eigen werk.¹⁹⁵ Tussen 1655 en 1658 liet het echtpaar Borchgraeff Van Uffelen nog eens een familiestuk vervaardigen door Gerard Pietersz. van Zijl (1607-1665), die evenals Jonson van Ceulen in Londen had gewoond en hier de stijl

¹⁹¹ Ibidem, deel 1, p. 178.

¹⁹² Ibidem, deel 1, p. 185. Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot 100), p. 40.

¹⁹³ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot 100), p. 136.

¹⁹⁴ Hans Hoetink (red.) e.a. 1974, op. cit. (noot 108), p. 190.

¹⁹⁵ Norbert E. Middelkoop, Jan Baptist Bedeaux en Wim de Bell 2002, op. cit. (noot 100), p. 16

van Van Dyck had geleerd.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Jaap van der Veen, 'Onbekende opdrachtgevers van Rembrandt', *Kroniek van het Rembrandthuis* 1-2 (1998), pp. 15-31.

Conclusie – Hoort zegt het voort

Uit de resultaten van de casestudies kan geconcludeerd worden dat het sociale netwerk van de zeventiende-eeuwse geportretteerden en kunstschilders van groot belang was voor de totstandkoming van portretopdrachten. Daarnaast bepaalden deels externe factoren de motieven van de geportretteerde bij de keuze van een kunstenaar, zoals omgeving, status en mode. Het bewijzen van meer specifieke overeenkomstige motieven onder de geportretteerden, is echter onmogelijk. De besproken portretopdrachten zijn namelijk allemaal op een andere, unieke manier tot stand gekomen door een samenspel van verschillende contacten.

In geen van de hier genoemde gevallen lijkt de portretopdracht te zijn ontstaan vanwege een puur religieus motief van de geportretteerde. Daarbij moet vermeld worden dat geen van deze schilders een prominente rol lijkt te hebben gespeeld binnen zijn religieuze gemeenschap. Zelfs Paulus Moreelse, die zich door zijn toetreden tot de contraremonstrantse factie het meest lijkt te hebben geprofileerd, hield zich in deze functie niet primair bezig met religieuze discussies, maar stortte zich vooral op de standsontwikkeling van zijn woonplaats. Het is niet uitgesloten dat er onder de geportretteerden religieuze fanatiekelingen zijn geweest die wel op hun religie terugvielen bij het bepalen van hun keuze. In het algemeen lijken het echter vooral de contacten met geloofsgenoten te zijn geweest, in plaats van de persoonlijke denominatie zélf, die een zeventiende-eeuwer stuurde in het geven van portretopdrachten aan een bepaalde schilder. Voor Bartholomeus van der Helst bleek het niet zozeer zijn Waalse overtuiging die hem de opdracht tot het prestigieuze schuttersstuk opleverde, maar zijn nieuwe contacten met prominenten binnen de Waalse gemeenschap door zijn huwelijk met een Waalse. Gerard ter Borch zal niet vanwege zijn eigen politieke of religieuze overtuiging zijn meegevraagd op reis naar Münster, maar de onderlinge professionele, religieuze en politieke contacten van de deelnemers van deze reis leverden hem een kettingreactie aan portretopdrachten op. Tenslotte maakte de doopsgezinde Hendrick Uylenburgh slim gebruik van de contacten met verschillende geloofsgenoten, met wie hij vaak eveneens zakelijke relaties onderhield. Verkeren in de kringen van een bepaalde religieuze denominatie leverde voor een kunstenaar eerder mogelijkheden op dan bepaalde restricties.

De behandelde portretopdrachten lijken vooral te zijn ontstaan door mond-tot-mondreclame tussen bekenden die elkaar attendeerden op een bepaalde meester. De sociale contacten blijken vooral in het begin van de loopbaan van een kunstenaar belangrijk, om op die manier een plaats te veroveren binnen een welgestelde klantenkring. De meeste schilders kregen een dergelijk zetje van hun familie, vrienden of werkgever. Wanneer de schilder zich bekwaam toonde, kreeg zijn faam vleugels en kreeg hij opdrachten van gefortuneerde bewonderaars die niet tot zijn directe sociale netwerk behoorden. Vanaf dat moment is het persoonlijke netwerk van minder cruciaal belang, maar vaak bleef dit gedurende de hele carrière een rol spelen.

Bibliografie

- Bedaux, J.B.M.F. en Ekkart, R.E.O., (Tent. cat.) *Kinderen op hun mooist: het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*, Gent 2000.
- Bode, W.H., *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen*, Leipzig 1951.
- Bok, M.J., en Schwartz, G., 'Schilderen in opdracht in Holland in de 17^e eeuw', *Holland* 23 afl. 4/5 (1991), pp. 183-195.
- Broos, B., Suchtelen, A. van, Buvelot, Q. e.a., *Portraits in the Mauritshuis. 1430-1790*, Zwolle 2004.
- Blankert, A., (Tent. cat.) *God en de Goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, Amsterdam 1981.
- Blankert, A. (diss.) *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandts pupil*, Doornspijk 1982.
- Bientjes, J., (diss.) *Holland und der Holländer im Urteil deutscher Reisender 1400-1800*, Groningen 1967.
- Dudok van Heel, S.A.C., 'Het maecenaat Trip. Opdrachten aan Ferdinand Bol en Rembrandt van Rijn', *Kroniek van het Rembrandthuis* 31 (1971), pp. 14-26.
- Dudok van Heel, S.A.C. 'Amsterdamse burgemeesters zonder stamboom. De dichter Vondel en de schilder Colijns vervalsen geschiedenis', *De zeventiende eeuw* 6 afl. 1 (1990), p. 144-151.
- Dudok van Heel, S.A.C., 'Duizend gulden voor een portretopdracht aan Bartholomeus van der Helst', *Amstelodamum* 85 (1998), pp. 33-40.
- Dudok van Heel, S.A.C., (diss.) *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Rotterdam 2006.
- Duparc, F. J. en Buvelot, Q., (Tent. cat.) *Philips Wouwerman 1619-1668*, Den Haag 2009.
- Eck, X. van, 'The Artist's Religion. Paintings commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands', 1600-1800, *Simiolus* 27 afl. 1/2 (1999), pp. 70-99.
- Eck, X. van, *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle 2008.
- Eeghen, I.H. van, 'De groepsportretten in de familie van Loon', *Amstelodamum* 60 (1973) afl. 1, pp. 121-127.
- Eijnatten, J. van, Lieburg, F. A. van, *Nederlandse religiegeschiedenis*, Hilversum 2005.
- Ekkart, R.E.O., *Portrettisten en portretten. Studies over portretkunst in Holland 1575-1650*, Amsterdam 1997.
- Frijhoff, W., 'Religious life in Amsterdam's Golden Age. A new approach', *Embodied Belief*, Hilversum 2002, p. 31.
- Gelder, J. J. de, *Bartholomeus van der Helst*, Rotterdam 1921.
- Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen).
- Gerson, H., *Hollandse portretschilders van de zeventiende eeuw. Afscheidscollege gehouden op vrijdag 14 februari 1975 aan de Rijksuniversiteit Groningen door H. Gerson*, Maarssen 1975.
- Geyl, P., *Encounters in history*, Londen 1963.

- Gietman, C., *Republiek van Adel. Eer in de Oost-Nederlandse adelcultuur*, Utrecht 2010.
- Hegel, G.W.F. (T.M. Knox vert.), *Aesthetics. Lectures on fine art*, Oxford 1975, 2 delen, deel 1.
- Hendrix, H. en Hoenselaars, T. (red.), 'Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd', *Utrecht Renaissance Studies IV*, pp. 9-10.
- Hoekema, A. en Voolstra, S., *De doopsgezinden, Wegwijs*, Kampen 1999.
- Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. Cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974.
- Houbraken, A., *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1976, 3 delen.
- Huys Janssen, P., (diss.) *Jan van Bijlert. Schilder in Utrecht*, Utrecht 1994.
- Joachimi, M., *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Leipzig 1905.
- Jong, O. J. de, *Nederlandse kerkgeschiedenis*, Nijkerk 1985.
- Jowell, F. S., (diss.) *Thoré-Bürger and the Art of the Past*, New York 1977.
- Judson, J. R., 'Two documents concerning Honthorsts return to the Netherlands', *Oud-Holland* 70 (1955), p. 66.
- Kreppeel, L. *Studies zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg 2000.
- Kretschmar, F.G.L.O. van, De portretverzameling Martens van Sevenhoven. Een beeldkroniek van een Utrechtse familie, *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 1978, pp. 149-237.
- Joachimi, M., *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Leipzig 1905.
- Jonge, C.H. de, *Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht, 1571-1638*, Assen 1938.
- Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999.
- Knippenberg, H., *De religieuze kaart van Nederland. Omvang en geografische spreiding van de godsdienstige gezindten vanaf de Reformatie tot heden*, Assen 1992.
- Knotter, A., 'Vreemdelingen in Amsterdam in de 17^e eeuw: groepsvorming, arbeid en ondernemerschap', *Holland* 27 (1995), pp. 219-235.
- Kooijmans, L., *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam 1997.
- Lammertse, F., Veen, van der J.A., Engelsman, W.J. e.a., (Tent. cat.) *Uylenburgh & Zoon*, Londen 2006.
- Mander, K. van, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.
- Manuth, V., 'Sinje Benist, Papist, Arminiaens, of Geus? Kunst en confessie bij Rembrandt', Wetering, E. van de, Franken, Michiel en Boogert, Bob Cornelis van den, *Rembrandt. Zoektocht van een genie*, Zwolle 2006, pp. 64-77.
- Manuth, V., 'Denomination and Iconography. The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle', *Simiolus* 22 afl. 4 (1993-1994), pp. 235-252.

- Marijnissen, P., (Tent. cat.) *De Zichtbaere Werelt. Schilderkunst in de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad*, Zwolle 1992.
- McNeil Kettering, A., Willem Jacob Engelsman, Ariane van Suchtelen, (Tent. Cat.) *Gerard ter Borch en de Vrede van Munster*, Den Haag 1998.
- Meyere, J.A.L. de, (Tent. cat.) *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Utrecht 1986.
- Middelkoop, N.E., Bedeaux, J.B. en Bell, W. de, (Tent. cat.) *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd: 1600-1800*, Bussum 2002.
- Montaigne, M. de (vert. Hans van Pinxteren), *Essays. Een proeve van zeven*, Amsterdam 1993.
- Montias, John Michael, *Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton 1982.
- Montias, John Michael, 'Art dealers in the seventeenth-century Netherlands', *Simiolus* 18 (1988), pp. 244-256.
- Montias, John Michael, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton 1989.
- Neumann, C., *Rembrandt*, Berlin 1905, 2 delen, deel 1.
- Nieuwenhuis, E.D., (diss.) *Paulus Moreelse (1571-1638)*, Leiden 2001.
- Peltzer, R., Christoph Paudiss und seine tätigkeit in Fresing, *Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst* 12 afl. 4 (1937-1938).
- Rehorst, A.J., *Torrentius*, Rotterdam 1939.
- Rijckervorsel, J.L.A.A.M., *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932.
- Robinson W.W., (diss.) *The early works of Nicolaes Maes 1653-1661*, Cambridge 1996, deel 1.
- Rosenberg, J., *Rembrandt. Life and work*, Londen 1964.
- M.G. Roethlisberger en M.J. Bok, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints*, 2 delen, deel 1. Doornspijk 1993.
- Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984.
- Selier, F., 'Allochtonen in de 17^e eeuw. Reacties op Zuidnederlanders in Leiden', *Antropologische Bijdragen* 4, Amsterdam 1999.
- Sliggers, B.C., (Tent. cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998.
- Slive, S., 'Notes on the relationship of protestantism to seventeenth century Dutch painting', *The Art Quarterly* 19, pp. 2-15.
- Simmel, G., *Rembrandt: ein Kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1917.
- Soussloff, C.M., *The Absolute Artist*, Londen 1997.
- Spicer, J., Orr, L.F., Bok, M.J. e.a., (Tent. cat.) *Masters of light. Dutch painter in Utrecht during the Golden Age*, New Haven 1997, p. 56.

Thiel, P.J.J., 'Catholic elements in seventeenth-century Dutch painting, apropos of a children's portrait by Thomas de Keyser', *Simiolus* 20 (1990-1), p. 39-62.

Veen, J. van der, 'Faces from life', Blankert, A. (red.), (Tent. Cat.) *A genius and his impact*, Melbourne 1997, pp. 69-80.

Veen, J. van der, 'Onbekende opdrachtgevers van Rembrandt', *Kroniek van het Rembrandthuis* 1-2 (1998), pp. 15-31.

Veen, J. van der, 'Onbekende opdrachtgevers van Rembrandt (2)', *Kroniek van het Rembrandthuis* 1-2 (1999), pp. 24-40.

Veen, M. van, *Een nieuwe tijd, een nieuwe kerk. De opkomst van het 'calvinisme' in de Lage Landen*, Zoetermeer 2009.

Visser 't Hooft, W.A., *Rembrandt's weg tot het evangelie*, Amsterdam 1956.

Vlieghe, H., 'Flemish art, does it really exist?', *Simiolus* 26 afl. 3 (1998), pp. 187-200.

Vries, L. de, *Wybrand de Geest. 'De Friessche adelaar' portretschilder in Leeuwarden 1592-1661*, Leeuwarden 1982.

Vos, K., *Rembrandts geloof*, plaats uitgave onbekend, 1909.

Vos, J., *Alle gedichten van den poëet Jan Vos: verzamelt en uitgegeven door J.L.*, Amsterdam 1662.

Weisbach, W., *Rembrandt*, Berlin 1926.

Wencelius, L., *Calvin et Rembrandt*, Parijs 1937.

Wheelock, A.K. (red.), (Tent. cat.), *Gerard ter Borch*, Washington 2004.

Zijlmans, J., *Vriendenkringen in de 17^e eeuw. Verenigingsvormen van het informele culturele leven te Rotterdam*, Den Haag 1999, p. 13.

Zijlstra-Zweens, H.M., 'Ogiers iter Hollandicum', *Spiegel Historiae* 12 (1977), pp. 642-650.

Overige bronnen

Televisieserie EO *Rembrandt en Ik*, afl. 1 Rembrandt en Jan Lievens, uitzending NL 1 24 januari 2011.

www.abcgallery.com

www.hermitagemuseum.org

www.rijksmuseum.nl

Afbeeldingen

Afb. 1 Jan Miense Molenaer, *De bespotting van Christus* 1639, 203x262 olieverf op doek, St. Odulphuskerk, Assendelft.

Eck, X. van, 'The Artist's Religion. Paintings commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands', 1600-1800, *Simiolus* 27 afl. 1/2 (1999), p. 83.

Afb. 2 Philips Wouwerman, *De bekering van de heilige Hubertus* 1660, 96,5x84 cm olieverf op doek, Particuliere verzameling.

Duparc, F. J. en Buvelot, Q., (Tent. cat.) *Philips Wouwerman 1619-1668*, Den Haag 2009, p. 117.

Afb. 3 Philips Wouwerman, *Christenridder* 1655, 75x64 cm olieverf op paneel, Particuliere verzameling.

Duparc, F. J. en Buvelot, Q., (Tent. cat.) *Philips Wouwerman 1619-1668*, Den Haag 2009, p. 34.

Afb. 4 Jan van Bijlert, *De heilige Drie-eenheid met St. Willibrord en St. Bonifatius* 1639?, 296,5x201 cm olieverf op doek, verwoest in 1943, bevond zich in de Onze Lieve Vrouwe Hemelvaartkerk, Huissen.

Huys Janssen, P., *Jan van Bijlert 1597/8-1671*, Amsterdam 1998, p. 243.

Afb. 5 Jan van Bijlert, *De roeping van Mattheus* ca.1625, 144x199,5 cm olieverf op doek, Museum Catharijneconvent, Utrecht.

Huys Janssen, P., *Jan van Bijlert 1597/8-1671*, Amsterdam 1998, p. 227.

Afb. 6 Bartholomeus van der Helst, *De regenten van het Walenweeshuis* 1637, 133x147 cm olieverf op doek, De Ruuscher Stichting, Amsterdam.

Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 78.

Afb. 7 Bartholomeus van der Helst, *Schutters van de compagnie van kapitein Roelof Bicker en luitenant Jan Michielsz. Blauw bij de bierbrouwerij de Haan* ca. 1640-3, 235x750 cm olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.

<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-C-375&lang=nl>

Afb. 8 Bartholomeus van der Helst, *Roelof Bicker* ca. 1642, 71,5x60 cm olieverf op paneel, Particuliere verzameling.

Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 218.

Afb. 9 Bartholomeus van der Helst, *Andries Bicker* 1642, 93,5x70,5 cm, olieverf op paneel, Rijksmuseum, Amsterdam.

<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-146&lang=nl>

Afb. 10 Bartholomeus van der Helst, *Trijn Jansdr. Tengnagel (echtgenote van Andries Bicker)* 1642, 92,5x70cm olieverf op paneel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 215.

Afb. 11 Bartholomeus van der Helst, *Gerrit Bicker* ca. 1642, 94x70,5 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum, Amsterdam.

<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-147&lang=nl>

Afb. 12 Bartholomeus van der Helst, *David Rijckaert* 1643, 77x63 cm olieverf op paneel, Particuliere

verzameling.

Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 221.

Afb. 13 Bartholomeus van der Helst, *Joan Coymans* 1645, 74x64 cm olieverf op doek, Particuliere verzameling. Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 234.

Afb. 14 Bartholomeus van der Helst, *Sophia Trip (echtgenote van Joan Coymans)* 1645, 74x64 cm olieverf op doek, Particuliere verzameling. Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 236.

Afb. 15 Bartholomeus van der Helst, *Pieter van de Venne en gezin* 1652, 187,5x226,5 cm olieverf op doek, Hermitage St. Petersburg.
http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?sellLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ-860&numView=1&ID_NUM=3&thumbFile=%2Ftmplobs%2FI1_402UQHPIJV6KE3VS6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=5&tmCond=helst&searchIndex=TAGFILEN&author=Helst%2C%26%2332%3BBartholomeus%26%2332%3Bvan%26%2332%3Bder

Afb. 16 Bartholomeus van der Helst, *Abraham del Court en Maria de Kaersgieter* 1654, 172x146,5 cm olieverf op doek, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam. Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 310.

Afb. 17 Rembrandt van Rijn, *Anthoni Coopal* 1635, 83x67 cm olieverf op paneel, Museum of Fine Arts, Boston. Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 148.

Afb. 18 Gerard ter Borch, *Francois de Vicq* 1670, 38,5x31 cm olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam. Wheelock, A.K. (red.), (Tent. cat.), *Gerard ter Borch*, Washington 2004, p. 370.

Afb. 19 Gerard ter Borch, *Nicolaes de Pancras* 1670, 38x31 cm olieverf op doek, Kunsthalle, Hamburg. Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 184.

Afb. 20 Anoniem, *Graaf Floris I van Pallandt* 1598, afmetingen en materiaal onbekend, Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Sliggers, B.C., (Tent. cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998, p. 72.

Afb. 21 Isaac Claesz. Van Swanenburg, *Jacobus Ramsaesus* 1593, afmetingen en materiaal onbekend, Bibliotheek Rijksuniversiteit, Leiden. Sliggers, B.C., (Tent. cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998, p. 70.

Afb. 22 Anoniem, *Graaf Frederik van den Bergh* 1618, afmetingen en materiaal onbekend, Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Sliggers, B.C., (Tent. cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998, p. 73.

Afb. 23 Max Clinger, *Graaf Floris II van Pallandt* 1639, afmetingen en materiaal onbekend, Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Sliggers, B.C., (Tent. cat.) *Naar het lijk*, Zutphen 1998, p. 74.

Afb. 24 Rembrandt van Rijn, *Nicolaes Ruts* 1631, 116,8x87,3 cm olieverf op paneel, The Frick Collection, New York.

Afb. 25 Rembrandt van Rijn, *Marten Looten* 1632, 91x74 cm olieverf op paneel, County Museum of Art, Los Angeles.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 147.

Afb. 26 Rembrandt van Rijn, *De anatomische les van Dr. Nicolaas Tulp* 1632, 169,5x216,5 cm olieverf op doek, Mauritshuis, Den Haag.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 145.

Afb. 27 Rembrandt van Rijn, *Nicolaes Bambeeck* 1641, 105,5x48 cm olieverf op doek, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 217.

Afb. 28 Rembrandt van Rijn, *Herman Doomer* 1640, 75,2x55,2 cm olieverf op paneel, Metropolitan Museum of Art, New York.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 218.

Afb. 29 Rembrandt van Rijn, *Cornelis Claesz. Anslo en Aeltje Gerritsdr. Schouten* 1641, 176x210 cm olieverf op doek, Gemäldegalerie, Berlijn-Dahlem.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 219.

Afb. 30 Rembrandt van Rijn, *Albert Cuyper* 1632, 61x45 cm olieverf op paneel, Musée du Louvre, Parijs.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 155.

Afb. 31 Rembrandt van Rijn, *Jan Pellicorne en zoon* 1633, 155x122,5 cm olieverf op doek, The Wallace Collection, Londen.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 160.

Afb. 32 Rembrandt van Rijn, *Susanna van Collen en dochter* 1634, 155x 122,5 cm olieverf op doek, The Wallace Collection, Londen.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 161.

Afb. 33 Gerard ter Borch, *Willem Everwijn* 1654-5, 28,2x22,2cm olieverf op paneel, Particuliere collectie.

Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 120.

Afb. 34 Gerard ter Borch, *Johanna Kelffken* 1654-5, 28,2x22,2 cm olieverf op paneel, Particuliere collectie.

Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 123.

Afb. 35 Bartholomeus van der Helst, *Gideon de Wildt* 1657, 135,8x119 cm olieverf op doek, Szépművészeti Múzeum, Boedapest.

Gent, J. van, *Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Een studie naar zijn leven en zijn werk*, 2 delen, Amsterdam 2010 (nog te verschijnen), deel 2, p. 342.

Afb. 36 Jan van Bijlert, *Vertrek van Venus en Adonis* 1630-40, 36x47 cm olieverf op paneel, Kunsthandel Artur Ramon 1990, Barcelona.

Huys Janssen, P., *Jan van Bijlert 1597/8-1671*, Amsterdam 1998, p. 294.

Afb. 37 Jan van Bijlert, *Johan Strick van Linschoten* 1647, 73,2x57,7cm olieverf op paneel, Verzameling Von dem Bussche, Ippenbug.

Huys Janssen, P., *Jan van Bijlert 1597/8-1671*, Amsterdam 1998, p. 338.

Afb. 38 Jan van Bijlert, *Beatrix Gibels van der Goes* 1650, 73,5x59 cm olieverf op paneel, Verzameling Von dem Bussche, Ippenburg.

Huys Janssen, P., *Jan van Bijlert 1597/8-1671*, Amsterdam 1998, p. 338.

Afb. 39 Rembrandt van Rijn, *Jan Six* 1647, 24,4x19,1 cm ets, droge naald en gravure, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 261.

Afb. 40 Rembrandt van Rijn, *Jan Six* 1654, 112x102 cm olieverf op doek, Six Stichting, Amsterdam.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 260.

Afb. 41 Gerard Ter Borch, *Intocht van Adriaen Pauw en Anna van Ruytenburgh in Munster* ca. 1646, 98,5x159cm olieverf op doek, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Munster, Stadtmuseum, Munster.

McNeil Kettering, Alison, Willem Jacob Engelsman, Ariane van Suchtelen, (Tent. Cat.) *Gerard ter Borch en de Vrede van Munster*, Den Haag 1998, p. 21.

Afb. 42 Gerard ter Borch, *Godard van Reede* ca. 1646, 15x11 cm olieverf op koper, Stichting Slot Zuylen, Zuylen. Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 75.

Afb. 43 Gerard ter Borch, *Don Caspar de Bracamonte y Guzman, Conde de Peneranda* ca. 1647-8, 10,5x9cm, olieverf op koper, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.

Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 83.

Afb. 44 Gerard ter Borch, *Hugo Eberhard Kratz von Scharfenstein* ca. 1647-8, 17x12,5 cm olieverf op koper, Particuliere verzameling.

Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 81.

Afb. 45 Gerard ter Borch, *Henri de Bourbon-Orléans, hertog van Lougeville* 1646-7, 49x41 cm olieverf op doek, Stadsmuseum, Munster.

Wheelock, A.K. (red.), (Tent. cat.), *Gerard ter Borch*, Washington 2004, p. 218.

Afb. 46 Gerard ter Borch, *Karl Lodewijk van de Palts* 1649, 39 x 29 cm olieverf op paneel, Städtisches Reiss Museum, Mannheim (bruikleen van het Land Baden – Württemberg).

Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 89.

Afb. 47 *Gravure naar het portret van Johannes Wtenbogaert* 1612, 22,8x13,9 cm gravure, Centraal Museum, Utrecht.

Jonge, Caroline Henriette de, *Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht, 1571-1638*, Assen 1938, p. 82.

Afb. 48 Paulus Moreelse, *Jodocus Boelen* 1626, 128x100 cm olieverf op doek, verblijfplaats onbekend.

Jonge, C.H. de, *Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht, 1571-1638*, Assen 1938, afb. 83a.

Afb. 49 Paulus Moreelse, *Anna van Swieten* 1626, 128x100 cm olieverf op doek, Kasteel Surenborg, Rheine.

Jonge, C.H. de, *Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht, 1571-1638*, Assen 1938, afb. 83b.

Afb. 50 Frans Hals, *Catharina Hooft en haar min* 1619-20, 86x65 cm olieverf op doek, Gemäldegalerie, Berlijn. <http://www.abcgallery.com/H/hals/hals32.html>

Afb. 51 Nicolaes Maes, *Jacob Trip* 1665, 122x100 cm olieverf op doek, Mauritshuis, Den Haag.

Krempel, L., *Studies zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg 2000, afb. 296.

Afb. 52 Nicolaes Maes, *Margaretha de Geer* (echtgenote van Jacob Trip) 1665, 122x100 cm olieverf op doek,

Sammlung Baron de Wassenaer, Ehemals Kasteel Nederhemert.

Krempel, L., *Studies zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg 2000, afb. 296.

Afb. 53 Rembrandt van Rijn, *Joris de Caullery* 1632, 102,2x83,8 cm olieverf op doek, M.H. De Young Memorial Museum, San Francisco.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 69.

Afb. 54 Gerrit van Honthorst, *Seladon en Astrea* (?) 1629, 304x480 cm olieverf op doek, Collectie van Prins Ernst August von Hannover, Kasteel Marienberg.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. 102.

Afb. 55 Gerrit van Honthorst, *Johan Maurits en Johan Ernst II van Nassau-Siegen* jaartal onbekend, 231x123 cm olieverf op doek, Fries Museum, Leeuwarden.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. afb. 280.

Afb. 56 Gerrit van Honthorst, *Hieronymus en Frederik Adolf van Tuyl van Serooskerken* 1641, 123x138 cm olieverf op doek, M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, Den Haag.

Bedaux, Joannes B.M.F. en Ekkart, R.E.O., (Tent. cat.) *Kinderen op hun mooist: het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*, Gent 2000, p. 173.

Afb. 57 Gerrit van Honthorst, *Maria de Medici* 1638, 299x198 cm olieverf op doek, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. afb. 328.

Afb. 58 Rembrandt van Rijn, *Amalia van Solms* 1632, 68,5x55,5 cm olieverf op doek, Musée Jacquemart-André, Parijs.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 71.

Afb. 59 Gerrit van Honthorst, *Joost Brasser* 1622, 73x61 cm olieverf op paneel, Particuliere verzameling.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. 292.

Afb. 60 Gerrit van Honthorst, *Dirck van Weede* (?) 1623, 109x90,5cm olieverf op doek, Particuliere verzameling.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. 355.

Afb. 61 Gerrit van Honthorst, *Daniël D'Ablain* 1638, 73x58,5 cm olieverf op paneel, Museum Lambert van Meerten, Delft.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. 286.

Afb. 62 Gerrit van Honthorst, *Jacob de Witt* 1639, 72x60 cm olieverf op paneel, Dulwich Picture Gallery, Londen.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. 298.

Afb. 63 Gerrit van Honthorst, *Onbekende advocaat* 1655, 116x93 cm olieverf op doek, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlijn.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. 389.

Afb. 64 Gerrit van Honthorst, *Onbekende vrouw* (echtgenote van de onbekende advocaat) 1655, 117x94,5 cm olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.

Judson, J.R., Ekkart, R.E.O., *Gerrit van Honthorst*, Doornspijk 1999, afb. 392.

Afb. 65 Rembrandt van Rijn, *Maria Trip* 1639, 107x82 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 207.

Afb. 66 Ferdinand Bol, *Hendrik Trip* 1660, 126,5x97 cm olieverf op doek, Museum voor Schone Kunsten, Brussel.

Blankert, A., *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandt's pupil*, Doornspijk 1982, afb. 172.

Afb. 67 Ferdinand Bol, *Johanna de Geer (echtgenote van Hendrik Trip)* 1660, 126x97 cm olieverf op doek, Museum voor Schone Kunsten, Brussel.

Blankert, A., *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandt's pupil*, Doornspijk 1982, afb. 173.

Afb. 68 Ferdinand Bol, *Louis Trip* 1652, 125,7x96,2 cm olieverf op doek, Mauritshuis, Den Haag.

Broos, B., Suchtelen, A. van, Buvelot, Q. e.a., *Portraits in the Mauritshuis. 1430-1790*, Zwolle 2004, p. 38.

Afb. 69 Rembrandt van Rijn, *Jacob Trip* ca. 1661, 130,5x97 cm olieverf op doek, National Gallery, Londen.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 334.

Afb. 70 Rembrandt van Rijn, *Margaretha de Geer* ca. 1661, 130,5x97,5 cm olieverf op doek, National Gallery, Londen.

Schwartz, G., *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 334.

Afb. 71 Nicolaes Maes, *Jacob de Witt* 1657, 74,5x60,5 cm olieverf op paneel, Dordrechts Museum, Dordrecht.

Krempel, L., *Studies zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg 2000, afb. 67.

Afb. 72 Nicolaes Maes, *Jacob Sebastiansz. De Graeff* ca. 1660, 90x72,3 cm olieverf op paneel, Stichting Geldersche Kasteelen, Kasteel Doorwerth, Doorwerth.

Krempel, L., *Studies zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg 2000, afb. 83.

Afb. 73 Nicolaes Maes, *Willem Six* 1674, 42,5x30 cm olieverf op doek, Verzameling Six, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Krempel, L., *Studies zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*, Petersberg 2000, afb. 197.

Afb. 74 Gerard ter Borch, *Jacob de Graeff* 1674, 45,5x34,5 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.

Hoetink, H. (red.) e.a., (Tent. cat.) *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 - Deventer 1681*, Den Haag 1974, p. 191.

Afb. 75 Caspar Netscher, *Pieter de Graeff* 1663, 51x36 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.

Wieseman, M.E., (diss.) *Caspar Netscher and late seventeenth-century painting*, Doornspijk 2002, afb. 20.

Afb. 76 Caspar Netscher, *Jacoba Bicker* 1663, 51x36 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.

Wieseman, M.E., (diss.) *Caspar Netscher and late seventeenth-century painting*, Doornspijk 2002, afb. 21.

Afbeeldingen Gelaat en Geloof



Afb. 1 Jan Miense Molenaer, *De bespotting van Christus* 1639, 203x262 olieverf op doek, St. Odulphuskerk, Assendelft.



Afb. 2 Philips Wouwerman, *De bekering van de heilige Hubertus* 1660, 96,5x84 cm olieverf op doek, Particuliere verzameling.



Afb. 3 Philips Wouwerman, *Christenridder* 1655, 75x64 cm olieverf op paneel, Particuliere verzameling.



Afb. 4 Jan van Bijlert, *De heilige Drie-eenheid met St. Willibrord en St. Bonifatius* 1639?, 296,5x201 cm olieverf op doek, verwoest in 1943, bevond zich in de Onze Lieve Vrouwe Hemelvaartkerk, Huissen.



Afb. 5 Jan van Bijlert, *De roeping van Mattheus* ca.1625, 144x199,5 cm olieverf op doek, Museum Catharijneconvent, Utrecht.



Afb. 7 Bartholomeus van der Helst, *Schutters van de compagnie van kapitein Roelof Bicker en luitenant Jan Michielsz. Blaeuw bij de bierbrouwerij de Haan* ca. 1640-3, 235x750 cm olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 8 Bartholomeus van der Helst, *Roelof Bicker* ca. 1642, 71,5x60 cm olieverf op paneel, Particuliere verzameling.



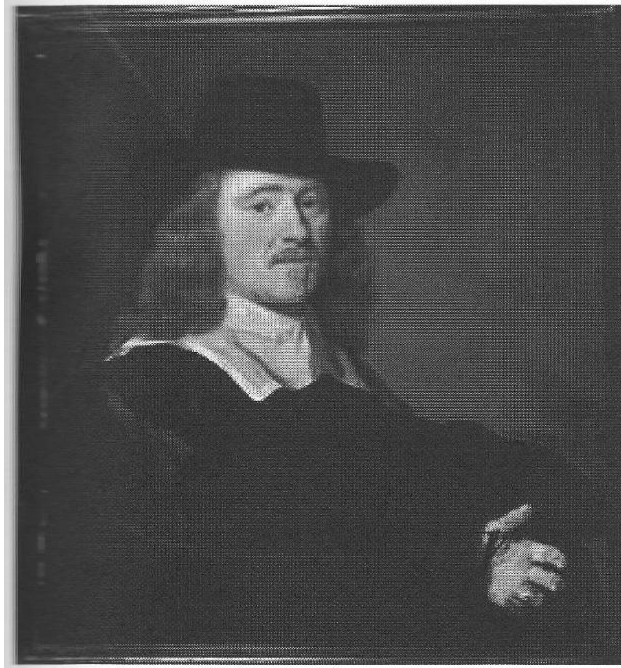
Afb. 9 Bartholomeus van der Helst, *Andries Bicker* 1642, 93,5x70,5 cm, olieverf op paneel, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 10 Bartholomeus van der Helst, *Trijn Jansdr. Tengnagel (echtgenote van Andries Bicker)* 1642, 92,5x70cm olieverf op paneel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Afb. 11 Bartholomeus van der Helst, *Gerrit Bicker* ca. 1642, 94x70,5 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 12 Bartholomeus van der Helst, *David Rijckaert* 1643, 77x63 cm olieverf op paneel, Particuliere verzameling.



Afb. 13 Bartholomeus van der Helst, *Joan Coymans* 1645, 74x64 cm olieverf op doek, Particuliere verzameling.



Afb. 14 Bartholomeus van der Helst, *Sophia Trip (echtgenote van Joan Coymans)* 1645, 74x64 cm olieverf op doek, Particuliere verzameling.



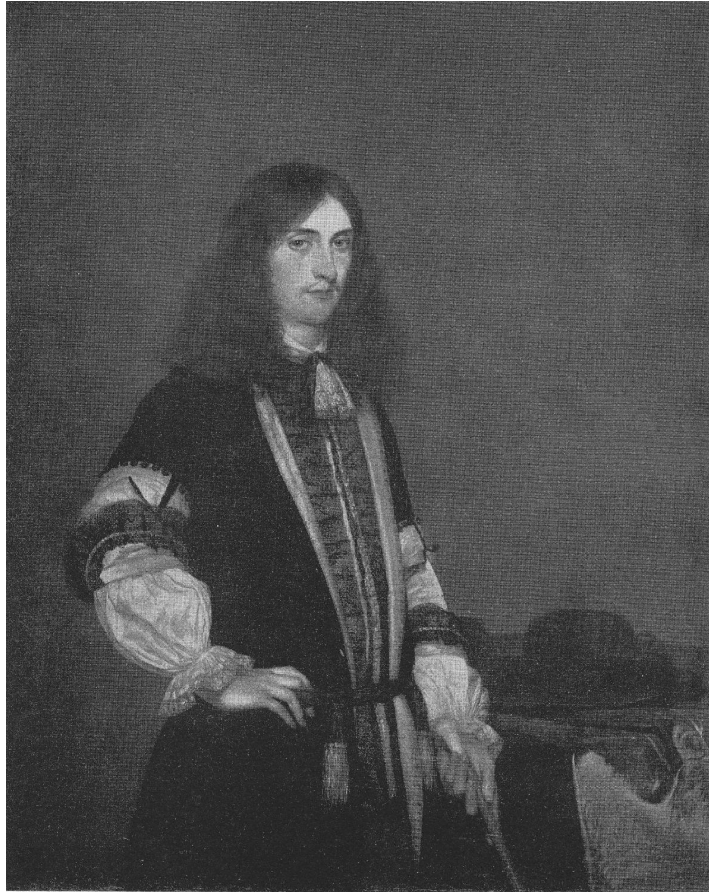
Afb. 15 Bartholomeus van der Helst, *Pieter van de Venne en gezin* 1652, 187,5x226,5 cm olieverf op doek, Hermitage St. Petersburg.



Afb. 16 Bartholomeus van der Helst, *Abraham del Court en Maria de Kaersgieter* 1654, 172x146,5 cm olieverf op doek, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam.



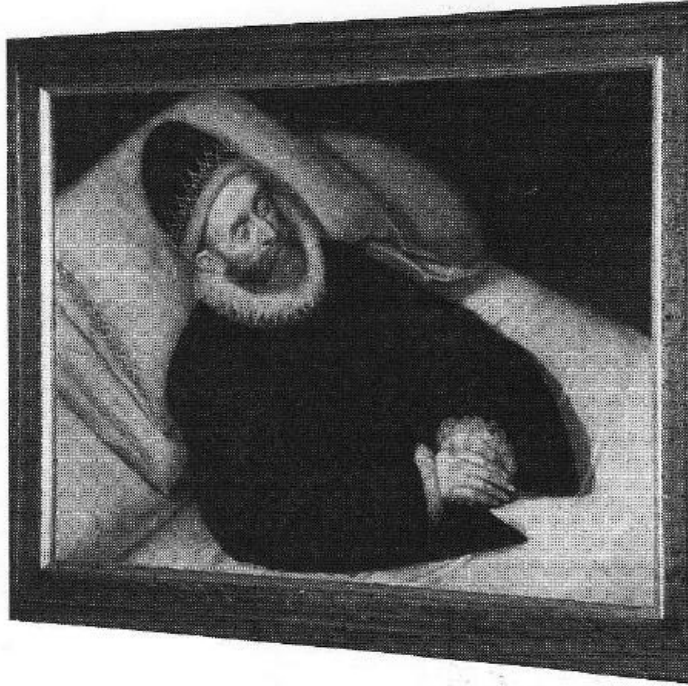
Afb. 17 Rembrandt van Rijn, *Anthoni Coopal* 1635, 83x67 cm olieverf op paneel, Museum of Fine Arts, Boston.



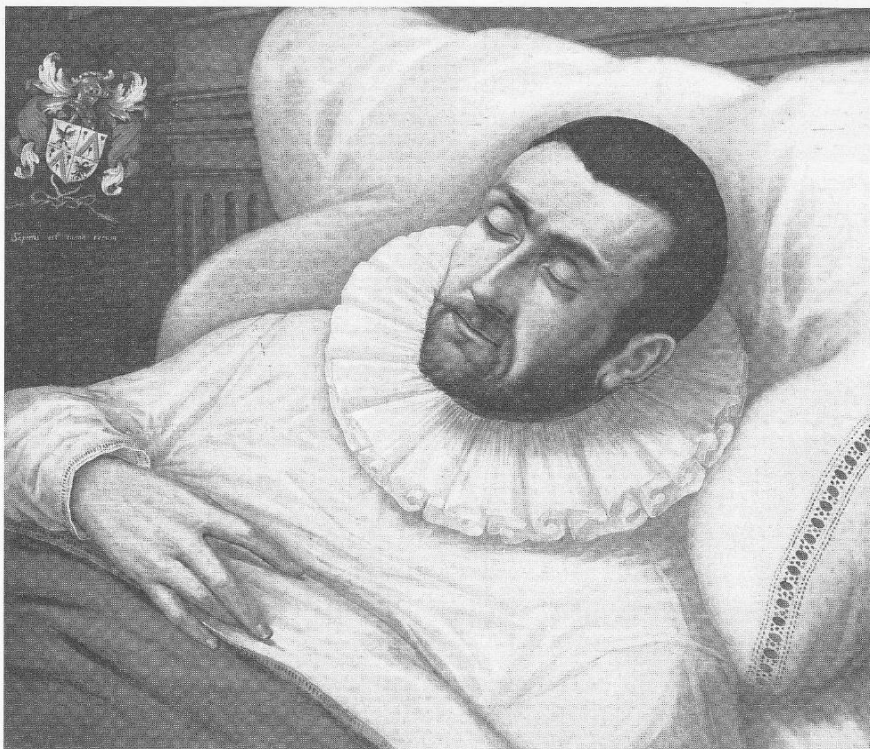
Afb. 18 Gerard ter Borch, *Francois de Vicq* 1670, 38,5x31 cm olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 19 Gerard ter Borch, *Nicolaes de Pancras* 1670, 38x31 cm olieverf op doek, Kunsthalle, Hamburg.



Afb. 20 Anoniem, *Graaf Floris I van Pallandt* 1598, afmetingen en materiaal onbekend, Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.



Afb. 21 Isaac Claesz. Van Swanenburg, *Jacobus Ramsaeus* 1593, afmetingen en materiaal onbekend, Bibliotheek Rijksuniversiteit, Leiden.



Afb. 22 Anoniem, *Graaf Frederik van den Bergh* 1618, afmetingen en materiaal onbekend, Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.



Afb. 23 Max Clinger, *Graaf Floris II van Pallandt* 1639, afmetingen en materiaal onbekend, Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg.



Afb. 25 Rembrandt van Rijn, *Marten Looten* 1632, 91x74 cm olieverf op paneel, County Museum of Art, Los Angeles.



Afb. 26 Rembrandt van Rijn, *De anatomische les van Dr. Nicolaas Tulp* 1632, 169,5x216,5 cm olieverf op doek, Mauritshuis, Den Haag.



Afb. 27 Rembrandt van Rijn, *Nicolaes Bambeeck* 1641, 105,5x48 cm olieverf op doek, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel.



Afb. 28 Rembrandt van Rijn, *Herman Doomer* 1640, 75,2x55,2 cm olieverf op paneel, Metropolitan Museum of Art, New York.



Afb. 29 Rembrandt van Rijn, *Cornelis Claesz. Anslo en Aeltje Gerritsdr. Schouten* 1641, 176x210 cm olieverf op doek, Gemäldegalerie, Berlijn-Dahlem.



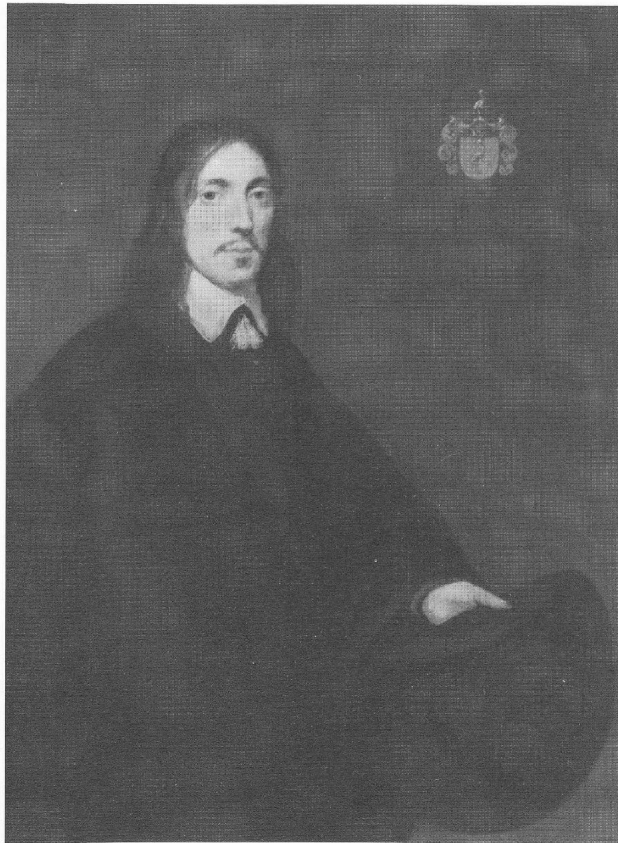
Afb. 30 Rembrandt van Rijn, *Albert Cuyper* 1632, 61x45 cm olieverf op paneel, Musée du Louvre, Parijs.



Afb. 31 Rembrandt van Rijn, *Jan Pellicorne en zoon* 1633, 155x122,5 cm olieverf op doek, The Wallace Collection, Londen.



Afb. 32 Rembrandt van Rijn, *Susanna van Collen en dochter* 1634, 155x 122,5 cm olieverf op doek, The Wallace Collection, Londen.



Afb. 33 Gerard ter Borch, *Willem Everwijn* 1654-5, 28,2x22,2cm olieverf op paneel, Particuliere collectie.



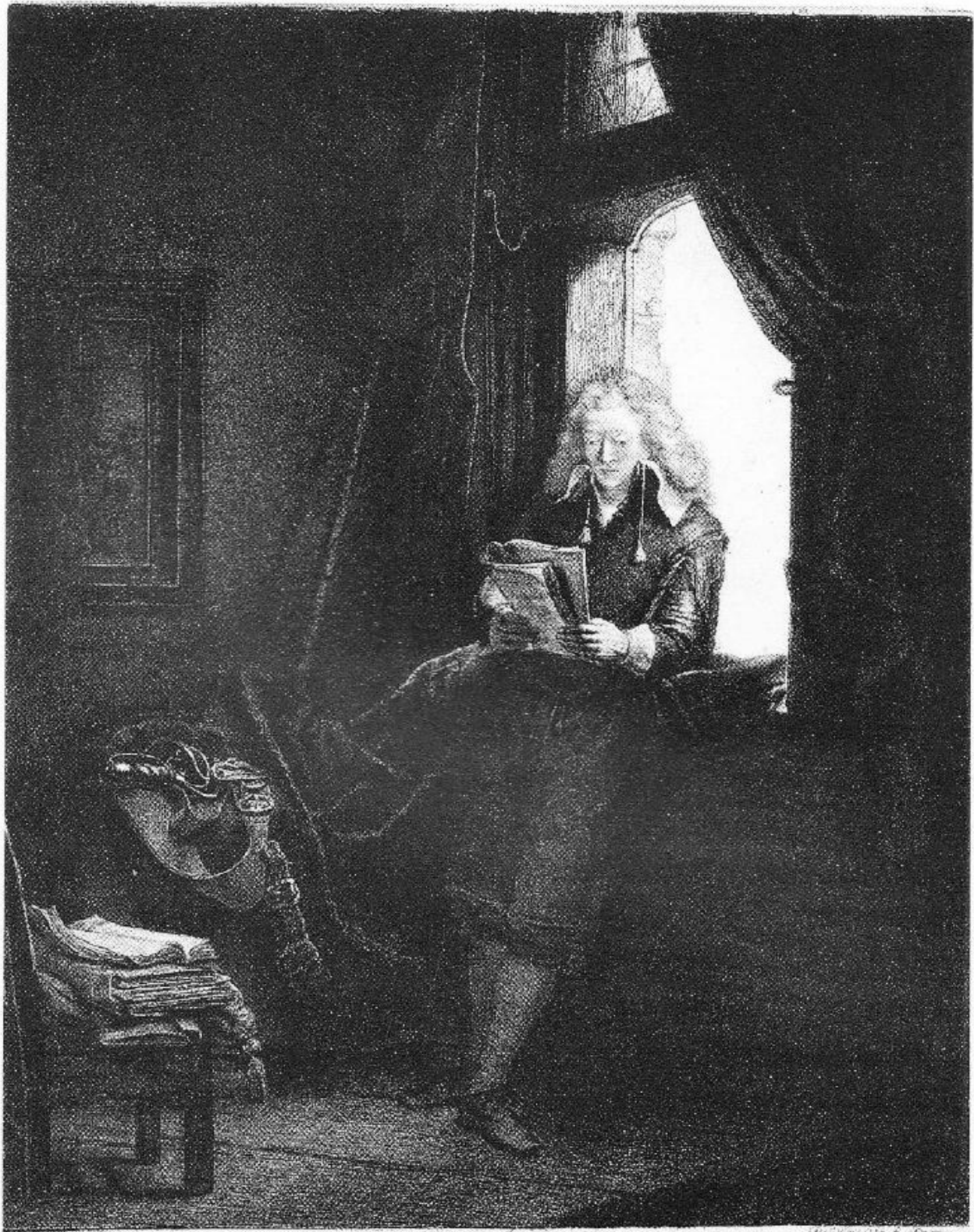
Afb. 34 Gerard ter Borch, *Johanna Kelffken* 1654-5, 28,2x22,2 cm olieverf op paneel, Particuliere collectie.



Afb. 35 Bartholomeus van der Helst, *Gideon de Wildt* 1657, 135,8x119 cm olieverf op doek, Szépművészeti Múzeum, Boedapest.



Afb. 36 Jan van Bijlert, *Vertrek van Venus en Adonis* 1630-40, 36x47 cm olieverf op paneel, Kunsthandel Artur Ramon 1990, Barcelona.



Afb. 39 Rembrandt van Rijn, *Jan Six* 1647, 24,4x19,1 cm ets, droge naald en gravure, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 40 Rembrandt van Rijn, *Jan Six* 1654, 112x102 cm olieverf op doek, Six Stichting, Amsterdam.



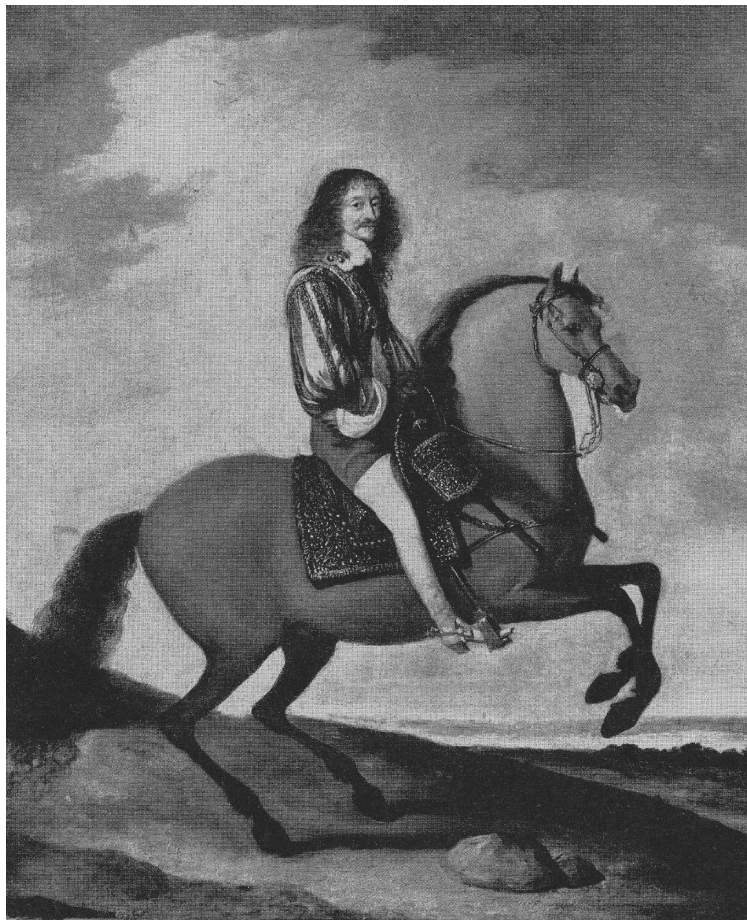
Afb. 42 Gerard ter Borch, *Godard van Reede* ca. 1646, 15x11 cm olieverf op koper, Stichting Slot Zuylen, Zuylen.



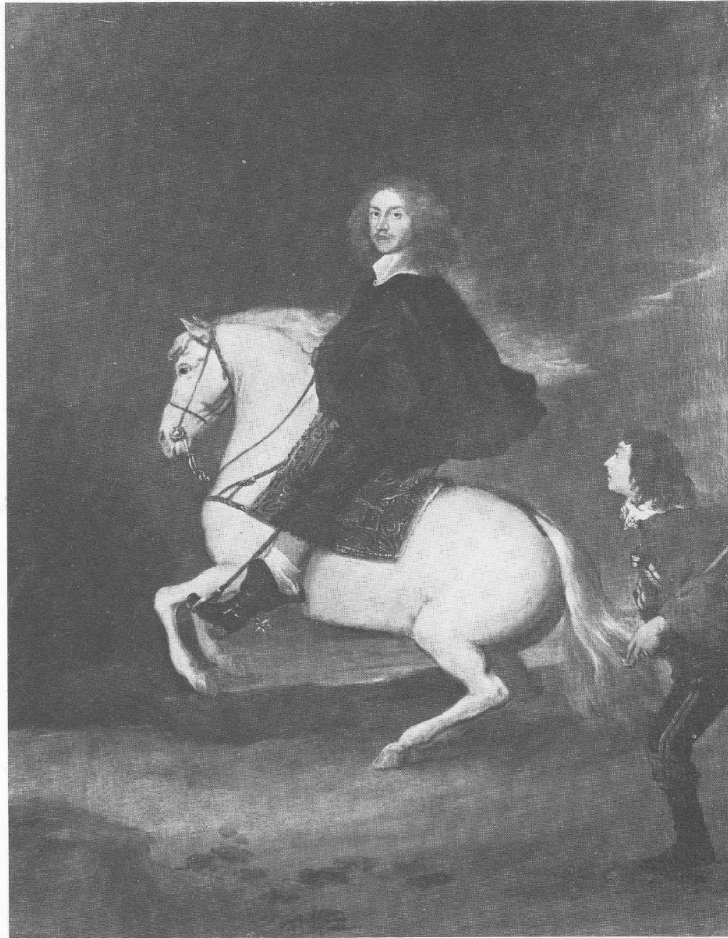
Afb. 43 Gerard ter Borch, *Don Caspar de Bracamonte y Guzman, Conde de Penderanda* ca. 1647-8, 10,5x9cm, olieverf op koper, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.



Afb. 44 Gerard ter Borch, *Hugo Eberhard Kratz von Scharfenstein* ca. 1647-8, 17x12,5 cm olieverf op koper, Particuliere verzameling.



Afb. 45 Gerard ter Borch, *Henri de Bourbon-Orléans, hertog van Lougeville* 1646-7, 49x41 cm olieverf op doek, Stadsmuseum, Munster.



Afb. 46 Gerard ter Borch, *Karl Lodewijk van de Palts* 1649, 39 x 29 cm olieverf op paneel, Städtisches Reiss Museum, Mannheim (bruikleen van het Land Baden – Württemberg).



Afb. 50 Frans Hals, *Catharina Hooft en haar min* 1619-20, 86x65 cm olieverf op doek, Gemäldegalerie, Berlijn.



Afb. 51 Nicolaes Maes, *Jacob Trip* 1665, 122x100 cm olieverf op doek, Mauritshuis, Den Haag.



Afb. 52 Nicolaes Maes, *Margaretha de Geer* (echtgenote van Jacob Trip) 1665, 122x100 cm olieverf op doek, Sammlung Baron de Wassenaer, Ehemals Kasteel Nederhemert.



Afb. 53 Rembrandt van Rijn, *Joris de Caullery* 1632, 102,2x83,8 cm olieverf op doek, M.H. De Young Memorial Museum, San Francisco.



Afb. 55 Gerrit van Honthorst, *Johan Maurits en Johan Ernst II van Nassau-Siegen* jaartal onbekend, 231x123 cm olieverf op doek, Fries Museum, Leeuwarden.



Afb. 56 Gerrit van Honthorst, *Hieronymus en Frederik Adolf van Tuyl van Serooskerken* 1641, 123x138 cm olieverf op doek, M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, Den Haag.



Afb. 57 Gerrit van Honthorst, *Maria de Medici* 1638, 299x198 cm olieverf op doek, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Afb. 58 Rembrandt van Rijn, *Amalia van Solms* 1632, 68,5x55,5 cm olieverf op doek, Musée Jacquemart-André, Parijs.



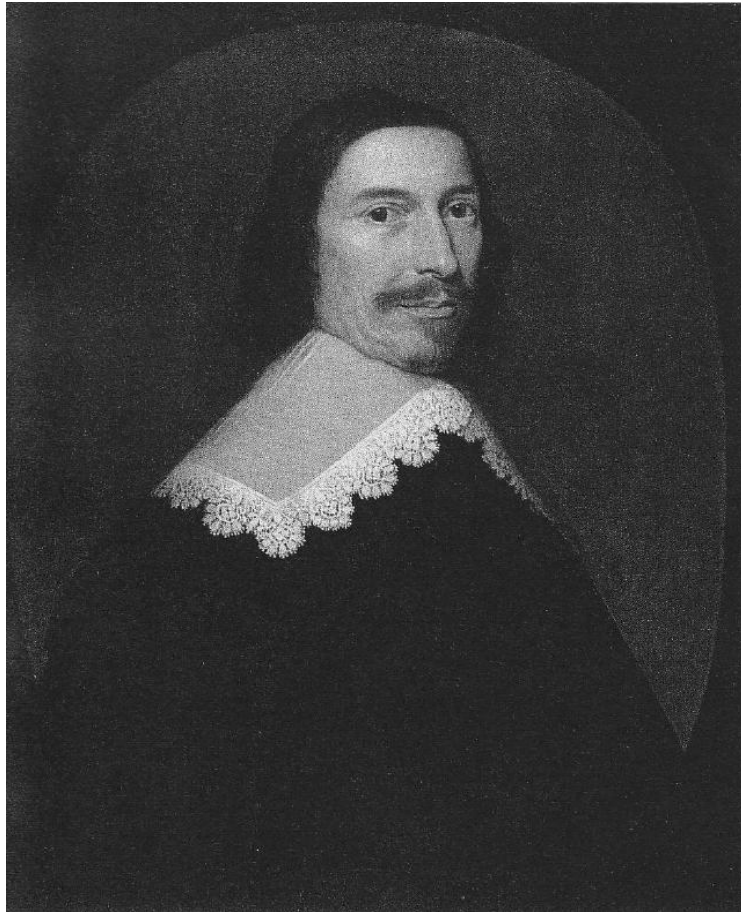
Afb. 59 Gerrit van Honthorst, *Joost Brasser* 1622, 73x61 cm olieverf op paneel, Particuliere verzameling.



Afb. 60 Gerrit van Honthorst, *Dirck van Weede* (?) 1623, 109x90,5cm olieverf op doek, Particuliere verzameling.



Afb. 61 Gerrit van Honthorst, *Daniël D'Ablain* 1638, 73x58,5 cm olieverf op paneel, Museum Lambert van Meerten, Delft.



Afb. 62 Gerrit van Honthorst, *Jacob de Witt* 1639, 72x60 cm olieverf op paneel, Dulwich Picture Gallery, Londen.



Afb. 63 Gerrit van Honthorst, *Onbekende advocaat* 1655, 116x93 cm olieverf op doek, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlijn.



Afb. 64 Gerrit van Honthorst, *Onbekende vrouw* (echtgenote van de onbekende advocaat) 1655, 117x94,5 cm olieverf op doek, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 65 Rembrandt van Rijn, *Maria Trip* 1639, 107x82 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 66 Ferdinand Bol, *Hendrik Trip* 1660, 126,5x97 cm olieverf op doek, Museum voor Schone Kunsten, Brussel.



Afb. 67 Ferdinand Bol, *Johanna de Geer (echtgenote van Hendrik Trip)* 1660, 126x97 cm olieverf op doek, Museum voor Schone Kunsten, Brussel.



Afb. 68 Ferdinand Bol, *Louis Trip* 1652, 125,7x96,2 cm olieverf op doek, Mauritshuis, Den Haag.



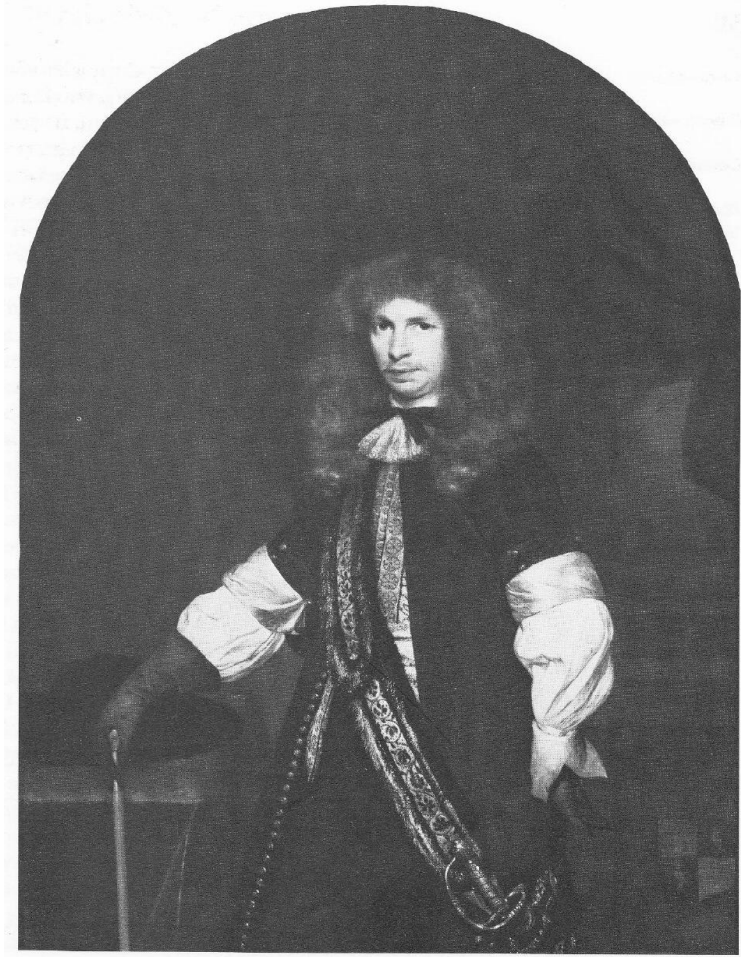
Afb. 69 Rembrandt van Rijn, *Jacob Trip* ca. 1661, 130,5x97 cm olieverf op doek, National Gallery, Londen.



Afb. 70 Rembrandt van Rijn, *Margaretha de Geer* ca. 1661, 130,5x97,5 cm olieverf op doek, National Gallery, Londen.



Afb. 72 Nicolaes Maes, *Jacob Sebastiansz. De Graeff* ca. 1660, 90x72,3 cm olieverf op paneel, Stichting Geldersche Kasteelen, Kasteel Doorwerth, Doorwerth.



Afb. 74 Gerard ter Borch, *Jacob de Graeff* 1674, 45,5x34,5 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 75 Caspar Netscher, *Pieter de Graeff* 1663, 51x36 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.
Wieseman, M.E., (diss.) *Caspar Netscher and late seventeenth-century painting*, Doornspijk 2002, afb. 20.



Afb. 76 Caspar Netscher, *Jacoba Bicker* 1663, 51x36 cm olieverf op paneel, Rijksmuseum Amsterdam.