

DIE NEDERLANDSE SEWENTIENDE EEUSE PORTRETTE

IN DIE JOHANNESBURGSE KUNSMUSEUM

deur

MARIA MAGDALENA MARAIS

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad  
MAGISTER ARTIUM  
IN DIE FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE  
UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
PRETORIA  
17 MEI 1971



handeling sou kon voltooi het nie. My dank aan die volgende persone en instansies:

Algemeen Rijksarchief  
's-Gravenhage

Centraal Bureau voor Genealogie  
's-Gravenhage

Gemeentearchief  
Rotterdam

Johannesburgse Kunsmuseum  
Johannesburg

The National Gallery  
London

Nederlands Cultuurhistorisch Instituut a/d Universiteit  
van Pretoria  
Pretoria

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. (R.K.D.)  
's-Gravenhage

Rijksmuseum  
Amsterdam

Prof. Dr. K. Bauch  
Kunstgesch. Institut der Universität Freiburg  
Freiburg  
Deutschland

Prof. Dr. D. Bax  
Kaapstad

Sir Alfred Beit  
Wicklow  
England

Bernard Houthakker  
Amsterdam

A. Staring  
Vorden  
Nederland

Antony Trew  
Surrey  
England

'n Spesiale woord van dank aan Mej. Lia de Bruyn van die Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, wat geen moeite ontsien het om alle moontlike informasie in verband met die portrette aan my te stuur nie.

As gevolg van die hoë koste verbonde aan foto's en die aantal wat my verhandeling vereis, kon ek net vyf eksemplare volledig voorsien met foto's en detailfoto's. Die orige sestien eksemplare het 'n foto van elke skildery wat bespreek word.

Ten slotte my dank aan my leier, Prof. Dr. G. van Alphen vir sy onvermoeide hulp met navorsing en na-

speuring en met die ontrafeling van talle probleme.  
Prof. van Alphen se intense belangstelling in die onder-  
werp asook die probleme wat dit opgelewer het was n  
groot stimulus vir my.

--oOo--



INHOUD

	Bladsy
Voorwoord	
Paulus Morcelse	
a) Damesportret	1 - 2
b) Mansportret	3
Bartholomeus van der Helst	
Portret van Magdalena Juliana de Haze	4 - 5
Jacob Adriaensz Backer	
Portret van een jongen	6 - 7
Cornelis van der Voort	
a) Portret van n dame	8 - 42
b) Portret van n heer	8 - 42
Thomas de Keyser	
Portret van n ou dame	43 - 67
Ludolf de Jongh	
Portret van n offisier	68 - 87
Samevatting - Summary	



PAULUS MOREELSE

a) DAMESPORTRET

Olieverf op houtpaneel

118 x 88 cm

Gesigneer: 'n Monogram verskyn links bo, maar dit is moeilik om dit te identifiseer as die Moreelse monogram: PM. Met De Jonge se beskrywing van die portret maak sy nie melding van die monogram nie. <sup>1)</sup>

Gedateer: Volgens my ondersoek met die blote oog en ook onder die ultravioletlamp, kan ek nie 'n datum onderskei nie. De Jonge meen dat die portret in die periode 1630 - 1635 val.

(Lys van werke in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum, nr. 162)

Beskrywing

Die dame word tot kniehoogte afgebeeld, gekleed in 'n geblonde bruin rok wat waarskynlik van damas is en 'n meulsteenkraag met fyn plooitjies. Sy dra 'n diadem-mussie en geel handskoene en is teen 'n effe bruin agtergrond geplaas.

Herkoms en Toeskrywing

De Jonge neem hierdie portret op onder die skilderye wat aan Moreelse toegeskryf word. Sy gee 'n beskrywing van die portret en noem o.a. dat die portret op 'n uitstalling was by die kunshandelaar J. Goudstikker te Amsterdam in 1930. (Katalogus nr. 42).

Die Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie ag dit nie onmoontlik, dat die skildery toegeskryf moet word aan P. van Santvoort nie. (? Amsterdam - 1635 Amsterdam) en is van mening dat die skildery alreeds in

1938 in besit van die Kunshandel B. Houthakker te Amsterdam was. En hier het dit waarskynlik gebly tot dit in 1950 deur Eduard Houthakker aan die Kunsmuseum geskenk is.

- 
- 1) Jonge, C.H. de: Paulus Moreelse, Portret- en Genreschilder te Utrecht, 1571 - 1638.





b) MANSPOORTRET

Olieverf op houtpaneel

104 x 84 cm

Gesigneer: Paulus Moreelse se monogram **PM** verskyn regs bo, in swart olieverf net onder die volgende inskripsie: Aeta 50 A<sup>o</sup> .1625

Gedateer: 1625

(Lys van werke in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum nr. 161)

Beskrywing

Paulus Moreelse skilder die man driekwart na links gedraai in 'n swart wambuis en broek. 'n Mantel asook 'n paar geel handskoene word nonsjaland in die regtersy vasgehou. Met sy linkerhand steun die man op 'n tafel wat met 'n groen kleed bedek is. Die deftige uitrusting word afgerond met pragtige wit kantmansjette en 'n kraag van „batist“. Die man dra sy blonde hare eenvoudig na agter gekam en het 'n blonde kenbaardjie en snor.

Herkoms en Toeskrywing

Volgens De Jonge was die skildery op die volgende verkopings:

- (i) uit die versameling van Guillaume Beer by Petit, Parys, 29 Mei 1913, (Katalogus nr. 48)
- (ii) Fred. Muller, Amsterdam, 30 November 1915. (Katalogus nr. 807).

Uit die Katalogus waaruit ek van dié bladsy en nommer 'n fotokopie het, blyk egter dat die mansportret opgeneem is as die portret van J. Adr. Leeghwater. In die „Katalogus der Schilderijen van het Centraal Museum“ te Utrecht, 1933 (nr. 134) word dié „Mansportret“ ook opgeneem as die portret van Jan Adriaensz. Leeghwater. Die skildery was toe op 'n uitstalling in die Centraal Museum as bruikleen van die „N.V. tot uitoefening van den Kunsthandel te Amsterdam.“

Verder noem die Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie nog die kunshandel Wildenstein te New York en ten slotte die versameling Ed. Houthakker.

De Jonge trek hierdie toeskrywing egter in twyfel.



B A R T H O L O M E U S   V A N   D E R   H E L S T

PORTRET VAN MAGDALENA JULIANA DE HAZE

Olieverf op doek

108 x 89 cm

Nie gesigneer of gedateer nie.

(Lys van werke in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum nr. 94)

Beskrywing

Die jong dame word in 'n swart fluweelrok tot kniehoogte geskilder, terwyl sy driekwart na links gedraai is, en na vore kyk. Sy dra 'n pèrelkollier, stringe pèrels om elke pols en 'n „bijou" op die rok.

Herkoms en Toeskrywing

Hierdie portret is ongeveer in die eerste helfte van die 20ste eeu deur Eduard Houthakker gekoop en is in 1927 aan die Kunsmuseum geleen vir 'n periode van 14 dae <sup>1)</sup>. Hierdie leenperiode van 14 dae het volgens 'n notule van 22 Junie 1928 baie langer geword. <sup>2)</sup> Wat hierna met die skildery gebeur het, is nie bekend nie, maar in 1950 word dié skildery, saam met 16 ander, aan die Museum geskenk deur Eduard Houthakker.

Uit korrespondensie met die Johannesburgse Kunsmuseum wat die skenking in 1950 vergesel het, word die persoon op die portret beskryf as Magdalena Juliana de Haze, maar daar is geen inskripsie of wapen op die skildery wat dit kan bevestig nie. Hierdie portret is ook nie in Van Gelder se boek oor Bartholomeus van der Helst opgeneem nie. <sup>3)</sup>

Hierdie toeskrywing aan Bartholomeus van der Helst word ook vermeld deur Prof. Bax. <sup>4)</sup> Sowel Prof. Bax as die Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie twyfel egter aan die toeskrywing aan Van der Helst en dink meer aan Corn. Jonson van Ceulen (14-10-1593 London - 5-8-1661 Utrecht) <sup>5)</sup>. Self is ek geneig om



ewencens aan Van Ceulen te dink, want wat die toeskrywing aan Van der Helst aanbetref, die details asook die res van die skildery is nie van uitstaande tegniese of skilderkunstige gehalte soos mens dit van Van der Helst kan verwag nie.

Behalwe hierdie probleme oor die vermoedelike skilder, waaroor dieper ondersoek nodig sou wees, is daar ook nog onsekerheid of dit regtig Magdalena Juliana de Haze voorstel of nie.

Eintlik is die naam nie volledig nie want haar naam is Magdalena Juliana Storm, getroud met Jeronimus de Haze, dus: de Haze-Storm.

- 
- 1) Transvaalse Argief lêers: Art Gallery Committee, minutes of meeting of the above Committee held on Friday 14th October 1927 at 2.30 p.m., p. 3.
  - 2) Idem: 2nd June 1928 at 3.30 p.m., p. 5.
  - 3) Gelder, J.J. van: Bartholomeus van der Helst, Rotterdam, 1921.
  - 4) Bax, D.: Hollandse en Vlaamse schilderkunst in Zuid-Afrika, Kaapstad/Pretoria, 1952, p. 25.
  - 5) Uit my korrespondensie met Prof. Bax van 9 Maart 1969 en die Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie van 13 Maart 1969.



J A C O B A D R I A E N S Z. B A C K E R

PORTRET VAN EEN JONGEN

Olieverf op doek

63.5 x 49 cm

Gesigeneer: In die regterkantse onderste hoek is 'n baie onleesbare naamtekening aangebring. <sup>1)</sup>

Nie gedateer nie.

(Lys van werke in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum nr. 6 en: 'n Versameling 17de eeuse Hollandse Skilderye aan die Johannesburgse Kunsmuseum geskenk deur Mnr. Eduard Houthakker, nr. 13)

Beskrywing

Die „portret van een Jongen" is in 'n ovaal op 'n vierkantige doek geskilder. Hy word sittend afgebeeld terwyl hy na links gedraai is en reguit na vore kyk. Die rustigheid van die portret word miskien ook veroorsaak deur die ovaal en die houding waarin die seun geskilder is. Hy is in 'n bruin wambuis geklee en het 'n bruin mantel om sy skouers wat die plat bef of kraag mooi beklemtoon. Die seun dra sy hare in 'n gordyntjie en los gekruld om sy gesig.

Herkoms en Toeskrywing

In 1929 verskyn die „Portret van een Jongen" op die uitstalling „Oude Kunst door de Vereeniging van Handelaaren in Oude Kunst in Nederland" wat in die Rijksmuseum te Amsterdam plaasgevind het. <sup>2)</sup> Die insender was Bernard Houthakker. In hierdie katalogus word die portret aan Govaert Flinck (1615 Kleef - 1660 Amsterdam) toegeskryf. Volgens die katalogus is dit 'n sewentienjarige seun met 'n onduidelike naam „Jesner". In Von Moltke se boek „Govaert Flinck" <sup>3)</sup> vermeld hy dit in die „Catalogue of wrongly attributed paintings and drawings", en voel hy ook meer vir 'n toeskrywing aan Jacob Backer. Prof. Bauch



vir wie ek n foto van hierdie portret gestuur het, het my geantwoord: „Das ovale Knabenbildnis halte ich nicht für ein Werk Flincks und auch nicht mehr für ein Werk Backers. Mir scheint, dass es sich um eine Arbeit des selteneren Jan van Noordt handelt. Jedenfalls ein sehr gutes Bild". 4) (Jan van Noordt geb. ca. 1620 te Amsterdam? - na 1676 waar?).

Hier is weereens n bewys van hoe moeilik dit is om n skildery definitief aan n bepaalde kunstenaar toe te skryf en ek voel persoonlik dat die toeskrywing aan Jacob Backer moet gaan terwyl die moontlikheid van Jan van Noordt in gedagte gehou moet word totdat daar met n meer diepgaande studie op die aspek ingegaan en die probleem opgelos kan word.

In 1950 word die „Portret van een Jongen" aan die Johannesburgse Kunsmuseum geskenk deur Eduard Houthakker, nadat dit in dieselfde jaar op die „Antiekbeurs" was in die „Stedelijk Museum, Het Prinsenhof" te Delft 5).

- 
- 1) Selfs onder die ultravioletlamp word die handtekening nie duideliker nie.
  - 2) Catalogus van de tentoonstelling van Oude Kunst door de Vereeniging van Handelaren in Oude Kunst in Nederland in het Rijksmuseum te Amsterdam, 1929, nr. 48 p. 14.
  - 3) Moltke, J.W. von: Govaert Flinck, 1615 - 1660, Amsterdam, 1965, p. 523, nr. 136.
  - 4) Uit my korrespondensie met Prof. Dr. K. Bauch van 30 Okt. 1968.
  - 5) Art Gallery File 9/3: Letter dated 23rd May 1950, Collection Eduard Houthakker, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg.







C O R N E L I S V A N D E R V O O R T (?)

- a) PORTRET VAN 'N DAME  
Olieverf op houtpaneel  
104 x 74 cm  
Nie gesigioneer nie, maar wel gedateer regs-bo: A<sup>o</sup>.  
1.6.1.7 1)

(Lys van werke in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum, nr. 229)

- b) PORTRET VAN 'N HEER  
Olieverf op houtpaneel  
104 x 74 cm  
Nie gesigioneer nie, maar wel gedateer regs-bo: A<sup>o</sup>  
1617 1)

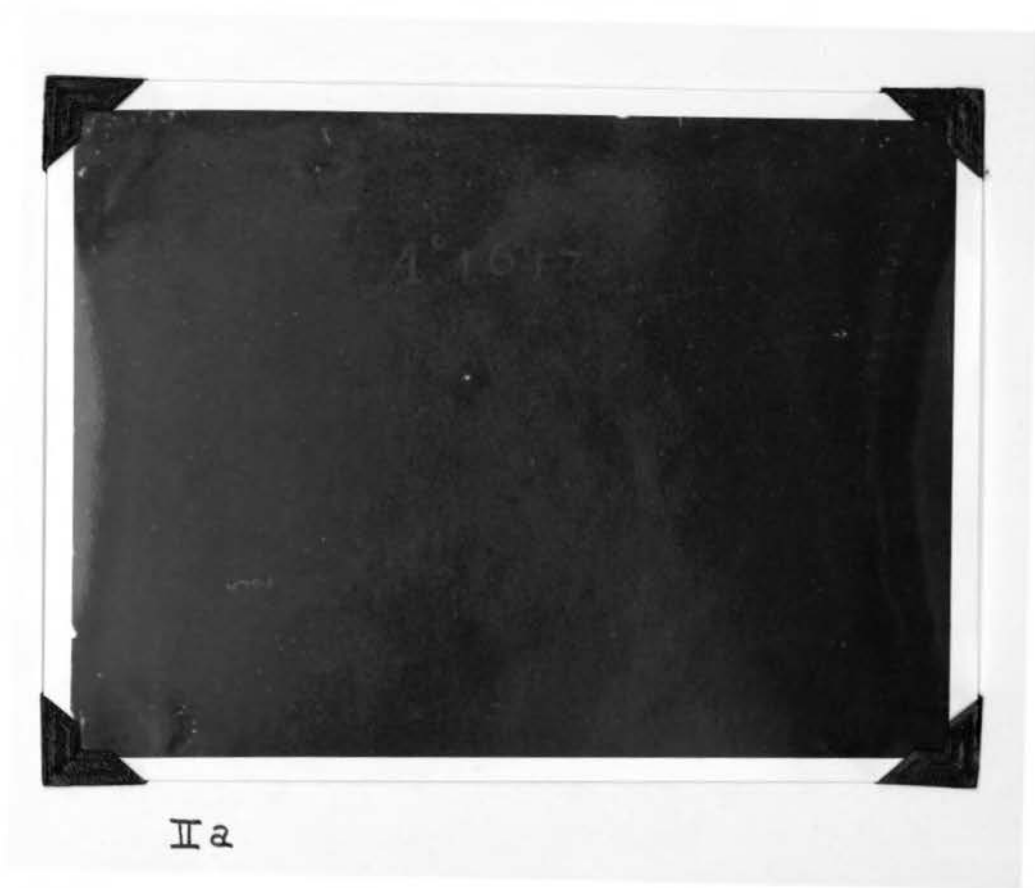
(Lys van werke in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum, nr. 230)

- 
- 1) Die datering kom in ligte grys olieverf voor, maar dit was heelwaarskynlik wit gewees wat deur die vernislaag en ouderdom vergeel-grys het. (Sien detailfoto Ia en IIa)



Ia





LITERATUUR

- BAX, D: Hollandse en Vlaamse Schilderkunst in Zuid-Afrika, Hollandse en Vlaamse schilderijen uit de Zeventiende eeuw in Zuid-Afrikaans openbaar bezit, Kaapstad/Pretoria, 1952 p. 18.

---oOo---

HERKOMS

Ek behandel die herkoms van die „Portret van n dame” en die „Portret van n heer” onder dieselfde hoof, want soos ek later sal uiteensit is die twee portrette afkomstig vanuit dieselfde versameling. Hierdie portrette was oorspronklik in die versameling van Laura Beit, van Hamburg, gewees voordat dit aan die Johannesburgse Kunsmuseum geskenk is en in hierdie versameling was die skilderye toegeskryf aan Paulus Moreelse. Hoe Laura Beit in besit van die skilderye gekom het, is nie aan my bekend nie en my korrespondensie met haar kleinseun, Alfred Beit en ook met die Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (Den Haag) het geen nuwe inligting aan die lig gebring nie <sup>1)</sup>.

Die skenking van hierdie twee skilderye aan die Johannesburgse Kunsmuseum moes op n vergadering goedgekeur word deur die Kunsmuseum Komitee en dit is met hierdie vergadering waarop Lady Phillips ook verslag gedoen het van n vergadering wat in London gehou is, waarop n brief van Sir Otto Beit, gedateer 22 Oktober 1919, voorgelê is <sup>2)</sup>.

In hierdie brief word die twee skilderye, toe op die naam van Paulus Moreelse, aangebied aan die Johannesburgse Kunsmuseum, deur Otto Beit uit die boedel van sy moeder Laura Beit, wat op 30 April die vorige jaar oorlede is. Die aanbod van die skenking is goedgekeur en die skilderye het vermoedelik kort hierna in Suid-Afrika aangekom.

In die lêer op die Transvaalse Argief <sup>2)</sup>, wat handel oor die Johannesburgse Kunsmuseum Komitee se aktiwiteite voor 1920, is die foto's wat die aanbod van die skenking vergesel het, nog aanwesig, maar ongelukkig het die brief wat voorgelê is, verdwyn.

Hierdie gewens oor die skenking van die skilderye deur Laura Beit aan die Johannesburgse Kunsmuseum was ook bekend gewees aan Prof. Bax want hy maak melding van hierdie



gegewens en vind dat hierdie skilderye „in 1617 geschilderde en goed geconserveerde portretten van een echtpaar”<sup>3)</sup> is, wat volgens hom tot nog toe, op die naam van Paulus Moreelse gestaan het, soos dit aan die Museum in 1920 geskenk is. Verder beskryf hy die afgebeelde persone in hulle swart kostuums met dik wit plooi krae teen ’n donker-grys agtergrond. Hy beskryf ook die rooi tafeldoek en die stoel, (in die mans- en damesportret onderskeidelik) wat die portrette enigszins verhelder.

Hierna verskyn daar baie belangrike gegewens wat tot nog toe onbekend was oor die portrette en Prof. Bax stel dit as volg: „Het zijn de enigszins stijf en ouderwets gegeven kniestukken van Dirck Alewijn en zijn vrouw Maria Schuurman, welke Jonkvrouwe C.H. de Jonge in een Londense kunsthandel zag en vragenderwijs aan de Amsterdamse meester Cornelis van der Voort (ong. 1576 - 1624) toeschreef”<sup>3)</sup> en in ’n voetnota verwys hy met betrekking hierop, na De Jonge se boek oor Paulus Moreelse<sup>4)</sup>. (Sien bylaag 1.)

De Jonge beskryf die portrette as dié van die egpaar Dirck Alewijn en sy vrou Maria Schuurman<sup>5)</sup> en sy haal baie belangrike gegewens aan oor die herkoms van die twee skilderye, naamlik dat hulle afkomstig is uit die familiebesit van die Alewijns en in 1885 deur Joseph Ruston van Monk's Manor te Lincoln, gekoop is. Hierna, beweer sy, is die portrette in 1898 verkoop op ’n veiling en in 1894 tentoongestel in die Guildhall in London<sup>4)</sup>.

Hierdie gegewens wat De Jonge verstrek, het ’n eienaardige ooreenkoms met die skilderye in die Johannesburgse Kunsmuseum en as net na die beskrywing as sulks gekyk word, sal mens dadelik aanneem dat die portrette wat hier beskryf word en die portrette in die Kunsmuseum dieselfde mag wees en ek dink dat Prof. Bax dit so aangeneem het nadat hy die beskrywing gelees het, wat baie misleidend is, want die portrette wat De Jonge beskryf is ook albei kniestukke wat in 1617 geskilder is op paneel. Maar daar blyk egter ’n belangrike verskil in die mate te wees, nl. die mate van die De Jonge portrette is 124 x 89 cm, terwyl dié in die Museum 104 x 74 cm is.

Nogtans was dit vir my nog nie die deurslaggewende



(i) PORTRET VAN DIRCK ALEWIJN  
DEUR CORNELIS VAN DER VOORT  
(FOTO R.K.D.)

(ii) PORTRET VAN MARIA SCHUURMAN  
DEUR CORNELIS VAN DER VOORT  
(FOTO R.K.D.)



bewys dat hierdie 2 groepe portrette nie dieselfde was nie, aangesien die verskil van 27 en 15 cm in die mate n gevolg kon gewees het van verkeerde meting. Dit het my egter wel op die gedagte gebring om navorsing oor die versamelings wat De Jonge genoem het te doen, wat inderdaad nie sonder sukses gebly het nie.

Om tot n logiese konklusie te probeer kom was dit my plan om n opsomming te gee van dié versamelings wat De Jonge noem, waarin die portrette van Dirck Alewijn en Maria Schuurman voorkom en dan die gegewens, wat oor die skilderye gegee word te vergelyk met die portrette in die Johannesburgse Kunsmuseum om sodoende te bepaal of dit dieselfde skilderye was, óf dat dit as verskillende skilderye beskou moes word.

Die eerste versameling wat De Jonge noem is die familiebesit van die Alewijns. Die twee skilderye is uit hierdie versameling in 1885 verkoop aan Joseph Ruston van Monk's Manor te Lincoln en hier het ek my eerste leidraad, die Alewijn versameling en die verkoping van 1885. Op 16 Desember 1885 is daar naamlik n veiling deur C.F. Roos en die katalogus het die titel: „Catalogue de Portraits de Famille et Tableaux Anciens succession de feu M. D.M. Alewijn, Notaire à Medemblik (Hollande)“, wat te Amsterdam gehou is. Hierdie portrette is nr. 53/54 in die katalogus en daar is afbeeldings ter illustrasie van die skilderye en dit het met n skok gekom toe ek beseft het dat hulle nie identies is met die skilderye wat in die Johannesburgse Kunsmuseum is nie. (Sien foto's (i) en (ii)). Hier het ek slegs met die uiterlike ooreenkoms van die portrette te doen en dit is alreeds genoegsame bewys dat die portrette wat Prof. Bax gemeen het De Jonge by n kunshandelaar in London gesien het, nie een en dieselfde portrette is as wat Laura Beit aan die Johannesburgse Kunsmuseum geskenk het nie. Die feit dat De Jonge die portrette in 1938 by n kunshandelaar in London gesien het, terwyl die portrette in die Kunsmuseum reeds in 1920 deur Laura Beit aan die Museum geskenk is, is n verdere baie besliste bewys dat die portrette wat De Jonge beskryf het en dié in die Johannesburgse Kunsmuseum, nié dieselfde portrette is nie.

Die verandering van die toeskrywing van die Johannesburgse portrette van Paulus Moreelse na Corn. v.d. Voort is seker ook n gevolg van Prof. Bax se vasstelling dat hulle dieselfde portrette is as wat De Jonge in haar boek genoem het. Maar oor die kwessie van die toeskrywing sal ek meer sê in die bespreking: Cornelis van der Voort of Paulus Moreelse.

Die ontdekking van hierdie gegewens was vir my baie interessant gewees as agtergrond vir die twee portrette uit die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum. Daarom het ek dit die moeite werd geag om hier nog verder op die saak in te gaan.

Die portrette wat De Jonge beskryf het kom sporadies voor vanaf 1637, met die dood van Dirck Alewijn, waarna die portrette waarskynlik na hul seun Frederick gegaan het <sup>6)</sup> en hierna het dit heelwaarskynlik in die familie Alewijn afgegaan tot in 1885 toe dit verkoop is deur C.F. Roos & Cie. in Amsterdam. In die „Nederlandsche Spectator" van 1886 verskyn daar n resensie oor die katalogus wat ter geleentheid van die veiling van C.F. Roos & Cie. gepubliseer is en die kritiek daarop is dat dit baie swak saamgestel is <sup>7)</sup>.

In 1886 skryf Meijer in „De Gids" <sup>8)</sup> oor hierdie skilderye en in 1887 vertel Six van die skilderye <sup>9)</sup> wat hy gesien het op Monk's Manor in die besit van Joseph Ruston. Die volgende datums wat bekend is, is die wat De Jonge vermeld, naamlik dat die skilderye in 1898 weer op n verkoping was en in die Guildhall te London uitgestal is in 1894 <sup>10)</sup> en dan die laaste datum wat aan my bekend is, is 1938 toe De Jonge self die portrette by n Londonse Kunshandelaar gesien het, hierna is niks verder bekend nie en ook die R.K.D. kon nie vasstel in watter versameling die Portrette van Dirck Alewijn en Maria Schuurman hulle vandag bevind nie <sup>11)</sup>.



- 1) In die vervolg aangedui met: R.K.D.
- 2) Transvaalse Argief lêer: Art Gallery Committee, Minutes of meeting of Art Gallery Committee held in the Mayor's Parlour Municipal offices, Johannesburg, on Wednesday, 14th January, 1920, at 3.0 p.m., p. 4: "These pictures were still in Hamburg, and would be dispatched to Johannesburg at an early date. Sir Lionel Phillips also handed in two photographs of the pictures referred to.  
Resolved:  
(a) That the pictures be accepted and that the thanks of this Committee be conveyed to Sir Otto Beit for the valuable gifts". (Lêers nog ongeorden.)
- 3) Bax, p. 18.
- 4) Jonge, C.H. de: Paulus Moreelse, Portret- en genreschilder te Utrecht, 1571 - 1638, Assen, 1938. Ook Six het die portrette aan Van der Voort toegeskryf, Oud Holland, 1887, p. 10.
- 5) IDEM, p. 131, nr. 3: Portretten van Dirck Alewijn en zijn vrouw Maria Schuurman. Kniestukken. Ao 1617. Paneel 1.21 x 0.89 M.
- 6) Negende Jaarboek der Vereeniging Amstelodamum, MCMXI, p. 47. De inventaris van den inboedel nagelaten door Dirck Alewijn in 1637, medegedeeld door E.W. Moes. Dirck Alewijn was 'n welvarende handelaar gewees. Hy het op die 14de September 1599 in die huwelik getree met Maria Schuurman. Maria is op die 20ste Junie 1621 begrawe in die "Oude Kerk" te Amsterdam. Hierna is Dirck weer getroud met Eva Stalpert van der Wielen. Volgens die Inventaris bestaan daar portrette van Dirck en Maria sowel as van Dirck en sy tweede vrou Eva. Die portrette van Dirck en Maria het na Dirck se dood op 17 Julie 1637 na sy seun Frederick gegaan. In die Inventaris vermeld Moes oor hierdie twee portrette van Dirck en Maria "dit zullen de twee portretten zijn die thans op Monk's Manor bewaard worden." De Jonge noem die versameling J.P. Ruston, Monk's Manor ook in verband met die portrette "Dirck Alewijn en Maria Schuurman". De Jonge, p. 131. Sien bylaag 1.
- 7) De Nederlandsche Spectator, 1886, p. 19.
- 8) De Gids, 1886, p. 331.
- 9) Oud Holland, 1887, p. 10.
- 10) De Jonge, p. 131. Sien bylaag 1.
- 11) Uit my korrespondensie met R.K.D. Uit die navorsing wat hulle oor die aspek gedoen het, het geblyk dat die huidige eienaars nie opgespoor kon word nie.

BIBLIOGRAFIE.

- BAX, D.: Hollandse en Vlaamse Schilderkunst in Zuid-Afrika, Hollandse en Vlaamse Schilderijen uit de Zeventiende eeuw in Zuid-Afrikaans openbaar bezit, Kaapstad/Pretoria, 1952.
- JONGE, C.H. de: Paulus Moreelse, Portret- en Genreschilder te Utrecht, 1571 - 1638, Assen, 1938.
- DE GIDS, 1886, p. 326 - 339, D.C. Meijer Jr., De Familieportretten der Alewijns.
- DE NEDERLANDSCHE SPECTATOR, 1886, p. 19, A.M., Kunstveiling.
- NEGENDE JAARBOEK DER VEREENIGING AMSTELODAMUM, 1911, p. 31 e.v., E.W. Moes, De inventaris van den inboedel nagelaten door Dirck Alewijn in 1637.
- OULD HOLLAND, 1887, p. 1 - 22, J. Six, Cornelis van der Voort. Een eerste poging tot het terugvinden van zijn werk als portretschilder.
- OULD HOLLAND, 1911, p. 129 - 133, J. Six, Cornelis van der Voort.
- OULD HOLLAND, 1918, p. 243 - 246, Het monogram van Cornelis van der Voort.



BESKRYWINGPORTRET VAN 'N DAME

Die skilder gee 'n jong vrou weer, trots van houding en ryklik gekleed, in 'n posisie driekwart na regs gedraai, met 'n statiese houding en 'n komposisie-opbou wat baie hoekig van aard is, maar wat tipies was van die portrette aan die begin van die 17de eeu.

Alhoewel die jong vrou na vore kyk is haar gesig in driekwart profiel geskilder, terwyl haar linkerhand langs haar sy hang en haar regterhand liggies steun op die armleuning van 'n Renaissancestoel. Hierdie houding waarin die skilder haar geplaas het, is die oorsaak van die stywe, onbeweeglike en hoekige komposisie, wat nie onaansienlik is nie, want alhoewel dit so hoekig van opbou is, is dit in sigself natuurlik en rustig.

Die gesig, met die „lubbenkraag“ as omraming daaromheen en die hande vorm die fokuspunte van hierdie eenvoudige opstelling, wat in die patroon van 'n lang driehoek val en wat baie algemeen voorgekom het op portrette aan die begin van die 17de eeu.

Die Renaissancestoel speel in hierdie portret nie so 'n belangrike rol soos in die „Portret van die ou dame“ deur Thomas de Keyser nie, (sien portret III) want dit is tegnies nie so uitstaande nie en die perspektief in die stoel is geheel en al foutief aangewend. Dit was vir my opmerklik dat die stofuitdrukking in die stoel baie swak is en die plasing daarvan aan die regterkant van die figuur nie oortuigend is nie, want dit lyk asof dit daar ingeforseer is.

Die R.K.D. is die mening toegedaan dat die stoel 'n latere toevoeging tot die skildery mag wees <sup>1)</sup>, maar onder die ultravioletlamp het ek gevind dat die hele skildery egalig reflekteer sonder enige plekke wat lyk asof dit later ingevoeg mag gewees het. Dit mag wees dat die vernis so oud is dat dit wel oorgeskilder kon gewees het, maar weens die ouderdom van die vernis en die oorgeskilderde verf, reflekteer die oppervlakte egalig. Die posisie van die regterhand wat om die kop van die stoelleuning vou, bewys dat die jong vrou se hand om 'n voorwerp rus en dit sou moeilik wees om die stoel weg te



laat en die hand natuurlik te laat lyk en al moet ek erken dat die stoel baie eienaardig lyk en dit nie inpas by die res van die skildery nie, is dit egter geen definitiewe bewys dat dit n oorskildering mag wees nie.

Die rooi van die stoel dien eienaardig genoeg wel n doel waar dit by kleurkombinasie kom, want dit verlewendig beslis die somber geskilderde portret soos Prof. Bax ook opgemerk het: „Naast het zwart der kleren en de dikke witte kragen, en voor de donkergrijze achtergronden, brengt dit rood enig leven" <sup>2)</sup>.

Die rooi dien nie net as verlewending van die kleur nie, maar dit vind ook n weerklank in die juwele wat die jong vrou dra. Dieselfde oranje-rooi van die stoel kom in die fyn, rooi geëmaljeerde blommetjies op die mussie voor, in die slotte van die goue armbande en in die geëmaljeerde gedeeltes om die sierstone in die ringe. Of die rooi opsetlik so uitgekies is vir n moontlike oorskildering is moeilik om te bepaal, maar as slegs kleurkombinasie in ag geneem kon word, sou die rooi stoel nie onmoontlik gewees het nie.

Die driekwart figuur van die jong onbekende dame staan donker afgeteken teen n ligter grys-groen agtergrond en alhoewel die portret met die eerste oogopslag baie somber lyk, het dit wel sy verdienste veral as gelet word op die pragtige en subtiele variasies in tekstuur en kleur wat slegs deur aandagtige waarneming onderskei en ten volle waardeur kan word.

Dié jong patrisiese vrou is in n „vliegerkostuum" geklee wat by uitstek die deftige drag van die tyd en terselfdertyd baie modieus, in die eerste kwart van die 17de eeu was. Die „vliegerkostuum" bestaan hier uit n lyfie, n rok of romp met die „vlieger" daaroor. Die „vlieger" is die mantelvormige oorkleed wat ruim om die skouers hang tot op die soom van die rok en is heeltemal van voor oop wat die mooi geborduurde lyfie ten beste vertoon <sup>3)</sup>.

Die snit van die „vlieger" is baie eenvoudig met sy voorpante wat baie nou gesny word, sodat dit nie bymekaar kom nie en hierdie nou pante loop dan vertikaal tot by die middellyn, waar dit horisontaal weggesny word na die



sye toe om van hier af na benede te hang. Die stof wat gebruik word is moontlik n swart effekleurige damas wat as kontras dien vir die geornamenteerde stowwe van die lyfie, die moue en die rok.

Die mousgate van die „vlieger" is n ander besonderheid aan die kostuum, omdat daar om die mousgate groot opstaande skouerwiele of „Bragoenen" <sup>4)</sup> is, wat die oorsaak is van die hoekige voorkoms van dié kostuum.

Uit die skouerwiele kom geen ander moue, behalwe die van die lyfie te voorskyn nie en hier kan ek met sekerheid aanvaar dat die vlieger sonder moue gesny is.

Die versierings aan die skouerwiele is baie eenvoudig en bestaan uit n gevlegte „passement" of randversiering wat op die rand van die „Bragoen" aangebring is, terwyl die skouerwiele, aan die buitekant, gemaak is van die stof wat vir die moue gebruik is en wat tegelykertyd as versiering dien.

Om die vierkantige voorkoms van die skouerlyn verder te beklemtoon word bo-op die skouer langwerpige klappe gedra, wat op die linkerskouer baie duidelik te sien is.

Vanaf die „vlieger" gaan ek oor na die onderdele waaruit hierdie kostuum bestaan, naamlik die lyfie en die rok. Die lyfie vorm n baie besondere onderdeel van die trotse jong dame se uitrusting en is van effekleurige swart stof gemaak, wat met n gouddraad of goudkleurige draad geborduur is in gestileerde blommotiewe. Die eenvoudige krullende blomblaar-patrone gee n ongelooflike ryk oppervlakte en onder om die ronding van die lyfie word dit afgewerk met rondbogies wat in n visgraatstekie gewerk is met n eenvoudige krul daarin. Voor in die middel af word n dubbele ry visgraatsteke gewerk, n endjie uitmekaar en ook onderom tussen die rondbogies en die borduursel om die ronding van die lyfie te volg. n Paar duim bokant hierdie ry steke word dieselfde ronding en steek herhaal.

Aan die voorkant van die lyfie is daar geen knope of n sluiting sigbaar nie en in die lig hiervan kan ek net dink dat die sluiting van die lyfie aan die agterkant of moontlik in die sy kan wees.

Hierdie pragtige geborduurde lyfie vind weerklank in

die fyn mussie en die smaakvolle mansjette, maar wat wel vir my eienaardig is, is dat die „onderriem" of buik-ketting <sup>5)</sup> hier geheel en al ontbreek terwyl dit so n gewilde versiering was, wat om die middel, afhangend na vore, gedra is, maar dit kan miskien verklaar word deur die rykheid van die lyfie, dat die uitrusting dalk te opgesmuk sou gewees het, terwyl n statige eenvoud eerder gehandhaaf wou word.

Oor die vorm van die lyfie as sulks het ek nog nie veel gesê nie, maar in die eerste kwart van die 17de eeu het dit n merkwaardige vorm, wat later verdwyn om plek te maak vir n gemakliker snit. Die lyfie word voor met n ronde punt gesny wat onnatuurlik na vore staan en loop dan korter na agter; hieronder word die romp of bo-rok en onder-rok gedra.

Die lyfie het eenvoudige silindervormige moue, waarvan die streep-materiaal in die dwarste gebruik word, terwyl daar voor in die lengte af waarskynlik op die naat van die mou een van die streepmotiewe uitgeknipt en aangebring is.

Die moue van die lyfie bring mens by een van die besondere onderdele van die kostuum wat as kledingstuk en as gepenseelde onderdeel werklik van uitstaande smaak en uitvoering getuig. Dit is die mouboordjie of „ponjet" <sup>6)</sup> wat van n baie fyn, dun linne gemaak is en wat voor in die mou gewerk was en teruggeslaan is. Dié mouboordjies is van n baie seldsame samestelling. Dit bestaan uit n korter en langer strook linne wat bo-opmekaar gewerk is, met die pragtigste, fynste borduursels en kant daaraan. Die „ponjetten" loop effens wyer na agter en om die kry wat in die mou-opening pas, word die materiaal voor ingewerk met pylmate wat mens baie duidelik kan sien op die detailfoto Ib. In die mouboordjies is gebruik gemaak van die vroegste vorm van kant, wat naaldkant en snywerk genoem is. n Strook linne is moontlik in die geval geneem en die spitsboogmotief is met knoopsgatsteek uitgewerk vanaf n patroontjie. Hierna is die materiaal binne die spitsbogie verwyder en die invulwerk is gedoen, of dit is gedoen en dan is die orige materiaal tussen-in uitgeknipt. Hierdie vorm van kant staan bekend as Reticella.





I b

Direk onder hierdie naaldkantmotief is die linne se drade in die dwarste verwyder en in 'n dekoratiewe stekie saamgewerk, wat „fils tirés" genoem word. Van hierdie naaldkant en „fils tirés"-werk is daar drie rye wat detailfoto Ib duidelik illustreer. Die langste linnebaan het buiten die „fils tirés" en die spitsbogies ook nog ander bykomende versiering in die vorm van vereenvoudigde blaarmotiewe wat met knoopsgatsteek omgewerk is en die binneste gedeelte uitgeknipt is. (Sien detailfoto Ib.)

Die mansjette is nie net as handwerk so uitstaande nie, maar die tegniese aspek daarvan is bewonderenswaardig, veral as gelet word na die wyse waarop die deurskynende tekstuur van die linne geskilder word met die swartmateriaal van die moue wat daardeur skyn.

Om die „ponjetten" in 'n definitiewe afgebakende periode in die ontwikkelingsgang van kant te plaas is vir my baie moeilik omdat die kombinasie van „fils tirés", uitgeknipte borduurwerk, en Reticellakant <sup>7)</sup> baie seldsaam voorkom. Dit mag wees dat die „ponjetten" erfstukke was, wat deur die familie geërf is en uit 'n baie vroeër periode gedateer het.

Die laaste onderdeel van die uitrusting, die rok of romp, wat ek bespreek, het ook eienaardighede. Om die middel merk mens dadelik dat daar 'n onnatuurlike verdikking is wat teweegbring is deur die „fardegalijn" <sup>8)</sup> 'n silindervormige rol wat om die middel gedra is om die uitbolling om die middel te gee. Bo-oor die „fardegalijn" word die onder-rok gedra, wat hier van streepmateriaal gemaak is, en wat voor sigbaar is tussen die opening van die bo-rok. Die bo-rok word van 'n materiaal gemaak wat 'n blommotief het en wat mooi aaneenskakel met die geborduurde motief van die lyfie. Om die heupe word die bo-rok ingevou sodat dit 'n dubbele valletjie maak en vandaar hang dit glad na benede. Die val waarin die bo-rok om die heupe gevou is, word ook aangewend om die verdikking om die heupe verder te beklemtoon.

Die lyfie, rok en „vlieger" is die basiese en essensieële van hierdie kostuum, die bykomstighede van die kostuum gee egter die afwerking en die kleur aan die enig-sins sombere uitrusting. Ek het reeds die mansjette be-



Ic



spreek as 'n onderdeel van die moue. Die dik wit „lubbenkraag“<sup>9)</sup> word hier nie net as 'n bykomende versiering aangewend nie maar dit word ook gebruik om die hals van die uitrusting af te werk en gee 'n vleierende omraming vir die gesig. Der Kinderen-Besier tipeer die kraag vir my so treffend met die volgende woorde: „De grote, helder gewassen en gesteven lubbenkraag is het kledingstuk dat wel bij uitstek aan de properheid en onkreukbaarheid van de Hollandse huisvrouw uitdrukking geeft. Maar tevens manifesteert zij haar positie als deftige heerseres over haar onberispelijk huis. Want deze kraag, die haar bewegingsvrijheid zozeer belemmert, toont duidelijk aan dat zij niet tot de werkende stand behoort“<sup>10)</sup>, wat beslissend betrekking het op die trotse jong vrou wat onder bespreking is, want haar hele uitrusting en houding gee mens die indruk van welvarendheid en trots.

Die „lubbenkraag“ is hier gerangskik in ewegroot, aaneengeslote golwings of plooië, wat in twee rye bo-opmekaar gerangskik is en skuins na agter loop sonder enige kantversierings. Hierdie kraag vertoon nog sterk Spaanse invloed in die dikte en in die eenvoud van die kraag en ook in die wyse waarop die kraag die gesig omraam. (Sien detailfoto Ic.)

Die tegniese uitvoering van die kraag getuig van 'n baie sensitiewe hantering van die gestyfde dun wit materiaal wat met sagte skadu's van gryse en groen-gryse weergee is en pragtig in stofuitdrukking is. Die donker skadu aan die linkerkant van die kop en onder die ken verseker die beklemtoning van die mooi eenvoudige vorm van die hoof, die groot bruin oë, met die mooi maar effens swaar gevormde ooglede en die lang reguit neus met die sag opwaartsbuigende mond wat versagting bring aan die enigszins prominente neus.

Die gelaatskleur is in warm vleestinte geskilder en as ek dit vergelyk met die portret van Thomas de Keyser, „Portret van 'n ou dame“, (sien foto III) waar voorkeur gegee word aan bleker gelaatskleur, word mens meer bewus van die warm vleeskleur asook die warm blos op die vrou se wange.

Alhoewel ons hier te doen het met 'n realistiese

portret is die vereenvoudiging van die vorm, byvoorbeeld die gesig en die hande en ook in individuele vorms soos die oë en neus, vir my hier so opvallend, dat dit mens onwillekeurig laat terugdink aan die eenvoud van die Vlaamse Primitiewes, waarin die oorsprong van die 17de eeuse meesters gesetel is.

Om die eenvoud sterker te beklemtoon dra die jong vrou haar hare eenvoudig teruggekam na agter, afgeset met 'n ryklik versierde mussie wat waarskynlik ook nog sterk onder die invloed van die Spaanse hooftoisels was, want ek kon geen vergelykingsmateriaal hieroor kry behalwe by die portrette van dames uit die tweede helfte van die 16de eeu uit Spanje nie. Die mussie het 'n opstaanrandjie, wat van rondbogies gemaak is met 'n geel gedraaide motief daarin. (Sien detailfoto Ic.) Die randjies lyk asof dit versterk is en met dieselfde goudkleurige draadjie, vasgedraai is. Aan die voorkant is baie fyn linne geneem en in die dwarste in seksies geplooi; hierdie gedeeltes is vasgewang met pragtige rooi geëmaljeerde blommetjies, waaromheen groter en kleiner pêreltjies respektiewelik gewerk is. Tussen die blommetjies is die strokie ingeplooi. (Sien detailfoto Ic.) Hierdie versierings is klaarblyklik op 'n baie dun materiaal vasgewerk; dit sien mens aan die materiaal oor die linkeroor, met sy fyn randjie, wat onder die versierings inloop.

Op die oor is 'n pêrel in die vorm van 'n druppel wat, soos dit vir my voorkom aan die mussie vasgeheg is. (Sien detailfoto Ic.) Hierdie mussie verleen soveel prag aan hierdie eenvoudige portret, net soos die pragtige armbande wat die jong vrou om haar polse dra, wat baie algemeen voorgekom het op damesportrette in die eerste helfte van die 17de eeu, later word dit seldsamer.

Die armbande is van fyn gesmede gouddraad gemaak, waarvan die langwerpige slotte geëmaljeer is. Die slotte het 'n blommotief wat met 'n paar krulle aaneengeskakel word en in rooi en groen kleure geëmaljeer is, terwyl die res van die armband in seksies opgedeel is en dit is waarskynlik fyn gouddraad wat in 'n patroon gebuig en gesmee is. Die armbande, om die regter en linker



polse, is identies.

Die ringe het albei ligte geel-wit stene wat volgens die tafeldunmetode gesny is. Die steen is met 'n plat vlak gesny terwyl die vier kante met 'n helling gemaak is. Hierdie stene is weggesak in 'n doosagtige montering wat aan die ronding van die ring geheg is. Die ronding van die ring het dieselfde fyn versierde geëmaljeerde motiewe in rooi en groen en op grond hiervan dink ek dat die ringe, wat ook identies is met die armbande, een stel vorm.

Die algemene toestand van die damesportret is baie goed, afgesien van die restourasiemerke wat op die hande, gesig en in die agtergrond voorkom.

- 1) Dit word duidelik uit my korrespondensie met R.K.D.
- 2) Bax, p. 18.
- 3) Der Kinderen-Besier, p. 50 - 52.
- 4) Der Kinderen-Besier, p. 47 - 48.
- 5) Der Kinderen-Besier, p. 67.
- 6) Der Kinderen-Besier, p. 57 - 58.
- 7) Van der Meulen-Nulle, p. 40 - 41.
- 8) Der Kinderen-Besier, p. 49.
- 9) Der Kinderen-Besier, p. 55.
- 10) Der Kinderen-Besier, p. 55.

### PORTRET VAN 'N HEER:

Die deftig geklede heer, in die swart „wambuis" en broek, is geskilder terwyl hy driekwart na links gedraai is, maar die jong man kyk, afgesien hiervan, na vore. In hierdie mansportret kry mens ook die stywe en hoekige opstelling soos in die damesportret, want die figuur word weer heeltemal staties geplaas met sy regterhand wat gemaklik rus op 'n tafelblad terwyl sy linkerhand in sy sy rus. Hier kry ons net soos in die damesportret ook die driehoekige opbou waarvan die hande en die hoof die fokus-punte is, maar weer eens moet ek opmerk dat alhoewel die opbou so styf en hoekig van aard is, die houding waarin die man geplaas is, heeltemal natuurlik en gemaklik voorkom. Dit is baie opmerklik dat die portret in houding, veral die houding van die hoof en die manier waarop die plooi kraag om die gesig vou, my baie herinner aan die Spaanse komposisies wat gebruik is met portretopstelling in die loop van die 16de eeu.

... Aan hierdie portret kan mens duidelik sien dat die portretkuns nog in sy ontwikkelings stadium is en dat dit slegs 'n voorloper is van die losse natuurlikheid, houding en skilderstegniek van die portrette van Frans Hals (? - 1666 Haarlem) en Rembrandt (1606 Leiden - 1669 Amsterdam).

Die tafel aan die regterkant van die heer, waarop sy regterhand liggies steun, pas beslis beter in die komposisie in as die stoel in die damesportret, maar ek moet toegee dat die perspektief hier ook nog nie so gemaklik gehanteer word nie, nogtans, dit is heelwat beter as in die damesportret.

Dieselfde rooi wat in die stoel in die portret van die jong dame gebruik is, kom voor in die tafelkleed wat hier oor die tafel gegooi is, maar dit is die enigste plek waar dit hier voorkom en dit dien hier beslis net as verheldering van die somber geskilderde portret. Die rooi vorm 'n mooi kombinasie met die ligte grys-groen agtergrond en met die eenvoudige kombinasie van wit en swart in die kostuum van die jong man. Hierdie kleurkombinasie is ook die oorsaak dat die figuur so donker uitstaan teen die ligter agtergrond en dit gee aan die



detail van die skildery soveel meer onderskeiding.

Hierdie jong man is geklee in n „pack" of „kleet" <sup>1)</sup> wat bestaan het uit n „wambuis" en n broek. Alhoewel die „wambuis" van swart stof gemaak is, klink dit baie somber maar as mens oplet hoe verskillende stowwe saam gebruik is en hoe die kledingstuk afgewerk is, staan mens verbaas oor soveel smaak en variasie. As die dele van die „wambuis" <sup>2)</sup> onderling ontleed kan word, kan dit ingedeel word in die lyf, die „schootje", die moue en die plat skouerklappe. Die lyf van die „wambuis" is van n geblonde swart stof gesny en kom tot in die middel waar die „schootje" wat n bietjie wyer na onder loop, aan vasgewerk word; die lengte daarvan is omtrent 20 cm onder die middellyn. Hierdie twee pante wat aanmekaar gesit is, word van mekaar geskei deur n effekleurige en syerige seintuur wat in n klein roset gebind word en wat twee afhangende puntjies het en sodoende n definitiewe middellyn aan die „wambuis" gee. Die „wambuis" sluit van voor met n ry bolletjies-knope wat baie naby aanmekaar gewerk is en dit is veral interessant om op te let hoe hierdie sluiting langs die kante afgewerk is met „passement" of belegsels. Weerskante van die bolletjies-knope is van hierdie belegsels en dit is tot onder aan die „schootje" aangebring; van hier gaan dit reg rondom die „wambuis". Aan die regterkant van die bolletjies-knope is daar nog n ekstra ry belegsels aangebring wat seker net as versiering gedien het.

Die skouerklappe wat by die mans se „wambuis" aange-tref word is nie soos die „bragoen" wat n halfmaan-vormige opstaande wiel is by die vrouekostuum nie, dit is baie platter van karakter en word meer in n soort van horisontale posisie aangebring. Vir die skouerklappe gebruik die kleremaker dieselfde geblonde stof wat hy gebruik het vir die „wambuis" se voor- en agterpante maar met die verskil dat hier baie meer van „passement" gebruik gemaak word as versiering, dit word byvoorbeeld op drie plekke, wat van voor af sigbaar is, in drievoud aangebring en waar die skouerklap aan die wambuis vasgeheg word, volg dit die ronding van die skouer.

Die moue van hierdie uitrusting word op n heel



II b



besondere manier behandel en dit kom veral baie duidelik uit by die regtermou waar die voorkant en agterkant sigbaar is, en waar mens kan sien dat daar van 'n syerige gestreepte stof gebruik gemaak is en hier lyk dit weer asof daar een van die strepies uitgeknip is en in die middel van dié gedeelte aangebring is, waarskynlik om 'n naat af te werk. Wat egter vir my baie interessant is, is dat daar aan die agterkant van die mou 'n ander stof gebruik is en wel dieselfde stof wat vir die voor- en agterpante van die „wambuis“ gebruik is, maar soos ek reeds gesê het, kan mens dit slegs aan die regterkant sien; dit verhoog die subtielê variasie van die somber pak baie.

Voor aan die moue word baie smal mansjette (sien detailfoto IIb) binne-in die mou gewerk, hier word ook van fyn pylmate gebruik gemaak om dit die verlangde wydte te gee vir die mousopening voor.

Die kant wat hier gebruik word ter afwerking van die mansjette is 'n tipiese Reticellakant soos dit gelyk het voor dit later in die 17de eeu so oordadig bewerk is. Hierdie patrone wat grotendeels geometriese patrone was, bestaan gewoonlik uit driehoeke, sirkels, rondboë ens. en in dié geval word die rondboog gebruik terwyl die binne-ste gedeelte opgevul is met sirkeltjies wat aanmekaar gehou word deur lyne wat van die middel af ultradius. Al om die buiterand van die rondboog is klein stermotiefies aangebring wat ook bekend gestaan het as „picots“. Die kantpatroontjies is aan die fyn wit linne van die mansjette vasgeheg deur gebruik te maak van „fils tires“-werk waar die drade van die materiaal in die dwarste verwyder is en in klein dekoratiewe reghoekies saamgewerk is; die Reticella is waarskynlik met hierdie proses aan die linne vasgeheg.

Die Reticella is gemaak deur die patroon op perkament vas te ryg aan twee stukkie linne en dan al langs die lyne van die patroon met 'n naald en komberssteek die motief oor te werk, daarna is die oortollige linne verwyder. Hierdie motief wat op hierdie mansjette gebruik word, kom veral baie dikwels voor aan mansjette op portrette aan die begin van die 17de eeu. (Sien detailfoto IIb).

Die „wambuis“ en die broek is van dieselfde geblomde



IIc



stof gemaak, maar dit is vir my moeilik om die vorm van die broek te bepaal omdat dit net 'n kniestuk is maar dit wil vir my voorkom asof die jong man hier 'n pofbroek dra wat tot aan die knieë reik <sup>3)</sup>.

Nadat ek die pak en al sy onderdele bespreek het kom ek by die mees opvallende onderdeel van die manskostuum, naamlik die spierwit gestyfte plooi kraag of „lubbenkraag“. Hierdie dik plooi kraag loop skuins na agter en skep die indruk van groot welvarendheid en rykdom. Die kraag is net soos die dame se kraag in twee rye plooi bo-opmekaar gestywe en is net so uitstaande wat die penseelwerk aanbetref met die mooi sagte skadu's van grys-groen veral aan die linkerkant van die man se hoof, wat 'n goeie gevoel van dimensie gee. In die mansjette en die plooi kraag kry ons die skilder se penseelwerk op sy beste; dit getuig van 'n baie fyn aanvoeling vir teksture, lig en skaduwee. (Sien detailfoto IIc.)

Die plooi kraag maak 'n vleierende omraming vir die jong man se sterk kop en die gepunte kenbaardjie, wat eintlik 'n verlenging is vanaf die hare en al op die ken langs loop; dit word aangewend om die ronding van die plooi kraag effens te breek. Die man het 'n vol snor op die bo-lip wat verby die mondhoeke gaan en dan opwaarts krul, dit gee 'n mate van versagting aan die prominente neus. Die man het ernstige donker-bruin oë onder mooi-gevormde wenkbroue. Hy dra sy hare redelik kortgeknip na agter en dit beklemtoon die mooi vorm van sy hoof. Hier moet ek weer melding maak van die mooi eenvoudige basiese vorms wat hierdie skilder gebruik om uiting te gee aan sy volumes, want hier sien mens dit weer in die mooi gevormde oë en neus, en as mens die buitelyne van die figuur as geheel volg, kry mens dieselfde indruk: 'n eenvoudige soliede vorm. (Sien detailfoto IIc.)



- 1) Der Kinderen-Besier, p. 26.
- 2) Der Kinderen-Besier, p. 26 - 30.
- 3) Der Kinderen-Besier, p. 32.

BIBLIOGRAFIE

- BAAREN Sr., H. VAN,  
 EN E.G.C. SCHUBAD: De stoel in de Historie, 3e druk,  
 Den Haag, 1958.
- BRADFORD, E.D.S.: Four centuries of European Jewellery,  
 London, 1953.
- BURGESS, F.W.: Antique Jewellery and Trinkets, New  
 York, 1919.
- DAVENPORT, M.: The book of Costume, New York, 1948.
- GANS, M.H.: Juwelen en Mensen, Amsterdam, 1961.
- JONES, M.E.: The romance of Lace, London, n.d.
- KINDEREN-BESIER,  
 J.H. DER: Spelevaart der Mode, Amsterdam,  
 1950.
- KYBALOVA, L. a.o.: The pictorial Encyclopedia of Fashion,  
 London, 1968.
- MEULEN-NULLE, L.W.  
 VAN DER Kant, Amsterdam, 1936.
- Kant met naald en klos en spelden-  
 bos, Bussum, 1959.
- PALLISER, FANNY: A History of Lace, London, 1869.
- READE, B.: The dominance of Spain, 1550 - 1660,  
 London, 1951.

Guide to the Collection of Lace, compiled by P.G. Trendell,  
 Victoria and Albert Museum, Department of Textiles,  
 London, 1930.

(Catalogus van de Collectie) Kant, in het Museum  
 Boymans/van Beuningen, te Rotterdam, 1961.

Kant uit Koninklijk Bezit; de Kantverzameling van H.M.  
 de Koningin in bruikleen gegeven aan het Rijksmuseum te  
 Amsterdam; (samengesteld door A.M.L.E. Erkelens en  
 C.C. Burgers, 's Gravenhage, 1966.

Kant, door Louise Erkelens, Rijksmuseum, Amsterdam, 1955.

DIE PROBLEEM CORNELIS VAN DER VOORT OF  
PAULUS MOREELSE.

Cornelis van der Voort, ook genoem Van der Voorde <sup>1)</sup>, is gebore te Antwerpen, waarskynlik in 1576, maar nog Houbraken <sup>2)</sup>, Van Mander <sup>3)</sup> of De Bie <sup>4)</sup> verstrek sy geboortedatum. Bredius haal 'n dokument van 23 Julie 1609 aan waaruit dit blyk dat 1576 wel aangeneem kan word as die geboortejaar van Cornelis: „Cornelis van de Voorde, Schilder, out omtrent 33 jaren“, bezeugt auf Ersuchen von Hendrick van Meer ..., oudt tusschen drye en vierentwintich jaren, binnen Amsterdam woonachtich ...“ <sup>5)</sup>. As Van der Voort, volgens die dokument, in 1609 drie-en-dertig jaar oud was, kan aangeneem word dat hy in 1576 gebore is.

Carel van Mander gee nie 'n geboortedatum nie, maar in 1604 beskryf hy hom as volg: „Hij is nog een jonge man en in het beste van zijn leven“ <sup>6)</sup>. Hierdie stelling bewys geensins dat Cornelis se geboortejaar 1576 is nie, maar in korrelasie met die aangehaalde dokument is dit interessant want die beskrywing kom goed te pas by 'n jong man van dié ouderdom wat ek meen Van der Voort toe was.

Cornelis was die seun van Pieter van der Voort Hanszoon, „een lakenbereider“ <sup>7)</sup> en Tanneke van de Venne, wat heelwat rondgetrek het voordat hulle hulle in Antwerpen gevestig het, waar Cornelis gebore is <sup>8)</sup>. Die Van der Voort familie was egter nie vir goed in Antwerpen gevestig nie; die presiese datum waarop hulle die stad verlaat het is nie bekend nie, maar in dié geval reken De Roever dat dit as gevolg van die val van Antwerpen in 1585 was <sup>9)</sup>.

Of die Van der Voort-gesin onmiddellik na Amsterdam sou verhuis het, is nie bekend nie, maar die enigste wat ons weet, is dat Cornelis se vader „Poorterrecht“ van Amsterdam gekoop het op 1 April 1592 en woonagtig was in die nuwe stadswyk buite Jan-Rodenpoort <sup>10)</sup>.

Op 24 Oktober 1598 tree Cornelis in die huwelik met die negentienjarige Truytgen, dogter van Willem Jansz. wat woonagtig was in „de Niezel“ <sup>11)</sup> en volgens De Roever het die „Commissarissen van huwelijksche zaken“



aangedring dat Cornelis se geboorte ook in Turnhout afgekondig moes word. In 'n naskrif in Oud Holland, 1887, weerlê De Roever die bewering dat Cornelis se huweliksgeboorte ook in Turnhout afgekondig is, en sê hy dat hy reeds in Amsterdam woonagtig was voor sy huwelik met Truytgen Willemsdr., want die ondertrou-akte vermeld dat Cornelis vir 12 jaar in Amsterdam woonagtig was, dus vanaf ongeveer 1586<sup>12)</sup>. As dit so aanneembaar is, het Pieter, vader van Cornelis, eers geruime tyd nadat hulle in Amsterdam gevestig was sy „Poorterrecht" gekoop.

Uit Cornelis se huwelik met Truytgen Willemsdr. is vier kinders gebore waarvan in 1607 drie nie meer geleef het nie<sup>13)</sup>. In 1613 hertrou Cornelis van der Voort na die dood van Truytgen Willemsdr. (datum van afsterwe onbekend) met die Dordtse Cornelia Brouwers, wat hom volgens Wurzbach vyf kinders geskenk het<sup>14)</sup>.

Cornelis van der Voort was 'n gesiene man in die gemeenskap gewees, dit sien mens aan sy posisie as „overman" van die St. Lucasgilde, in 1615<sup>15)</sup>.

Ondertussen het Cornelis hom bekwaam as Meester want in 1601 was David Bailly (1584 Leiden - 1650/1657? Leiden) leerling van hom nadat hy die ateljee van Adriaan Verburgh verlaat het: „in den jare 1601 naar Amsterdam vertrok om de konst voort te zetten onder 't onderwys van Kornelis vander Voort, toen geacht den besten Pourtret Schilder waar by hy omtrent zes jaren bleef" <sup>16)</sup>.

Die opleiding van Cornelis en onder die toesig van watter meester, is tot dusver nog nie met sekerheid bepaal nie. Van watter bron Wurzbach gebruik maak om te veronderstel dat sy leermeester Cornelis Ketel (1548 Gouda - 1616 Amsterdam) was, is onbekend<sup>17)</sup>. In 'n artikel van Six oor Cornelis bespreek hy 'n aanneemlike teorie in verband met sy opleiding; hy gee toe dat Cornelis oppervlakkig beskou, aan dieselfde skool as Paulus Moreelse (1571 Utrecht - 1638 Utrecht) sou kon behoort het en daarom word baie van Cornelis van der Voort se werke toegeskryf aan Paulus Moreelse, maar Six sê met reg: „... en werkelyk is er geen tijdgenoot met wiens werk het zijne, op eenigen afstand gezien meer overeenkomst vertoont." Hy sluit wedersydse beïnvloeding tussen



Moreelse en Van der Voort geensins uit nie. „Maar een aandachtige -beschouwing van beider werk vertoont een zoo groot verschil in penseelbehandeling, dat ik niet gaarne een gemeenschappelijke school zou aannemen“.

Paulus Moreelse was leerling van Michiel Mierevelt (1567 Delft - 1641 Delft) waaroor Six hom as volg-uitspraak: „en met dezen heeft Van der Voort al zoo weinig gemeen als het toen, toen nog zoo weinig verschil in richting bestond, mogelijk was“<sup>18)</sup>.

Volgens Six kan dus aanvaar word dat Cornelis en Paulus Moreelse nie n gemeenskaplike opleiding gehad het nie en dat Van der Voort deur ander kanale beïnvloed is en waarskynlik n ander basiese opleiding onder n ander meester gehad het.

Six probeer aan die hand van die verkoopsinventaris van Cornelis se skilderye, (gedateer 7 - 10 April 1614)<sup>19)</sup> bepaal watter invloed op Van der Voort sou ingewerk het en kom tot die gevolgtrekking dat daar bepaalde ooreenkomste tussen die werk van Cornelis van der Voort en Cornelis van Haarlem is, veral in die keuse van vleestinte.

Cornelis van Haarlem (1562 Haarlem - 1638 Haarlem) was die seun van Cornelis Thomasz., en hy het na Amsterdam gegaan vir sy opleiding onder Pieter Pietersz. (1543 Amsterdam - 1603 Amsterdam). Volgens Wurzbach was Cornelis van Haarlem n belangrike kunstenaar<sup>20)</sup> en sy portrette het alreeds in die 17de eeu hoë pryse behaal, maar op watter wyse hy sy invloed op Cornelis uitgeoefen het en onder welke omstandighede is onbekend.

Six bespeur ook n moontlike invloed van Aert Pietersz. in die werk van Cornelis van der Voort<sup>21)</sup>, maar van hom is daar weinig gegewens beskikbaar net dat hy in 1550 in Antwerpen gebore en in 1612 in Amsterdam begrawe is en sy oudste skildery dateer uit 1586<sup>22)</sup> en ook hier is die verband tussen die twee skilders baie vaag.

As portretskilder staan Cornelis van der Voort hoog aangeskrewe by sy tydgenote, soos Carel van Mander in 1604 die volgende van hom byvoorbeeld skryf: „Eveneens te Amsterdam leeft een bijzonder goed meester in het portret-schilderen naar het leven, Cornelis van der Voort, die, naar ik meen, van Antwerpen is en zeer bevallige, mooie dingen maakt, welke het buitengewoon goed doen“<sup>23)</sup>.

Arnold Houbraken maak in 1718 die volgende gunstige kommentaar oor Cornelis se werk, omstreeks 1601:

"... toen geacht den besten Pourtret Schilder ..." 24).

In die ontwikkeling van die portretkuns is Cornelis van der Voort een van die wegbereders vir die Goue Tydperk in die Nederlandse portretkuns. Sy geportretteerde persone is ook baie natuurliker in houding en voorkoms as dié van sy voorgangers.

Cornelis is vermoedelik op 48 jarige ouderdom oorlede en is op 2 November 1624 begrawe in Amsterdam.



- 1) Cornelis van der Voorde as van aangegee deur:
  - a) Thieme Becker, XXXIV, p. 544,
  - b) Bredius, Künstler - Inventare, 1917, IV, p. 1173:  
 „den 7 (- 10) Aprilis 1614 zijn verkocht de  
 schilderijen van Cornelis van der Voorde ...”
- 2) Houbraken, I, p. 118.
- 3) Van Mander, p. 574 (1936 uitgawe).
- 4) Cornelis de Bie maak geen vermelding van Cornelis van der Voort nie.
- 5) Bredius, Künstler - Inventare, IV, p. 1183.
- 6) Van Mander, p. 574. (1936 uitgawe).
- 7) Oud Holland, 1885, p. 188.
- 8) Carel van Mander meen ook dat Cornelis in Antwerpen gebore is. „... Cornelis van der Voort, die, naar ik meen, van Antwerpen is ...” p. 574, (1936 uitgawe).
- 9) Oud Holland, 1885, pags. 187 en 188.
- 10) a) Oud Holland, 1885, p. 188.  
 b) Wurzbach, II, p. 812.
- 11) Oud Holland, 1885, p. 189.  
 Wurzbach, II, p. 812.
- 12) Oud Holland, 1887, p. 23.
- 13) Die volgende vier kinders word uit hierdie huwelik vermeld: Pieter, gebore in 1599; Clara, + 1601; Anna, + 1605, en Truytgen in 1607. (Oud Holland, 1885, pags. 189 en 190).
- 14) „Ondertr. 13 April 1613 Kornelis van der Voort, van Antwerpen, won. op de Oudezijds Voorburghwal, wedr. van Geertruid Willems, met Cornelia Brouwers Jansdr., won. tot Dordrecht (Extra - ord. huw. proc.). Oud Holland, 1886, p. 297.  
 Die kinders wat uit die huwelik gebore is, is: Maria, gedoop 16 Jan. 1614 (Oud Holland, 1886, p. 297), oorlede 8 Aug. 1614 (Oud Holland, 1885, p. 194); Jan, gedoop 1 Maart 1615, Jan gedoop 8 Des. 1619, Cornelia, gedoop 26 Aug. 1621 en Dorytea, wat gedoop is op 19 Jan. 1623. (Oud Holland, 1886, p. 297).
- 15) Eeghen, I.H. van: Het Amsterdamse St. Lucasgilde in de 17e eeuw, 61ste Jaarboek van Amstelodamum, 1969, p. 70.
- 16) a) Houbraken, II, p. 118.  
 b) Swillens, p. 30, vermeld David Bailly ook as leerling van Cornelis.
- 17) Wurzbach, II, p. 812.
- 18) Oud Holland, 1887, p. 16 - 17.
- 19) Dit is n inventaris van skilderye wat Cornelis van die hand gesit het, uit sy eie versameling, toe hy finansiële probleme ondervind het. (Bredius, IV, pags. 1173 en 1180).
- 20) Wurzbach, I, p. 336.

- 21) **Oud** Holland, 1887, p. 18.
- 22) Oud Holland, 1889, p. 24.
- 23) Carel van Mander, p. 547, (1936 uitgawe).
- 24) Houbraken, II, p. 118.

BIBLIOGRAFIE.

- BERNT, W.: Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 2. erg. Aufl., München, 1948 - 1960.
- BIE, C. de: Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const, Antwerpen, 1661 - 1662.
- BREDIUS, A.: Künstler - Inventare, Haag, 1915 - 1922..
- BREDIUS, A.: Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam, München, O.J.
- HOUBRAKEN, A.: De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, Amsterdam, 1718 - 1721.
- HOUBRAKEN, A.: De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, bewerkt door P.T.A. Swillens, Maastricht, 1943 - 1953.
- IMMERZEEL Jr., J.: De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van het begin der vijftiende Eeuw tot Heden, Amsterdam, 1842 - 1843.
- MANDER, C. VAN: Het Schilderboek; het Leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche Schilders, Haarlem, 1604, overgebr. door A.F. Mirande en G.S. Overdiep, Amsterdam, 1936.
- MARTIN, W.: De Hollandsche Schilderkunst in de zeventiende eeuw, I, Frans Hals en zijn tijd, Amsterdam, 1935; II, Rembrandt en zijn tijd, Amsterdam, 1936.
- NAGLER, G.K.: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, Leipzig, 1835 - 1852.
- PLIETZSCH, E.: Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts, Leipzig, 1960.
- Swillens, P.T.A.: Prisma Schilders-Lexicon, Utrecht/Antwerpen, 1957.
- THIEME, U. und  
**F. BECKER:** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler; Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, 1907 - 1947.
- WURZBACH, A.VON: Niederländisches Künstler-Lexikon, Wien/Leipzig, 1906 - 1911.
- OUD HOLLAND, 1911, p. 129 - 133, J. Six, Cornelis van der Voort.  
 OUD HOLLAND, 1887, p. 1 - 24, J. Six, Cornelis van der Voort, Een eerste poging tot het terugvinden van zijn werk als portretschilder.



OULD HOLLAND, 1885, p. 187 e.v., N. de Roever, Drie  
Amsterdamsche Schilders, Pieter Isaaksz, Abraham Vinck,  
Cornelis van der Voort.

OULD HOLLAND, 1918, p. 243 - 246, J. Six, Het monogram  
van Cornelis van der Voort.

### KONKLUSIE.

Die konklusie waartoe ek gekom het, kan ek in drie punte saamvat:

1. Die vrang of die portrette van Dirck Alewijn en Maria Schuurman, wat De Jonge in 1938 by 'n kunshandelaar in London gesien het en die „Portret van 'n heer" en „Portret van 'n dame" in die Johannesburgse Kunsmuseum dieselfde is, soos Prof. Bax meen, kan ek na aanleiding van my navorsing ontkenkend beantwoord.

2. Die twee Johannesburgse portrette van 1617 is nie die werk van Moreelse nie.

3. Hulle is waarskynlik ook nie deur Van der Voort geskilder nie, maar moontlik deur 'n onbekende, miskien Suid-Nederlandse skilder.

Wat die herkoms van die skilderye in die Johannesburgse Kunsmuseum aanbetref is daar geen ander gegewens daarvoor bekend nie, maar daar mag later meer gegewens oor dié portrette aan die lig kom, tot dan sal ek moet volstaan met die materiaal wat onder bespreking was.

Uit die navorsing oor die portrette se herkoms het ek vasgestel dat die skilderye aan twee verskillende kunstenaars toegeskryf was, nl. waar dit eers aan Paulus Moreelse gegaan het, het dit later op Cornelis van der Voort se naam gekom. As vergelykingsmateriaal kan ek nog die twee portrette van Moreelse gebruik, wat in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum is en ek kan op grond van tegniese verskille hier 'n vergelyking tref tussen Moreelse en Van der Voort.

In die beskouing van „Van der Voort" se „Portret van 'n dame" en Moreelse se „Damesportret"<sup>1)</sup> is dit duidelik dat „Van der Voort" se tegniek fyner en gladder van voorkoms is; die „Damesportret" van Moreelse is geskilder in breër en meer sigbare kwashale wat ineenvloeiend is veral in die skildering van die rok. Dit is egter nie net die skildering van die rok nie, maar na fyn waarneming

sien mens 'n definitiewe verskil in die kleurgebruik van Moreelse wat meer na die koeler en blonder bruine en gryse geneig is, as „Van der Voort" met sy somber swart en rooi. Ook die vleestinte verskil geweldig baie. „Van der Voort" skilder warm vleestinte terwyl Moreelse geneig is na bleker vleestinte met grys en grys-bruin skadu's, maar afgesien hiervan is daar nog 'n ligte blos op die jong vrou se wange.

Hieruit kan ek met redelike sekerheid tot die gevolgtrekking kom dat die „Portret van 'n dame" nie deur Moreelse geskilder is nie. Hier moet egter in gedagte gehou word dat die portrette wat ek hier vergelyk het uit periodes dateer met 'n groot tydspan tussenin. Die „Damesportret" dateer uit ± 1634 en die „Portret van 'n dame" uit 1617, maar kan 'n kunstenaar se basiese tegniek en vorm as sulks so verander dat daar geen weerklank gevind word van sy vroeër werk in sy latere produksie nie?

Soos ek die „Portret van 'n dame" vergelyk het met Moreelse se „Damesportret" kan ek die „Portret van 'n heer", toegeskryf aan Van der Voort, vergelyk met die „Mansportret" <sup>1)</sup> van Moreelse, wat, alhoewel dit baie later geskilder is, tog vergelykbaar is. Uit die vergelyking tussen die twee portrette is dit ten eerste baie duidelik dat die tegnieke wat hier gebruik word baie uiteenlopend van mekaar is. Die „Portret van 'n heer" getuig van 'n baie gladder gehanteerde penseeloppervlakte teenoor die breër toets wat in Moreelse se „Mansportret" gebruik word. Uit die vergelyking word dit ook mooi geïllustreer dat Moreelse ook hier geneig is om die koeler kleure te gebruik teenoor die warm vleestinte van „Van der Voort". Dit is egter nie net in dié geval nie, maar oor die algemeen beskou is Moreelse se kleurkombinasies koeler terwyl „Van der Voort" neig na warmer tinte en samestellings. Die behandeling van vorm verskil ook heelwat. „Van der Voort" gebruik vorm as soliede eenhede terwyl



Moreelse nie soveel klem lê op die soliditeit van vorm nie.

Ook as gelet word op die fyner detail soos die skildering van die gelaatstrekke, bv. die oë en die ore kan daar dadelik 'n ander opvatting onderskei word, maar ek voel dat daar in breë trekke soveel verskille bestaan **dat** ek met redelike sekerheid kan beweer dat die „Portret van 'n heer" nie toegeskryf behoort te word aan Moreelse nie, soos dit met die skenking aan die Museum in 1919 - 1920 was nie. Hierdie konklusie stem dus ooreen met die oordeel van wat ek aangehaal het op bls. 38 hiervoor.

Of die portrette deur Van der Voort geskilder is, kan ek egter ongelukkig nie vasstel nie omdat ek nie oor vergelykingsmateriaal beskik om stylkrities en tegniese gevolgtrekking te maak nie, wat by Moreelse gelukkig wel die geval was. Maar met die navorsing oor die skilderye het ek op 'n ander aspek afgekom wat wel van waarde kan wees vir die toeskrywing in 'n ander rigting.

Daar loop deur die kleredrag sowel as die komposisie Spaanse invloed. Die mussie toon hierdie invloed; dit is saamgestel uit deurskynende stof, klein rooi gemaaljeerde blommetjies en pêreltjies. Die posisie daarvan op haar hoof het my baie herinner aan die hooftooisels van die Spaanse dames in die tweede helfte van die 16e eeu. Die dik wit krae, wat die heer en die dame as afronding van die kostuum om die nek het, vind ook 'n weerklank in die dik opstaande plooi krae wat in Spanje gedra is. Wat baie interessant is, is die effens diagonale posisie waarin die man se hoof geskilder is, terwyl die gepunte baardjie hieraan die nodige beklemtoning gee. Dit is onteenseglik Spaanse invloed veral as daar ook gelet word op die wyse waarop die plooi kraag om die gesig vou.

Hierdie Spaanse invloed kan ek verder voer. Dit lyk

nie onmoontlik dat 'n kunstenaar uit die Suidelike Nederlande verantwoordelik was vir hierdie twee portrette nie en ter staving hiervan kan ek die Spaanse invloed, wat ek uitgewys het, voorhou, want dit was seker sterker gewees in die Spaans oorheersde Suid as in die Noordelike Provinsies. Der Kinderen-Besier staaf veral my bewering op die gebied van die dik wit plooi kraag nl.: "... in de Zuidelijke Nederlanden draagt men veel dikke kragen ..." 2).

Die aard van die dame se juwele spreek ook van 'n Vlaamse invloed en Gans voor aan dat die Noord-Nederlanders aan die begin van die 17e eeu baie eenvoudige juwele gedra het; die juwele wat die jong vrou van ons portret dra is gemaak van fyn gouddraad en geslypte edelgesteentes wat so vroeg alreeds getuig van rykdom.

Die feit dat die ringe en die armbande blykbaar van dieselfde juwelier afkomstig is, sterk die teorie dat dit miskien 'n erfenis kan wies en dus vir geruime tyd in hulle besit kon gewees het.

Om tot bogenoemde konklusies te kom was moeilik omdat my vergelykingsmateriaal so min is, maar ek kan uit my bevindings en bewyse wat ek aangevoer het nogtans met redelike sekerheid saamstem met die R.K.D. Ek glo dat die „Portret van 'n dame" en die „Portret van 'n heer" nie geskilder is deur Paulus Moreelse óf Cornelis van der Voort nie. Maar aan wie dit toegeskryf kan word kan ek nie bepaal nie, want daar is oor dié probleem nie genoegsame materiaal in Suid-Afrika bekombaar nie. Ek voel dat die twee portrette uit die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum, onder omstandighede voorlopig aan 'n onbekende, moontlik Suid-Nederlandse, meester toegeskryf behoort te word.

- 1) Lys van werke in die versameling van die Johannesburgse Kunsmuseum, nr. 161 en 162.
- 2) Der Kinderen-Besier, p. 34 - 35.





III

T H O M A S   D E   K E Y S E R

III. PORTRET VAN 'N OU DAME

Olieverf op houtpaneel

119 x 87 cm

Hierdie skildery is nie deur die kunstenaar gesig-  
neer nie, maar dit het 'n inskripsie regs bo:

Aetatis suae . 62 An<sup>o</sup> . 620 . 1)

(Sien detailfoto IIIa.)

(Lys van werke in die versamelings van die Johan-  
nesburgse Kunsmuseum, nr. 114)

---

1) Hierdie inskripsie is in donker olieverf aangebring.



III a



## LITERATUUR

BAX, D.: Hollandse en Vlaamse Schilderkunst in Zuid-Afrika, Hollandse en Vlaamse Schilderijen uit de Zeventiende eeuw in Zuid-Afrikaans openbaar bezit, Kaapstad/Pretoria, 1952, p. 20 en afbeelding 3.

## KATALOGUSSE

- CHARPENTIER GALLERY, Collection A.D. Schloss, Paris, 25th May, 1949, no. 2.
- JOHANNESBURGSE KUNSMUSEUM, Lys van werke in die versamelings, Johannesburg, 1968, p. 12, nr. 114.
- FREDERIK MULLER & CIE, Tableaux Anciens, Collection M. H.I.A. Raedt van Oldenbarnevelt, La Haye, Novembre 1900, p. 12, no. 59.
- SEDELMAYER GALLERY, Catalogue of 100 paintings, Catalogue X, 1906, no. 24.
- 'N VERSAMELING 17e eeuse Hollandse skilderye aan die Johannesburgse Kunsmuseum geskenk deur Mnr. Eduard Houthakker, nr. 1.

-----

## HERKOMMS

Aan gegewens oor die herkoms van die skildery ontbreek dit my nie, maar die probleme wat terselfdertyd daardeur geskep word is talryk. Die belangrikste taak sal vir my wees om die bekende feite oor die herkoms op die mees logies, aanvaarbare wyse te rangskik en 'n deurlopende lyn daarin te probeer vind.



III b "PORTRAIT (D'UN PATRICIEN HOLLANDAIS  
ET) DE SA FEMME"

Persoonlik voel ek dat die aanneemlikste metode sal wees om by die mees onlangse gegewens oor die herkoms van die skildery te begin en dan die ander gegewens daaraan te korreleer.

Volgens korrespondensie <sup>1)</sup> wat ek gevoer het met Bernard Houthakker jr., 'n neef van Eduard Houthakker, is die „Portret van 'n ou dame" afkomstig uit die versamelings „Raedt van Oldenbarnevelt" en „Adolphe Schloss" van Parys. Vir Prof. Bax was dit ook 'n bekende feit gewees dat die portret eens in die versameling van Adolphe Schloss te Parys was, want hy maak melding van die feit in sy boek oor „Hollandse en Vlaamse Schilderkunst in Zuid-Afrika" <sup>2)</sup>. Die probleem wat nou ontstaan is om te kontroleer of die skildery wat in die versamelings van Adolphe Schloss en van Oldenbarnevelt was, wel dieselfde skildery is wat op die oomblik in die versamelings van die Johannesburgse Kunsmuseum is. Die mees logiese metode sal wees om die gegewens wat in die katalogusse van die Schloss en Oldenbarnevelt versamelings gepubliseer is, te kontroleer aan die skildery in die Johannesburgse Kunsmuseum, om sodoende tot 'n vergelyking te kan kom.

Die eerste verkoping waarop die skildery verskyn onder die titel „Portrait d'un patricien hollandais et de sa femme" <sup>3)</sup> (Sien detailfoto IIIb), was in 1900 (6 - 7 Nov.) by Frederik Muller & Cie., Doelenstraat 10, in Amsterdam, uit die versameling van H.I.A. Raedt van Oldenbarnevelt van Den Haag. Die skildery is op die verkoping volgens 'n aantekening in die katalogus deur 'n sekere Hamburger vir f6.750 <sup>4)</sup>, gekoop. (Sien bylaag 3). Die skildery is met pendant aangebied, maar ek weet nie of dit so verkoop is nie.

Die eerste belangrike feit is dat die skildery in dié verkoopskatalogus toegeskryf word aan Thomas de Keyser. Dit beskou ek as belangrik omdat die toeskrywing van die skildery met die hieropvolgende verkopings baie wissel, terwyl die interessantste feit wat genoem word, is dat die skildery 'n pendant is van 'n mansportret. Wat egter van die mansportret geword het, is nie bekend nie en die R.K.D. kon ook geen spoor van die portret vind nie <sup>5)</sup>. Die ou dame word hier in die Muller-katalogus, beskryf as elegant geklee in 'n swart kostuum met 'n pelsboa, 'n klein



dun wit plooikragie en 'n wit mussie, sittend in 'n leunstoel, met haar arms wat op die leunings rus. As die skildery in die Johannesburgse Kunsmuseum hiermee vergelyk word, is die beskrywing juis, maar die Muller-katalogus gee verder aan dat „en haut" daar 'n inskripsie „Aetatis suae 62. Ano. 1649" aangebring is. Dit word in hierdie katalogus nie aangedui of die inskripsie links of regs voorkom nie. Op die portret in die Kunsmuseum kom dit aan die regterkant, bo voor, en lees „Aetatis suae 62. Ano 620." Maar volgens die R.K.D. het hulle 'n foto van die ou dame waarop die inskripsie „Aetatis Suae 62 Ano 1649" voorkom. Hierdie is die eerste pertinente verskil maar die Muller-katalogus maak ook melding van 'n wapen, links bo, wat bestaan uit 2 sterre en 3 reiers waarvan daar op die skildery in die Kunsmuseum geen teken is nie. Hierdie wapen is bygeteken op 'n bladsy van die Mullerkatalogus waarvan die R.K.D. 'n fotokopie aan my gestuur het. (Sien bylaag 3.) As 'n verdere kontrole kan ek ook aandag gee aan die afmetings wat in die Muller-katalogus voorkom. Dit word aangegee as 123 x 90 cm, terwyl die skildery in die Kunsmuseum 119 x 87 cm, meet.

In 1906 word die skildery van die ou dame te koop aangebied by die Sedelmeyer Gallery in Parys <sup>6)</sup> onder die titel „Portrait of an elderly Lady" en in hierdie katalogus word die skildery aan Michiel Jansz. Mierevelt (1567 - 1641) toegeskryf. (Sien bylaag 4). Die „Elderly Lady" word beskryf as sittend in 'n leunstoel terwyl sy na links gedraai is en geklee is in 'n swart kostuum met 'n klein plooikragie en pelsafwerking op die „vliegerkostuum". Wanneer die beskrywing en die reproduksie in die Sedelmeyer-katalogus vergelyk word met die „Portret van die ou dame" uit die versamelings uit die Johannesburgse Kunsmuseum, is dit duidelik dat dit dieselfde ou dame is, maar weereens is daar ander bykomstige gegewens wat nie ooreenkom nie. So word daar byvoorbeeld weer melding gemaak van 'n wapen asook van 'n inskripsie waarvoor daar ongelukkig geen verdere gegewens verskyn nie. Dit is eienaardig dat die Sedelmeyer-katalogus die inskripsie sowel as die wapen as links bo vermeld. Dit is moontlik 'n foutiewe opgawe. Maar soos



ek alreeds gesê het, is daar op die portret in die Johannesburgse Kunsmuseum geheel en al geen teken van 'n wapen nie, alhoewel 'n inskripsie daarop voorkom, maar in hierdie geval kan dit nie gekontroleer word of die inskripsie ook afwykend is nie, want daar bestaan geen details daaroor in die Sedelmeyerkatalogus nie. Die afmetings wat in die Sedelmeyerkatalogus aangegee word is  $46\frac{3}{4}$ " x  $34\frac{3}{4}$ " ( $\pm$  119 x 88 cm) wat ongeveer gelyk is met die 119 x 87 cm van die portret in die Museum. Ofskoon die mate nou taamlik ooreenstem bly die probleem van die wapen wat nie op albei skilderye voorkom nie nog onopgelos.

Wat ook vir my interessant is in die Sedelmeyer-katalogus, wat in besit van die R.K.D. is, is 'n aantekening wat deur 'n onbekende persoon gemaak is op die bladsy waar die beskrywing van die portret voorkom. Dit lui as volg:

Acheté à McLean 24/1 06 f 15.090. —

Vendu à A. Schloss 14/3 06 f 19.000. —

(Sien bylaag 4):

Hoe betroubaar hierdie aantekeninge is, kan nie gewaarborg word nie en die R.K.D. kon my ook nie enige ander gegewens daaroor gee nie. Wat wel van waarde mag wees is dat dié katalogus oorspronklik uit die besit van die Sedelmeyerfirma kom en die aantekening waarskynlik deur een van hulle amptenare gemaak is <sup>7)</sup>. Dit het vir my interessant gelyk omdat die skildery later wel in die versameling van Adolphe Schloss was. Kan mens die aantekening interpreteer asof die skildery oorspronklik op die 24ste Januarie 1906 gekoop is van 'n sekere McLean vir f 15.090. — en in Maart dieselfde jaar verkoop aan Adolphe Schloss vir f 19.000. —? Vir my lyk dit amper seker dat dit so kon gebeur het want die volgende veiling waarop die „Portret van die ou dame" voorkom is die verkoping van die versameling van Adolphe Schloss in 1949. In die Katalogus Charpentier (25 Mei 1949) met die veiling Schloss, word as verwysing, die verkoping van Sedelmeyer aangegee en dit bevestig my mening dat Adolphe Schloss die skildery by Sedelmeyer gekoop het.

In die veilingskatalogus van Charpentier <sup>8)</sup> kom die portret voor as nommer twee onder die titel „Portrait d'une femme assise" en ook hier kom die beskrywing van die portret ooreen met die portret wat in die Johannesburgse Kuns-



museum is, maar weer eens verskyn die wapen links bo met die twee sterre en die drie reiers en met die inskripsie regs bo: „Aetatis suae 62. Anno 1629", wat verskil met die inskripsie op die skildery in die Johannesburgse Kunsmuseum wat „Aetatis suae 62. Ano 1620." lees. As afmetings gee die Charpentierkatalogus 121 x 88 cm wat heeltemal gunstig vergelyk met die 119 x 87 cm van die skildery in die Johannesburgse Kunsmuseum. (Sien bylaag 5.)

Volgens Bernard Houthakker <sup>9</sup> het Eduard Houthakker die skildery by die verkoping van Charpentier in Parys gekoop in 1949 en dit in 1950 geskenk aan die Johannesburgse Kunsmuseum saam met 'n versameling van 16 ander skilderye. Dit blyk ook uit 'n aantekening in die Charpentier-katalogus wat lui: 120.000 Houthakker → Museum Johannesburg. Met die verskille wat daar egter uit die vergelyking tussen die skildery uit die Charpentier-katalogus en die skildery uit die Kunsmuseum voortgespruit het, moes ek weer in verbinding tree met Bernard Houthakker en óók met die R.K.D. oor die probleem van die wapen en die inskripsie.

Die R.K.D. het my op die spoor gebring van die skildery van die ou dame wat in die versamelings van Oldenbarnevelt en Schloss was, wat uiterlik dieselfde is as die skildery in die Museum met die verskil dat eersgenoemde die datum 1649 het en dat die skildery uit die Schloss- en Oldenbarneveltversamelings albei 'n wapen het. Die R.K.D. meen dat die jaartal 1649 nie reg is nie, maar dat dit 1629 of 1620 behoort te wees en dat die wapen afgepoets is. By nadere ondersoek het ek nie spore van 'n afgepoetste wapen gevind nie.

Die Sentraal Bureau voor Genealogie in den Haag het die name van die draers van die beskryfde wapens op die mans- en damesportret gevind <sup>10</sup>). Die beskrywing van die wapen van die wat op die vroueportret voorgekom het is as volg: in blou word bo twee goue sterre langs mekaar aangetref terwyl daar onder drie voëls voorkom wat miskien mossies, eende, maar miskien ook reiers kan wees. Hierdie wapen het aan die familie VAN HARENCARSPHEL behoort.

Die beskrywing van die mansportret se wapen is as volg: die wapen word in vier dele gedeel en in die rooi eerste en vierde deel word 'n lopende, silwer, wilde vark aangetref terwyl daar in die tweede en derde deel in



silwer n swart adelaar is. Hierdie wapen het aan die familie BAKE of BAACK behoort.

My vraag of die persone wel nagespoor kon word het alle verwagtings oorskry toe die Centraal Bureau voor Genealogie wel twee persone opgespoor het wat by die beskrywing kan inpas. Hulle voel dan ook dat die „Portret van n ou dame" wel die pendant kan wees van die mansportret want daar is nagespeur dat daar aan die einde van die 16de eeu n huwelik plaasgevind het tussen LAURENS BAACK met DIEUWER VAN HARENCARSPEL.

LAURENS JOOSTEN BAACK is gebore in „Stekenen int Lant van Waes" in 1570. Hy was n koopman gewoes op die „Lastage in de Keizerstrat" wat in 1631 aangeslaan is vir n vermoë van F.100.000.— Laurens Joosten Baack is in Amsterdam oorlede en daar begrawe in die Oosterkerk op 12 November 1642.

DIEUWER JACOBSDR. VAN HARENCARSPEL is in 1569 gebore uit die tweede huwelik van Jacob Claesz. van Harencarspel met Crijtngen Willemsdr. Vrient en is ook in die Oosterkerk begrawe en wel op 21 Desember 1645.<sup>11)</sup>

### KONKLUSIE

Om tot n gevolgtrekking te kom is vir my uiters moeilik want daar is soveel feite wat onseker is, maar ek persoonlik voel dat daar met redelike sekerheid aangeneem kan word dat die „Portret van n ou dame" afkomstig is uit die versameling Raedt van Oldenbarnevelt, wat in 1900 verkoop is deur Frederik Muller & Cie., en dat die portret in 1906 deur die Sedelmeyer Gallery verkoop is en so ook in 1949 deur Charpentier van Parys, maar wat die wapen en die afgebeelde persoon aanbetref is dit baie moeiliker om tot n besluit te kom.

Volgens Bernard Houthakker het die wapen „onecht" geblyk gedurende n restourasie en is toe verwyder<sup>12)</sup> maar volgens die Centraal Bureau voor Genealogie in Den Haag is die wapen opgespoor en twee moontlike persone aangewys. Of dit egter regtig Dieuwer van Harencarspel is, betwyfel ek, want die inskripsie op die damesportret lees ek as „Actatis Suae 62 Ano - 620" en as Dieuwer van Harencarspel

in 1569 gebore is dan was sy in 1620 een-en-vyftig jaar oud gewees en nie volgens die inskripsie twee-en-sestig jaar oud nie.

En as die datering 1629 van die Charpentier-katalogus die regte was, sou sy sestig en nie twee-en-sestig jaar oud wees nie. Maar mag mens veronderstel dat hierdie 9 in plaas van die 0 foutief gelees of gedruk is? Ook as die inskripsie met die jaartal 1649 (Mullerkatalogus en foto R.K.D.) die juiste was, sou dit nog nie Dieuwer wees nie, want in 1649 sou sy dan tagtig jaar oud geword het. Gevolglik sou dit dus reg wees dat die wapen weggepoets is, nie omdat soos B. Houthakker sê, die wapen „onecht" is nie (want dit is n bestaande wapen), maar omdat dit nie by die ou dame behoort nie.

Dit is dus duidelik, dat ons by gebrek aan gegewens wat met mekaar ooreenstem, nie tot enige definitiewe konklusie kan kom nie. Selfs die datering is nie seker nie, (1620, 1629 of 1649) maar mens sou gencig wees om op grond van die kostuumdatering soos uit my beskrywing sal blyk, liewerste aan 1649 die voorkeur gee, wat ook die eerste datering was in die Mullerkatalogus, met die toeskrywing aan Thomas de Keyser.

Hierdie skildery is dus vir my n baie interessante geval.



- 1) Korrespondensie met Bernard Houthakker gevoer in Julie 1968.
- 2) Bax, p. 20.
- 3) Sien Mullerkatalogus (bylaag 3).
- 4) Hierdie inskrywing verskyn in die Mullerkatalogus, waarvan n kopie in my besit is.
- 5) Daar verskyn n afbeelding van die „Mansportret" in die Frederik Mullerkatalogus: Afbeelding 59.
- 6) Sedelmeyer Gallery, Catalogue of 100 paintings, Catalogue X, 1906, no. 24. Sien bylaag 4.
- 7) Dit word duidelik uit my korrespondensie met die R.K.D. van 2 Desember 1969.
- 8) Charpentier, Paris, Collection A.D. Schloss, 25th May, 1949, no. 2. Sien bylaag 5.
- 9) Uit my korrespondensie met die R.K.D. van 13 Maart 1969 en met Bernard Houthakker van 9 Julie 1968.
- 10) Uit my korrespondensie met die Centraal Bureau voor Genealogie van 3 Nov. 1969.
- 11) Informasie uit: Elias, J.E.: De Vroedschap van Amsterdam 1578-1795, Amsterdam, 1903-1905.
- 12) Uit my korrespondensie met Bernard Houthakker van 9 Oktober 1969.



### BESKRYWING

Die kunstenaar skilder die ou dame sittend in 'n Renaissancestoel, tot kniehoogte uitgebeeld, terwyl haar arms op die leunings van die stoel rus. Haar liggaam en die stoel is na regs gedraai in die skildery maar die ou dame self kyk na vore. Dit getuig van gemak en is ook nie so styf van voorkoms soos die komposisies van die portrette in 'n vroeër periode nie. Hier het ek te doen met 'n portret waarin 'n gebruiksvoorwerp soos 'n stoel geïntegreer is. Waar die persoon eers net met sy hand gesteun het op die tafelblad of op die stoel se leuning, plaas die skilder die afgebeelde persoon hier in die leunstoel.

Die Renaissancestoel waarop die ou dame sit is waarlik 'n pragstuk met sy strak lyne en smaakvolle versierings. Die stoel was in gebruik gewees vanaf om en by 1520 tot 1640 en is gedurende hierdie periode die Spaanse stoel genoem.<sup>1)</sup>

Die strakheid van die stoel word veroorsaak deur sy regop leunings en stutte maar dit word verbreek deur versierings wat in die vorm van draaiwerk (aan die voorste leuningstutte), en snywerk, (aan die armleunings) aangebring is. As versieringsmotiewe aan die stoel is dier- en plantmotiewe; die diermotiewe kom voor in die verlenging van die rugleuningstutte, (wat bo die rugleuning verbystoek) in die vorm van 'n leeufiguur wat 'n skild in sy voorpote vashou. Op die skild verskyn ongelukkig geen versieringsmotief of wapen waaraan die sitter se familienaam aan uitgekoken kan word nie. Die snywerk aan die stoel getuig hier van puik vakmanskap en goeie smaak wat versiering aanbetref.

Die versierings wat op die armleunings aangebring is, is baie sensitief van aard en hier getuig die snywerk ook van baie goeie afwerking. Bo-op die armleuning vou 'n akantusblaar na vore oop, waar die voerpunt van die leuning eindig in 'n sierlike voluut.

Kleur en variasie word aan die stoel verleen deur die donkergroen bekledsel, wat met klein en groter rondkop koperspykers vasgeslaan is. Die effens ligter groen fraaiing aan die rugleuning en om die sitplek verleen kleurige afwerking aan die stoel.



Die Renaissancestoel in hierdie skildery is nie net as vorm mooi nie, maar die tegniese uitvoering daarvan is meesterlik; dit kan mens sien aan die sensitiewe buitelyne wat wissel van duidelike buitelyne tot waar dit saam met die skadu's versmelt. Die kleurkombinasie is besonder geslaagd met die wisseling van die ryk rooi-bruin hout wat gekombineer word met die donkergroen bekleedsel en die glansende koperspykers. Die stofuitbeelding van hout, bekleedsel en koper kom veral na vore deur die tegniese hantering daarvan.

Die stoel dra daadwerklik by tot die komposisie en dit versterk die beweging wat deur die arms van die ou dame loop en dien ook as stut vir die komposisie aan die regterkant, waar dit die beweging keer om uit die portretvlak te dring.

Die struktuur van hierdie portret is in die vorm van 'n driehoek wat sy verbindingslyne vind tussen die hande en die hoof, met die verskil dat baie elemente aangewend word tot versagting van hierdie komposisie, soos die buiging van die liggaam en die kurwes wat die kleredrag aanneem (veral die pels om die „vlieger“).

Die dame wat die skilder hier portretteer is geklee in die klassieke „vliegerkostuum“ wat teen 1630 reeds uit die mode was, maar wat nog deur ouer dames godra is, want dit het 'n sekere waardigheid en statigheid aan hulle verleen met die weelderige pels, die hoë skouerwiele, die onberispelike wit mussie en die vleklose plooiakraag<sup>2)</sup>.

Basies het die vliegerkostuum gebly soos dit aan die begin van die 17de eeu gelyk het, maar later neem dit 'n meer vereenvoudigde vorm aan. Daar kom ook basiese veranderings wat die verfyndheid aanbetref en sekere veranderings in die details.

Die mees opvallende verandering het seker plaasgevind by die lyfie, wat nou met 'n effense ronding na vore gesny word en voor toegeknoop word met 'n enkele ry bolletjies knopies wat naby mekaar gewerk is. Die lyfie is verder sonder enige noemenswaardige versierings en spreek van eenvoud en statigheid. Ook die buikketting wat so gewild was aan die begin van die 17de eeu het verdwyn.

Die romp word soos die res van die uitrusting gekenmerk deur eenvoud van snit. Die oordrewe vooruitstuwung



IIIc



van die buik <sup>2)</sup>, wat ook dateer vanuit die begin van die 17de eeu het hoeltemal verdwyn en plek gemaak vir die sagte plooiing van die romp. Die romp hang sonder enige verdere versiering vloeiend na benede.

Die lyfie sowel as die romp is van dieselfde stof gemaak. Waar mens vroeër twee verskillende, geornamenteerde stowwe aangetref het, is dit hier n eenvoudige swart linne. Hierdie donker eenvoudige stof is meesterlik geskilder en bestaan uit dun lae verf wat bo-opmekaar aangewend is, sodat die onderste lae nog hoeltemal deursigtig bly en daarbenewens is die hantering van die *chiaroscuro* in hierdie plooië meesterlik angewend. As ek my aandag gee aan hierdie nietige details wat so meesterlik gepenseel is, is dit moeilik om die hand van n bejaafde kunstenaar hierin te ontken.

Vanuit die „bragoenen” <sup>3)</sup> kom die slanke silindervormige moue tevoorskyn, wat ook uit n effekleurige stof gemaak is. Die „bragoen” het geen „passement” versierings <sup>4)</sup> nie en die mou eindig onder in n baie eenvoudige mansjet. Die mansjette is van fyn wit linne gemaak en het nie handgemaakte kant as versiering nie, maar dit word afgewerk deur n enkele rytjie uitgetrekte drade wat in n eenvoudige dekoratiewe patroontjie saamgewerk is. (Sien detailfoto IIIc.)

Die dundoek se drade word aan die eenkant in die breedte verwyder en met n sierstekie gevang om dit in vierkantige ruimtetjies in te deel. Alhoewel hierdie mansjette uiters eenvoudig is en geen noemenswaardige versiering het nie, getuig die mansjette met die „fils tirés”-werk <sup>5)</sup> van baie goeie smaak en dit pas natuurlik uitstekend aan by die hele uitrusting, wat ook baie eenvoudig is. Die hantering van die penseelwerk in die mansjette is n verdere bewys van die goeie waarneming van die skilder en ook sy vermoë om die deurskynende dundoek en die baie fyn versiering op n besondere sensitiewe wyse te weergee.

Die „vlieger” het sy vorm behou en dit bestaan basies nog uit die voorpante, wat nou gesny is, met die gedeelte wat vanaf die skouers agter ruim neerhang tot onder op die soom van die romp. Die „vlieger” word hier van n effekleurige, donker stof gemaak, maar om n ingetoë, dog



III d



baie luukse effek te verkry, word die „vlieger" voor afgewerk met n strook ryk, bruin pels. Die stofuitbeelding van die pels kom veral tot sy reg en aan die penseelwerk onderskei die skilder hom weer eens as uitstaande.

Om die ou dame se uitrusting af te rond, het sy n klein, dun wit plooi kragie om haar hals met n pragtige vleuelmussie op haar hoof. (Sien detailfoto IIIId.)

Die plooi wat in die kraag gebruik word, is dieselfde as die wat in die dik „gelubde" kraag voorkom, maar dit is baie dunner en beskeie wat die afmetings aanbetref. Die plooi is op n besondere manier geskilder en het n baie sagte en kraakvase voorkoms wat deur die sagte skadu's van bruin en grys, in die voutjies, verkry word. Die donker skaduwees, agter die hoof op die wit plooi kragie gee n mooi gevoel van diepte en aksentueer die sterk karaktervolle gesig van die ou dame. (Sien detailfoto IIIId).

Die plooi kragie word waarskynlik so dun gemaak ook omdat die vleuelmussie nou so laag in die nek afkom en daar is nie spasie vir n dikker kraag nie. Die vleuelmussie wat die ou dame op het, is in alle opsigte n meesterwerk en hier bedoel ek die handwerk sowel as die skildering daarvan. Die mussie is van fyn wit linne gemaak wat deursigtig is. Hierdie dun linne is geskik vir die pragtige versierings wat daarop aangebly is.

Die vleuelmussie bestaan uit twee dele waarvan ek eers die ondermussie sal bespreek, wat die bo-mussie moes beskerm teen die olierigheid van die hare. Hierdie ondermussie is op smaakvolle wyse versier; dié versiering is sigbaar deur die deurskynende bo-mussie. Dit bestaan uit n deel wat styfpassend om die hoof is en vanaf die kroontjie is daar n gedeelte wat in baie klein fyn plooi-tjies gewerk is, wat die nodige spasie vir die hare, wat na agter gekam is, gee. (Sien detailfoto IIIId). n Gedeelte hiervan kan aan die linkerkant gesien word waar die vleuelmussie oopvou; dit is ook agter op die kroontjie sigbaar.

Die versiering aan hierdie ondermussie is vir my so fyn en merkwaardig dat dit werklik n ontleding regverdig. Voor om die mussie word baie klein „picots" of puntjies gewerk wat terselfdertyd as kunstaaldwerk bewonder kan word, maar dit is ook op uiters sensitiewe wyse geskilder



en vorm so 'n smaakvolle omraming vir die ou dame se gesig. Die mees besondere versiering is, vir my persoonlik, die uitgeknipte linnewerk aan die mussie wat bo in die middel van die gladde strook aangebring is en vanwaar die klein dun plooitjies uitwaai. Die gedeelte wat uitgeknip is, is in die vorm van 'n rondbogie waarin invulwerk gedoen is. Sekere drade is binne die bogie gelaat en dit is dan saam gewerk om 'n dekoratiewe patroon te vorm. Weer eens kan mens hier slegs spreek van **pragtige penscelwerk** asook die besondere vorm van handwerk. (Sien detailfoto IIIId.)

Ouer dames het voorkeur gegee aan die vleuelmus met sy wyd uitstaande kante, terwyl die jonger vroue voorkeur gegee het aan die mussies wat nie so breed uitgeloop het langs die slape nie.

Die vorm van die mussie bepaal in hierdie geval ook die haarstyl van die ou dame, wat smaakvol aanpas by die uitrusting as geheel. Die hare word hier eenvoudig en glad na agter gedra met 'n skeiding in die middel. Om die mussie met die hare wat daardeur sigbaar is, suksesvol te weergee, vereis gewis 'n meesterlike tegniek van die skilder, wat met sukses deur hom gchantoor is. Waar die bo-mussie langs die kante wegstaan en bo-oor die ondermussie vou, gebruik die skilder 'n hele aantal skakerings van grys-wit, bruin en gryse om stofuitdrukking en dimensie aan die mussie te gee; maar hier kom ook 'n ander aspek van die skilder se tegniek na vore en wel die absoluut meesterlike wyse waarop hy die lig en skadu op die dun materiaal weergee. Hierdie uitstaande tegniese hantering kom veral na vore in die mussie en die klein wit plooi-kragie, maar die res van die skildery staan geensins hierby agter nie.

Die mussie vervul egter ook nog 'n bykomende funksie, dit gee 'n pragtige omraming aan die karaktervolle gelaats-trekke van die trotse patrisiese vrou. Haar gelaat is blosend terwyl die oë effens teruggesonke is weens haar ouderdom wat getuig van baie fyn waarneming van die skilder, veral as gelet word op die wyse waarop hy die effens rooi ooglede hanteer, die wenkbroue wat aan die minderword is, maar veral die manier waarop die sagte warm-bruin oë ferm na vore kyk.

Die neus is nie baie fyn van vorm nie, maar dit pas

tog goed in die mooigevormde sterk gesig. Die mond het 'n ferme trek en is in 'n warm lewendige rooi geskilder wat sag gemodelleer is in donker toonwaardes van rooi, waarin bruin vermeng is, teenoor ligter warm rooi tinte. Die kwashale is eenvoudige plat hale wat bydra tot 'n pragtige gemodelleerde vorm. Die vleestint is bloesend met sagte skaduwees wat wissel van 'n groenerige grys-bruin op die ken tot 'n bruiner gedeelte aan die linkerkant van die gesig. Die sagte grys skadu's onder die oë verdien hier ook 'n spesiale vermelding.

Die hande, die een op die skoot en die ander op die leuning van die stoel, is sterk en enigsins aan die growwe kant. Die vleestint in die ou hande is donkerder as die tint in die gesig en het skadu's van bruin en grys. Die hande se krag word beklemtoon deur die donker agtergrond wat die „vliegerkostuum" verskaf. (Sien detailfoto IIIc).

Die trotse patrisiese vrou word teen 'n effe geelbruin agtergrond geplaat wat ligter word agter die stoel en aan die portret die nodige diepte verleen. Die agtergrond word 'n bietjie koeler gemaak deur van grys-groen skaduwees gebruik te maak.

Nadat ek die ontleding en die beskrywing van die skildery gemaak het moet ek erken dat die skildery die indruk kan gee van 'n somber portret, maar dit is beslis een van die mees uitstaande skilderye in die Nederlandse versameling van die Johannesburgse Kunsmuseum en dit is gelukkig in 'n goeie toestand. Die olieverf vertoon nog baie vars en glim sag soos emalje.



- 1) Baaren Sr., H. van, en E.G.C. Schubad: De Stoel in de Historie, 3e druk, Den Haag, 1958, p. 70-72,
- 2) Kinderen-Besier, J.H. der: Spelevaart der Mode, Amsterdam, 1950, p. 144.
- 3) n „Bragoen" is die opstaande, halfmaanvormige gedeelte wat op die skouers aangebring is en vanwaar die mou sy oorsprong het. Der Kinderen-Besier, p. 47-48.
- 4) Die „passement" is die versierde stroke wat op n uitrusting aangebring is.
- 5) Fils tirés is n term wat baie algemeen gebruik word vir dié tipe van versiering.



BIBLIOGRAFIE

- BAAREN Sr., H VAN,  
EN E.G.C. SCHUBAD: De Stoel in de Historie, 3e druk,  
Den Haag, 1958.
- DAVENPORT, M.: The Book of Costume, New York, 1948.
- GANS, M.H.: Juwelen en Mensen, Amsterdam, 1961.
- KINDEREN-BESIER,  
J.H. DER: Modespiegeltje, Rotterdam, 1948.
- KINDEREN-BESIER,  
J.H. DER. Spelevaart der Mode, Amsterdam,  
1950.
- MEULEN-NULLE, L.W.  
VAN DER: Kant met naald en klos en spelden-  
bos, Bussum, 1959.

„KANT“.- DE KANT-COLLECTIE van het Museum Boymans/van  
Beuningen, Rotterdam, 1961.

GUIDE TO THE COLLECTION OF LACE, compiled by P.G.  
Trendell, Victoria and Albert Museum, Department  
of Textiles, London, 1930.

PROBLEME I.V.M. DIE TOESKRYWING VAN DIE „PORTRET VAN 'N OU DAME" AAN THOMAS DE KEYSER

Die skildery is met die eerste verkoping toegeskryf aan Thomas de Keyser. (Verkoping: Fred. Muller, 1900) en met die tweede verkoping in 1906 by die Sedelmeyer Gallery is dit toegeskryf aan Michiel Jansz. Mierevelt (1567 Delft - 1641 Delft). Met die veiling Schloss in 1949, word die skildery toegeskryf aan Jacob Adriaensz. Backer (1608 Harlingen - 1651 Amsterdam) en hiermee het ek nou die som van drie toeskrywings.

Volgens die Johannesburgse Kunsmuseum se lys van werke in die versamelings, word die skildery toegeskryf aan Thomas de Keyser en as grond hiervoor is die informasie waarskynlik afkomstig uit die korrespondensie wat gevoer is oor die skildery met die skenking van die 17 skilderye van Eduard Houthakker aan die Johannesburgse Kunsmuseum. In hierdie korrespondensie word aangeneem dat die genoemde skildery deur Thomas de Keyser geskilder is vermoedelik omdat ook die katalogus van Muller dit aan De Keyser toeskryf. Bernard Houthakker skryf op die 7e Julie 1950 die volgende oor die skildery: „The Delft Fair is over now and the painting by Thomas de Keyser attracted the admiration of all the 1800 visitors, including all the experts and directors of public galleries" <sup>1)</sup>.

Die katalogus wat met die „Delft Fair" in 1950 uitgegee is, het nie 'n afbeelding van die skildery of enige verwysing daarna nie <sup>2)</sup>; dit is slegs 'n gids met die name van die handelaars wat uitgestal het. Bernard Houthakker se naam kom ook daarin voor maar net met 'n afbeelding van 'n stillewe van Cornelis van Spaendonck (1756 Tilburg - 1840 Parys).

Om terug te kom tot die kwessie van die toeskrywing, is dit vir my belangrik om te sê dat die R.K.D. meer voel vir 'n toeskrywing aan N. Elias (Pickenoij) (1591 ? Amsterdam - 1654 - 56 Amsterdam), alhoewel daar ook 'n afbeelding op die naam van Thomas de Keyser en Backer lê. Om ook hier tot 'n gevolgtrekking te kom is vir my nie moontlik nie, want die werk van N. Elias Pickenoij is aan my nie voldoende bekend nie. Ek sou dus daarby wou volstaan, met die bewering dat die skildery aan Thomas de Keyser toegeskryf kan word, totdat daar ander bewyse



opdaag.

My redes vir n moontlike toeskrywing aan Thomas de Keyser setel in die kenmerke van sy styl en tegniek. Ek wil hier veral wys op tegniek, soos in die weergawe van die swart „vliegerkostuum" wat die ou dame dra. Ek het alreeds hiervan melding gemaak in die „Beskrywing", veral van die besondere skildering van die romp van die „vlieger" met sy deurskynende verf wat in lae bo-op mekaar aangewend is. Bernt sien in die hantering van die toonwaardes van grys tot swart, soos in hierdie skildery, kenmerkend die hand van Thomas de Keyser; hy stel dit as volg: „Das besondere Können in der Wiedergabe aller Nuancen von Grau bis Schwarz in der dunklen Kleidung ist für ihn kennzeichnend" <sup>3)</sup>.

Martin sien in De Keyser se werk alreeds die kenmerke van die bloeitydperk in die Nederlandse skilderkuns, in hierdie periode is dit die besondere hantering van stofuitdrukking, *chiaroscuro* en toonskildering <sup>4)</sup>. Die Pragtige toonskildering in die mussie, in die kragie en veral in die swart „vlieger" het ek bespreek in die „Beskrywing" en dit kan as kenmerkend van Thomas de Keyser se styl beskou word.

Stofuitdrukking het ek ook reeds behandel onder die hoof „Beskrywing", maar ek maak weer hier melding van die skildering van die pels en die pragtige wit linne mussie en kragie. Volgens die stofuitdrukking kan ek dus ook tot die slotsom kom dat die skildery hiervolgens aan Thomas de Keyser behoort toegeskryf te word.

Wat die *chiaroscuro* aanbetref, kan die pragtige blonde skildering van die lig in hierdie skildery getuig dat die hand van n meester onmiskenbaar daarin is en ook hiervolgens kan ek ook n moontlike toeskrywing aan Thomas de Keyser sien.



- 1) Art Gallery, File 9/3, Collection Eduard Houthakker.
- 2) Katalogus: Oude Kunst- en Antiekbeurs, Stedelijk Museum, „Het Prinsenhof“, Delft, 1950, p. 57.
- 3) Bernt, deel I<sup>1</sup>, in voce De Keyser.
- 4) Martin, deel I, p. 312.

THOMAS DE KEYSER

Thomas de Keyser het volgens Wurzbach ook bekend gestaan as Theodor of Dirk. Volgens hom is hy in 1596 of 1597 in Amsterdam gebore <sup>1)</sup>. En aangesien in die ondertrou-akte van 5 Julie 1626 staan dat hy „29 jaar out” was <sup>2)</sup> (hy tree in die huwelik met Machteld Andries), kan afgelei word dat hy inderdaad in 1596 of 97 gebore is.

Thomas was n jong seun gewees toe hy as leerling van die steenmesselaarsgilde by sy beroemde vader Hendrick de Keyser, die beeldhouer en boumeester ingeskryf is: „1616, den 30 Januarius neemt aan Hendrick d' Cayser voor zijn leerjongen sijn zoon Thomas d' Cayser voor d'tijt van twee jaeren” <sup>2)</sup>. Dit was egter net drie jaar hierna, in 1619 dat Thomas sy eerste bekende skildery, die „Anatomischeles van Dr. Sebastiaan Egbertsz. de Vrij” geskilder het waarvoor hy die opdrag gekry het toe hy ongeveer drie-en-twintig jaar oud was. Dit was met hierdie skildery waarmee hy op n baie jong leeftyd bekendheid verwerf het <sup>3)</sup>.

As skilder het hy volgens Schneider <sup>4)</sup> onder die invloed van kunstenaars uit die ouer geslag ontwikkel soos Cornelis Ketel (1548 Gouda - 1616 Amsterdam) en Aert Pietersz. (1550 Amsterdam - 1612 Amsterdam) en hy het later ook onder die invloed van Frans Hals (? - 1666 Haarlem) gekom <sup>5)</sup>. Wurzbach sê dat Thomas moontlik ook as leerling van Cornelis van der Voort (1576 Antwerpen - 1624 Amsterdam) kon gewerk het, maar eintlik beskou hy die invloed van Nicolaas Eliasz. Pickenoij (1591 ? Amsterdam - 1654/56 Amsterdam) as die oorwegende faktor in Thomas se vorming as skilder <sup>5)</sup>.

Nicolaas Eliasz. Pickenoij tree gedurende die eerste helfte van die 17de eeu as een van die belangrikste kunstenaars in Amsterdam op die voorgrond. Hier het Thomas sterk onder die invloed van Eliasz. gekom en Kronig meen: „Elias' manier van schilderen heeft veel overeenkomst met die van de Keyser” .

Daardie invloed was besonders groot gegag totdat Six in n ondersoek oor die werk van Eliasz. tot die slotsom gekom het dat sommige van Eliasz. se werke foutief aan Thomas toegeskryf was, onder andere die portrette van Maerten Rij



en sy vrou in die Rijksmuseum te Amsterdam <sup>6)</sup>. Dit was vanaf 1630 dat die invloed van Rembrandt en Hals op Thomas se werk duidelik geword het, maar afgesien hiervan was De Keyser sonder twyfel die beste portretskilder gewees voor Rembrandt na Amsterdam gekom het.

Martin het heeltemal gelyk as hy sê „Thomas de Keyser geldt tegenwoordig terecht als de grootste Hollandsche portretskilder na Hals en Rembrandt" <sup>7)</sup>. Hals en Rembrandt het onvernaydelik hulle invloed op Thomas gelaat. Dit kan mens sien aan sy penseelhantering wat verbreed na 1630 en aan die feit dat na 1635 Rembrandt se chiaroscurotegniek baie duidelik in Thomas se werk is.

Thomas de Keyser se vrugbaarste periode as skilder lê voor 1640 want teen die einde van die dertiger jare het sy skilderye aansienlik verminder toe hy n handel in Basaltsteen begin het. Hierdie bedrywinghede van hom het voortgeduur tot in 1654. Oldenbourgh meen dat Thomas tot die basaltsteenhandel toegetree het omdat sy skilderkuns hom finansieel nie betaal het nie <sup>8)</sup>.

Thomas se tyd word verder in beslag geneem toe hy in 1662 die opvolger van Symon Bosboom, die stadsboumeester geword het. Onder Thomas se leiding word die Stadshuis in Amsterdam voltooi en bekroon met n kloktorinkie.

Weissman verskil van Oldenbourgh en benader die probleem vanuit n ander oogpunt. Hy meen dat Thomas vir twintig jaar lank die mees gesogde portretskilder in Amsterdam was. Wat sou hom beweeg het om tot die boubedryf en basalthandel toe te tree? Weissman sien n verklaring hiervoor in die dood van Machtelt Andries wat aan die begin van 1640 oorlede is en volgens hom moes Thomas aan die weeskamer groot bedrae geld uitbetaal: „voor sijnen zone Heyndrick, out 6 jaeren, daer moeder aff was Machtelt Andries, voor sijn moeders erff de somma van vier duysent guldens eens ende daerboven noch hondert vijftwintich gulden, hem aanbesteroven door't overlijden van Grietgen Fredericks, zijn oude moeye" <sup>9)</sup>. Thomas moes met die basalthandel en die boubedryf redelik goed verdien het, gomeet aan die sukses van sy vader en sy broer Pieter. Hierdie redenasie van Weissman oor Thomas se toetrede tot die basalthandel is dus heeltemal aanseemlik as daarvoor n verklaring gesoek word.



In 1640 is Thomas weer getroud, met Aeltje Heymericksz. Thomas de Keyser „sluit de opklimmende reeks der Amsterdamse portretschilders vóór Rembrandt waardig af" <sup>7)</sup>.

- 1) Wurzbach, I, p. 268.
- 2) Onze Kunst, XVI, 1909, p. 77 e.v.
- 3) Onze Kunst, XVI, 1909, p. 77 e.v.
- 4) Thieme-Becker, XX, p. 240.
- 5) Wurzbach, I, p. 268 - 269.
- 6) Onze Kunst, XVI, 1909, p. 81.
- 7) Martin, deel I, p. 372.
- 8) Oldenbourgh, **p. 12.**
- 9) Oud Holland, 1916, p. 65.

BIBLIOGRAFIE

- BERNT, W.: Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 2. erg. Aufl., München, 1948-1960.
- HOUBRAKEN, A.: De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, Amsterdam, 1718-1721.
- HOUBRAKEN, A.: De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, bewerkt door P.T.A. Swillens, Maastricht, 1943-1953.
- IMMERZEEL JR., J.: De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Konstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van het begin der vijftiende Eeuw tot Heden, Amsterdam, 1842-1843.
- MARTIN, W.: De Hollandsche Schilderkunst in de zeventiende eeuw, I, Frans Hals en Zijn Tijd, Amsterdam, 1935; II, Rembrandt en zijn tijd, Amsterdam, 1936.
- OLDENBOURGH, R.: Thomas de Keyzers Tätigkeit als Maler, Leipzig, 1911.
- THIEME, U und F. BECKER: in #1 Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, 1907-1947.
- WURZBACH, A. VON: Niederländisches Künstlerlexikon der bildenden Künstler, Wien/Leipzig, 1906-1911.
- oud HOLLAND 1916, p. 61-66, A.W. Weissman, Een brief van Thomas de Keyser.
- oud HOLLAND, 1904, p. 65-90, A.W. Weissman, Het Geslacht de Keyser.
- ONZE KUNST, 1909, deel XVI, p. 77-85, J.O. Kronig, Thomas Hendricksz de Keyser.





L U D O L F   D E   J O N G H

PORTRET VAN 'N OFFISIER

Olieverf op houtpaneel

100 x 75 cm

Gesigneer: L.D. Jongh fecit 16 - 6 1)

(Sien detailfoto IVa).

(Lys van werke in die versamelings van die Johannes-  
burgse Kunsmuseum, nr. 110)

---

1) Die naamtekening verskyn onder links op die paneel, heeltemal leesbaar in swart olieverf. Die datum is onder die naamtekening aangebring en is in swart olieverf maar die derde syfer is nie duidelik leesbaar nie.



IV a



## LITERATUUR

BAX, D.: Hollandse en Vlaamse Schilderkunst in Zuid-Afrika, Hollandse en Vlaamse Schilderijen uit de Zeventiende eeuw in Zuid-Afrikaans openbaar bezit, Kaapstad/Pretoria, 1952, p. 25 en afbeelding 5.

## KATALOGUSSE

Johannesburgse Kunsmuseum, Lys van werke in die versameling, Johannesburg, 1968, p. 12, nr. 110.

n Versameling 17e eeuse Hollandse Skilderye aan die Johannesburgse Kunsmuseum geskenk deur Mnr. Eduard Houthakker, nr. 16, (n afgerolde katalogus sonder plek van uitgawe of datum).

## HERKOMMS

Met die portret van die Jong Vaandeldraer het ek weer eens voor die probleem te staan gekom dat daar oor die stamboom van die skildery weinig gegewens bestaan en alhoewel ek deur korrespondensie navraag in Europa gedoen het oor die skildery, het hierdie poging van my geen vrugte afgewerp nie.

In hierdie geval bestaan daar gelukkig vir my nie soveel probleme in verband met die toeskrywing van die portret aan n bepaalde kunstenaar nie, want die skildery is gesigneer „L.D. Jongh fecit 16 - 6" en kan met redelike veiligheid aan De Jongh toegeskryf word, want daar bestaan geen rede om te dink dat daar aan die handtekening gepeuter is nie, omdat dit ooreenkoms vertoon met die handtekening wat in die „Catalogus der Schilderijen (enz.) in het Rijks-Museum te Amsterdam" <sup>1)</sup> voorkom, ter illustrasie van die handtekening wat op die skildery „De Vossenjacht" (nr. 1312) aangebring is deur De Jongh. Die L en die D van die handtekening kom hier en op die portret as los letters voor en word nie met mekaar verbind deur die swierige krulle soos dit in Wurzbach <sup>2)</sup> ter illustrasie van De Jongh se handtekening voorkom nie.

Deur vergelyking het ek n redelike aanduiding gegee dat die handtekening op die portret wel as eg beskou kan word, maar nou bly die datum, waarvan die derde syfer onduidelik is, nog n raaisel. Daar bestaan wel n paar

menings hieroor en dit is baie interessant om te sien dat Prof. Bax hieroor n opmerking maak. Hy is die mening toegedaan dat die jaartal gelees kan word as 1666 <sup>3)</sup>, daarente<sup>o</sup> voel die R.K.D. dat die datering na aanleiding van styl en kostumering tien jaar vroeër mag wees <sup>4)</sup>. Om hierdie twee menings teen mekaar op te weeg is vir my beslis n baie moeilike taak omdat dit moeilik is om dit definitief af te baken binne die bestek van tien jaar, maar ek dink dat dit baie veilig is om te beweer dat die portret in ieder geval dateer uit die periode na 1640, want die styl dui daarop, sowel as sekere kenmerkende details van die kleredrag soos die kraag of bef wat na 1640 in die mode gekom het.

n Beskrywing van die portret kom voor in 1952 in Prof. Bax se boek oor „Hollandse en Vlaamse Schilderkunst in Zuid-Afrika” <sup>5)</sup>. Prof. Bax beskryf die portret as n „fris en royaal geschilderde vaandrig van een schuttersvendel” en hy verwys na die versameling waaruit die portret gekom het nl. die versameling van Eduard Houthakker, wat 17 Nederlandse skilderye uit die 17e eeu aan die Museum geskenk het in 1950 <sup>6)</sup>. Vanuit watter versameling Eduard Houthakker die skildery gekoop het is onbekend en ook die R.K.D. <sup>4)</sup> kon geen spoor van die skildery vind nie. Dit is miskien moontlik dat die skildery vir n lang periode in privaatbesit was en dit op weinig of noemenswaardige verkope verskyn het en direk uit die hand deur Eduard Houthakker gekoop is. Dit is egter net n teorie waarvoor ek geen bewyse het nie, maar op hierdie stadium lyk dit vir my nie onmoontlik nie. Uit die korrespondensie wat ek met Bernard Houthakker (jr.) gevoer het, blyk dit dat hy ook nie bewus is van n versameling waaruit hierdie skildery moontlik sou gekom het nie. Op hierdie stadium lyk dit asof ek daarmee sal moet volstaan want dit is onmoontlik om sonder enige verdere gegewens verdere afleidings te maak oor die herkoms van die skildery.



- 1) Catalogus der Schilderijen, Miniaturen, Pastels, Omlijste Tekeningen enz. in het Rijksmuseum te Amsterdam met supplementen, Amsterdam, 1921. Sien bylaag 2.
- 2) Wurzbach, I, p. 762. Sien bylaag 2.
- 3) Bax, p. 25.
- 4) Uit my korrespondensie met R.K.D. - 23 Oktober 1968.
- 5) Bax, p. 25, en afbeelding 5.
- 6) n Versameling 17e eeuse Hollandse skilderye aan die Johannesburgse Kunsmuseum geskenk deur Mnr. Eduard Houthakker, nr. 16, (n afgerolde katalogus, sonder plek van uitgawe of datum).



### BESKRYWING

Met die beskrywing van die Vaandrig sal ek begin deur kortliks die rol van die Skuttery te skets. Die Skuttery van n stad het in die 17e eeu die gewapende burgerwag gevorm en die lede daarvan het meestal aan die welgestelde burgery behoort, o.a. omdat hulle die middels moes hê om hulself uit te rus met die nodige klere, wapens ens. Alhoewel die skutters geen vasgestelde of spesiale uniform gedra het nie was hul kleredrag tog kleuriger en luukser as die gewone alledaagse drag <sup>1)</sup>.

n Vendel of Kompanjie is gekommandeer deur n Kaptein, onder hom het die Luitenant, die Vaandrig en die manskappe gestaan. Hierdie groepering van offisiere kom baie duidelik uit in die „Nagwag“ van Rembrandt waar besondere aandag gegee is aan die Kaptein Frans Banning Cocq, die Luitenant Willem van Ruijtenburg en die Vaandrig Jan Visscher Cornelissen <sup>2)</sup>. Die offisiere van die skuttersvendel is uitgeken aan sekere attribute, waar die „Nagwag“ weer kan dien as n uitstekende voorbeeld. Hier dra Cocq, die Kaptein, die stok, gewoonlik deur Kapteins gedra, terwyl die Luitenant die sponton vashou, n soort van spies wat op die „Nagwag“ gedra word deur Luitenant Willem van Ruijtenburg.

Die Vaandrig, Jan Visscher Cornelisson hou die stad Amsterdam se vaandel van rooi en swart met n triomfante-like gebaar voor hom uit, en dra dit nie-soos Ludolf de Jongh se vaandrig oor sy skouer nie.

Die draer van die kompanjiesvaandel was die jongste offisier van die vendel gewes en hy moes ook n vrygesel wees. Om vaandrig te wees was geen geringe taak nie, want die vaandrig moes o.a. die kompanjiesvaandel baie behendig op die kort steel kon swaai in allerlei mooi formasies en die vaandel verdedig.

In Haverkorn van Rijswijk se artikel oor Ludolf de Jongh vind ek die volgende: „... de heer Luitenant Johan van Ijck, de heer Leuff de Jong majoor, capiteijn Cornelis Valck, Mr. Otto Selcker“ en nog eenige persone om te verklaren „ten versoucke van Sr. Meijndert van der Haren, vendrich van de Heer Capiteijn Pieter Jansz. Blanckert, dat requirant zich gedragen heeft als een eerlick vendrich“ <sup>3)</sup>. Ek het toe daaraan gedink, dat daar



miskien 'n konneksie is tussen die „Portret van die Vaandrig” in die Johannesburgse Kunsmuseum en daardie Meijndert van der Haren, maar my navrae by die Gemeente-archief Rotterdam het nie veel opgelewer om dit te bevestig nie. Ek het slegs inligting oor Meijndert self gekry.<sup>4)</sup> Hy is in 1626 in Rotterdam gebore en daar oorlede op 16 Mei 1668 en in sy boedelinventaris is daar agtien skilderye vermeld maar 'n spesifieke portret van 'n Vaandrig deur Ludolf de Jongh geskilder, is nie vermeld nie. Ander Vaandrighs van die Rotterdamse Skuttery word in 'n aantekeningboek van die Stadsoffisiere opgeneem maar dit is ongelukkig slegs vanaf 1673<sup>5)</sup>. My poging om die Vaandrig van Ludolf de Jongh te identifiseer het nie geslaag nie, maar uit die navorsing is dit duidelik dat die beskikbare gegewens oor die Vaandrighs van Rotterdam uiters beperk is en hieruit kan ek aflei dat dit waarskynlik heeltemal onmoontlik is om die offisier te identifiseer indien daar nie mettertyd 'n ander bron aan die lig kom nie.

Die Skuttery is gewoonlik as 'n groep uitgebeeld soos ek so pas aangedui het in die „Nagwag”, maar nou kom die uitsonderlike gevalle voor waar die Vaandrig alleen afgebeeld staan, onafhanklik van die groep. Dit is nie 'n baie algemene verskynsel nie en Martin noem 'n paar gevalle waar die Vaandrig so afgebeeld word soos bv. die Vaandrig van Rembrandt, die Amsterdamse Vaandrig van Thomas de Keyser en die Vaandrig wat in rooi gekleed is van Evert Crynsz. van der Maes, wat hy beskou as die mees uitstaande wat die Hollandse skilderkuns opgelewer het<sup>6)</sup>. Maar waar pas die Vaandrig van Ludolf de Jongh in? Was dit weens sy afwesigheid met die skildering van die groep dat sy gelykenis agterwoë gebly het of is dit meer 'n gevoel van ydelheid wat hom gedryf het om die afsonderlike beeltenis van homself te laat skilder? Ek persoonlik gee meer voorkeur aan laasgenoemde teorie want Hofdijk maak besondere melding van die feit dat die Vaandrighs 'n baie uitspatting keuse van kleure gehad het wat op verwaandheid dui, en dat hulle gewoonlik gekies is uit die jongmense van die „deftige” stande<sup>7)</sup>. Dié portret het waarskynlik tot stand gekom om uiting te gee aan die Vaandrig se gevoel van ydelheid. Hy wou homself verewig in sy deftigheid en swierige drag met die weelderige pluim, serp, brokaat

bandelier en mooi bruin wambuis.

Ludolf de Jongh skilder hier die Vaandrig in 'n baie gemaklike posisie, driekwart na regs gedraai terwyl hy na vore kyk. Ludolf behandel nie meer die hande op die konvensionele manier nie, maar hy laat die linkerhand nonsjaland en gemaklik op die heup rus terwyl die Vaandrig die vaandel, wat op sy skouer rus, met sy regterhand vas-hou. Hierdie verandering van die handposisie het mee-gebring dat die komposisie 'n ander karakter aangeneem het; die het van 'n statiese opstelling verander na 'n opstelling wat baie meer beweeglik en vitaal is.

Hierdie beweeglikheid en vitaliteit word deurgedra in die skildering van die kleredrag deur die kunstenaar maar dit het nie enige afbreuk gedoen aan die komposisie of detail van die skildery nie.

Die jong Vaandrig is in 'n donkerbruin wambuis geklee wat sy formele snit verloor het, met die klem wat val op die afwerking en bykomstige versierings. Hierdie wambuis gemeet aan die kenmerke van die wambuis van die vroeë sewentiende eeu het heeltemal van gedaante verander.

Die skouerklappe wat gesorg het vir die vierkantige en hoekige voorkoms <sup>8)</sup> het verdwyn en dit het tot gevolg gehad dat die skouerlyn baie gemakliker was en dit baie natuurliker gelyk het. Die gemaklikheid van die kledingstuk word verder geaksentueer deurdat die wambuis nie meer voor toegeknoop word met die bolletjies knope nie, maar dit hang gemaklik en spontaan voor oop en sluit waarskynlik bo met 'n enkele knoop. Hierdie oop wambuis vervul ook nog 'n ander funksie, nl. om die wit linne hemp en die lintversiering om die middel so goed moontlik ten toon te stel <sup>9)</sup>. In hierdie skildery word mens dan ook besonder bewus van die fyn wit linne wat gebruik is vir die hemp en kraag en dit dien op sigself alreeds as versiering.

Die silindervormige mou wat aan die begin van die 17e eeu so populêr was het verdwyn en het plek gemaak vir 'n mou wat aan die voorkant, vanaf die skouer tot aan die pols gesplete was. Maar ook hier het dit 'n bykomende funksie nl. om die vol wit moue wat deur die openinge dring te aksentueer <sup>10)</sup>.

Die afwerking aan die wambuis het baie verfyning ondergaan en so word bv. 'n klein koordjie op die rande van die




mou-opening gewerk om dit netjies en kleurvel af te rond. Verdere versiering word onder, waar die wambuis horisontaal eindig, aangebring in die vorm van n dik goudkleurige korduursel en om die rykheid van die versiering verder te beklemtoon word n gedeelte van die linkermou vertoon wat uitgevoer is met n brokaatstof.

Soos ek alreeds benadruk het, speel die hemp in die uitrusting n belangrike rol wat die versiering aanbetref en die moue is n baie belangrike onderdeel hiervan. Die vol moue van die wit hemp word swierig om die polse saamgevat, maar word nie meer deur die konvensionele silindervormige mansjette afgewerk nie, want hier word ronde skyfvormige mansjette gebruik wat die polse omsirkel. Hier wil ek graag n opmerking maak oor die meesterlike penseelwerk wat Ludolf aan die dag gelê het in die skildering van die hemp. Die skilderwerk getuig van n frishoid en lewendigheid wat met behulp van dik verf en vinnige kwashale op die paneel aangebring is.

Die uiterlike voorkoms van die kraag wat die Vaandrig dra het veel verander as die meulsteenkrage in gedagte terug geroep word, want hier word die bef heeltemal plat op die wambuis gedra <sup>11)</sup>. Hierdie plat kraag word van voor gesluit met twee „akertjies" of tasseltjies en dit is die enigste vorm van versiering aan die kraag.

Hierdie vorm van die kraag het toegelaat dat die mans se haarmodes heelwat verandering ondergaan het want hare kon nou met gemak in golwende lokke op die skouers gedra word sonder dat enige las van n opstaande kraag ondervind is <sup>12)</sup>.

Omdat hare langer gedra is, het die baard en die snor se gewildheid baie afgeneem en mans is skoengeskeer soos ons op die portret van die Vaandrig sien. (Sien detail van portret, foto IV).

Die broek is n gewigtige onderdeel van die man se ensemble maar omdat die Vaandrig slegs tot middelhoogte geskilder is kan die broek nie geïdentifiseer word nie, maar die „franje" wat om die middel gedra word, is duidelik sigbaar. Uit die skildery kan ek wel onderskei dat die broek nie meer so hoog opgetrek word nie en daarbenewens dien dit ook die deel om die hemp wat bo die broek uitsteek te beklemtoon en die „franje" ten beste af te set. Die 





„franje" wat om die middel gedra word, is n nuwe element en dit bestaan uit afhange, kort lintlusse wat in rye bo-opmekaar gewerk is en as n afwerking tussen die broek en die hemp dien. Dit is n modegril wat uit Frankryk gestam het en ingang gevind het by die kleredrag van die voor-aanstaande burgers van die tweede helfte van die 17e eeu <sup>13)</sup>.

Die wambuis en die hemp met die broek vorm die essensieële kledingstukke van die uitrusting, maar in hierdie geval neem die bykomstighede n vername plek in die voltooiing van die uitrusting in. Die opvallendste onderdeel is gewis die serp of ook genoem die „sluier" wat van n wit sy-stof gemaak is en wat om die regterskouer na die linkerheup loop om met n swierige strik in die sy gebind te word <sup>14)</sup>. Hierdie serpe is gewoonlik deur die offisiere van die kompanjie gedra. Ludolf toon hier weereens hoe meesterlik hy sy penseelwerk uitvoer met die breë vinnige kwashale wat die karakter van die sy-serp uitmuntend saamvat. In die skildery lê Ludolf die verf redelik dik op, as die tyd en die tegniek van sy medekunstenars in ag geneem word, maar hy verwaarloos nie hierdeur stofuitdrukking of detail nie. (Sien detail van portret, foto IVc).

Onder die serp steek die bandelier uit wat ook vanaf die regterskouer na die linkerheup gedra word waar die degen in sy skede steek. In inventarisse word die bandelier soms ook „draegbant" genoem <sup>15)</sup>.

Die bandelier word van n reep leer gemaak wat breër na onder loop en vir luukse drag word die leer oorgetrek met n ryk geborduurde materiaal of brokaaststof. Die bandelier van die Vaandrig is oorgetrek met n stof wat dik geborduur is met n gouddraad, terwyl die rande afgewerk is met n kort goudkleurige fraaiing. Om die effek van rykheid verder te verhoog word onder aan die bandelier n strook rooi fluweelstof aangebring. Hier aan die onderpunt van die bandelier is slegs die hef van die degen sigbaar waaraan die tasseltjies as versiering aangebring is.

Die swart vilthoed wat die Vaandrig op het word gekenmerk deur n hoë bol met n wye rand. Die swierigheid en nonsjalante atmosfeer van die Vaandrig se uitrusting word verder beklemtoon deur die wit pluime wat oor die hoed se rand hang, maar die pluime dien ook n ander doel, nl. om die kleure van die Skuttery bekend te stel en wat in hier-



die geval wit is.

Sagte bruin handskoene voltooi die sierlike ensemble van die Vaandrig. Handskoene is gedurende hierdie periode heeltemal eenvoudig van snit sonder enige versierings. Dit pas styf om die hand en loop wyer uit na agter waar dit teruggeslaan word <sup>16)</sup>. In die skildering van die handskoene word mens weereens bewus van die besondere mooi penseelwerk asook die pragtige hantering van lig en donker.

Die vaandel is nie met besondere aksent in die skildery behandel nie want dit vorm duidelik nie die hoofopset van hierdie portret nie. Dit kan uit die skildery afgelei word dat die vaandel bestaan het uit verskillende bane waarvan een wit is met 'n blaarmotief bestaande uit drie blare, en die ander 'n bruingroenerige kleur wat moontlik oorspronklik groen kon gewees het. Aan watter kompanjie hierdie vaandel behoort het, is nie bekend nie en dit sal seker nie moontlik wees om dit met sekerheid te bepaal nie.

Ek kan wel 'n teorie formuleer oor die vaandel wat die Vaandrig oor sy skouer dra uit die lewensgeskiedenis van Ludolf de Jongh, wat tot 'n mate vir ons 'n aanduiding gee. Hy is in Rotterdam gebore en na enkele jare verblyf in Frankryk keer hy terug na Rotterdam in 1642 en word o.a. Majoor van die Skuttery <sup>17)</sup>.

Sekerlik het Ludolf as Majoor die opdrag ontvang om die portret van die Vaandrig van die Skuttersdoele te skilder. Alhoewel die vaandel se detail van so 'n aard is dat dit nie skerp kan onderskei word nie, is daar tog die twee basiese kleure wit en (bruin/groen), wat my sekerlik 'n aanduiding kan gee. 'n Ander belangrike onderdeel van die kostuum is die serp en in hierdie geval spreek dit boekdele, want volgens Hoffdijk was „de sjerp het veldteken, dat aanwees tot wolk Vendel men behoorde ...” <sup>18)</sup> en in hierdie geval is die kleur van die serp wat die Vaandrig om het, ook wit.

Om nou tot 'n konklusie te kom moet ek in ag neem dat Ludolf waarskynlik 'n Vaandrig van 'n Rotterdamse Skuttersvandel hier afgebeeld het, want wit en liggroen is die stad se kleure. Wit word herhaal in die serp, die pluime op die hoed en in die vaandel. En ek dink dat mens ook in gedagte kan hou dat Ludolf heelwaarskynlik meeste van



sy opdragte uit Rotterdam gekry het, want dit is nie bekend dat hy buite Rotterdam gewerk het nadat hy in 1642 teruggekeer het vanuit Frankryk nie.

Die Vaandrig met sy flambojante kleredrag word teen 'n baie eenvoudige effe agtergrond geskilder. Die bruin agtergrond word aan die regtervoorkant effens ligter, maar dit verskaf nie net variasie in die agtergrond nie maar dit plaas die figuur onmiddellik in 'n diepteperspektief. Die vaandel wat agter die linkerskouer van die vaandrig hang het dieselfde uitwerking.

In die portret van die Vaandrig is die invloed van Bartholomeus van der Helst duidelik te bespeur en as agtergrond hiervoor en ter staving van my bewering sal ek die kenmerke van die periode vergelyk met die karakteristieke wat uit hierdie skildery spreek.

Hierdie verandering is grotendeels teweeggebring deur die geweldige rykdomme en welvaart wat die burgers van die Nederlande ondervind het en nou was die ouer kunstenaars se portrettering nie meer binne die smaak van die ryk partrisiërs en burgers nie. Rembrandt<sup>19)</sup> se portrette het baie minder in aanvraag gekom en Van der Helst het 'n fenominale vooruitgang gemaak en daardeur heelwat van sy medekunstenaars uit hierdie tydperk, wat gestrek het vanaf ongeveer 1640 tot 1670, grootliks beïnvloed en so ook natuurlik Ludolf de Jongh<sup>20)</sup>.

Hierdie portretstyl het vercis dat dit nie meer so streng van opset moes wees nie, maar met lewendigheid en beweeglikheid, wat beslis een van die mees opvallende kenmerke van hierdie skildery is as ek dit vergelyk met die twee portrette van Cornelis van die Voort, wat ek reeds behandel het en wat veral bekend is weens hulle streng komposisies en byna onbeweeglikheid van opstelling. Ludolf dra die lewendigheid en beweeglikheid in die komposisie van die portret ook deur in die kleredrag en selfs ook in sy penseelwerk en hy verlewendig die hele skildery met die helderder kleure wat in hierdie periode baie gewild was.

Kleur en vorm het baie van karakter verander gedurende die loop van die 17e eeu en in hierdie portret kry ons die kenmerke hiervan, nl.: kleur en vorm word nie meer aangebied in soliede aaneenlopende vlakke nie, maar





kleur en vorm kom in n baie gebroke patroon voor. n Goeie voorbeeld hiervan is natuurlik die wit linne hemp wat in n baie onrustige patroon opgebreek is. Dit het beslis meegebring dat die portret in geheel n verlewending ondergaan het, maar die eenvoudige besonke uitbeelding, wat hoofsaaklik deur die eenvoud spreek, moes inboet daarvoor.

Prof. Bax maak ook melding van hierdie invloed wat Van der Holst gehad het op die kuns van Ludolf de Jongh, nadat hy die skildery gesien het <sup>21)</sup> en ek persoonlik dink dat dit n baie goeie voorbeeld is van die portretkuns uit die periode 1640 - 1670. Afgesien daarvan is die skildery in n goeie toestand en n aangename skildery om te besigtig.

Die portret van die Vaandrig verloor nie deur hierdie meer informele aanbieding sy deftigheid nie, maar alles bly hierdeur baie na aan die oppervlakte en alhoewel dit n baie aangename skildery is om na te kyk, is dit geensins n ontboeseming van die Vaandrig se innerlike gevoelens en karakter nie.

Die jong Vaandrig het n donker olyfkleurige gelaat met groot donkerbruin oë, met n swaar prominente neus waaronder sy mond die vorm van n kuido-boog aanneem. Sy wenkbroue en sy hare is weelderig, swaar en donker en as geheel het mens nie hier te doen met n onaangename gesig nie, maar dit getuig eerder van manlikheid en gehardheid. (Sien detail op portret, foto IV).

Samevattend kan ek sê dat alhoewel hierdie „Portret van die Vaandrig" geen gedugte psigologiese uitbeelding is nie, dit tot ongekende hoogtes styg wat betref die voortreflike penseelwerk, hantering van chiaroscuro en stofuitdrukking. Dit kan beslis as n belangrike portret van die tweede helfte van die 17e eeu gesien word.

Die algemene toestand van die portret is baie goed en die krake wat in die houtpaneel voorkom is gering en nie hinderlik nie.

- 1) Der Kinderen-Besier, p. 85-86.
- 2) Muller, p. 218.
- 3) Oud Holland, 1896, p. 40.
- 4) Haverkorn van Rijsewijk vermeld in die artikel Ludolf (Leuff) de Jongh n sekere Meijndert van der Haren maar die skrywer het die naam foutief oorgeneem uit die oorspronklike akte waarin dit opgeteken is as: „Meijndert van der Haven". n Meijndert van der Haren bestaan gladnie. Uit my korrespondensie met die Gemeentearchief Rotterdam, 16 November 1970.
- 5) Uit my korrespondensie met die Gemeentearchief van 30 November 1969.
- 6) Martin, I, p. 166.
- 7) Hofdijk, p. 138.
- 8) Der Kinderen-Besier, p. 27.
- 9) Bradley, p. 198.
- 10) Cunnington, p. 20.
- 11) Der Kinderen-Besier, p. 135.
- 12) Vergelyk Der Kinderen-Besier, p. 136.
- 13) Der Kinderen-Besier, p. 135.
- 14) Der Kinderen-Besier, p. 142.
- 15) Der Kinderen-Besier, p. 103.
- 16) Cunnington, p. 74.
- 17) Sien lewensbeskrywing van De Jongh, p. 82
- 18) Hofdijk, p. 138.
- 19) Martin, II, p. 150.
- 20) Martin, II, p. 154.
- 21) Bax, p. 25.



BIBLIOGRAFIE

- BAX, D.: Hollandse en Vlaamse Schilderkunst in Zuid-Afrika, Hollandse en Vlaamse schilderijen uit de Zeventiende eeuw in Zuid-Afrikaans openbaar bezit, Kaapstad/Pretoria, 1952.
- BRADLEY, C.G.: Western world Costume, an outline of history, London, 1954.
- CUNNINGTON, P.: Handbook of English Costume in the Seventeenth Century, London, 1955.
- DAVENPORT, M.: The book of Costume, New York, 1948.
- GANS, M.H.: Juwelen en Mensen, Amsterdam, 1961.
- DE GEMEENTEWAPENS van Nederland, bijeengebr. door K. Sierksma, Utrecht/Antwerpen, 1960.
- HARRISON, M.: The history of the Hat, London, 1960.
- HOFDIJK, W.J.: De oude Schutterrij in Nederland, Amsterdam, 1874.
- HOYNCK VAN PAPENDRECHT, J.: Onze Schuttervendels en Schutterrijen van vroeger en later tijd: 1550 - 1908 in beeld en schrift; een Historisch Album, 's Gravenhage, 1909.
- KINDEREN-BESIER, J.H. der: Mode Spiegeltje, uit de Gouden Eeuw, Rotterdam, 1948.
- KINDEREN-BESIER, J.H. der: Spelevaart der mode, Amsterdam, 1950.
- KYBALOVÁ, M. a.o.: The pictorial encyclopedia of Fashion, London, 1968.
- MARTIN, W.: De Hollandsche Schilderkunst in de zeventiende eeuw, I, Frans Hals en zijn tijd, Amsterdam, 1935; II, Rembrandt en zijn tijd, Amsterdam, 1936.
- MULLER, M.: Zo leefde Rembrandt in de gouden Eeuw, Baarn, 1968.
- SIERKSMA, K.: Nederlands Vlaggenboek, Utrecht/Antwerpen, 1962.
- WURZBACH, A. von: Niederländische Künstlerlexikon, Wien/Leipzig, 1906 - 1910.
- OUD HOLLAND, 1896, p. 36 - 46, P. Haverkorn van Rijsewijk, Ludolf (Leuff) de Jongh.



### LUDOLF DE JONGH

Ludolf <sup>1)</sup> Leendertsz. de Jongh is in 1616 gebore, maar oor die plek waar hy gebore is bestaan daar heelwat meningsverskille, so bv. meen Houbraken <sup>2)</sup>, Immerzeel <sup>3)</sup> en Wurzbach <sup>4)</sup> dat dit in Overschie, 'n dorpie naby Rotterdam was, maar Wurzbach en Immerzeel het waarskynlik dié informasie van Houbraken oorgeneem en daarom kan daar dus nie veel waarde aan geheg word nie. Haverkorn van Rijsewijk <sup>5)</sup> se teorie is dat Ludolf nie in Overschie gebore is nie, want op twee belangrike dokumente word Rotterdam as die stad van sy geboorte aangegee. Hierdie dokumente is met sy huwelik in 1646 en die aanstelling van Ludolf as Majoor van die Skuttery van Rotterdam, in 1652.

Ludolf was die seun van Leendert Leendertsz. de Jongh en Annetge Leuven <sup>5)</sup> en volgens Houbraken was sy vader „Looyer en Schoenmaker" en hy wou sy seun in dieselfde ambag onderrig, maar die seun se belangstelling het in 'n ander rigting gelê en hy het hom daarteen verset <sup>2)</sup>. Tog is dit nie so seker of Ludolf se vader skoemaker was nie, want in 'n voogdy-akte van 28 Desember 1647, word sy nering as herbergier aangegee <sup>6)</sup>.

Ludolf se vader het in 1647 tot met sy dood in 1670 in Rotterdam, op „het Steiger in de Romein" <sup>6)</sup> gewoon en hy was vermoedelik 'n vermoënde man, want met sy dood het hy heelwat aan sy kinders nagelaat <sup>7)</sup> en ter ondersteuning hiervan kan ek noem dat Hofstede de Groot ook oortuig is dat Ludolf se vader aan die meer gegoede burgerstand behoort het <sup>8)</sup>.

Eienaardig is dat in die testament vermeld word dat Ludolf tevrede moes wees met die f. 3000. - wat hy by sy huwelik ontvang het. Ludolf het dus die minste van almal gekry.

Ludolf het na Cornelis Saftleven (1608 Gorinchem - 1681 Rotterdam) gegaan vir opleiding en volgens Houbraken het hy ook na Antonie Palamedes (1601 Delft - 1673 Amsterdam) gegaan, maar daar is vermoedelik so min aandag aan hom gegee dat hy sodra sy leerlingtydperk verstreke was, onmiddellik daar weg is <sup>9)</sup>. Vandaar gaan hy na Jan van Bijlert (1597 Utrecht - 1671 Utrecht) waar hy so goed gevorder het in die kunste dat hy in 1635 na



Rotterdam teruggekeer het en kort daarna vertrek het op n reis na Frankryk, saam met „eenen Frans Bacon 19 Jaaren oud Zynde" <sup>9)</sup> waar hy sewe jaar lank vertoef het.

Hierdie reis van Ludolf en Frans is opgeteken deur Houbraken <sup>9)</sup>, Wurzbach <sup>4)</sup>, en Immerzeel <sup>10)</sup>, maar Wurzbach en Immerzeel het heelwaarskynlik ook dié informasie oorgeneem van Houbraken, wat onder omstandighede nie baie betroubaar is nie. Houbraken maak ook die stelling dat Ludolf sewe jaar hier in Frankryk deurgebring het en na n dringende oproep van sy vader Leendert na Rotterdam teruggekeer het aangesien sy moeder siek geword het en dit van so n aard was dat hy onmiddellik moes terugkeer.

Wanneer presies Ludolf na Frankryk vertrek het, is nie bekend nie, maar daar bestaan wel n dokument wat vir ons n aanduiding kan gee, dat hy in 1635 nog in Rotterdam was, want hy teken daar n „notariële acte van den IIen October", as getuie <sup>11)</sup>.

Oor die reis en Ludolf se terugkeer is min bekend, maar dit is n voldonge feit dat Ludolf in 1646 terug was in Nederland want hy tree in dieselfde jaar in die huwelik met Adriana Montagne die dogter van Pieter Montagne <sup>12)</sup>. Oor die huwelik bestaan daar ook verskeie menings. Houbraken vertel dat hy „kwam naderhant te trouwen met de Dochter van Pieter Montagne", wat aansienlike invloed sou gehad het in die regerings van Rotterdam en Schoonhoven en deur sy goedgunstige beïnvloeding sou Ludolf die majoorskap gekry het in die Skuttery van Rotterdam wat hy tot in 1664 bekleed het <sup>13)</sup>.

Weereens bewys die navorsing van Haverkorn van Rijsewijk hier van onskatbare waarde te wees, want hy meen as Pieter Montagne sy skoonseun Ludolf deur sy invloed op die regering van Rotterdam die pos van Majoor kon besorg, hy tog ook welbekend in Rotterdam sou gewees het, maar dit blyk net die teenoorgestelde te wees, want Haverkorn van Rijsewijk kon geen spoor vind van dié familie in Rotterdam nie <sup>14)</sup>.

In 1652 het die „Vroedschap van Rotterdam" besluit om die Skuttery van die stad te vergroot en daar word gesoek na „een bequaem ende gequalificeert persoon, die respect heeft, ingeboren borger deser stede als Majoor



sal worden gestelt" <sup>15)</sup> en op 12 Augustus word die Skut-tery uitgebrei tot twaalf kompanjies en Ludolf word as Majoor aangestel. Ludolf was vir ongeveer dertien jaar Majoor gewees, want in 1665 het die „Vroedschap" besluit om 'n „Schout" vir Hillegersberg te benoem en hulle keuse het op Ludolf geval <sup>16)</sup>.

Daar is enkele dokumente bekend van Ludolf se werksaamhede hier in Hillegersberg, maar dit is hier waar hy sterf terwyl hy nog die amp as „Schout" beklee het.

Oor die jaar waarin Ludolf oorlede is bestaan daar ook verskillende menings. Houbraken meen dat hy in 1697 oorlede is <sup>13)</sup>, maar Wurzbach het opgemerk dat dit bykans onmoontlik is <sup>17)</sup> en dit is eintlik Haverkorn van Rijsewijk wat hier verdere belangrike gegewens ter staving van die datum 1679, as sterftejaar vir Ludolf voor 'n dag gebring het.

As daar, volgens hom, 1697 geneem word as die sterftejaar van Ludolf, is daar uit die laaste vier-en-twintig jaar van sy lewe nie enige werke van hom bekend nie, maar dit kan verklaar word deur sy hoë ouderdom of menigvuldige pligte as „Schout". As bewys dat Ludolf wel in 1679 oorlede is voer hy 'n notule aan, van die „Vroedschap van Rotterdam" op die 11e September 1679 wat as volg lees: „Alsoo door het overlijden van Leuff de Jongh vacant is gevallen het Schoutsamt van Hillegersberg, is goed gevonden ende geresolveert dat hetselve amt bij dese vergadering sal werden vergeven op heden over acht dagen" <sup>18)</sup>.

Die verkiesing is daarna uitgestel tot 20 September 1679 en die Heer Jacob van Gangel is in Ludolf se plek verkies <sup>18)</sup>.

As skilder was Ludolf bekend gewees vir sy portrette, jagtonele en genre-skilderye en Houbraken wat 'n tydgenoot van hom was, maak spesiale vermelding van die Skutterstuk in die „Stadsdoele" van Rotterdam wat hy geskilder het en wat „het vermoogen van zyn penceelkonst te kennen geeft" <sup>19)</sup>.

Op die gebied van die portret het hy nie die invloed van Bartholomeus van der Helst vrygespring nie en dit het in so 'n mate gebeur dat Martin na hom verwys as 'n „van der Helstachtige Ludolf de Jongh" <sup>20)</sup>. Maar dit



... reeds ... met die behandeling van die  
"Portret van ..."

- 2) Houbraken, II, p. 33.
- 3) Immerzool, II, p. 87.
- 4) Wurzbach, I, p. 762.
- 5) Oud Holland, 1896, p. 36.
- 6) Oud Holland, 1896, p. 37.
- 7) Uit die testament van ...  
dat Ludolf drie susters,  
en twee broers, Trouwge ...  
heelwat geld en huise ...  
1896, p. 38.
- 8) ...-Boeker, XIX, p. 132 - 134.
- 9) Houbraken, II, p. 33.
- 10) Immerzool, II, p. 87.
- 11) Oud Holland, 1896, p. ... (not. ...)  
protocol XII, p. 16.
- 12) Houbraken, III, p. 34.
- 13) Houbraken, II, p. 34.
- 14) Oud Holland, 1896, p. 38.
- 15) Oud Holland, 1896, p. 39.
- 16) Oud Holland, 1896, p. 40.
- 17) Hy meen dat dit n ...  
p. 762.
- 18) Oud Holland, 1896.
- 19) Houbraken, II, p. ...
- 20) Martin, II, p. 57.

- 1) Ludolf is ook bekend onder die variasies wat daar op sy naam bestaan nl. Leuven, Leuff, Lieve ens.
- 2) Houbraken, II, p. 33.
- 3) Immerzeel, II, p. 87.
- 4) Wurzbach, I, p. 762.
- 5) Oud Holland, 1896, p. 36.
- 6) Oud Holland, 1896, p. 37.
- 7) Uit die testament van Leendert en Annetge blyk dit dat Ludolf drie susters, Ingetjie, Barbara en Maria en twee broers, Teuntge en Leendert gehad het wat heelwat geld en huise geërf het. Oud Holland, 1896, p. 38.
- 8) Thieme-Becker, XIX, p. 132 - 134.
- 9) Houbraken, II, p. 33.
- 10) Immerzeel, II, p. 87.
- 11) Oud Holland, 1896, p. 37. (not. G. v.d. Hout protocol XXI, p. 18.)
- 12) Houbraken, II, p. 34, Thieme-Becker, XIX, p. 132.
- 13) Houbraken, II, p. 34.
- 14) Oud Holland, 1896, p. 38.
- 15) Oud Holland, 1896, p. 39.
- 16) Oud Holland, 1896, p. 40.
- 17) Hy meen dat dit n drukfout mag wees. Wurzbach, I, p. 762.
- 18) Oud Holland, 1896, p. 40 - 41.
- 19) Houbraken, II, p. 34.
- 20) Martin, II, 157.

BIBLIOGRAFIE

- BERNT, W.: Die Nederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 2. erg. Aufl., München, 1948 - 1960.
- BODE, W. von: Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschule, Leipzig, 1919.
- BREDIUS, A.: Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam, München, o.J.
- HOUBRAKEN, A.: De Grootte Schouburgh der Nederlant- sche Konstschilders en Schilderes- sen, Amsterdam, 1718 - 1721.
- HOUBRAKEN, A.: De Grootte Schouburgh der Hederlant- sche Konstschilders en Schilderessen, bewerkt door P.T.A. Swillens, Maastricht, 1943 - 1953.
- IMMERZEEL Jr., J.: De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeld- houters, Graveurs en Bouwmeesters, van het begin der vijftiende Eeuw tot Heden, Amsterdam, 1842 - 1843.
- MARTIN, W.: De Hollandsche Schilderkunst in de Zeventiende eeuw, I, Frans Hals en zijn tijd, Amsterdam, 1935; II, Rembrandt en zijn tijd, Amsterdam, 1936.
- NAGLER, G.K.: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, Leipzig, 1835 - 1852.
- THIEME, U. und F. BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, 1907 - 1947.
- WURZBACH, A. von: Niederländisches Künstlerlexikon, Wien/Leipzig, 1906 - 1911.
- oud HOLLAND 1896, p. 36 - 46, P. Haverkorn van Rijsewijk, Ludolf (Leuff) de Jongh.



DIE NEDERLANDSE SEWENTIENDE EEUSE PORTRETTE  
IN DIE JOHANNESBURGSE KUNSMUSEUM

DEUR

MARIA MAGDALENA MARAIS

LEIER: PROF. DR. G. VAN ALPHEN

DEPARTEMENT: KUNSGESKIEDENIS

GRAAD: MAGISTER ARTIUM

## SAMEVATTING

In hierdie Verhandeling kom die agt Nederlandse 17e eeuse portrette, aanwesig in die Johannesburgse Kunsmuseum onder bespreking, waarvan vier uitvoerig, naamlik: Cornelis van der Voort (?)

- a) „Portret van n dame” en
- b) „Portret van n heer” kom oorspronklik uit die versameling van Laura Beit van Hamburg wat die skilderye aan die Johannesburgse Kunsmuseum bemaak het uit haar boedel in 1919. Hierdie portrette is beskryf as die portrette van Dirck Alewijn en Maria Schuurman deur Prof. Bax en deur hom as identies beskou met die portrette deur Jonkvrouwe C.H. de Jonge genoem. Hierdie identifikasie word egter om verskillende redes deur my verwerp.

Met die skenking van die skilderye aan die Museum was die portrette toegeskryf aan Paulus Moreelse. Die verandering na Cornelis van der Voort het waarskynlik gekom via Prof. Bax se publikasie in 1952. Beide kunstenaars, Moreelse en Van der Voort as moontlike skilders van die portrette is vir my onaanneemlik, maar wat wel vir my moontlik gelyk het, is n toeskrywing aan n onbekende Suid-Nederlandse kunstenaar.

### Thomas de Keyser

„Portret van n ou dame”. Dit is afkomstig uit die versamelings van Adolphe Schloss van Parys en uit die versameling van H.I.A. Raedt van Oldenbarnevelt.

n Grondige ondersoek is ingestel na die Europese versamelings waarin die portret sedert 1900 voorgekom het voordat dit in die besit van die Johannesburgse Kunsmuseum was. Dit blyk dat die portret aan nie minder as vier skilders toegeskryf is, nl. Thomas de Keyser, M.J. Mierevelt, Jacob Adr. Backer en N. Elias Pickenoij. Ook die daterings wissel van 1649, 1629 na 1620.

Bo-op was daar behalwe die inskripsie oorspronklik ook n familiewapen. Die familiewapen is afgepoets wat geen spore nagelaat het nie.

Die resultaat van die ondersoek is dat die skildery n pendant is van n mansportret. Die datering 1649 kan op grond van die kleredrag aangeneem word en Thomas de Keyser as die skilder, gesien sy tegniek en styl.

Ludolf de Jongh

„Portret van n Offisier“. Gesigneer L.D. Jongh fecit 16 -6. Dit kom uit die versameling van Eduard Houthakker en is deur hom aan die Museum geskenk in 1950.

Aan die hand van die styl en sekere kenmerkende details van die kleredrag kan mens wellig die skildery dateer uit die periode 1640 - 1670. Ook is navorsing gedoen oor die identiteit van die offisier en die skutters-  
vendel, waarby afgelei kan word dat hy tot die Rotter-  
damse Skutterry behoort het.



## SUMMARY

In this thesis the eight 17th Century Dutch portraits, exhibited in the Johannesburg Art Gallery, come under discussion of which four **are in detail viz.:**

### Cornelis van der Voort (?)

- a) "Portrait of a lady" and
- b) "Portrait of a gentleman" came from the collection of Laura Beit of Hamburg. She bequeathed the paintings to the Johannesburg Art Gallery in 1919. These portraits were described by Prof. Bax as those of Dirck Alewijn and Maria Schuurman and are regarded by him as the same portraits mentioned by Jonkvrouwe C.H. de Jonge. But for various reasons I disagree with this identification of the portraits.

When the paintings were donated to the Museum they were attributed to Paulus Moreelse. The subsequent change favouring Cornelis van der Voort apparently came as a result of Prof. Bax's publication of 1952. I regard it as unacceptable that either of the painters, Moreelse or Van der Voort, could be responsible for the portraits. What does seem possible to me is to attribute the portraits to a completely unknown artist from the Spanish Netherlands.

### Thomas de Keyser

"Portrait of an old lady." This came to the Art Museum from the collections of Adolphe Schloss of Paris and from the collection of H.I.A. Raedt van Oldenbarnevelt. I carried out an intensive investigation of the European collections in which the portrait appeared from the year 1900 to the time when it came into the possession of the Johannesburg Art Gallery. It appeared that the work had been attributed to no less than four painters viz. Thomas de Keyser, M.J. Mierevelt, Jacob Adr. Backer and N. Elias Pickenoiij. The dating was also, variously, 1649, 1629 and 1620.

At the top of the painting, besides the inscription, there was originally, a family crest. This crest was removed without leaving any trace.

The conclusion of my investigation is that the painting is a pendant of a portrait of a gentleman.

Regarding the costume the date 1649 may be acceptable and the painter, Thomas de Keyser can be seen in the technique and style.

Ludolf de Jongh

"Portrait of an Officer". Signed "L.D. Jongh fecit 16 -6". It came from the collection of Eduard Houthakker and was donated by him to the Museum in 1950.

From the style and certain characteristic details of the costume one can perhaps date the painting to the period 1640 - 1670. Research was done into the identity of the officer and his regimental standard. From this it was deduced that he belonged to the Rotterdam Town Guard.

## LJST VAN SCHILDERIJEN, DIE TEN ONRECHTE OP NAAM VAN PAULUS MOREELSE STAAN.

### A. Portretten.

- No 1. Vrouwenportret. Kniestuk. Ao 1613. Paneel 1.07 × 0.77 M.  
 Amsterdam. K. Meyer.  
 Veiling Fred. Muller, A'dam 5 April 1927.  
 Stilistisch niet van de hand van Moreelse. Zuidnederlandsch meester?
- .. 2. Portret van (Eleonora) Maurice „Princesse van Poortugael" (volgens opschrift achter op het paneel). Borstbeeld. Paneel 0.755 × 0.605 M.  
 Culemborg. Weeshuis.  
 Dit stuk is links bovenaan gemerkt: A. Bloemaert. Anno 1617.
- .. 3. Portretten van Dirck Alewijn en zijn vrouw Maria Schuurman. Kniestukken, Ao 1617. Paneel 1.21 × 0.89 M.  
 Londen. Kunsthandel.  
 Uit het familiebezit der Alewijns in Dec. 1885 gekocht door Joseph Ruston, Monk's Manor, Lincoln.  
 In 1898 geveild; in 1894 tentoongesteld in Guildhall te Londen.  
 Stilistisch niet van de hand van Moreelse. Amsterdamsch meester, Cornelis van der Voort?
- .. 4. Mansportret. Borstbeeld. Ao 1619. Paneel.  
 Vroeger in de verzameling Dr. C. Hofstede de Groot te 's-Gravenhage.  
 Tentoonstelling van Oude Portretten te 's-Gravenhage, 1903 Cat. no 97.  
 Stilistisch niet van de hand van Moreelse. Haagsch (?) meester.
- .. 5. Mansportret. Kniestuk. Ao 1621. Koper 0.16 × 0.13 M.  
 Schwerin. Museum, Cat. no 704.  
 Stilistisch niet van de hand van Moreelse; bovendien is geen enkel miniatuur van Moreelse bekend.
- .. 6. Kinderportret. Ten voeten uit. Aet. 2½. ANo 1624. Paneel 1.11 × 0.79 M.  
 Aken. Suermondt Museum Cat. no 326.  
 Stilistisch niet van de hand van Moreelse. Zuidnederlandsch meester?
- .. 7. Portretten van Pieter Everwijn en zijn vrouw Maria Baldran de la Case. 1624 en 1629. Paneel.  
 Lisse. J. C. E. Graaf Van Lynden. Keukenhof.  
 Stilistisch niet van de hand van Moreelse.
- .. 8. Mansportret. 1630. Paneel.  
 Karlsruhe. Badisches Museum.  
 Stilistisch niet van de hand van Moreelse.
- .. 9. Vrouwenportret. Borstbeeld. Ao 1631. Paneel 0.68 × 0.52 M.  
 Düsseldorf. Museum.  
 Ten onrechte als pendant van een gemerkt en gedateerd mansportret van 1631 van Moreelse.  
 Zie Cat. no 101 van dit boek. Aan de zijkanen verkleind. Een repliek van dit portret in zwakkere  
 schildering bij Dr. G. Freytag te Leipzig.



1312. **De Vossenjacht**: een vos door verscheidene honden aangevallen; verschillende jagers en een heer en dame te paard komen aanrennen.  
D. 51 x 71, gem. onder links: Het landschap is wellicht van Joris van der Hagen. Gek. 1900.

L. D. Jongh

(I)

terdam verkaupte. Er starb zwischen Mai und September 1679 und das von Honbraken angegebene Todesjahr 1697 beruht auf einem Druckfehler. Er ist ein ausgezeichnete Genremaler und war ein gesuchter Porträtist. In alten Inventaren werden Bilder von Joris van der Hagen mit Staffage von L. de Jonghe häufig erwähnt. Der Name Lieve de Jongh war oft Veranlassung, ihn mit einem Maler des Namens Lievens zu verwechseln.

Gemälde: Amsterdam. Portrait des Vizeadmirals Jan van Nes (1631, † 1680). L. D. Jongh. Ao. 1666; — Portrait seiner Gattin Aletta van Ravensburgh (1633—1677). L. D. Jongh f. 1668; — Familienstern.

L. D. Jongh  
A. 1666

L. de Jonge ft. (Lichtdruck in Meisterwerken des 17ten. u. 18ten. Jhdts. von Amsterdam, p. 141); — Die Fuchsjagd. L. D. Jongh; — Koll. B. W. F. van Riemdrek. Ein Maler, nach einem Gipsmodell gezeichnet.

Aschaffenburg. Ein lesender Mann am Kamin. Dresden. Bildnis einer jungen Frau mit ihrem Töchterchen. L. D. Jonge f. A. 1653.

Schloß Gnadenhal in Clero. Freik. Otto von Hüvel. Zwei Portraits, eines Mannes und seiner Frau. L. De Jong. Ao. 1643.

(2)

J. MARTSEN DE JONGE.

(Né à Harlem vers 1609 mort à Amsterdam 1638.)

57 Choc de cavalerie, scène de la Guerre Espagnole.

Signé: J. M. D. Jonge. 1629.

Bois. — Hauteur 77, largeur 106 cent.

J. H. KELLER.

(Né à Bâle en 1692, mort à La Haye en 1765.)

58 Panneau décoratif.

Ocyroë fille du centaure Chiron annonce à son père les destinées du jeune Esculape.

Signé: J. H. Keller 1648.

Toile. — Hauteur 110, largeur 98 cent.

THOMAS DE KEYSER.

(Né à Amsterdam en 1596 ou 1597, où il fut enterré en 1667.)

59. Portrait d'un patricien hollandais et de sa femme.

Ils sont représentés à mi-jambes, et assis dans un fauteuil.

Lui, en habit noir, à mince collet tuyauté, les cheveux courts, une petite moustache et une courte barbe, déjà grisonnante. Sa main gauche repose sur le coin d'une table où il a mis son chapeau. Sa main droite reposant sur le bras du fauteuil fait un geste démonstratif.

En haut Aetatis suae 68? An°. 1649. À gauche: ses armes: 1 et 4 un sanglier, 2 et un aigle aux ailes déployées.

Elle, également en habit noir, porte un long boa de fourrure, un mince collet tuyauté et une cornette blanche, à dentelles.

Ses mains à petits poignets blancs reposent également sur le bras d'un fauteuil. En haut Aetatis suae 62. An°. 1649. À gauche: ses armes: 1 deux étoiles; 2 trois héros.

**Deux très beaux portraits, de deux beaux et agréables types** de cette partie de la population qui ont porté leur pays au plus haut degré de gloire et de fortune.

Bois. — Hauteur 123, largeur 90 cent.

Voir les reproductions.

MIBREVELT (MICHAEL JANSZ)  
(1567-1648)

### 24. — Portrait of an elderly Lady

Seated in an armchair, turned to the left, looking at the spectator. She wears a white cap, a small ruff and a black robe edged with fur; her arms are resting on the elbows of the chair. Three-quarters length figure, life-size.

Arms and inscription in the upper left hand corner.  
Panel, 46  $\frac{2}{3}$  in. by 34  $\frac{3}{4}$  in.



**BACKER**  
JACOB-ADRIAENSZ  
Harlingen, 1608 - Amsterdam, 1658

## 2 *Portrait d'une femme assise*

Elle est vue à mi-jambes, tournée vers la gauche, la tête presque de face. Ses cheveux châtain clair, sont relevés sous une coiffure blanche et le visage se détache sur une fraise blanche tuyaillée. Elle porte une robe noire bordée de fourrure, la main droite qui esquisse un geste est entr'ouverte et la main gauche est appuyée sur le bras du fauteuil. En haut, à gauche, un écusson figurant trois lions surmontés de deux étoiles. Fond brun.

En haut, à droite : *Etatis suis 62 Anno 1629.*

Bois.

Haut, 1<sup>er</sup> 37; Larg., 0<sup>er</sup> 29.

Brut. et Retr. : Seshmeyer Gallery, Catalogue of 100 paintings, 1906 (n° 24), repr. (comme œuvre de M.-J. Mierevelt).

Remarquable portrait d'une technique extrêmement avancée pour 1629. On a suggéré le nom de Nicolaes Pieter Fildermoy mais l'attribution à J.-A. Backer, qui aurait peint ce tableau à l'âge de 21 ans, nous semble jusqu'à la plus satisfaisante.