

Schilders van 'cleyne, subtile ende curieuse dingen' Leidse 'fijnschilders' in contemporaine bronnen

Eric J. Sluijter



3 Gerrit Dou, *Violspelende jongen in studeervertrek*, 1637. Paneel 32 x 23,5 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland. (zie ook cat.nrs. 10, 16, 18).

'Een nette en uitvoerige schildertrant'

De benaming 'Leidse fijnschilders' is in de negentiende eeuw als groepsaanduiding ontstaan.¹ Het is een term die een opvallend stilistisch aspect aanduidt: de uiterst zorgvuldige en gedetailleerde schildertrant op klein formaat. In de zeventiende eeuw had het woord 'fijnschilder' niet die specifieke betekenis; het werd toen gebruikt om al diegenen die met verf en penselen schilderijen maakten te onderscheiden van andere lieden die met kwast en verf werkten, zoals schilders van meubelen, huisschilders etc., die toen 'kladschilders', 'grofschilders' of schilders 'met de groote quast' werden genoemd.² Beide categorieën waren verenigd in hetzelfde gilde. Hoewel men in de zeventiende en achttiende eeuw geen aanduiding had voor de hier behandelde schilders als groep (dergelijke etiketten zijn het produkt van de kunstgeschiedenis zoals die in de negentiende eeuw is ontstaan), zijn er aanwijzingen dat men wel degelijk oog had voor bepaalde karakteristieken die deze schilders gemeen hadden, karakteristieken die eveneens voornamelijk betrekking hadden op wat wij nu als 'fijnschilderen' omschrijven, en waarbij vooral het werk van Dou als maatgevend werd gezien.³

In het jaar 1641 werd de pas 28-jarige Dou van twee verschillende zijden grote lof toegezwaard: in de toen verschenen tweede editie van de stadsbeschrijving van Leiden door Jan Orlers en in de lofredede op de schilderkunst die Philips Angel hetzelfde jaar te Leiden hield en die het jaar daarop in druk verscheen. Angel noemt 'die noyt ghenoech ghepresen Gerrit Dou' als het goede voorbeeld voor alle schilders die 'netticheyt' (in moderne bewoordingen: een gladde, nauwkeurige schildertrant) in hun werk willen nastreven.⁴ Hier wordt Dou's naam dus al direct verbonden met het 'nette' schilderen, dat geplaatst wordt tegenover het 'losse' schilderen, een onderscheid tussen twee manieren van werken dat al oud was,⁵ maar waarbij nu het nette schilderen een speciale waardering krijgt die in het bijzonder met het werk van Dou en zijn navolgers zou worden vereenzelvigd. De Leidse historicus Jan Orlers brengt Dou uitvoerig ter sprake in de bladzijden die hij aan schilders uit Leiden wijdt. Hij beschrijft Dou als 'een uytnemend Meester, insonderheydt in cleyne, subtile, ende curieuse dingen'; hij voegt daaraan toe dat een ieder zich wel moest 'verwonderen' over diens schilderijen vanwege 'de netheyt ende curieusheyt vandien'.⁶ Van het

begin af aan wordt dus in de eerste plaats de verwondering over en bewondering voor de verfijnde schilderwijze in kleine schilderijen geuit, waarbij vooral de termen 'net' en 'curieus' naar voren komen. Ook de Italiaan Giovacchino Guasconi, agent in Nederland voor Cosimo III de Medici, beschrijft in 1676 een werk van Frans van Mieris met deze bewoordingen: hij noemt het 'curiosamente fatto e con gran nettezza'.⁷

Wanneer andere termen worden gebruikt zijn het dezelfde kwaliteiten die daarmee aangeduid worden. In 1665 werden Dou's schilderijen in een krante-advertentie aangeprezen als 'alderheerlyckst geschildert en wonderlyk ... uytghevoert'.⁸ Vijf jaar eerder (1660) schreef John Evelyn vol bewondering in zijn dagboek, nadat hij twee schilderijen van Dou aan het Engelse hof had gezien: 'painted... so finely as hardly to be at all distinguished from Enamail'.⁹ Toen de Deense geleerde Ole Borch twee jaar later een bezoek bracht aan het atelier van Dou, schreef hij in zijn reisjournaal over een schilderij dat hij daar bewonderde (waarschijnlijk de *Waterzuchtige vrouw*, afb. 1): 'L'execution de ce tableau étoit d'une telle vérité, que la lumière d'un candelabre nous permettait de compter les filets du rideau du lit'.¹⁰

Wanneer Cornelis de Bie, in zijn *Gulden Cabinet der edele vry Schilder-Const* van 1661, de lof van Van Mieris bezingt, spreekt hij onder meer over 'al de suyverheit, en nette cloecke trecken' waarmee deze met het penseel 'het leven' weet weer te geven en stelt hij even verder dat Van Mieris het zover heeft gebracht dat men zijn werk voor dat van Dou aanziet.¹¹ De Fransman Balthasar de Monconys, die in 1663 de ateliers van Dou, Van Mieris en Van Slingelandt bezocht, noemt Dou 'incomparable pour la délicatesse du pinceau', en betitelt hem nadrukkelijk als leermeester van 'ce fameux peintre Mirris' en zegt vervolgens van Pieter van Slingelandt: '... autre bon Peintre, qui fait de la manière de Dou & Mirris'.¹² Daarmee wordt duidelijk hoe hij deze Leidse schilders, vanwege dezelfde kwaliteiten, in elkaars verlengde ziet liggen. Nog sterker wordt dit geformuleerd door Simon van Leeuwen in zijn in 1672 gedrukte stadsbeschrijving van Leiden. Dou, de 'uytnemenden klein-levend schilder', wordt geroemd om zijn 'seer nette kleinheid', waaraan wordt toegevoegd dat hij zijn kunst niet verborgen houdt, maar doorgeeft aan 'sijne opkwekelingen', zoals te zien is 'in de uytstekende opkomst ende bloeyende voortgank van Frans van Mieris ende Pieter van Slingelandt'.¹³ Het concept van een 'Leidse school' met eigen



4 Gerrit Dou, *Bijbellezende oude vrouw en oude man*. Paneel 60,5 x 46 cm. Parijs, Musée du Louvre. (zie ook cat.nr. 81).

karacteristieken, stoelend op de kunst van de inmiddels wijd vermaarde Dou, lijkt hier geheel aanwezig. Joachim von Sandrart, die ons in zijn *Teutsche Akademie* tamelijk uitvoerig inlichtingen verstrekt over Dou, noemt, als hij over een bepaalde verzameling schrijft, in één adem schilderijen 'von dem unvergleichlich-curiosen Gerard Dou, auch von Mires und andern, gar sauber kleine und in Oelfarb gemachte Stück(e)...';¹⁴ hij zegt voorts dat Dou een 'zuvor niemalen gesehene Manier' heeft aangenomen, die 'ganz verwunderlich und volkommen in sehr kleine Fingers lange Bildlein' is.¹⁵ In 1678 schrijft Van Hoogstraten tot twee keer toe over 'Gerrit Dou en zijn navolgers' (mijn cursivering), nu voor het eerst in verband met Dou's specialiteit in het schilderen van 'kaarslichten'.¹⁶ De Franse theoreticus Félibien herhaalt in 1685 weer dat Dou iedereen overtrof in kleine schilderijen 'dans la dernière délicatesse' en dat er geen andere schilders zijn die zulke werken konden uitvoeren met 'une aussi grande perfection'. Vervolgens meldt hij dat Dou leerlingen heeft nagelaten 'qui suivent sa manière'.¹⁷ Enkele jaren later deelt Roger de Piles mee dat Van Mieris 'entièrement la manière de son Maître' heeft gevolgd, zij het met 'un meilleur Goût de Dessen, plus de gentillesse dans ses Composition, & plus de suavité encore dans ses Couleurs'.¹⁸ Eerder had Sandrart het werk van Frans van Mieris als vanzelfsprekend tegen dat van Dou afgezet, waarbij de vergelijking ook bij hem reeds in het voordeel van Van Mieris uitviel; deze mening treffen wij overigens al aan in een lijst van schilders die ene Jan Sysmus rond 1669 opstelde.¹⁹ Een dergelijk, kennelijk vanzelfsprekend, naast elkaar stellen doet ook Lairesse (wederom in het voordeel van de laatste), wanneer hij Van Mieris ter sprake brengt.²⁰

De achttiende-eeuwse schrijvers van kunstenaarsbiografieën, Houbraken, Weyerman en Van Gool, gebruiken nog steeds de termen 'net' en 'netheid', maar zij gaan vooral ook de woorden 'uitvoerig' en 'uitvoerigheid' bezigen evenals 'doorwrocht' en 'konstig', terwijl ook 'gepolijstheid' wordt gehanteerd wanneer zij over schilders als Dou, Frans van Mieris en Pieter van Slingelandt schrijven. Zo meldt Houbraken dat Van Slingelandt zijn leermeester Dou volgde, maar hij 'evenaarde hem ook in netheid' en hij kent werken van hem die 'in uitvoerigheid en gepolijstheid boven die van zyn Meester uitstaken' en weet Van Gool bijvoorbeeld te melden dat Jacob van der Sluis op zijn beurt Van Slingelandts 'nette en uitvoerige schildertrant ... vlijtig nabootste'.²¹ Van Gool noemt in één adem Dou, Van Mieris, Metsu, Van Slingelandt en ook Arie de Vois, als de voorbeelden bij uitstek van schilders die de natuur nauwkeurig hebben gevolgd. Door deze schrijvers wordt tevens in vele toonaarden duidelijk gemaakt dat zij de kunst van Frans van Mieris zien voortleven in zijn zonen Jan en Willem en kleinzoon Frans de Jonge, en dat zij

omgekeerd deze als voortzetters zien van de kunst van hun vader en/of grootvader.²²

Het is dus deze bijzondere schildertechniek, die ook in onze term 'Leidse fijnschilders' tot uiting komt, welke van meet af aan het meest de aandacht trok en die de voornaamste bron voor de bewondering vormde. Bij sommigen kon een te ver doorvoeren van deze techniek echter ook al aanleiding geven tot negatief commentaar. Een begin van de kritiek die in de twintigste eeuw zou uitgroeien tot omschrijvingen als 'verwerpelijke pietluttigheid' en 'benepen peuterigheid', zien wij ook reeds in commentaren uit de zeventiende en de achttiende eeuw, zij het dat Dou daarbij vooralsnog buiten schot blijft.²³

Angel waarschuwt al dat een 'netticheyt, sonder lossicheyt' leidt tot 'die foute van stijvicheyt'. Juist bij Dou vinden wij echter tegelijkertijd die 'curieuse lossicheyt', zo zegt hij. Wanneer men daar niet toe in staat is zal men eerder bespot dan geprezen worden en kan men zich maar beter toeleggen op 'een los, wacker, soet-vloeyend' Pinceel', liever dan 'in die stijve nette onaerdigheyt te versmooren'.²⁴ Het wonder van Dou's techniek is zeer scherp gezien door Angel: ondanks de ongelooflijk fijne gedetailleerdheid, zien ook wij, bij zeer nauwkeurig kijken, dat zelfs in de kleinste details nog altijd een levendige, beweeglijke penseelstreek valt waar te nemen.²⁵ Driekwart eeuw later benadrukt Houbraken nog steeds dat Dou boven alle anderen staat die zich op het 'uitvoerig' schilderen hebben toegelegd, omdat hij met het penseel meer heeft 'geteekent en getoetst' dan anderen die met 'verzagten en verdrijven' hun doel trachtten te bereiken; daardoor heeft Dou's penseelwerk 'een groote kragt', zelfs van veraf, terwijl die van anderen 'als in een mist verdwijnen'.²⁶ Houbraken noemt Van Slingelandt als een schilder wiens werken 'wel wat stijver zijn' en elders vaart hij uit tegen liefhebbers die aan 'stijve nettigheid zig vergapen'.²⁷ Ook Van Gool herhaalt dat bij Dou altijd een 'zwierige lossigheid van zijn penseel' doorstraalt, hoe 'uitvoerig' hij ook werkte, terwijl Van Slingelandt niet vrij is van 'eenige stijvigheit' en ook Frans van Mieris in sommige werken zich daaraan schuldig maakt.²⁸

Een grote waardering voor het 'nette' schilderen treffen wij in de zeventiende eeuw reeds vóór Angel aan. Enkele jaren eerder, in 1635, schreef Michel le Blon aan de Zweedse gezant Spiering Silvercroon (dezelfde die gedurende enige tijd Dou's voornaamste mecenas zou worden), naar aanleiding van werken van de schilder Johannes Torrentius: 'also UE sin en vermaeck heeft in ongemeene, nette en uytgevoerde dingen, so en weet ick ter werelt niets dat hierbij vergeleken mach worden, en niet t'onrechte bij eenig van de voornaemste schilders voor toverye geoordeelt', en: '... so en siet men nergend



5 Gerrit Dou, *Kruidenierswinkel*, 1647. Paneel 38,5 x 29 cm. Parijs, Musée du Louvre. (zie ook cat.nrs. 10, 40 noot 8).

eenige verheventheit van verwen, begintsel noch eynde aent heele werck en schijnt mer gewassen off als enen waessem daerop geschildert'.²⁹ Hoewel Constantijn Huygens grote reserves heeft ten opzichte van dezelfde Torrentius en ten opzichte van de 'grenzeloze loftuitingen der grote massa' die deze schilder ten deel vallen, moet ook hij in zijn omstreeks 1629 geschreven autobiografie toegeven dat deze schilder 'als een wondermens is' in het weergeven van 'onbezielde voorwerpen' en dat men zich tevergeefs afvraagt hoe hij dat voor elkaar krijgt.³⁰ Inderdaad is Torrentius een schilder die zich, in stillevens, nadrukkelijke ging toeleggen op deze uiterst gladde en zorgvuldige wijze van schilderen en daar groot opzien mee baarde.³¹ In figuurstukken waren het iets later schilders als Pieter Codde en Willem Duyster die met name in het weergeven van materialen eenzelfde streven aan de dag gingen leggen, en het is dan ook Willem Duyster die Angel in verband met het perfect weergeven van stoffen als 'seer uytsteekende en vermaert' noemt.³²

'Schijn-eyghentlijke kracht'

Opmerkelijk is hoe Angel steeds de nadruk legt op de noodzaak de ogen van de liefhebber te verrukken. Hij noemt dit als reden waarom het zo belangrijk is het verschil tussen zijde, wol, fluweel en linnen stoffen goed weer te kunnen geven, wat 'op 't aengenaemste voor yders oog' is.³³ Ook het natuurlijk weergegeven van de menselijke huid doet 'onse Konst in 't ooghe van de Konstbeminnde Liefhebbers een wel-ghevalen ... hebben'.³⁴ Voorts zal het schilderen van wat Angel noemt 'de aerdigh vercierende Rijckelijckheydt' (dat wil zeggen: een veelheid en verscheidenheid aan dingen die op een schilderij te zien zijn), 'met een wensch-begheerte, het oogh der Lief-hebbers tot haer dinghen verrucken' en daardoor zullen de stukken ook des te beter van de hand gaan.³⁵ Tevens stelt hij: 'Wy [de schilders] moeten door schijn eyghentlijke kracht (soo noem ick het) het ghesichte der Konstbeminners door een eendrachtelijke goede ordenen der 'tsamenvoeginghe van licht en schaduwen, overweldighen en in nemen'.³⁶ Met 'schijn eyghentlijke kracht' bedoelt hij het effect van het 'net-echte' dat een gevolg is van het zorgvuldig rangschikken van licht en schaduw: hij adviseert de lichten en schaduwen niet verspreid maar geconcentreerd weer te geven hetgeen een 'tooverachtighe kracht en wonderbaerlijke welstandt' geeft waardoor zelfs dingen die nauwelijks met het penseel zijn weer te geven zeer 'eyghentlijk schijnen', dus treffend echt lijken.

Het zijn alle eigenschappen die juist Dou op het lijf geschreven waren en waarin hij een meester werd: perfecte stofuitdrukking, een natuurlijke weergave van de menselijke huid, een grote rijkdom aan dingen die in het schilderij te zien zijn en een uiterst subtiële en goed

geobserveerde weergave van geconcentreerde banen licht en schaduw. Zoals wij ook nog later zullen zien, lijkt een groot deel van de door Angel opgeschreven idealen geheel door Dou verpersoonlijkt te worden. Het behagen van het oog van de liefhebber (die daarvoor veel geld over heeft, maar over de financiële consequenties later meer), lijkt voor beiden een belangrijk doel van de kunst te zijn. Ook Cornelis de Bie benadrukt in zijn lofdicht op Dou, dat door diens 'aenghenaeme beelden' via de ogen de geest wordt verlicht en in verrukking wordt gebracht.³⁷ Het coloriet en vooral de virtuoze licht- en schaduwwerking zijn de aspecten die dikwijls in Dou's werk geprezen werden. Joachim von Sandrart wijst daar uitvoerig op en Félibien (1679 en 1685) en De Piles volgen hem daarin.³⁸ Het oordeel van de laatste twee is, om redenen die nog ter sprake komen, weliswaar niet onverdeeld positief, maar 'pour ce qui regarde la beauté du pinceau, les couleurs, les lumières & les ombres', is Dou onovertroffen, zegt Félibien. Niet altijd tot genoegen van deze kunsttheoretici, waren dat juist de zaken die bij een aanzienlijk kunstkopend publiek grote bewondering oogstten.

Een belangrijk aspect van de bewondering is tot nu toe slechts impliciet ter sprake gekomen, namelijk de gedachten omtrent het nabootsen van de natuur, het 'gelijk zijn' aan de natuur, het 'net-echte' en, daarmee samenhangend, ook de onderwerpkeuze. Een van de belangrijkste punten in Angels denkbeelden is dat de voornaamste taak van de schilderkunst het nabootsen der natuur is, hetgeen hij tamelijk letterlijk opvat. De schilderkunst staat boven de beeldhouwkunst, zo stelt hij, omdat zij alles in de natuur kan nabootsen: behalve bijvoorbeeld vogels, vissen, wormen, vliegen, spinnen, rupsen, ook allerlei metalen en het onderscheid daartussen (goud, zilver, ijzer, koper, lood, tin), en zaken als de regenboog, regen, bliksem, wolken, wasem, licht, reflectie, de zon, de maan, de ochtend, de avond, spiegeling in het water, het haar van mensen etc.³⁹ Volgens hem is zelfs dié schilder het beste die 'het leven' zo dicht mogelijk benadert, zonder dat daarin een bepaalde manier van schilderen te zien valt. Dié meester verdient de grootste lof, die niet herkenbaar is door zijn schildertrant, maar doordat hij 'het leven' zo nabij is gekomen en dermate goed de aard van de dingen en de verscheidenheid ervan heeft weergegeven, dat het schilderij van niemand anders kan zijn 'om datmen noyt te voren van sulcke na-by-kominghe nae 't leven gehoord en had' dan van hem'.⁴⁰ Deze 'schijn, sonder sijn', zoals hij het schilderij elders noemt, staat voor hem zeer centraal en het lijkt ook het streven van Dou voor een belangrijk deel te bepalen.

In de waardering voor Dou en Van Mieris, zal de nadruk op hun capaciteit 'het leven na te bootsen' en als het ware 'het leven zelf' weer te geven steeds een rol spelen, een rol



6 Gerrit Dou, *Trompetter in venster*. Paneel 38 x 29 cm. Parijs, Musée du Louvre. (zie ook cat.nrs. 10, 16, 38).

die direct in verband staat met de eerder beschreven bewondering voor hun techniek. Orlers schreef nadrukkelijk dat Dou het ver gebracht heeft in 'Persoonen naer het leven, Gedierten, Insecten ofte andere Saken te schilderen';⁴¹ 'zu allem brauchte er das Leben' schrijft Sandrart, en 'il ne faisoit rien que d'après le vray', volgens De Piles.⁴² Over Van Mieris' werk dicht De Bie: 'Waer in niet anders schuyt als 't voorbeeldt van Natuer'.⁴³ Opmerkelijk is dat Guasconi aan zijn opdrachtgever Cosimo III schrijft dat Van Mieris een opdracht weigerde tot het schilderen van een Franciscus Xaverius prekend in Azië, met exotische kostuums en omringd door flora en fauna, omdat Van Mieris vond dat het zijn roeping was slechts dingen te schilderen die hij met zijn eigen ogen in het echt kon zien en hij nooit de gewoonte had het penseel te gebruiken voor figuren of andere zaken die hij slechts uit schilderijen of uit prenten had leren kennen.⁴⁴ De 'naar het leven'-ideologie wordt hier zeer letterlijk en met een kennelijke trots geformuleerd, en impliceert een voorkeur voor bepaalde onderwerpen: slechts dat te schilderen wat men zelf met eigen ogen kon waarnemen.⁴⁵ Dit wil natuurlijk geenszins zeggen dat deze schilders weergaven wat zij letterlijk voor zich zagen - zij schilderden immers een zeer selectieve en artificiële 'werkelijkheid'⁴⁶ - maar wel dat zij hun composities slechts konden en wilden samenstellen met behulp van datgene wat zij zelf hadden waargenomen, zodat de toeschouwer hun capaciteit tot het nabootsen van alle zichtbare dingen geheel kon 'controleren' en zich daarover kon verbazen. Het idee dat zij de natuur zo goed nabootsten dat het als het ware het 'leven zelf' leek, zodat een 'schijnwerkelijkheid' werd gecreëerd, komen wij in vele toonaarden tegen, evenals het feit dat de schilderkunst daarin de natuur tart omdat zij daarmee vasthoudt wat vergankelijk is. Spreekt De Bie van "t leven in den schijn" bij het werk van Van Mieris en Dou, de stadshistoricus Van Leeuwen verzekert dat het werk van Dou 'van het leven nauwlijks is te onderscheyden' en De Piles stelt dat diens werken 'sont terminez comme la nature même sans rien perdre de la fraicheur, de l'union ni de la force des Couleurs non plus que de l'intelligence du Clair-obscur'.⁴⁷ De dichter Dirk Traudenius drukt zijn bewondering daarvoor als volgt uit in een gedicht op een 'keuken' van Dou: 'Zag Zeuxis dit banket, hy wierd al weer bedrogen: / Hier leit geen verf, maer geest en leven op 't paneel. / Dou schildert niet, ô neen, hy goochelt met 't penseel'.⁴⁸ Hier wordt gerefereerd aan het uit de Oudheid stammende verhaal over de wedstrijd tussen Zeuxis en Parrhasius, waarin de eerste zo goed de natuur nabootste dat vogels op zijn geschilderde druiven afkwamen, maar waarbij Parrhasius Zeuxis uiteindelijk overtrof door een doek voor zijn schilderij te schilderen dat zo echt leek dat hij daarmee zelfs Zeuxis - niet een redeloos dier maar een mens, en zelfs een schilder - 'bedroog', die het gordijn voor het schilderij wilde wegtrekken. Deze bekende



7 Gerrit Dou, *Zelfportret*, 1658. Paneel 52 x 40 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. (zie ook cat.nrs. 9, 17, 57).

schildersanecdote die ook door Angel met genoegen werd opgedist, vormde een fraaie klassieke rechtvaardiging voor de behoefte tot een nauwkeurige weergave van objecten.⁴⁹ (zie ook cat.nrs. 9 en 19) Het hoeft ons dan ook niet te verbazen dat juist in verband met Dou - die in de aanhef van het hier aangehaalde gedicht 'de Hollandsche Parrhasius' wordt genoemd - en later ook met betrekking tot Van Mieris, de vergelijking met Zeuxis en Parrhasius werd gemaakt. De gelegenhedsdichter W. van Heemskerck zegt onder meer in een lofdicht over Van Mieris' werk: 'Let hoe Penceel en Verw met 't leven dingt om strijd. / Indien 't Parrhasius, en Zeuxis mogten zien: / Zij staakten 't wedspel, streên wie de Eerkrans hem [Van Mieris] zou biên',⁵⁰ en veel later wordt ook zijn zoon Willem in een grafscript nog 'De Zeuxis, die natuer braveerde' genoemd.⁵¹ Het 'braveren' van de natuur, een uitdrukking die vaker wordt gehanteerd - De Bie gebruikt deze zegswijze reeds in verband met Frans van Mieris - wil niet zozeer zeggen dat de schilder de natuur tart of uitdaagt door haar te verfraaien of te idealiseren, maar door als het ware aan haar gelijk te zijn; tevens wordt



8 Frans van Mieris I, *Officier in stoffenwinkel*, 1660. Paneel 54,5 x 42,7 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum. (zie ook cat.nr. 59).

daarmee de veel voorkomende gedachte geïmpliceerd dat de natuur door de schilderkunst wordt getart, omdat deze het vergankelijke kan vastleggen.⁵²

De gedachte dat de schilder 'bedrog' pleegt, zoals wij dat ook in het gedicht van Traudenius aantreffen, komen wij vaker tegen en deze wordt het mooist verwoord in Samuel van Hoogstraten's bekende uitspraken. Het eerste doel van de schilderkunst formuleert hij als volgt: 'De Schilderkunst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen'. Enkele regels verder zegt hij vervolgens, na aan het verhaal over Zeuxis en Parrhasius te hebben gerefereerd: '... een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijselijke wijze bedriegt'.⁵³

Nu zal natuurlijk niemand echt hebben gedacht door het werk van Dou of Van Mieris werkelijk bedrogen te worden. Alleen al het feit dat zij de wereld 'in het klein' schilderden (zoals van Leeuwen zei: zij zijn 'in seer nette kleinheid' nauwelijks van het leven te onderscheiden),⁵⁴ maakt dat immers al onmogelijk. Door een schilder als Dou wordt gespeeld met gedachten omtrent illusionisme zonder dat het schilderij ooit echt illusionistisch is bedoeld; 'trompe-l'oeil' effecten worden gebruikt zonder dat zij als een echte 'trompe-l'oeil' werkten (zie o.a. cat.nr. 9). Dit spel met het idee dat hun kunst met grote perfectie al het zichtbare voor ogen kan stellen als ware het net echt, ondanks het feit dat het steeds onmiskenbaar om een schilderij gaat en het uitgebeelde zeer artificieel is, maakte hun werk zo fascinerend voor tijdgenoten.⁵⁵ Het is juist de volmaaktheid waarmee alle dingen in het klein zijn uitgebeeld en, zoals Sandart zegt, met alles wat men anders in een levensgroot beeld aan tekening, coloriet, licht, schaduw en glans aantreft (of in de woorden van De Piles: '... aussi terminées que si elles étoient grandes comme le Naturel'), die bijdraagt aan deze fascinatie.⁵⁶

'... niet op grootse bespiegelingen toegeleid'

Hierboven werd reeds geïmpliceerd dat men niet altijd even gunstig oordeelde over de stijl en onderwerpkeuze van deze schilders. In kunsttheoretische traktaten zou immers steeds duidelijker worden gesteld dat de kunst de natuur diende te idealiseren, dat de kunstenaar zich moest bezig houden met verheven onderwerpen, waarbij het uitbeelden van de 'historie' boven alle andere genres werd gesteld en intellectuele aspecten van de kunst, gebaseerd op de theorieën van de poëtica en de retorica, werden benadrukt.⁵⁷ In Dou's tijd lijken zulke denkbeelden, althans bij een groot deel van de Hollandse kunstenaars en hun publiek, geen rol van betekenis te

hebben gespeeld. Bij Angel vinden wij niets van dit alles; ook een hiërarchische ordening van de genres is bij hem afwezig. Hij kon even vanzelfsprekend werk van schilders van 'corteguarden' (voorstellingen van herbergen met soldaten), landschapsschilders, 'batalje-schilders' of zeeschilders, als dat van historieschilders als voorbeeld aanhalen om iets duidelijk te maken.⁵⁸ Weliswaar gaat hij uitvoerig in op de noodzaak teksten goed te lezen, maar dit dient slechts als aansporing om geen fouten te maken ten opzichte van de tekst, wanneer men bijbelse of mythologische onderwerpen wil uitbeelden; dat dit zou impliceren dat hij zulke onderwerpen per definitie hoger aanslaat blijkt geenszins.⁵⁹ Ook over een verheven didactische functie van de kunst rept hij met geen woord. Wat Angel als de belangrijke doelen zag, werd hierboven reeds aangeduid.

Tot de late zeventiende eeuw vinden wij dan ook geen kritiek op het soort werken dat Dou schilderde. Samuel van Hoogstraten (1678) noemt Dou en Van Mieris nog tussen de kunstenaars die het meest op de 'edelste verkiezing' hebben gelet, waarbij verder de namen van uiteenlopende schilders als Lastman, Baburen, De Grebber, Lely, Honthorst, Ravesteyn, Rembrandt, Backer, Flink en Lievens worden opgesomd.⁶⁰ Het is niet verwonderlijk dat wij bij de Franse theoreticus Félibien de eerste duidelijke kritiek te horen krijgen: voor hem zijn het soort kwaliteiten waarom ook hij Dou prijst, perfectie in afwerking, kleur, licht en schaduw, niet van de hoogste orde. Dou wordt nu tevens omschreven als een schilder die '... n'a pas entrepris de grandes ordonnances, & que dans ses figures on n'yt voit pas ni la correction, ni le bon goût de dessein qu'on pourrait désirer'.⁶¹ Roger de Piles gaat vooral in op het feit dat Dou's techniek wellicht niet navolgenswaardig is, omdat '... le feu que demande la Peinture ne s'accorde guères avec une patience si extraordinaire, & l'attention qu'il faut donner à un si grand détail'; op deze manier kan 'la belle intelligence de l'Art' zich niet uiten, zo meent hij.⁶²

Voor de Hollandse classicist bij uitstek, Gerard Lairesse, bestond geen twijfel welk soort kunst het hoogst moet worden aangeslagen. Hij besteedt desondanks een hoofdstuk aan 'Aanwijzingen om het burgerlyke of cieraelyk Modern wel uit te beelden', een hoofdstuk dat gaat over wat wij het elegante genrestuk zouden noemen ('modern' betekent hier zoveel als: taferelen in eigentijdse kleding, hetgeen tegenover 'antiek' wordt geplaatst). In dit hoofdstuk haalt hij Frans van Mieris aan die volgens hem Dou heeft overtroffen in het 'zuiver Modern', zoals Poussin Rafaël overtrof in het 'Antiek'. Hij voegt daar grootmoedig aan toe: '... hoewel het laatste veel loffelyker zy, en in deftigheyt dat eerste overtreft, is het niettemin veel pryswaardiger dat men een goeden Mieris in 't Modern gelykt, dan een slechten Rafaël in 't Antiek'. Men moet zich toeleggen op datgene waar 'onze zin en neiging het best mede overeen komt', zo meent hij.⁶³ In zijn



9 Frans van Mieris I, *Doktersbezoek*, 1667. Paneel
44 x 21 cm. Zweden, part. verz.

denken is 'het modern' dus een kunst voor iets minder hoogstaande geesten geworden, hetgeen echter niet wil zeggen dat hij het afwijst.

Hoewel Houbraken Dou en Van Mieris tot de grootste schilders van de voorgaande eeuw rekent, betreurt hij het in zijn biografie van Dou 'dat 's mans vernuft [zich] niet op grootse bespiegelingen [heeft] toegeleid, en zyn penceel tot het verbeelden van waardiger en pryselyker voorwerpen gezet heeft'. Als oorzaak dat hij zich altijd met het uitbeelden van 'kleinigheden' heeft beziggehouden ziet hij 'dat hy zig zoo stipt aan 't volgen van 't leven gewent had, dat hy niets buiten het zelve konde, of wilde doen'; degenen die zich met 'historische verbeeldingen' bezighouden moeten immers voor veel dingen uit het hoofd werken, zo zegt hij. Als tweede mogelijke reden ziet hij 'dat zyn geest tot die hoogte niet heeft konnen doordringen en dus (in opzigt van de verkiezingen zyner voorwerpen) zig in de laagte gehouden'.⁶⁴

Houbraken verwijt Dou dus in feite dat hij geen 'historiën' schilderde, wat voor hem het meest loffelijke streven is. Dat hij de 'betekenis' van Dou's genrestukken niet meer

zou hebben begrepen, zoals tegenwoordig wel is verondersteld - een betekenis die overigens door dezelfde kunsthistorici dikwijls erudierter lijkt te zijn gemaakt dan ze is - is mijns inziens niet juist. Waarschijnlijk verschilde het 'lezen' van dergelijke schilderijen in de eerste decennia van de achttiende eeuw nog niet zo erg van de wijze waarop men dit enkele tientallen jaren eerder deed; het betreft immers voorstellingen waarvan de traditie rechtstreeks doorloopt, via leermeester en leerling, tot in de tijd van Houbraken. Het is de thematiek zelf die in Houbrakens denken beneden het hoogste streven, de historieschilderkunst, staat. En dus betreurt hij dat de grote Dou zich slechts met het 'modern' bezighield en alleen 'naar het leven' kon of wilde schilderen.⁶⁵ Wat geïrriteerd klinkt dan ook zijn opmerking dat '... er geen Konst (is) welke zoo algemeen goedgekeurd wordt'.⁶⁶ Bij Weyerman, die Houbraken weliswaar grotendeels plagieerde, vinden wij dergelijke 'classicistische' vooroordelen nauwelijks; hij keek meer als een echte 'liefhebber' naar schilderijen en laat dan ook de bovengenoemde passage van Houbraken weg.⁶⁷ Van Gool heeft het er echter ook moeilijk mee. Voor hem staan Van Slingelandt, Dou, Van Mieris en De Vois, hoewel zij 'weergaloze Kabinetschilders' zijn geweest die 't leven tot de geringste voorwerpen, naeuwkeurig hebben gevolgt en uitgevoerd', lager dan zij die het schoonste der natuur met meer vrijheid hebben verbeeld. Tot zijn ergernis wordt door de 'liefhebbers' de eerste groep meer gewaardeerd.⁶⁸ In de biografie van Willem van Mieris schrijft hij met voldoening dat, toen Willem werk had gezien 'dat meer verheven was van geest' (zoals dat van Lairese en Van der Werff), hij door zijn mecenas De la Court werd 'aangespoord om op dat spoor te volgen', waarna Van Gool onder andere diens *Rinaldo en Armida* bespreekt (afb. 19).⁶⁹

Hoe het ook zij, zoals ook al door Houbraken en Van Gool werd opgemerkt, deze denkbeelden van de theoretisch geschoolden mochten de grote belangstelling voor de genrestukken van deze schilders bij verzamelaars geenszins drukken.

'Ick winne machtich gelt ...'

Dat de liefhebbers veel geld over hadden voor het werk van Dou en Van Mieris - en dat vooral daaraan de status van deze schilders werd afgemeten - wordt in vele zeventiende-eeuwse teksten ondubbelzinnig duidelijk gemaakt. Men lijkt bijna geobsedeerd door de hoge prijzen die zij voor hun werken konden vragen. Philips Angel bracht als belangrijk argument voor zijn stelling dat de schilder de dichter overtreft, naar voren dat de schilderkunst veel financieel profijt kan opleveren. Hij haalt met schijnbaar oprechte trots als 'bewijs' een gedicht van Cats aan, waarin een schilder (die tegenover



10 Frans van Mieris I, *Musicerend gezelschap*, 1675.
Paneel 52 x 40 cm. Florence, Galleria degli Uffizi.

een dichter zijn vak moet aanprijzen) zeer uitvoerig uitweidt over het feit dat hij met zijn kunst goed kan verdienen, dat zijn werk lucratieve handelswaar is, waarmee hij als een koopman handel kan drijven en dat zijn schilderijen door vorsten met harde valuta worden beloond. Bijvoorbeeld: 'De Waerde Schilder-Konst verdient al grooter loff, / Want boven haer vermaeck soo komter voordeel off. / Ick winne machtich gelt, [...] / [...] / Hier drijf ick handel meed', en vry met groot ghewin, / En dat's een dienstich werck voor huys en huysghesin'. De dichter daarentegen, wiens werk weliswaar 'vol van geest en van een hooghen toon' is, moet het stellen met eer en lauwerkransen, zo zegt de schilder.

Deze aanhaling is des te opmerkelijker omdat Angel niet heeft ingezien of juist opzettelijk heeft genegeerd, dat de dichter Cats de schilder hier schril laat afsteken tegen de poëet die hogere intellectuele, niet-materialistische waarden nastreeft en zijn rol als moraalfilosoof benadrukt. 'Siet daer, door een Poët selfs de Schilder-Konst boven de Poësy ghestelt', zegt Angel! Voor hem is juist het feit dat de schilder lucratieve handelswaar kan produceren (waarbij verder nog wordt vermeld dat de schilder met zijn kunst iedereen kan 'vernoegen' en alles kan vasthouden en voor ogen stellen), een reden om hem boven de dichter te plaatsen.⁷⁰ In feite wordt daarmee benadrukt dat de schilder een ambachtsman is, zij het een bijzondere. Eerder had Angel trots verteld dat niet alleen in de oudheid en Italië schilders hoog geacht en geëerd werden door de mecenasen (waarbij hij, indien mogelijk, steeds de nadruk legde op het geldelijk gewin dat zij daarmee wisten te behalen), maar dat hetzelfde zelfs het geval is binnen de wallen van Leiden, waar 'die nette uyt-muntende' Gerrit Dou 500 gulden per jaar krijgt om de eerste keus van alles wat hij maakt aan Spiering Silvercroon (de al eerder genoemde gezant van Christina van Zweden) te laten.⁷¹ De wijze waarop Angel dit formuleert, maakt duidelijk dat het vooral het bedrag in geld is waaruit die achting blijkt. Ook Orlers vermeldde reeds in 1641, hetzelfde jaar dus als dat waarin Angel zijn rede hield, dat de schilderijen van Dou 'bij de Lief-hebber vande Konste in groote waerden gehouden ende dier [duur] vercocht werden'.⁷² Het grote financiële voordeel wordt dus van meet af aan vermeld wanneer men het over Dou heeft.

De Bie gaat met name in zijn lofdicht op Van Mieris op dit aspect in: tot drie keer toe benadrukt hij de kostbaarheid van diens werk en het feit dat zijn zo op Dou gelijkende kunst kenners dusdanig behaagt dat zij daar ongelooflijk veel voor over hebben, wel duizend gulden voor een schilderij met slechts twee figuren dat nog 'geen heel handt-spanne groot' is.⁷³ De Monconys schrijft enkele jaren later, na zijn bezoek aan Dou, Van Mieris en Van Slingelandt in 1663, met grote verwondering over de hoge prijzen die zij voor hun werk vroegen: 1200 gulden voor een schilderijtje van een meisje met een dokter waar

Van Mieris op dat moment mee bezig was (vermoedelijk afb. 9), 600 gulden bij Dou voor een schilderijtje met een meisje voor een venster, het enige dat hij in zijn atelier had, en Van Slingelandt wilde 400 gulden voor een klein schilderijtje waar De Monconys 60 écus (54 gulden) voor had geboden!⁷⁴

Sandrart is al helemaal gefascineerd door dergelijke prijzen. Ook hij vermeldt het verhaal over Spiering, die hij overigens persoonlijk gekend heeft, en verdubbelt daarbij het door Angel genoemde jaargeld tot 1000 gulden.⁷⁵ Tot twee keer toe vermeldt hij dat de schilderijen van nog geen hand groot voor 600, 800 en zelfs 1000 gulden of meer verkocht werden. Hij beschrijft tevens dat Dou dagelijks het aantal uren dat hij aan een schilderij werkte bijhield en per uur 'ein Pfund Flemsch' (zes gulden) berekende. Bij Van Mieris schrijft hij vol ontzag dat aartshertog Leopold Wilhelm 2000 gulden betaalde voor een schilderij, een werk dat zo mooi is dat het eigenlijk nog te weinig was (afb. 8).⁷⁶ Roger de Piles herhaalt met smaak nog eens alle prijzen die Sandrart bij Dou en Van Mieris noemde en het feit dat Dou een uurloon berekende.⁷⁷ Dat er vooral betaald moest worden voor de tijd die in het schilderen van deze bewerkelijke stukken ging zitten, wordt overigens op bijna komische wijze duidelijk uit de rechtzaak die Van Slingelandt aanspande tegen de familie Meerman. Hij had een schilderij gemaakt van François Meerman, diens echtgenote en twee kinderen en had daar twee jaar met 'groten arbeyt ende veele moeyten' aan gewerkt, hetgeen door getuigen werd bevestigd, en hij vroeg daar 1500 gulden voor (afb. 12). Daarna ontstond een slepende ruzie en de familie van de inmiddels overleden Meerman weigerde deze prijs te betalen; uiteindelijk, 14 jaar nadat de opdracht was verstrekt, werden zij verplicht tot het betalen van 1200 gulden.⁷⁸ Al deze bedragen zijn uiteraard ongehoord wanneer men ze vergelijkt met de gemiddelde prijzen, grofweg tussen de vijftien en twintig gulden, waarvoor werken van met naam bekende schilders in de zeventiende eeuw over het algemeen werden verkocht. Men moet daarbij tevens bedenken dat 1000 gulden een bedrag was waarvoor een welvarend ambachtsman een behoorlijk huis kon kopen.⁷⁹ Ook de achttiende-eeuwse biografen raken niet uitgepraat over de kostbaarheid van werken van Dou en Van Mieris. Door Houbraken wordt het verhaal over Spiering nogmaals geciteerd, evenals het feit dat Dou zich per uur liet betalen en hij vermeldt dat de *Jonge Moeder* voor 4000 gulden door de Oost-Indische Compagnie of de Staten als geschenk voor de Engelse koning Karel I werd aangeschaft (afb. 27). Dou's schilderijen werden '... tot ciersel van alle berugte konstkabinetten tot een hoogen prys ... opgekogt'.⁸⁰ In die tijd kon dat soms ook, zoals wij reeds zagen, een bron van misprijzen worden. In een tirade over kunstenaars die soms met het schilderen van 'beuzelingen' hun voordeel behalen, wordt Dou



11 Adriaen van der Spelt en Frans van Mieris I, *Bloemguirlande met gordijn*, 1658. Paneel 47 x 64,5 cm. Chicago, Art Institute. (zie ook cat.nrs. 9, 19).

aangehaald die boven het door hem bedongen loon nog eens 25 gulden kreeg voor het schilderen van 25 wormgaatjes in een spinnewiel, zo beweert Houbraken.⁸¹ Bij Van Mieris gaat Houbraken eveneens uitvoerig op financiële zaken in. Ook hij vermeldt de aankoop van hertog Leopold Wilhelm en voegt eraan toe dat deze bereid was boven de kosten van een schilderij een jaargeld van 1000 rijksdaalder te betalen als Van Mieris aan zijn hof zou komen werken. Over de Leidse burgemeester Cornelis Paedts wordt vermeld dat deze één gouden dukaat per uur betaalde zolang Van Mieris aan een stukje met 'een jong Juffertje dat in een flaaute leit, nevens een Medecynmeester en een schreijende oude Vrouw' bezig was, waarvoor hij uiteindelijk 1500 gulden kreeg (waarschijnlijk afb. 9).⁸² Ook Van Mieris liet zich dus, als wij Houbraken mogen geloven, wel eens per uur betalen. Hij weet ons verder mee te delen dat de groothertog van Toscane (tevergeefs) 3000 gulden voor het genoemde

stukje van de heer Paedts bood, en dat de groothertog voor een musicerend gezelschap 1000 rijksdaalders neerlegde (afb. 10); behalve dat de waardering van deze vorst diverse malen ter sprake wordt gebracht, wordt ook nog melding gemaakt van werk van Van Mieris in het kabinet van de Keurvorst van de Palts. Geen vorst kan ongenoemd blijven. Van Gool tenslotte laat evenmin na, als hij het over schilders als Carel de Moor, Willem van Mieris, Frans van Mieris de Jonge, Hieronymus van der Mij en Louis de Moni heeft, erop te wijzen dat zij ook financieel succes hadden en zo mogelijk maakt hij melding van vorstelijke opdrachtgevers.⁸³ In zijn biografie van de zeer succesvolle De Moor voegt Van Gool toe dat deze niet verzuimde om, als daar gelegenheid toe was, geld te verdienen, hetgeen 'pryslyk is in een Kunstenaer, hoe groot hy ook wezen mag, want op zyn Kunstvermogen al te trots te zyn staet niet wel'.⁸⁴ Hoewel er vanaf de late zeventiende eeuw, althans in



12 Pieter van Slingelandt, *François Meerman en zijn familie*, 1668. Paneel 53 x 44,5 cm. Parijs, Musée du Louvre.

kunsttheoretische geschriften, enige ambivalentie te bespeuren valt ten opzichte van de waardering voor geldelijk gewin van de schilder - samenhangend met de reeds boven omschreven 'classicistische' tendenzen⁸⁵ - lijkt daar in de zeventiende-eeuwse bronnen tot en met Sandrart, geen sprake van te zijn. De eer die een schilder kon vergaren werd, zoals wij reeds bij Angel zagen, voornamelijk afgemeten aan de hoogte van de financiële beloning - die bij Dou en Van Mieris duidelijk het grootste ontzag inboezemde - en aan de status van de mecenasen die bereid waren zulke hoge prijzen te betalen. Ook hierin lijkt Dou, gevolgd door Van Mieris, zeker waar het de door Angel verkondigde schildersideologie betreft, weer de exemplarische kunstenaar te zijn.

'Die lust en vlijt tot wercken'

Ook de grote nadruk die Angel aan het eind van zijn betoog legt op de noodzaak tot grote vlijt, ijver en arbeidzaamheid - als de belangrijkste weg tot het behalen van onsterfelijke roem⁸⁶ - is geheel van toepassing op Dou. Houbraken maakt de begrijpelijke opmerking dat

het bijna ongelooflijk is dat Dou, gezien de 'uitvoerigheid zynere penceelwerken' tijdens zijn leven zoveel schilderijen heeft kunnen maken, wat bewijst hoe 'naarstig' hij zijn tijd gebruikt heeft, zo zegt hij.⁸⁷ Sandrart licht ons inderdaad nadrukkelijk in over Dou's 'grossen Fleiss' en 'verwunderlichen Gedult'. Hij vertelt tevens dat, toen hij Dou's atelier bezocht (dit moet rond 1642 zijn geweest) en zijn bewondering uitte over de vlijt waarmee hij een bezemsteel had geschilderd, Dou antwoordde dat hij daar nog drie dagen aan te werken had. Voorts deelt hij mee dat Dou zelf zijn verven wreef (en dat uitsluitend op glas deed), zelf zijn penselen maakte en buitengewoon beducht voor stof was. Zijn penselen, palet en verf hield hij opgeborgen in een kastje en hij haalde deze pas tevoorschijn als hij zich aan het werk zette, en niet alvorens hij enige tijd had gewacht tot al het stof geheel was gaan liggen.⁸⁸ Houbraken ziet deze beschrijving van Sandrart eerder als spot dan als lof,⁸⁹ maar waarschijnlijk beschrijft Sandrart naar waarheid Dou's zeer zorgvuldige werkwijze, zij het dat de anecdote over de bezemsteel voor de effect bedacht kan zijn en hij daartoe wellicht wat overdreven heeft.⁹⁰ De nadruk op dit ambachtelijke aspect was Houbraken duidelijk minder welgevallig, maar ongetwijfeld zou Dou zich daar niet voor hebben geschaamd.

Waarschijnlijk zagen Dou en Van Mieris zichzelf zonder gêne in de eerste plaats als ambachtslieden, maar dan wel van het allerhoogste niveau; vertegenwoordigers van hun vak werden immers waardig geacht om uitvoerig in Orlers' beschrijving van Leiden te worden opgenomen. Zij vervaardigden kostbare handelswaar voor kapitaalkrachtige - en zelfs vorstelijke - liefhebbers. Het feit dat zij beiden uit een welvarend ambachtelijk milieu kwamen (een milieu van respectievelijk meester-glazenmakers en -edelsmeden), zal daaraan hebben bijgedragen. De vergelijking met een meester-edelsmid - die een vrij hoog sociaal aanzien had - ligt voor de hand en waarschijnlijk zouden zij daar ook geen enkel bezwaar tegen hebben gehad. Het belangrijkste verschil is wellicht dat alles wat de door God geschapen natuur voortbracht en alles wat door mensenhanden (dus ook door andere hooggeschoolde ambachtslieden) kon worden gemaakt, in hun produkten kon worden 'nagebootst', vastgelegd en voor ogen gesteld, waarmee deze zich als het ware verheffen boven de produkten van andere ambachtslieden (hetgeen overigens tevens aanleiding kon geven tot reflecties over de ijdelheid van een dergelijk streven, want het schilderij blijft immers slechts 'schijn').

Uit het bovenstaande komt naar voren dat de 'schildersideologie' die Angel neerlegde in zijn *Lof der schilder-konst* mijns inziens ongeveer dezelfde moet zijn geweest als de opvattingen die een schilder als Dou over zijn vak zal hebben gehad. Enerzijds lijkt de jonge Dou voor Angel in een aantal opzichten een 'exemplarische'

functie te vervullen, anderzijds lijkt het beeld dat wij van Dou krijgen te stroken met dat van de ideale schilder zoals Angel die beschreef. Het streven naar eer, maar dan vooral uitgedrukt in de achting die met geldelijk gewin samenhang, door het met vlijt en arbeidzaamheid vervaardigen van 'net' uitgevoerde schilderijen (waarin nauwkeurige waarneming, een vaste hand van tekenen, 'vercierende rijkelijckheyd', een natuurlijk coloriet, perfectie in stofuitdrukking en licht-donkerwerking een vooraanstaande plaats innemen), met als doel 'het leven nabij te komen', dit alles om het oog van de voorname en kapitaalkrachtige liefhebber te behagen, lijkt geheel door Dou's schilderijen en de manier waarop zij in de zeventiende eeuw ter sprake werden gebracht, te worden bevestigd.⁹¹ Een nadruk op intellect en eruditie, op aan de poëtica en retorica ontleende theoretische denkbelden, een benadrukking van de 'ut pictura poesis' gedachte, van gedachten over de 'historia' als hoogste streven, over een hoogstaande didactische taak van de schilderkunst, of over antieke of Italiaanse kunst als het ultieme voorbeeld, zijn alle bij Angel zo goed als afwezig. Ook voor schilders als Dou en Van Mieris hebben dergelijke theoretische concepten, die in de 'classicistische' kunstliteratuur een belangrijke plaats innamen, mijns inziens geen rol van betekenis gespeeld, ofschoon in de hedendaagse kunsthistorische literatuur wel eens een andere indruk wordt gewekt.

'Een Gilde becomen'?

Philips Angel en Dou zullen elkaar ongetwijfeld persoonlijk hebben gekend. Zij behoorden beiden tot degenen die in 1644 de acte ondertekenden en 16 stuivers betaalden, toen er voor het eerst in Leiden stappen werden ondernomen in de richting van de vorming van een gilde.⁹² Philips Angel blijkt dan 'hoofman' te worden genoemd van dit zojuist opgerichte, maar dan nog geheel officieuze 'gilde'. Het is een opmerkelijk feit dat in Leiden, in tegenstelling tot de andere grotere steden in Holland, de schilders niet verenigd waren in een gilde.⁹³ In de periode waarin Angel zijn lofrede liet verschijnen en Orlers de passage over Leidse schilders in zijn stadsbeschrijving het licht deed zien - een passage die in de eerste druk van dat werk nog niet was opgenomen - deden de Leidse schilders verwoede pogingen om toestemming te krijgen tot de oprichting van een gilde. Het oude gilde waarin de schilders waren ondergebracht was in Leiden reeds voor het eind van de zestiende eeuw ter ziele. In andere steden waar de gilden nog wel bestonden, zien wij vooral bij het begin van het twaalfjarig bestand ineens grote reorganisatie-activiteiten, voortkomend uit de behoefte aan een betere economische bescherming. In sommige plaatsen splitsten schilders en aanverwanten zich af uit gilden waarin talloze beroepen

verenigd waren, in andere werden keuren vernieuwd die de zaken beter regelden, of werden nieuwe schildersgilden gesticht.⁹⁴ Op zichzelf was dit niet iets wat zich tot schilders beperkte; ook bijvoorbeeld bij boekdrukkers/boekverkopers en edelsmeden zien wij dezelfde verschijnselen.⁹⁵ Het waren sociaal-economisch gezien dus vooral de hoogste groepen binnen de gilden waar men behoefte had aan een meer gedifferentieerde belangenbehartiging.⁹⁶ In Leiden, waar op dat moment helemaal niets bestond, begonnen de schilders zich voor het eerst in 1610 te organiseren met een verzoek aan het stadsbestuur om een gilde te mogen oprichten, hetgeen hen niet werd toegestaan.⁹⁷ Zoals ook elders het geval was, ging het de schilders erom zich tegen de concurrentie van buiten te kunnen beschermen; slechts poorters die lid van het gilde waren, zouden schilderijen, prenten en tekeningen mogen verkopen buiten de vrije jaarmarkten. Waarschijnlijk was het in de tussenliggende periode vaker gebeurd, maar wij weten slechts dat in 1642 een hernieuwd verzoek werd ingediend, waarin schilders en kunstverkopers zich beklagden dat, vanwege de vrije verkoop door mensen van buiten de stad, zij veel schade en nadeel ondervonden, '... daer door alhier Neringloos gestelt ofte genootdruct werden haer buyten dese Stadt in omleggende steden, daer soodanighe manieren van inbrengen ende vercopen van Schilderijen is verboden, metter woon te begeven'.⁹⁸ (Wij worden hierdoor eraan herinnerd dat twee vooraanstaande jonge schilders, Rembrandt en Lievens, inderdaad - ruim tien jaar eerder - uit Leiden waren vertrokken.) Nu wordt door het stadsbestuur een ordonnantie uitgevaardigd waarin wordt gesteld dat 'volgens het exempel van eenige ende 't merendeel der nabuyrige steden' alleen door schilders en kunstverkopers binnen Leiden kunst mag worden verkocht.⁹⁹ Daartoe moeten 'opsienders' worden aangesteld die er toezicht op houden. Niets wordt echter geregeld over de financiering van deze 'opsienders', noch wordt vastgelegd dat alle schilders, graveurs en kunsthandelaren zich moeten inschrijven en geld hieraan moeten bijdragen. Kennelijk hebben de schilders wel zelf zoiets georganiseerd, zoals blijkt uit de bovengenoemde lijst van schilders die in 1644 'altemaelle de acte onderteycken' hebben en een bijdrage van 16 stuivers hebben betaald.

In 1648 volgt een hernieuwde klacht, omdat de situatie op deze manier onhoudbaar blijkt te zijn; wederom wordt gesteld dat hen het brood uit de mond wordt gestoten en menigeen genoodzaakt is uit de stad te vertrekken, waarbij nu ook zelfbewust de Leidse schildertraditie in de strijd wordt gegooid: '... 't welck jammer waer, want van outs Leijden van treffelijcke Mrs. vermaert is geweest'.¹⁰⁰ Nu volgt inderdaad een regeling dat 'Schilders (die met penceel ofte quast veruw leggen), plaetsnijders ende schilderij-vercoopers deser Stede' een jaargeld moeten betalen aan de 'opsienders', zodat deze



13 Johan van Staveren, *Naaiende vrouw met jongen in keuken*. Paneel 52 x 42 cm. Kopenhagen, Statens Museum.

hun werk beter kunnen doen.¹⁰¹ In feite wil dit geenszins zeggen dat er een echt schildersgilde is ontstaan zoals altijd wordt verondersteld;¹⁰² niets is vastgelegd over kwalificaties, duur van de leertijd voor men meester kan worden en zelfs een duidelijke verplichting tot inschrijving in een register is niet echt geregeld. Dit laatste gebeurde pas in 1657, in een 'ampliatie' op de ordonnantie, waarin de zaken strikter worden geregeld: alleen zij die zich hebben ingeschreven en hun - nu sterk verhoogde - intregeld en jaargeld hebben betaald, mogen hun vak uitoefenen.¹⁰³

In 1648 wordt door de schilders tevreden opgetekend dat, nadat zij na vele verzoeken nooit een gilde hadden gekregen, maar slechts een ordonnantie die de verkoop van schilderijen regelde, zij nu tenslotte toch 'een Gilde becomen hebben'.¹⁰⁴ Maar eigenlijk is dit dus niet het geval, zelfs niet ná de ampliatie van 1657. Van nu af aan noemen de schilders ('fijnschilders' en 'kladschilders', benevens graveurs, kunstverkopers en in 1657 ook glasschrijvers) deze organisatie hardnekkig St. Lucasgilde. Zij leggen een boek aan waarop in grote letters *Deecken ende Hoofdmans boeck van 't gilde van st. Lucas ordre* staat geschreven en elk jaar worden de namen van de 'deken' en de 'hoofdlieden' opgetekend, zoals deze functionarissen in een gilde worden genoemd. Officieel konden zij die naam echter niet dragen: in de *Dienstboeken* van het stadsbestuur vinden wij jaarlijks dezelfde namen vermeld als 'opsienders van de vercoopinge van schilderije' (tussen vele andere soorten 'opsienders'), en niet tussen de dekenen en hoofdlieden van de echte gilden.¹⁰⁵

Opmerkelijk is de reactie van de kladschilders: hoewel zij blij zeggen te zijn met de oprichting van het gilde, menen ze dat zij minder zouden moeten betalen omdat zij 'met de fijne schilder, zoo wat de winste aenlangt niet en zijn te vergelijken' en zij meer moeten worden gezien als 'gemeen ambachtshuyden tsy cuypers, cleermaekers, smeden en andere'.¹⁰⁶ Een paar maanden later komen zij tot de ontdekking verkeerd te zijn ingelicht en voor niets blij te zijn geweest: zij verkeerden in de mening een echt gilde te hebben gekregen dat alles wat ten nadele van hun ambacht was, zoals beunhazerij, zou regelen en nu blijkt het alleen maar om een regeling ter protectie van de schilderijenverkoop te gaan, waarvan slechts de 'fijnschilders' profiteren, en dat terwijl juist de fijnschilders ten onrechte hun knechten ook kladschilderwerk laten doen! Zij komen met het verzoek óf niets te hoeven betalen óf in een echt gilde te worden opgenomen; het eerste verzoek wordt ingewilligd.¹⁰⁷

Economische redenen blijken dus de voornaamste drijfveer achter dit alles te zijn. Wij hebben hier geenszins te maken met een tendens tot losmaking uit of verheffing boven het gilde, zoals men die, ten onrechte, wel eens in de gang van zaken in andere steden heeft willen zien.¹⁰⁸ Integendeel, economische bescherming van een gilde lijkt bijna als een erezaak te worden beschouwd. Hoewel het in

de verzoekschriften steeds om de financiële protectie gaat, haalde men in 1648, zoals reeds gezegd, daarbij ook de faam van de Leidse schilders aan. Men wilde erkend worden als een groep met een belangrijke sociaal-economische status in de plaatselijke samenleving. Dat Leiden niet had wat andere steden wel hadden, en wat in Leiden ook bijvoorbeeld de edelsmeden en glazenmakers bezaten, lijkt hen een doorn in het oog te zijn geweest. Er is niet zozeer sprake van emancipatie van een zelfbewustzijn als 'kunstenaar', als wel van een sociaal-economisch zelfbewuste groep.¹⁰⁹ Ook het feit dat het, naast de schilders, juist de edelsmeden en boekdrukkers waren die zich afsplitsten of reorganiseerden - groepen die binnen de ambachtsgilden over het algemeen de hoogste economische status hadden - wijst in die richting. Het lijkt niet toevallig dat Angel juist in 1641 - enkele maanden voordat het stadsbestuur eindelijk bereid blijkt iets voor de schilders te doen - de lof van de schilderkunst bezingt, nadruk leggend op de waardering die deze in verleden en heden verdiende en op de sociale status die haar beoefenaren behoren te hebben, waarbij hij juist Leidse schilders als exemplarisch naar voren haalt (Rembrandt, Lievens en Dou).¹¹⁰ Tevens kan men zich afvragen of het toeval is dat Orlers in hetzelfde jaar in geschrifte een achtenswaardige Leidse kunsttraditie creëert (zijn woorden lijken door te klinken in het reeds aangehaalde verzoekschrift van 1648).¹¹¹ Bij beiden fungeerde Dou als primus inter pares van de op dat moment in Leiden werkzame schilders. Dat Dou, die immers uit een milieu kwam waarin het ambacht op georganiseerde basis van een gilde op een aanzienlijk sociaal-economisch niveau werd beoefend,¹¹² tevens een rol heeft gespeeld bij de pogingen een gilde op te richten, kan men slechts vermoeden. In ieder geval behoort hij, zoals blijkt uit de lijst van 1644 en het register dat vanaf 1648 werd bijgehouden, tot degenen die zich onmiddellijk inschreven en hun bijdrage betaalden.¹¹³

Vele van de hier besproken schilders hebben in de loop van de volgende decennia de functie van 'opsiender' - door henzelf dus steeds deken en hoofdman genoemd - vervuld. Hoewel Dou eenmaal werd voorgedragen voor deze functie (1654), werd hij niet door het stadsbestuur benoemd;¹¹⁴ het kan zijn dat hij dat zelf niet wilde. Het meest actief was in deze tijd Abraham de Pape, die tussen 1649 en 1665 gedurende 11 jaar zich met het reilen en zeilen van het 'gilde' bemoeide. Voorts hebben Arie de Vois, Frans van Mieris (gedurende drie jaar), Bartholomeus Maton, Matthijs Naiveu en Pieter van Slingelandt het gilde gediend.¹¹⁵ In de laatste jaren van de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende eeuw waren het Willem van Mieris, Jacob Toorenvliet, Carel de Moor en Jacob van der Sluis die deze functies dikwijls vervulden; vooral de laatste drie - en in het bijzonder Van der Sluis die zich tot 1722 gedurende meer dan 25 jaar hiervoor inspande - hebben zich actief betoond.¹¹⁶ Daarna



14 Abraham de Pape, *Pap etende oude vrouw en oude man*.
 Paneel 48,2 x 38,1 cm. Dublin, National Gallery of
 Ireland. (zie ook cat.nrs. 62, 64, 81).

blijken deze taken voornamelijk door kladschilders en beeldsnijders te zijn vervuld. Het gilde had in die tijd voor de 'fijnschilders' (in de oude betekenis van het woord) kennelijk zijn functie verloren, nog afgezien van het feit dat hun aantal zeer drastisch was teruggelopen. De laatste 'fijnschilder' die nog eenmaal tot 'opsiender' werd benoemd, was Pieter Cattel (1744).¹¹⁷

Inmiddels was in of kort voor 1694 de Leidse tekenacademie gesticht, in navolging van de in 1682 ontstane academie in Den Haag.¹¹⁸ Het waren Willem van Mieris, Carel de Moor en Jacob Toorenvliet die dit hadden bewerkstelligd en die de eerste directeuren werden. De functie van deze instelling was geheel anders dan die van het 'gilde': het was een genootschap waar men samen naar model kon tekenen en waar openbaar tekenonderricht werd gegeven. Deze tekenacademie, die aanvankelijk was ondergebracht in de Saaihal, kreeg in 1701 een ruimte boven de Rijnburgsche poort toegewezen. Uit een brief die Toorenvliet, De Moor en Willem van Mieris in 1702 aan het stadsbestuur richtten, krijgt men een aardige indruk van de werkzaamheden. Zij zeggen dat zij 'met goet succes hebben geïnstrueert ende onderweesen ter Liefde vande const en 't nut voor 't algemeen' en zij merken op 'datter onder geringe ambaghts Luiden haar kinderen ook fraaije geesten en vernuften gevonden werden, dewelken gaaren van onse openbare Leering wilden bedienen'. Aangezien het gebruik van 'een persoon, anders zitter, ofte model genaamd' geld kost en vele van deze eenvoudige lieden dat niet kunnen bekostigen, vragen zij een toelage van het stadsbestuur. Zij krijgen inderdaad de toezegging dat het stadsbestuur een vast bedrag per jaar zal geven om de onkosten voor dit model, de verwarming, de kaarsen etc. te dekken.¹¹⁹ Na de dood van Toorenvliet zetten De Moor en Willem van Mieris tot 1736 dit werk voort, waarna zij als directeuren werden opgevolgd door Hieronymus van der Mij en Frans van Mieris de Jonge. Na hun dood werd het met de Leidse tekenacademie een aflopende zaak, totdat zij in 1799 onder de naam *Ars Aemula Naturae* zou worden vernieuwd. Mede dankzij een legaat van 3000 gulden dat Frans van Mieris de Jonge in 1763 aan de academie naliet, 'tot voortzetting en aanqueeking der kunste', heeft deze academie tot op heden kunnen voortleven.¹²⁰

'Welvermogende Heeren'

Tot degenen die zich ook in 1644 in het register van het 'Schilders-schult boeck' van het voorlopige St. Lucasgilde lieten inschrijven, behoorden Johannes van Staveren, Abraham de Pape en Adriaen van Gaesbeeck. Hoewel zij nauwelijks jonger waren dan Dou, zijn zij mogelijk bij hem in de leer geweest; in ieder geval volgden zij toen reeds in vele opzichten de stijl en onderwerpkeuze van de

op dat moment al fameuze Dou. Opmerkelijk is dat deze schilders afkomstig waren uit vrij aanzienlijke kringen van de Leidse burgerij, een verschijnsel dat op zichzelf al vrij bijzonder is, maar dat men ook in Leiden niet zal aantreffen onder schilders van bijvoorbeeld landschappen, stillevens etc. die in deze tijd hun intrede deden in het 'gilde'. Van Staveren kwam uit een regentenmilieu: zijn vader zat in de Leidse vroedschap en werd diverse malen tot schepen en burgemeester gekozen. Ook Johannes zelf, op het moment van inschrijving in het schildersregister kapitein van de schutterij, zou gedurende zijn leven de functies van schepen, burgemeester, en vele andere openbare ambten vervullen.¹²¹ Kennelijk voelde hij zich niet te goed om als schilder aangetekend te staan; ook bij de officiële inschrijving in 1648 is hij een van de eersten die zijn 'incomen' betaalt, terwijl hij gedurende zijn hele leven steeds trouw zijn jaargeld zou afdragen.

Abraham de Pape, zoon van een uit Engeland afkomstige koopman in textiel, was een welgesteld man. Dit blijkt uit het feit dat hij in 1656 bij zijn huwelijk 27 huizen, een fors kapitaal, zowel in obligaties als in baar geld, een zeer rijke inventaris met veel zilver, een schilderijencollectie en een omvangrijke bibliotheek inbracht.¹²² Ook hij liet zich zowel in 1644 als in 1648 direct inschrijven en zou vanaf 1649, zoals reeds vermeld, vele malen de functie van deken of hoofdman van het gilde vervullen, oftewel van 'opsiender op de vercoopinge van schilderije'.¹²³ Opmerkelijk is dat hij zich eenmaal, in een notarieel document uit 1650, 'coopman' noemt, maar in alle andere bekende documenten steeds het beroep van schilder opgeeft.¹²⁴ Zowel Van Staveren (die overigens in geen enkel document ooit schilder werd genoemd)¹²⁵ als de Pape waren dus figuren die bepaald niet om den brode schilderden, maar die toch een redelijk omvangrijk oeuvre hebben nagelaten en die het kennelijk geenszins beneden hun stand achtten om dit vak in georganiseerd verband te beoefenen.

In hoeverre zij als 'amateurs' kunnen worden betiteld is niet geheel duidelijk. Weliswaar liet Van Staveren bij zijn dood 64 door hemzelf gemaakt schilderijen na (onder andere afb. 13),¹²⁶ waaruit men zou kunnen opmaken dat hij ze nauwelijks verkocht, anderzijds bevond zich hieronder niet één 'kluizenaartje', het soort schilderijen dat wij juist nu nog in groten getale van hem kennen (zie cat.nr. 77). Ook De Pape was in 1656, bij zijn huwelijk, in het bezit van een zeer groot aantal schilderijen van eigen hand (in totaal 57 stuks, o.a. cat.nr. 62 en afb. 14),¹²⁷ maar tevens vinden wij in andere Leidse inventarissen die nog tijdens De Pape's leven werden opgemaakt enkele werken van hem terug.¹²⁸ Hieruit kan waarschijnlijk worden geconcludeerd dat beiden ook werk verkochten. Een enigszins vergelijkbaar geval vormt Adriaen van Gaesbeeck. In de boedel van zijn vader Cornelis Engelsz., substituut-schout in Leiden, bevonden zich in 1652, twee

jaar na de dood van Adriaen, 43 schilderijen van diens hand, die overigens helaas niet nader gespecificeerd zijn.¹²⁹ Dit zou wel eens vrijwel het gehele oeuvre van deze jong gestorven schilder kunnen betreffen.

Van nog een andere Leidse schilder uit deze groep weten wij dat hij een geëerd burger was die niet van zijn schilderwerk zal hebben geleefd. In 1653 schreef Johannes van Swieten, telg uit een welvarende katholieke Leidse familie, zich in het St. Lucasgilde in. Eenmaal noemt hij zich in een document (1656) 'Mr. Schilder', andere keren dat zijn beroep wordt vermeld wordt hij 'laeckenkoper' genoemd (1657, 1659).¹³⁰ Uit het feit dat hij bij zijn dood in 1662 achttien panelen 'daervan op sommige is begonst te schilderen', en voorts ezels, verf, penselen, wrijfstenen etc. naliet, blijkt dat hij het vak was blijven beoefenen.¹³¹

Bij enkele andere schilders zal de situatie echter net andersom zijn geweest en moesten hun inkomsten aangevuld worden uit andere werkzaamheden: zo schijnt Brekelenkam vergunning voor de verkoop van bier en brandewijn te hebben aangevraagd,¹³² en diende Dou's neef Dominicus van Tol in 1676 een verzoekschrift in om de nering van biersteker (groothandel in bier) te mogen uitoefenen, hetgeen hem werd toegestaan; in het laatste geval kan men overigens wel veronderstellen dat er enig kapitaal aanwezig moest zijn om een dergelijk bedrijf op te zetten.¹³³

Van de meeste van de bovengenoemde schilders weten wij niet met zekerheid of zij bij Dou in leer zijn geweest; van Brekelenkam lijkt dat zeker niet waarschijnlijk, maar van de anderen ligt het wel voor de hand. Daarbij moeten wij ons bedenken dat, om bij een schilder als Dou in de leer te kunnen gaan, een zekere mate van welstand vereist was.¹³⁴ Door één geval weten wij welke kosten daar ongeveer aan verbonden waren: voor Matthijs Naiveu, zoon van een wijnkoper, werd van 1667 tot 1669 aan Dou jaarlijks 100 gulden betaald voor het 'onderwijzen en instrueren inde schilderkunst', een zeer hoog bedrag voor een opleiding in die dagen.¹³⁵

Verondersteld kan worden dat vele van deze schilders ook de kunsthandel bedreven, maar veel zekerheid daarover hebben wij niet. Het feit dat Dou als taxateur werd ingeroepen bij een belangrijke aankoop door de Staten van Holland en West-Friesland, en dat hetzelfde Statencollege bij Dou, naast eigen werk, hoogstwaarschijnlijk ook een schilderij door een andere kunstenaar kocht, zou erop kunnen wijzen dat hij tevens in schilderijen handelde.¹³⁶ Of het flinke aantal schilderijen in de inventarissen van De Pape en Van Swieten ook voor de verkoop bestemd was kunnen wij slechts gissen. Een aanwijzing vormt misschien het feit dat bij een van de schilderijen in Van Swietens inventaris, een werk van Frans van Mieris, 'vercoft aan Jan Davidsz.' vermeld staat.¹³⁷ Wel is zeker dat van de veel later levende

schilders, Hieronymus van der Mij, Frans van Mieris de Jonge en Louis de Moni in schilderijen handelden; van de twee laatstgenoemden is tevens bekend dat zij in het bezit waren van een forse schilderijencollectie die na hun dood geveild werd en die waarschijnlijk voor een groot deel voor de handel bestemd was.¹³⁸ De vader van Carel de Moor, Carel Sr., wordt als 'constcooper te Leiden' vermeld; mogelijk zette ook zijn zoon, die in ieder geval wel als taxateur optrad, dit voort.¹³⁹

Een steekproef bij de heffing van de 200ste penning uit 1666 (een belasting op het tweehonderdste deel van het vermogen, dus niet op inkomsten), kan nog iets duidelijk maken over de relatieve welstand van enkele schilders uit deze periode. Daar vinden wij 'Mr. Gerrit Douw schilder met d'erffnisse van zijn vader' aangeslagen voor 45 gulden en 'Adriaen de Voijs als getrouwt hebbende een dochter van Harman van der Vegt' voor 25 gulden;¹⁴⁰ dit zijn bedragen van het niveau dat wij ook aantreffen bij bijvoorbeeld notarissen en boekdrukkers. Opmerkelijk is dat 'Johan van Staveren schepen met zijn gedeelte in de erfennisse van Juffr. Susanna van Alkemade' slechts 45 gulden en Abraham de Pape 30 gulden betaalde;¹⁴¹ van de laatste weten wij zeker dat zijn kapitaal veel groter was dan uit dit bedrag blijkt! Interessant is de vergelijking met enkele van de verzamelaars die hierna uitvoeriger ter sprake zullen komen. De boekverkoper Jan Jansz. van Rhijn en de weduwe van de herbergier Pieter de Grient, die beiden flinke collecties hadden, werden respectievelijk voor 10 en 15 gulden aangeslagen. Daarnaast zien wij echter dat professor De le Boe Sylvius 125, Johan de Bye 160, François Meerman 180, Cornelis Paedts 225 en Henric Bugge van Ring 450 gulden betaalden!¹⁴²

'Soo wonderlijk fraay gecopieert'

Een opmerkelijk aspect van Abraham de Pape's inventaris uit 1656 is dat zich daarin, buiten de 57 eigen inventies, nog 14 kopieën naar Dou bevonden.¹⁴³ Was dit eigen studiemateriaal, waren zij voor de verkoop gemaakt of dienden zij beide doelen tegelijk? De vele kopieën die later door bijvoorbeeld Willem van Mieris en Louis de Moni werden vervaardigd, hadden zeker de verkoop tot doel; of in de tijd van De Pape ook reeds op enige schaal kopieën werden gemaakt als goedkope vervangingen van de dure originelen kan niet met zekerheid worden gezegd. De taxaties van de kopieën door De Pape liepen uiteen van ruim een gulden ('5 copien na Dou' f 6,-) tot 15 gulden ('een out wijfie met een drinckhooren', 'een dienstmaecht met een lantaern' en 'een jongen met vogelcoy'). In de mij bekende Leidse inventarissen komt tijdens het leven van Dou verder slechts één kopie naar deze meester voor.¹⁴⁴ De stukken van De Pape lijken dus eerder studiemateriaal te betreffen, vermoedelijk gemaakt tijdens een leertijd bij Dou;¹⁴⁵ waarschijnlijk



15 Quirijn van Brekelenkam, *Visschraper*, 1653(?).
Paneel 35 x 41 cm. Verblijfpl. onbekend (kunsth.
Loevenich, New York, 1956).

mogen wij hieruit opmaken dat er in het atelier van Dou druk gekopieerd werd als onderdeel van het leerproces. Het zullen vooral de 'tronies' zijn geweest waarop werd geoefend; in de Pape's inventaris bevonden zich bij de negen met onderwerpen benoemde kopieën vijf tronies en wellicht mag worden aangenomen dat de vijf onbeschreven werken ook tronies waren. Op den duur zijn er op deze wijze in ieder geval talloze kopieën op de markt gekomen, ook al waren ze oorspronkelijk misschien niet altijd voor de verkoop bestemd.

Hoeveel kopieën naar Dou nu onder zijn naam bekend staan, kunnen wij voorlopig slechts gissen. Uit het grondige werk dat Otto Naumann voor zijn oeuvre-catalogus van Frans van Mieris heeft verricht, kunnen wij echter een goede indruk krijgen van de enorme hoeveelheid kopieën die er van vele van diens werken nog bekend zijn;¹⁴⁶ een groot aantal daarvan is van goed gehalte en zal tijdens zijn leven of niet zo lang na zijn dood zijn vervaardigd. Dat het niet alleen zijn eigen leerlingen waren die deze maakten, blijkt uit vermeldingen van kopieën in de inventarissen van de Poelenburchnavolgers Johan van Haensbergen en François Verwilt.¹⁴⁷ Iets over de atelierpraktijk in dit opzicht valt ook op te maken uit het aardige verhaal van Houbraken over de jonge Adriaan van der Werff.¹⁴⁸ Verteld wordt dat zijn leermeester Eglon van der Neer (wiens werken ook

menigmaal direct op die van Van Mieris zijn geïnspireerd), een schilderijtje van Frans van Mieris te leen had gekregen om het te kopiëren. De jonge Adriaen wilde dit stukje dolgraag naschilderen maar Eglon had het aanvankelijk al aan een andere leerling toebedeeld en vond dat Adriaan daar nog niet aan toe was. Uiteindelijk kreeg Adriaan toch zijn zin, waarna hij een kopie maakte die zo goed was 'dat het naderhand tot Leiden van verscheide liefhebbers voor een stukje van Mieris aangezien werd'. Aangezien Adriaan toen 13 jaar oud was, moet dit zich omstreeks 1672 hebben afgespeeld, dus in de tijd dat Frans van Mieris nog leefde.¹⁴⁹ Misschien was het wel het schilderijtje dat Van der Werff op een jeugdig zelfportret uit 1678 trots in de hand houdt, als een 'hommage' aan de schilder die in deze tijd een groot voorbeeld voor hem was.¹⁵⁰

Vooral Willem van Mieris is echter verantwoordelijk voor een groot aantal goede kopieën naar het werk van zijn vader. Door de eigenhandig geschreven inventarissen van Pieter de la Court van der Voort en diens zoon Allard, zijn wij over een aantal hiervan zeer goed ingelicht.¹⁵¹ Op een voor ons zeer amusante wijze zien wij tevens hoe zulke kopieën, die oorspronkelijk als zodanig waren aangeschaft, uiteindelijk geruisloos voor originelen doorgingen. Pieter de la Court heeft Willem diverse opdrachten tot het maken van kopieën verleend, waarvoor hij tussen de 30 en de 80 gulden betaalde:¹⁵² zes naar Frans de Oude gekopieerde genrestukken (o.a. afb. 17) en een portret van Frans, door Willem van een tekening nageschilderd.¹⁵³ Zowel vader als zoon De la Court tekenden nauwkeurig aan dat het om kopieën van Willem ging, maar waarschijnlijk heeft Pieter het portretje van Frans van Mieris al als eigenhandig werk bestempeld, toen hij het aan een bewonderende bezoeker toonde.¹⁵⁴ Bij zijn beschrijving van zes van de genoemde stukken voegt zoon Allard er echter aan toe, dat deze werken meestal voor het origineel worden aangezien;¹⁵⁵ bij drie ervan vermeldt hij tevens dat het origineel zich in het buitenland bevindt, en bij twee van deze volgt de opmerking dat hij het daarom maar voor het origineel laat doorgaan.¹⁵⁶ Bijvoorbeeld over een 'Juffrouw met een stroochoedje' schrijft hij: '... soo wonderlijk fraay gecopieert dat bij geen liefhebber anders geoordeelt off is door de oude in zijn eelste tijd geschildert soodat 't daarvoor altijd sonder teegenspreken laat passeeren als sijnde onverbeeterlijk, kost f 80, t' origineel is veel jaaren al buytenlands en sulks dit voor 't origineel bekend is wel f 200 waardig als onweergaadeloos geschildert, 't origineel selfs is in de tijd verkofft voor f 3 15'.¹⁵⁷ Zelf schrijft hij 50 gulden als taxatie-waarde in de kantlijn, maar in 1766 gaat het tenslotte bij de veiling van de collectie na de dood van Allard voor 280 gulden van de hand, als ... een origineel van Frans. Dan worden al deze kopieën namelijk als originelen geveild. Een kopie van een 'nagligtje', dat Allard ook reeds voor het origineel

liet 'passeeren', brengt dan maar liefst 505 gulden op, terwijl Allard het zelf op 35 gulden taxeerde!¹⁵⁸ Voor de gang van zaken op deze veiling was Allard uiteraard niet verantwoordelijk, wel echter Louis de Moni, die een van de twee leiders van deze verkoping was. Wij kunnen veronderstellen dat een kenner als De Moni, die zelf veel kopieerde, wel degelijk op de hoogte was van het feit dat dit geen originelen waren. Overigens vervaardigde Willem van Mieris voor Pieter de la Court tevens kopieën naar respectievelijk Dou, Arie de Vois en Wouwerman. Ook het stuk naar De Vois, een 'rookende zeeman off matroos', waarvan Allard eveneens vermeldde dat het origineel in het buitenland was en 'seer onkenneijk of origineel off copy is', werd in 1766 als een eigenhandig werk van De Vois verkocht.¹⁵⁹

Zoals reeds gezegd was Louis de Moni eveneens een actief kopijst. In zijn nalatenschap, die na zijn dood in 1722 werd geveild, bevonden zich kopieën naar uiteenlopende schilders, waaronder ook twee naar Dou en één naar Frans van Mieris de Oude.¹⁶⁰ Of hij zijn eigen naschilderingen altijd eerlijk als zodanig verkocht - in ieder geval gebeurde dat op de veiling van zijn nalatenschap wel - mogen wij, gezien zijn handelswijze bij de veiling De la Court, slechts hopen. In deze tijd hadden kopieën overigens een heel andere status gekregen dan in de zeventiende en begin achttiende eeuw: in de zeventiende eeuw betrof het waarschijnlijk in de eerste plaats studiemateriaal dat tijdens de opleiding werd gemaakt en dat eventueel als goedkoop werk kon worden verkocht, terwijl in de late zeventiende en het begin van de achttiende eeuw zulke naschilderingen ook in opdracht werden vervaardigd als vervanging van dure originelen die niet meer te krijgen waren. In de achttiende eeuw begon men echter terug te kijken naar de zeventiende eeuw en ging men steeds meer vrijwel uitsluitend schilderijen van zeventiende-eeuwse kunstenaars verzamelen, kunstenaars die als de niet meer overtroffen grote meesters werden beschouwd.

Het maken van kopieën werd een doel op zichzelf en ze werden druk verzameld. De vele mooie natekeningen die door kunstenaars uit deze tijd vervaardigd werden, getuigen daar eveneens van.¹⁶¹ Dergelijke natekeningen, zowel in aquarel als in krijt, vinden wij ook in groten getale in de nalatenschap van De Moni. Hoewel hij in zijn eigen inventies steeds zeer nauw aansloot bij die van de oudere generaties Leidse fijnschilders, treffen wij bij deze kopieën van alles aan: of het nu Holbein of Hals, Rottenhammer, Rubens of Rembrandt was, het kon allemaal worden geleverd.¹⁶²

Interessant van de geveilde nalatenschap van De Moni is overigens dat zich daarin ook talloze pleisterbeelden bevonden van het soort dat wij sinds Dou dikwijls op schilderijen van deze schilders tegenkomen:¹⁶³ onder andere diverse Venussen (zie cat.nr. 18), 'de staande worstelaars', 'de vliegende cupido' (zie afbn. 10 en 64), en

diverse 'basreliëven' van pleister waaronder 'spelende kindertjes door Quinooy' (Duquesnoy). Het laatstgenoemde reliëf komen wij talloze malen op schilderijen van Dou en zijn navolgers tegen. (Zie cat.nrs. 10, 41, 96, afbn. 6, 29, 44). Het heeft er alle schijn van dat dergelijke pleisterbeelden en reliëfs in de Leidse ateliers gedurende een eeuw de ronde hebben gedaan. Het zo dikwijls weergegeven reliëf van Duquesnoy treffen wij trouwens ook in de veiling van de Leidse verzamelaar Van der Marck aan: 'Francis Quinooy. Een zeer fraey Basreliëf, met verscheide spelende Kindertjes. Extra uitvoerig en kunstig in Yvoor gesneden'.¹⁶⁴

'Lief-hebbers vande Konste'

Over de afnemers van de door deze schilders vervaardigde genrestukken weten wij vooralsnog betrekkelijk weinig. Alleen over die van Dou en Van Mieris is meer bekend, voornamelijk wanneer de kopers vorstelijke of zeer vooraanstaande lieden waren. Zoals reeds in het begin ter sprake kwam, vond Dou al op jonge leeftijd in de Zweedse gezant Spiering Silvercroon een belangrijke en enthousiaste mecenas, die Dou een flink jaargeld verstrekke om de eerste keus van de door hem vervaardigde werken te hebben; voorzover bekend moet dit een uitzonderlijk verschijnsel zijn geweest in de Hollandse kunstwereld van die tijd. Deze Spiering kocht schilderijen voor de verzameling van koningin Christina van Zweden; overigens bleek Christina, die een voorkeur voor Italiaanse kunst had, niet erg geporteerd voor het werk van Dou, zodat Spiering uiteindelijk in 1652 tien schilderijen die hij haar had gezonden terugkreeg (o.a. afb. 3).¹⁶⁵ Volgens getuigenis van Sandrart bezat Spiering zelf eveneens een flink aantal schilderijen van Dou en liet hij ook het portret van zichzelf en zijn echtgenote schilderen.¹⁶⁶ Wij weten helaas niet wie verder de 'Lief-hebbers' waren die Orlers in 1641 noemt en die in deze tijd al Dou's werk, naar zijn zeggen, zeer waardeerden en goed betaalden. Hoewel Orlers zelf een vrij aanzienlijke verzameling bezat, waren daar geen stukken van Dou bij;¹⁶⁷ wellicht waren deze reeds te duur voor hem. Wel kennen wij twee Leidse mecenasen die Dou's schilderijen vooral in een wat later stadium van diens carrière zullen hebben verzameld. Het meest spectaculair is de collectie van Johan de Bye, die uitsluitend werk van Dou had: maar liefst 27 of 29 topstukken, waarvan een groot deel nog steeds valt aan te wijzen (o.a. cat.nr. 14 en de afbn. 1, 2 en 6).¹⁶⁸ De Bye deed hiermee iets wat voor die tijd een unicum mag heten: hij stelde ze in 1665 publiekelijk ten toon in een ruimte aan de Breestraat die hij hiertoe van de schilder Johannes Hannot had gehuurd. Behalve door het contract dat hiervoor werd opgemaakt en waarin de schilderijen zijn beschreven, weten wij hierover meer uit een advertentie in de

Haarlemsche Courant van dat jaar: 'Alle Heeren en liefhebbers zij kennelijk, dat ten huize van Mons. Hannot, over 't Raethuys der stede Leyden, yder dagh behalve sondags van 11-12 uren, sonder noodsakelyck belet, kunnen worden gezien 29 stukken, op 't alderheerlyckst geschildert en wonderlyck door den konstrijck gerenommeerden Mr. Gerard Dou uytghevoert; verzoekende dat een yder in 't particulier, in 't uytgaen niet nalatig zij, den overgrooten noot der armen met een liberalen gift voor het gesicht der selvige, te gedencken, tot welcker eynde een bos [bus] in deselve kamer sal hangen, en soo yemant in die geheele kunst gadinge heeft, gelieft den eygenaer daerover aen te spreekken'.¹⁶⁹ Uit het bovenstaande blijkt dat de toeschouwer, als 'compensatie' voor het feit dat hij van deze kostbaarheden genoten had, nog een werk van barmhartigheid kon verrichten, terwijl tevens duidelijk is dat de eigenaar voor enige commercie ook niet terugdeinsde en bereid was met geïnteresseerden te onderhandelen over eventuele verkoop. Een aantal van deze werken is, waarschijnlijk via vererving, in de eveneens Leidse verzameling van Adriaan Wittert van der Aa terechtgekomen, van wie Pieter de la Court in het begin van de achttiende eeuw drie Dou's kocht voor de ongelooflijke bedragen van 3000, 1500 en 1000 gulden (o.a. cat.nr. 14 en afb. 5).¹⁷⁰

Een andere Leidse liefhebber die nogal wat werken van Dou bezat, was de zeer welgestelde, op het Rapenburg wonende François de le Boe Sylvius.¹⁷¹ Deze beroemde hoogleraar in de medicijnen had een zeer omvangrijke schilderijencollectie, bij zijn dood in 1672 totaal 162 werken; daarvan waren er elf of twaalf van Dou (waaronder wellicht cat.nr. 16). Ook van Van Mieris bezat hij zeven werken,¹⁷² hetgeen overigens minder is dan men zou verwachten, gezien het feit dat Houbraken Sylvius uitdrukkelijk als een mecenas van Van Mieris noemt die 'hem dikwerf verzogt, dat al wat hy maakte voor hem mogt wezen, of hy een keur hebben om het zelve te naasten tot zoodanig een prys als ymant anders daar voor wilde geven, 't geen zyn Konstlust [van Van Mieris] niet weinig aanspoorde'.¹⁷³ Houbraken vermeldt tevens dat Van Mieris via Sylvius de opdracht tot het maken van een schilderij voor de aartshertog Leopold Wilhelm verkreeg (afb. 8). Kort na 1672 moet Sandrart werken van Dou en Van Mieris uit de verzameling van Sylvius nog bij diens broer in Hamburg hebben gezien, die deze stukken volgens zijn zeggen geërfd had.¹⁷⁴

In de jaren zestig waren Dou en de 'Prins van zyne Leerlingen' (zoals Dou volgens Houbraken Frans van Mieris zou hebben genoemd), reeds dusdanig befaamd dat zij tot de bezienswaardigheden van Leiden behoorden, zoals blijkt uit het verslag van de al eerder genoemde Fransman De Monconys; ook Van Slingelandt werd in diens tour langs de Leidse ateliers - en de collectie van De Bye - opgenomen.¹⁷⁵ Iets eerder (1662) was Dou



16 Jacob Toorenvliet, *Tandtrekker*. Doek 49 x 40,5 cm. Verblijfpl. onbekend (veiling Laren (Christie), 2-4-1979, nr. 439). (zie ook cat.nr. 85).

bezocht door de eveneens reeds ter sprake gekomen Deense geleerde Ole Borch, die hem een excellente schilder noemde welke, zo schrijft hij, met zijn kleine schilderijtjes noch in Holland noch in enig ander land van de wereld zijn gelijke had.¹⁷⁶ Wellicht kwamen dankzij hem twee werken van Dou in de Deense koninklijke collectie terecht.

Zulk hoog aanzien genoot het werk van Dou inmiddels, dat het in 1660 werd uitverkoren om onderdeel te vormen van de *Dutch Gift* voor de Engelse koning Karel II. Voor dit kostbare geschenk, bestaande uit schilderijen en beeldhouwwerken, kochten de Staten van Holland en West-Friesland in eerste instantie uitsluitend Italiaanse schilderijen en antieke sculptuur uit de collectie Reynst. Men voegde daar echter nog vier 'moderne' werken aan toe: één van Pieter Saenredam, dat men van de Amsterdamse burgemeester Andries de Graeff kocht en waarvoor men Dou verzocht het te taxeren, en drie stukken die men bij Dou aanschafte. Van deze drie waren er twee van hemzelf: zij vormden de enige 'eigentijdse' schilderijen van dit geschenk. Eén daarvan was zeker de *Jonge Moeder* die zich nu in het Mauritshuis bevindt (afb. 27), het derde werk betrof waarschijnlijk een stuk van Adam Elsheimer.¹⁷⁷ Volgens de ambassadeurs Van Nassau van Beverweerd en Van Hoorn, was Karel

buitengewoon ingenomen met dit geschenk; de schilderijen 'die S. Maj. wel de meeste scheenen te behagen', waren 'dat van Titiaen, sijnde een marienbeeld met een kind, die van Douw ende Elshamer'.¹⁷⁸ Dat de schilderijen van Dou een bezienswaardigheid waren blijkt ook uit het feit dat John Evelyn, nog geen maand nadat de stukken aan de koning waren overhandigd, zich naar het hof spoedde om speciaal de stukken van Dou te aanschouwen; in zijn dagboek prees hij vol bewondering de 'two rare pieces of Drolerie, or rather a Dutch Kitchen painted by Douce'.¹⁷⁹

Karel II moet zo verrukt zijn geweest over het werk van Dou dat hij hem aan zijn hof wilde verbinden, zoals Houbraken ons mededeelt, hetgeen wordt bevestigd door een gedicht van Traudenius, waarin Dou wordt gemaand toch vooral niet te gaan: 'Hoe DOUW! zal Stuart u de Vuurbaak der penceelen, / Naar Withal sleepen, ai gaa niet in Karels Hof / Verkoop uw vryheid niet voor rook, voor wind en stof, / Wie 's Vorsten gunst zoekt, moet voor slaaf en vleyer speelen'.¹⁸⁰ Waarschijnlijk heeft ook Dou het raadzamer geacht om als zelfstandig 'ondernemer' in Leiden te blijven werken, aangezien men toch wel naar hem toe kwam om zijn werken te kopen. Opmerkelijk is overigens dat, ondanks de vorstelijke belangstelling in het buitenland, aan het Haagse stadhouderlijk hof tijdens Dou's leven geen werken van hem schijnen te zijn verzameld.¹⁸¹

Zoals blijkt was zijn afzetgebied geenszins beperkt tot de Leidse markt. In feite zijn er in de mij tot nu toe bekende Leidse inventarissen uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, behalve de reeds boven genoemde, niet zo erg veel werken van hem te vinden. De Pape bezat in 1656 een wel zeer goedkope 'out manstronie' door Dou, en een portretje van hemzelf door Dou geschilderd (resp. op slechts f 15,- en f 12,- getaxeerd, een prijs die ook een aantal van de genoemde kopieën naar Dou door De Pape waard waren!).¹⁸² In een inventaris van 1661 treffen wij een verder onbenoemd 'stuck door Dou',¹⁸³ terwijl in de zeer omvangrijke collectie van Henric Bugge van Ring (inventaris 1667, 237 schilderijen), die later nog ter sprake zal komen, slechts twee Dou's vermeld worden die niet erg prijzig klinken: een 'out besies Trony' en een 'cleyne conterfeytsel van een Jongman'; bij de laatste wordt expliciet vermeld 'gedaen in syn Jonckheyt'.¹⁸⁴ In de grote verzameling van Jan Jansz. van Rhijn, boekverkoper (inventaris 1668, 166 schilderijen), komt slechts 'een copie nae Dou' voor.¹⁸⁵ De uit 160 schilderijen bestaande collectie van Gerard van Hoogeveen (inventaris 1665) bevat zelfs niet één werk van Dou.¹⁸⁶ Dit zijn over het algemeen verzamelingen die weliswaar omvangrijk zijn, maar waarin, voorzover te beoordelen, geen buitengewoon kostbare schilderijen voorkomen. Bij beschouwing van Leidse inventarissen die zeer veel schilderijen bevatten, blijken werken van schilders als Jan van Goyen (die verreweg het hoogst scoort), de



17 Willem van Mieris naar Frans van Mieris I, *Rokende soldaat*. Paneel 15,7 x 12,3 cm. Verblijfpl. onbekend (Kunsth. B. Koetser, Londen 1968).

onbekende zeeschilder Hendrick Staets, Pieter de Molyn en Jan Porcellis het talrijkst te zijn.¹⁸⁷

Waarschijnlijk lag Dou's markt dus voor een groot deel buiten Leiden, hoewel ook daarover vooralsnog nauwelijks gegevens zijn. Vermoedelijk verkocht Dou ook werken via de bekende Amsterdamse kunsthandelaren Johannes de Renialme en Gerrit Uylenburch.¹⁸⁸ De Renialme blijkt bij zijn dood in 1657 vijf werken van Dou te hebben, waaronder er een van Rembrandt en Dou samen heet te zijn.¹⁸⁹ Uitgezonderd 'een keuckemeyd' die op f 600,- werd getaxeerd - na Rembrandts *Overspelige Vrouw* het duurste stuk dat in diens bezit was - waren het overigens geen kostbare schilderijen. In de inventaris van Uylenburch van 1674 bevond zich 'een St. Franciscus' van zijn hand.¹⁹⁰

De reeds genoemde *Jonge Moeder* in de *Dutch Gift* (afb. 27) was overigens waarschijnlijk al enkele jaren eerder vervaardigd in opdracht van de in Delft wonende Dirck van Beresteyn, advocaat van het Hof van Holland, die daarvoor reeds een miniatuurportret van zichzelf door Dou had laten schilderen,¹⁹¹ terwijl zich in een Middelburgse inventaris uit 1676 een 'principael van Gerrit Douw' bevond.¹⁹² In de door Hoet vermelde

veilingen uit de late zeventiende en vroege achttiende eeuw (de meeste in Amsterdam, een enkele in Den Haag gehouden), is een flink aantal werken van Dou te vinden; wellicht waren deze nog tijdens diens leven aangeschaft. Tussen de bezitters van de in die tijd geveilde collecties moeten enkele echte fijnschilder-liefhebbers hebben gezeten, zoals Jan François d'Orville (veiling Amsterdam 1705), die in het bezit was van vier werken van Dou (twee daarvan werden voor 1100 gulden per stuk geveild), drie van Frans van Mieris de Oude (de hoogst geprijsde 850 gulden) en twee van Willem van Mieris (de duurste 400 gulden).¹⁹³

In hoeverre tijdens Dou's leven reeds stukken naar collecties van vooral Duitse vorsten verhuisden, waar uiteindelijk zo veel van zijn werken terecht zouden komen, zou onderzocht moeten worden. Wel is bekend dat aartshertog Leopold Wilhelm reeds rond 1660 werk van Dou had (afb. 28)¹⁹⁴ en dat, zoals reeds vermeld, de keurvorst van de Palts de *Waterzuchtige vrouw* voor het astronomische bedrag van 30.000 gulden uit het kabinet De Bye zou hebben gekocht om het als geschenk aan Eugenius van Savoye te geven (afb. 1).¹⁹⁵ Ook in de verzameling van Lodewijk XIV hebben zich in de late zeventiende eeuw waarschijnlijk reeds schilderijen van Dou bevonden (o.a. afb. 4).¹⁹⁶ Een jaar na Dou's dood, in 1676, werd door Cosimo III een 1658 gedateerd zelfportret van Dou aangeschaft voor de zelfportretten-galerij in Florence (afb. 7). Zijn agent Guasconi kocht het in Leiden voor 800 gulden nadat hij hierover Frans van Mieris als deskundige had geraadpleegd.¹⁹⁷ Al eerder had Guasconi moeite gedaan een zelfportret van Dou te bemachtigen, waaruit blijkt dat dit als een 'must' werd beschouwd, iets wat in Cosimo's galerij niet mocht ontbreken. De groothertog van Toscane was echter in de eerste plaats een groot liefhebber van het werk van Frans van Mieris.

Van Mieris had, zoals al in het voorbijgaan ter sprake kwam, reeds in een vroeg stadium van zijn carrière, in 1660 (hij was toen 25 jaar oud), de zogenoemde 'Stoffenwinkel' (afb. 8) voor een zeer hoog bedrag aan aartshertog Leopold Wilhelm kunnen verkopen.¹⁹⁸ Net als Dou had ook hij het verzoek om als hofschilder te komen werken (bij aartshertog Leopold Wilhelm), afgeslagen. In 1661 moet de faam van de nog jonge Van Mieris al zo verbreid zijn geweest dat hij, evenals Dou, door De Bie werd opgenomen in diens *Gulden Cabinet van de edel vry schilder-const*, terwijl De Monconys hem een jaar later, 'ce fameux Peintre' noemde.¹⁹⁹

Het lucratieve contact met Cosimo III, dat aan het eind van de jaren zestig een aanvang nam, zal waarschijnlijk, zoals ook met Leopold Wilhelm het geval was, via de befaamde medicus professor Sylvius tot stand zijn gekomen.²⁰⁰ Over deze contacten zijn wij zeer goed ingelicht door de briefwisseling die Giovacchino

Guasconi, zijn agent in Nederland, met het Florentijnse hof voerde.²⁰¹ In 1669 bezocht Cosimo het atelier van Van Mieris, 'Pittore assai celebre', wellicht om werk waarvoor hij reeds een jaar eerder opdracht had gegeven in ogenschouw te nemen.²⁰² Vanaf dat moment horen wij in de brieven van Guasconi veel over opdrachten en aankopen bij Van Mieris die met de nodige moeilijkheden over de betaling en het lange wachten op aflevering gepaard gingen, waarbij wij overigens tevens over Van Mieris' problemen om met geld om te gaan en zijn kennelijk drankmisbruik worden ingelicht.²⁰³ Hoe dan ook, twee zelfportretten en drie genrestukken gingen via deze weg naar Florence. Voor het duurste stuk, een musicerend gezelschap, dat uiteindelijk in 1675 werd afgeleverd en waarvoor Van Mieris het onderwerp zelf had mogen bepalen, werd de ongelooflijke som van 2500 gulden betaald (afb. 10). Bij zulke prijzen moeten wij ons overigens wel realiseren dat de bedragen die vorsten plachten te betalen meestal ver boven de normale prijzen die deze schilders konden vragen blijken te liggen.²⁰⁴ Zoals bij Dou reeds ter sprake kwam, had ook Van Mieris een Leidse mecenas in prof. Sylvius, hoewel diens collectie niet zeer kostbare werken van hem lijkt te hebben bevat.²⁰⁵ Volgens mededeling van Houbraken waren ook de Leidenaren Mr. Vredenburg, Mr. Gerards en Cornelius Paedts liefhebbers van zijn werk.²⁰⁶ De eerste was waarschijnlijk de notaris Willem van Vredenburg en de tweede de rijke Isaac Michielsz. Gerard, maar helaas is niets over hun bezittingen aan schilderijen bekend.²⁰⁷ Over burgemeester Paedts' relatie tot Van Mieris worden wij door Houbraken ingelicht: hij vermeldt dat Paedts tekenles van Van Mieris heeft gehad, voorts een portret van zijn echtgenote liet vervaardigen (dat in Houbrakens tijd 'voor een van zyn konstigste Penceelkonst die hier te Land is' gehouden werd), en tenslotte dat hij de reeds genoemde, zeer kostbare dokterscène liet schilderen - wellicht het stuk dat De Monconys in het atelier van Mieris zag (vermoedelijk afb. 9).²⁰⁸ Behalve dat ons nog twee fraaie tekeningen van Paedts' zoonje als baby bekend zijn,²⁰⁹ kennen wij verder niet de inhoud van zijn schilderijenverzameling. Had Frans van Mieris langer geleefd dan zou hij ongetwijfeld in Pieter de la Court van der Voort een enthousiast mecenas hebben gevonden; De la Court moest zich echter tevreden stellen met Frans' zoon Willem, maar daarover later. Dat een ander lid van deze familie werken van hem kocht blijkt uit de inventaris van de in Leiden geboren Petronella de la Court (een volle nicht van zijn vader), die toen zij in 1707 op 82-jarige leeftijd in Amsterdam overleed, zes schilderijen van Frans van Mieris bezat.²¹⁰

In de mij bekende Leidse inventarissen uit de tweede helft van de zeventiende eeuw zijn verder slechts weinig werken van Frans van Mieris te vinden. De schilder Johan van Swieten bezat bij zijn overlijden in 1662 een schilderij en een tekening van hem,²¹¹ en in de grote inventaris van



18 Willem van Mieris, *Scène uit Tartuffe*, Paneel 60,5 x 49 cm. Verblijfpl. onbekend (Kunsth. Hallsborough, Londen 1950).

Henric Bugge van Ring (1667) wordt slechts eenmaal zijn naam genoemd, zij het dat dit wel een interessante vermelding betreft: 'een stuk met bloemen van der Spelt en een gordijntgen daer bij staende van Mieris'; dit moet het mooie, alleen door Adriaan van der Spelt gesigeneerde schilderij zijn dat zich thans in Chicago bevindt (afb. 11)!²¹² Een familielid van de genoemde stillevenschilder, de arts Johannes van der Spelt, bezat een portret van zichzelf door Van Mieris (1664).²¹³ De zeer welgestelde Simon Vliedthoorn had een 'stukje' dat slechts op 15 gulden werd getaxeerd.²¹⁴ In de jaren zestig moet het Leidse stadsbestuur gemeend hebben dat ook zij iets moesten opdragen aan deze twee beroemde Leidse schilders, die buitenlandse vorsten tot hun clientèle mochten rekenen. Op 24 juli 1669 gaven zij Dou opdracht tot het maken van een schilderij, 'Considerende dat zyn konst allomme zeer vermaerd en in groote agting is' en een dag later volgde de opdracht voor Van Mieris, waartoe zij 'vermidts de vermaerdheit van zijn kunst genegen waren'.²¹⁵ Aan beiden werd gevraagd eerst een getekend ontwerp voor te leggen. In februari 1670 blijken zij van gedachte te zijn veranderd; zij stellen de opdrachten uit en in de notulen van de burgemeestersvergadering wordt opgeschreven dat men Van Mieris een 'dilatoir [ontwijkend] antwoordt' moest

geven, 'ende de schilderye, die hij voor de stadt maecken soude, in de wal te schuyven' (zoiets als in de ijskast stoppen);²¹⁶ wat betreft Dou moest met 'een dexteritie' hetzelfde gedaan worden.²¹⁷ Kennelijk was men van mening dat dit met enige tact en voorzichtigheid moest gebeuren! Zoals te verwachten is er nadien niets meer van gekomen; de reden was wellicht dat de prijzen die deze heren gewend waren te vragen wat boven de begroting van het stadsbestuur lagen.

De andere genreschilders die tijdens het leven van Dou en Van Mieris in Leiden werkzaam waren, hebben nooit de faam bereikt die deze twee toeviel. Slechts Pieter van Slingelandt, Arie de Vois, Jacob Toorenvliet, Matthijs Naiveu en Carel de Moor - de carrière van de laatste twee behoort eigenlijk al grotendeels tot de achttiende eeuw - waren bekend genoeg om door Houbraken te worden opgenomen. Van hen werd alleen Van Slingelandt, in het kielzog van Dou en Van Mieris, in eerdere gedrukte bronnen genoemd (Metsu, die reeds in een vroeg stadium van zijn loopbaan naar Amsterdam vertrok wordt hier buiten beschouwing gelaten). De anderen blijken in de achttiende eeuw echter in Leiden toch nog niet geheel vergeten, want de namen van Van Spreeuwen, Van Staveren, De Pape, Van Gaesbeeck, Brekelenkam, Maton en Van Tol verschijnen in een manuscript waarin door een onbekende in de loop van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig, biografieën van Leidse schilders werden opgetekend;²¹⁸ Snaphaen en Van Swieten, van wie wij ook nu nauwelijks werk meer kennen, ontbreken zelfs daar.²¹⁹

Over het algemeen komen wij uit zeventiende-eeuwse bronnen, voornamelijk boedelinventarissen, slechts weinig over hun werk te weten. Over het opmerkelijke feit dat het grootste deel van het werk van De Pape, Van Staveren en Van Gaesbeeck waarschijnlijk in hun eigen bezit bleef, werd reeds gesproken.²²⁰ Doordat van een flink aantal werken van Van Staveren en De Pape in de betreffende inventarissen het onderwerp wordt genoemd, kunnen enkele daarvan, zij het onder voorbehoud, nog worden aangewezen (o.a. afb. 13, 'Een naeystertge in een keucken sittend', afb. 14, 'Een papeetster met een out mannetgen daertegen' en cat.nr. 62, 'Een vROUTgen die een haen plockt').²²¹

Vermeldenswaard is dat de stukken in De Pape's boedelbeschrijving (1656) getaxeerd zijn: de hierboven vermelde stukken werden beide op 30 gulden geschat, terwijl de twee duurste stukken op 36 gulden werden getaxeerd: 'Een VROUTgen dat een jongen luyst' en 'Een croechtien' (kroegje); de taxaties van de overige werken van zijn hand liggen tussen de twee en de dertig gulden, een prijsniveau dat zeer ver onder dat van Dou en Van Mieris lag, maar dat vergeleken met de rest van de schilderijen die De Pape in zijn bezit had (totaal 138 werken, onder andere van Van Goyen, Molijn, Esaias van

de Velde en Wouwerman naast vele andere bekende namen), nog vrij hoog was.²²²

Van De Pape vinden wij verder in Leidse inventarissen uit respectievelijk 1667 en 1669, 'een out vrouwe tronie' en 'een beste Vader en beste Moertje' (vergelijk afb. 37) en in de inventaris van Bugge van Ring (1667) twee portretten: van diens echtgenote Aeltgen van Swieten en van zijn zwager Cornelis.²²³ Schilderijen door Van Gaesbeeck waren tot nu toe, buiten de genoemde inventaris van zijn vader (1652), in zeventiende-eeuwse bronnen in het geheel niet te traceren. De oogst wat betreft Van Staveren is niet veel groter: in de inventaris van de bankier Jean François Tartarolis, die 142 schilderijen bezat toen hij in 1655 overleed, vinden wij 'drie stuckxkens van Staveren', en in 1690 komen wij een op 40 gulden getaxeerd, eveneens onbenoemd, schilderij van hem tegen in de boedel van Simon Vliedthoorn.²²⁴ Deze Vliedthoorn bezat overigens ook drie werken van Dominicus van Tol (respectievelijk op 70, 18, en 6 gulden getaxeerd), de enige keer dat, voor zover mij op dit moment bekend, diens werk in een zeventiende-eeuwse bron vermeld wordt.²²⁵ In achttiende-eeuwse veilingen komen zijn schilderijen overigens wel regelmatig voor; dan vinden deze dikwijls hun weg naar tamelijk belangrijke verzamelingen, waarschijnlijk als compensatie van het reeds schaarse werk van Dou. In veilingcatalogi kan men bij zijn werk dan ook vermeldingen als 'niet minder als van Dou' tegenkomen.²²⁶

Van de oudste van het hele gezelschap, Jacob van Spreeuwen, die zich niet in het gilde heeft laten inschrijven, en vermoedelijk in de jaren veertig en vijftig elders werkte, komen wij een enkele maal schilderijen tegen: een familieportret van de wijnkoper Gerrit Doude met vrouw en kinderen, getaxeerd op 4 gulden (1645), een 'tafereel uyt ovidius' bij Adriaen de Bye (1645), 'drie tafereeltges van Spreeu' bij ene Cornelis van Borselen (1652), 'een schildetgen' (vermoedelijk een 'schildertje', ofwel een voorstelling met een schilder, zie afb. 31) bij de boekverkoper Jan Jansz. van Rhijn (1668), terwijl de schilder Jan van Swieten (1662) een 'verweckinge Lasari' van hem had.²²⁷

Over werken van Brekelenkam weten wij iets meer. Uit de inventaris van Henric Bugge van Ring (1667) blijkt dat deze verzamelaar, die een zeer omvangrijke collectie bijeen vergaarde (237 schilderijen), een liefhebber van Brekelenkams werk was en hem ook opdrachten heeft gegeven. Maar liefst 18 schilderijen van Brekelenkam komen in zijn inventaris voor; daaronder bevindt zich een portret van Henric Bugge met zijn zoon, twee kopieën door Brekelenkam van portretten van Bugge's vader en moeder en een kopie van een portret van een ander familielid.²²⁸ Kennelijk liet hij Brekelenkam dus ook portretten kopiëren die waarschijnlijk naar andere takken van de familie waren vererfd. Deze rooms-katholieke Henric Bugge had overigens naast

genrestukken als een 'lesende astrologus', een 'juffr. die aen de meyt gelt geeft', een 'appel en peerencoopster', een 'visschraper' (zie bijvoorbeeld afb. 15), ook twee voorstellingen van St. Franciscus, een 'St. Bonifacius en Clara' en een 'knielende Cluyzenaar' (zie cat.nr. 3) door Brekelenkam. Het lijkt waarschijnlijk dat Bugge en de eveneens katholieke Brekelenkam via hun gemeenschappelijke geloof tot elkaar zijn gekomen en dat Brekelenkam voor kopers als deze zijn talrijke kluizenaars, meestal uitgerust met crucifix en rozenkrans, vervaardigde. Een tweede liefhebber van Brekelenkams werk moet de herbergier Pieter de Grient zijn geweest: bij diens overlijden in 1657 worden in zijn inventaris 16 schilderijen van Brekelenkam genoemd.²²⁹ Bij vijf daarvan staan taxatiewaarden: het duurste, een 'geselschap' wordt 12 gulden waard geacht, de andere respectievelijk zes, acht en tweemaal 10 gulden, geheel andere bedragen dus dan wij van Dou en Van Mieris gewend zijn.

Het heeft er alle schijn van dat Brekelenkam, anders dan Dou en Van Mieris, bijna geheel afhankelijk was van een Leidse clientèle. Wat betreft zeventiende-eeuwse boedels in Leiden en omgeving, wordt nog een werk van Brekelenkam genoemd in de grote collectie van Dr. Gerard van Hoogeveen (1665), twee worden vermeld in de inventaris van ene Johan van Dijnen uit het nabijgelegen Voorschoten (1667), drie bij de herbergier Aernout Eelbrecht, respectievelijk getaxeerd op 10, 9 en 3 gulden, en twee in de boedel van Johannes de Vos (1683).²³⁰ De laatste was een onbekende portretschilder die nogal wat functies in het gilde bekleedde; De Vos bezat 172 schilderijen waarvan slechts bij 23 de naam van een schilder vermeld staat; het lijkt waarschijnlijk dat hij handelde, en dan vooral in betrekkelijk goedkope schilderijen. Tenslotte bevond zich onder de 44 schilderijen van de goudsmid Johannes van Werckhoven (1693) een werk van Brekelenkam.²³¹ In de achttiende eeuw zullen vele werken van Brekelenkam ter veiling komen, maar zij blijven zeer bescheiden prijzen opbrengen; de schilderijen die nog enkele tientallen guldens opleverden, kregen dikwijls omschrijvingen als 'soo goed als Douw', of 'is van schildering als Metzu' mee.²³²

Uit het verslag van De Monconys en vooral uit het proces tegen de familie Meerman, bleek reeds dat Pieter van Slingelandt hoge prijzen voor zijn werk kon vragen.²³³ Uit andere bronnen komen wij echter bitter weinig over zijn schilderijen te weten. De enige Leidse collectie waarin tijdens zijn leven een genrestuk van hem te traceren valt, is wederom die van Bugge van Ring; deze had 'een suyghent kint' van diens hand (vergelijk afb. 56).²³⁴ Vanaf het begin van de achttiende eeuw komen wij zijn naam echter zeer dikwijls tegen op veilingen van aanzienlijke collecties en gaan zijn schilderijen over het algemeen voor

hoge prijzen van de hand: voor enkele honderden gulden tot soms meer dan duizend gulden.²³⁵ Uit de inventaris van Allard de la Court blijkt dat zijn werk tegen het midden van de achttiende eeuw in Nederland zeldzaam is geworden: bij de vermelding van wat een schilderij van Slingelandt hem gekost heeft schrijft hij: 'is meer waard also sijn schilderij seer raar is'.²³⁶ Ook in het geval van Slingelandt zullen toevoegingen als 'niet minder als Douw' een aanbeveling hebben gevormd, evenals de vele malen dat men uitdrukkingen als 'wonderlyk curieus uytvoerig' tegenkomt bij deze 'fijn'schilder bij uitstek'.²³⁷ Houbraken vertelt over hem dat hij '... door zyne veel tydslytende wijze van schilderen meer roem als geld' vergaarde!²³⁸

Over Arie de Vois, Matthijs Naiveu en Jacob Toorenvliet, valt vooralsnog wat betreft de kopers van hun werk eveneens weinig te zeggen. Van De Vois kan slechts worden vermeld dat hij betrekkingen met de schilder en lakenkoper Jan van Swieten heeft onderhouden, gezien het feit dat zich in diens inventaris twee 'gedootverfde' portretten van Van Swieten en diens echtgenote door De Vois bevonden en deze bovendien nog een schuld aan Van Swieten had van 13 gulden.²³⁹ Pas in de late zeventiende eeuw en vooral in de achttiende eeuw komen wij nogal wat werken van hem in veilingen tegen, waar zij meestal voor flinke prijzen verkocht werden.

De periode waarin de iets jongere Matthijs Naiveu en Jacob Toorenvliet werkzaam waren, strekt zich reeds uit tot in de eerste twee decennia van de achttiende eeuw, de tijd dat het veilingwezen goed op gang was gekomen. De prijzen van schilderijen die nog tijdens het leven van deze twee productieve schilders geveild werden, zijn niet bijzonder hoog. Van Naiveu liggen ze tussen de 25 en de 50 gulden, voor Toorenvliet iets lager: tussen de 20 en de 30 gulden (een enkele uitschieter daargelaten).²⁴⁰

Opmerkelijk is dat in een veiling van 1687 - vermoedelijk betreft het een Leidse collectie, er komt ook een enkel werk van Dou, Van Mieris en De Vois in voor - vier werken van Toorenvliet werden geveild.²⁴¹ Dat Toorenvliet relaties met leden van de familie De la Court onderhield, blijkt, behalve uit het feit dat Petronella de la Court 'een Italiaensche Tandtrekker' van hem bezat (geveild voor het voor Toorenvliet zeer hoge bedrag van 61 gulden; vergelijk afb. 16),²⁴² uit hetgeen Pieter de la Court van der Voort in zijn inventaris opschreef over een schilderijtje van diens hand: 'een Fruytverkoopster van Toornvliet vrindschapswegen' (Allard geeft als aanvulling 'voor mijn vader geschildert').²⁴³ Wellicht bedoelde Pieter hiermee dat hij slechts uit vriendschap Jacob eens een opdracht had gegeven; in ieder geval werd het schilderij op een kleine bovenkamer gehangen waar minder belangrijk werk een plaats vond, terwijl geen andere opdrachten zijn gevolgd. Een andere mogelijkheid is dat Jacob uit eigen beweging een schilderij voor hem maakte in de hoop op meer opdrachten.²⁴⁴ Dit gegeven lijkt enigszins aan te

sluiten bij de opvallende opmerking van Houbraken, dat Toorenvliet 'niet gelukkig' met zijn kunst geweest is: 'Maar 't is ... smartig als men ziet dat anderen die minder Konst bezitten, als het spreekwoordt zegt, door de waerelt rollen, daar zy 'er door kruipen moeten'.²⁴⁵

Voor de zonen van Frans van Mieris zou Pieter de la Court van der Voort echter een ware mecenas blijken te zijn. Met deze schatrijke Leidse lakenfabrikant treffen wij voorlopig voor de laatste maal een fervent verzamelaar die voornamelijk eigentijdse kunst kocht en bovendien op grote schaal opdrachten gaf aan levende meesters (in totaal 85 werken zijn op deze wijze ontstaan). Over zijn verzameling zijn wij buitengewoon goed ingelicht door de al eerder ter sprake gekomen, uiterst nauwkeurige, inventaris die hij zelf opmaakte en door de even zorgvuldige boedelbeschrijving van zijn zoon Allard. Het is duidelijk dat Pieter een voorkeur had voor werken waarin de Leidse traditie van Dou en Van Mieris, van wie hij eveneens een aantal belangrijke stukken had weten te bemachtigen (o.a. cat.nr. 14 en afb. 5), werd voortgezet. De reeds in 1690 te Rome gestorven Jan van Mieris heeft hier nauwelijks van kunnen profiteren. Van hem bezat Pieter vijf werken waarvan hij bij twee pendants mededeelt 'voor mij hier geschildert' (dus voor Jans vertrek naar Italië in 1688). Een ander schilderij blijkt door Pieters zwager Jan Poelaert in Rome te zijn aangeschaft, tijdens een van diens reizen naar Italië; daarvan wordt door Allard vermeld: 'tot Roma geschildert, kost mijn oom f 100, 't laatste stuk door hem geschildert'. Twee van de werken van Jan liet Pieter de la Court overigens door diens broer Willem geheel overschilderen.²⁴⁶

Het was vooral Willem die wel voer bij de protectie van Pieter de la Court; waarschijnlijk namen de contacten tussen De la Court en Willem, die tot 1731 stand zouden houden, reeds eind jaren tachtig een aanvang.²⁴⁷ Overigens had Willem al in zijn vroege periode zes stukken gemaakt voor Pieters nicht Petronella de la Court, die goed voorzien was van werken van de familie Van Mieris.²⁴⁸ Ook voor haar befaamde poppenhuis had hij drie miniatuurschilderijtjes vervaardigd, terwijl haar dochter Petronella du Pré-Oortmans bij de veiling van haar collectie in 1729 eveneens een flink aantal werken van Willem bleek te bezitten.²⁴⁹

Hierboven werden reeds de kopieën vermeld die Pieter de la Court door Willem van Mieris naar Dou, De Vois, maar vooral naar vader Frans liet maken. Naast het afwerken, bijschilderen of met figuren stofferen van andere schilderijen in zijn collectie, het vervaardigen van enkele portretten en het ontwerpen en boetseren van tuinvazen,²⁵⁰ liet hij Willem ook vele eigen inventies schilderen, in totaal 15 stuks waarvoor hij prijzen betaalde die uiteenliepen van 60 tot 1600 gulden. Het goedkoopst waren twee landschappen en een fruitstilleven, het



19 Willem van Mieris, *Rinaldo en Armida*, 1709. Paneel 67 x 85 cm. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. (zie ook cat.nr. 43).

kostbaarst de *Rinaldo en Armida* die zich nu in het Mauritshuis bevindt (afb. 19);²⁵¹ voor de rest blijken de historiestukken die Willem voor hem vervaardigde - en deze maken het merendeel uit van de eigen inventies - over het algemeen niet duurder te zijn dan de genrestukken (meest tussen de 150 en 250 gulden); onder de laatste categorie kan ook gerekend worden 'De Tartuffe verbeeld als een Munnik bij een dame met een luit aan een Tafel met Tapijt Fruyten en bijwerk ... voor mij uytvoerig geschildert', die hem 800 gulden kostte (afb. 18).²⁵² Mecenas en schilder onderhielden vriendschappelijke banden die echter ernstig bekoelden na een familieruzie in 1731 met de Backers, met wie Willem ook omging en wiens partij hij schijnt te hebben gekozen.²⁵³ Voordien had Willem ook van de zoon Allard eenmaal een belangrijke opdracht voor een schilderij gekregen.²⁵⁴

Willems zoon Frans de Jonge schilderde voor Pieter een zelfportretje; het was echter vooral Allard de la Court die - zij het op bescheiden schaal - gebruik maakte van diens diensten: eenmaal om een kopie naar een zelfportret van Jan van Mieris te vervaardigen, eenmaal om een genrestuk van eigen inventie te maken (afb. 71), waarvoor hij 210 gulden betaalde, en tenslotte voor een portret van zijn zoon en echtgenote.²⁵⁵ Daarnaast wist Allard via Frans van Mieris de Jonge nog de hand te leggen op enkele werken van oudere Leidse schilders, zoals twee schilderijen van Van Slingelandt en een van De Vois.²⁵⁶ Interessant is overigens een schilderij dat uit de erfenis van Pieter van Groenendijk (zwager van Pieter de la Court) kwam en waarvan wordt vermeldt dat men twijfelde over de juist toeschrijving: het heette Dou, maar Willem van Mieris - zelfs deze kon kennelijk geen uitsluitsel geven - meende dat het van zijn vader was.²⁵⁷



20 Hieronymus van Mij, *Zogende jonge vrouw met man en jongetje*, 1728. Paneel 33,6 x 28,8 cm. Londen, Buckingham Palace. (zie ook cat.nr. 48).

Opmerkelijk is dat in de collectie De la Court enkele Leidse 'gootheden' vrijwel ontbreken. Van de zeventiende-eeuwse Leidenaars is buiten Dou, Van Mieris en Slingelandt, slechts één Brekelenkam aanwezig die door vererving in het bezit van Pieter kwam (getaxeerd op 12 gulden). Van de jongeren kwam eveneens uit een erfenis een Naiveu in de collectie (getaxeerd op 25 gulden met de vermelding 'discipel van Dou') en over die ene Toorenvliet werd reeds gesproken.²⁵⁸ Voorts valt op dat het werk van de door Houbraken, Weyerman en Van Gool hooggeprezen 'Ridder' Carel de Moor, die nog bij Dou en Frans van Mieris in de leer was geweest en die vooral als portretschilder nationaal en internationaal furore maakte, geheel ontbreekt.²⁵⁹ De eveneens vooral als portretschilder werkzame Hieronymus van der Mij, leerling van Willem van Mieris, werd voornamelijk in de hoedanigheid van kunsthandelaar door Allard de la Court gebruikt.²⁶⁰ Pieter had van hem twee schilderijen aangeschaft, waaronder 'een snolletie ... natuurlyk en zeer uytvoerig niet minder als was van Willem van Mieris ... na 't leven', terwijl het andere stuk ook de toevoeging 'als was van W:van Mieris' kreeg.²⁶¹

Uiteraard genoten met name De Moor en na hem Van der Mij, faam als portretisten van de hoogste kringen binnen en buiten Leiden; als historieschilder kreeg De Moor van openbare zijde een opdracht voor een stuk ter decoratie van het Leidse stadhuis (1687).²⁶² Hun niet zeer talrijke genrestukken komt men ook in de achttiende eeuw niet zo vaak tegen. De vroegste vermelding van een De Moor is echter zeer opmerkelijk: in 1708 werd te Amsterdam voor 295 gulden 'Een Haring wijfje van G. Douw en Karel de Moor' geveild (wellicht afb. 67).²⁶³ De hoogste prijs voor een tijdens zijn leven (1733) geveild genrestuk van De Moor was 405 gulden ('een Vrijer en een vrijster met Figuren in een landschap met bywerk').²⁶⁴ Uit veilingen in de tweede helft van de achttiende eeuw blijken Van der Mij's kabinetstukjes voornamelijk uit collecties van Leidse patriciërs te komen,²⁶⁵ waarschijnlijk vaak dezelfde die zich door hem lieten portretteren. De vroegste vermelding betreft een werk in de veiling van Floris Drabbe uit 1743, dat voor 155 gulden van de hand ging (afb. 20);²⁶⁶ Voorts komen er bijvoorbeeld schilderijen ter veiling uit de collecties van Johan Pompe van Meerdervoort (cat.nr. 49), Johannes van Bergen van der Grijp en Hendrik Twent, rijke Leidenaren die allen op het Rapenburg woonden.

Opmerkelijk is dat Frans van Mieris de Jonge in zijn zeer omvangrijke collectie die na zijn dood werd geveild (1764), een collectie die van alles bevatte en vermoedelijk ook voor de kunsthandel bestemd was, aan 'Leidse' stukken slechts werken van zijn eigen familie had: één van zijn grootvader Frans, één van Jan, tien van Willem, dertien van hemzelf, en twee door Willem en hemzelf tezamen.²⁶⁷

Van de weesjongen Van der Sluis komen wij niet veel

meer te weten dan dat hij uit dankbaarheid voor het weeshuis enkele schilderijen maakte (zie cat.nr. 72). Roerend is echter hoe hij in 1704 hoog opgeeft van zijn twee stads- en leeftijdgenoten De Moor en Willem van Mieris. Zoals Plato zich gelukkig achtte in de eeuw van Socrates te leven en Carel van Mander in die van Goltzius, zo prijst hij zich gelukkig in de tijd van De Moor en Willem van Mieris te leven: '... ick in de eeuw van twee sulcke groote manne ...' zo schrijft hij in een bewaard gebleven brief aan een Alkmaarse collega.²⁶⁸ De internationale faam die deze twee nog wisten te verkrijgen moet ontzagwekkend zijn geweest voor deze eenvoudige jongen. De Moor werd immers zelfs door de Duitse keizer geridderd en door Van Gool een 'kunstheilige' genoemd die zo diep in het 'heilighdom van Pictura' was doorgedrongen dat men zijn naam slechts met eerbied noemen mocht, terwijl Willem van Mieris volgens dezelfde zo vermaard was 'dat geen Koningen en Vorsten in Holland quamen, of zy vereerden hem met hun bezoek'.²⁶⁹

Het zou echter voor het laatst zijn dat een dergelijke faam voor een Leidse fijnschilder was weggelegd; alleen van Louis de Moni werden nog werken voor flinke bedragen - dikwijls enkele honderden guldens - door aanzienlijke Hollandse verzamelaars uit het midden van de achttiende eeuw aangeschaft, zoals door de gebroeders Bisschop, Gerrit Braamcamp, Pieter Loquet en Jan Isaac de Neufville, verzamelaars die dikwijls ook een flink aantal schilderijen van de oudere Leidse meesters - en vooral van Willem van Mieris - bezaten.²⁷⁰ Onder de vele schilderijen die De Moni zelf in zijn bezit had toen hij in 1770 overleed, bevonden zich van zijn hand, naast de eerder besproken kopieën naar allerlei meesters, nog 24 eigen inventies (o.a. cat.nr. 52 en afb. 74).²⁷¹ De Amsterdamse handelaar Goll van Frankenstein schreef in dat jaar aan de markgravin van Baden, die hij van enkele werken van De Moni had voorzien: 'De Moni de Leyden est mort, ses tableaux vont prendre faveur'.²⁷² Kennelijk was er, dankzij de onaantastbare roem die Dou en Van Mieris bij achttiende-eeuwse verzamelaars in heel Europa genoten, nog steeds een goede markt voor werken waarin deze Leidse traditie op enig niveau werd voortgezet; met De Moni was echter de laatste Leidse schilder die dat was blijven doen, overleden.

In de zeer omvangrijke verzameling van de Leidse burgemeester Johan Aegzn. van der Marck, die in 1773 werd geveild, treffen wij niet minder dan tien schilderijen van De Moni aan (o.a. afb. 73).²⁷³ Deze verzamelaar lijkt juist van Leidse meesters zoveel mogelijk bijeen te hebben willen brengen; behalve werken van Dou (zes), alle leden van de familie van Mieris (vier van de oude Frans, twee van Jan, vier van Willem en twee van Frans de Jonge), Van Slingelandt (vijf; o.a. cat.nr. 67), De Vois (vijf; o.a. cat.nr. 90), en De Moor (elf), bezat hij zelfs werk van Adriaen van

Gaesbeeck, Bartholomeus Maton en Dominicus van Tol.²⁷⁴ Bij de laatste drie namen, die, zeker in het geval van Van Gaesbeeck en Maton, voor de meesten in die tijd ongetwijfeld onbekend zullen zijn geweest, wordt in de veilingcatalogus als aanbeveling steeds 'discipel van G. Douw' vermeld. Het lijkt vooral deze verzameling te zijn geweest die de anonieme schrijver van de *Lijste van Schilders, die binnen de Stad Leijden gebooren zijn, off aldaar gewoond en de kunst geoeffend hebben* geïnspireerd heeft tot het schrijven van dit biografische manuscript, aangezien hij veelvuldig refereert aan werken uit juist deze collectie die hem zeer goed bekend moet zijn geweest. Een van zijn uitvoerigste beschrijvingen van een werk in het bezit van Van der Marck, geldt het zich nu in de Lakenhal bevindende schilderij door Frans van Mieris de Jonge, waarin deze de drie generaties schilders uit zijn familie weergaf (cat.nr. 33),²⁷⁵ een schilderij dat bijna als symbool kan gelden van een illustere Leidse traditie die nu tot een einde gekomen was.

* Mijn dank aan C. Willemijn Fock die mij inzage gaf in de door haar bijeengebrachte Leidse boedelinventarissen; van de bewerking van een deel van deze inventarissen, die Albert Elen in 1980 in het kader van een werkgroep maakte, heb ik dankbaar gebruik gemaakt. Zeer erkentelijk ben ik voor het feit dat ik een studieperiode aan het NIAS heb mogen doorbrengen, in welke tijd dit artikel en de andere werkzaamheden voor dit boek konden worden voltooid.

1 Zie over deze benaming ook NAUMANN 1981, I, pp. 12/13.

2 Zie over deze terminologie ook PAUW-DE VEEN 1969, pp. 16-20 en p. 327.

3 Omdat men zich tegenwoordig terdege bewust is van de vrij recente datum van dergelijke benamingen, heeft men de neiging te veronderstellen dat er in het geheel geen stilistische samenhangen werden onderscheiden; dit lijkt mij niet helemaal juist. Zie bijv. NAUMANN 1981, I, p. 12: '... it is unlikely that these painters were seen as a cohesive group. The pragmatic Dutch merely distinguished individual painters by the average size of the paintings they produced'. Hieronder wordt getoond dat er wel degelijk een vocabulaire bestond om een zekere stilistische eenheid aan te duiden en een bewustzijn dat er samenhang tussen de stijl van bepaalde schilders bestond.

4 ANGEL 1642, p. 56.

5 Zie over het 'nette' versus 'losse' schilderen; EMMENS 1963, pp. 125/126, BROOS 1978/79, pp. 122/123 en ALPERS 1988, pp. 16-19. Voor Vasari toonde de schilder in de losse manier van schilderen zijn verbeelding en virtuositeit (zie ook hieronder noot 62); ook voor Van Mander was de 'losse' manier moeilijker en daarom alleen voor de beste schilders weggelegd; Angel draait dit nu om. Zie voor de plaatsen bij Van Mander: BROOS op.cit. Zie ook MIEDEMA 1981, pp. 30, 147-151, over Van Manders gebruik in de *Levens* van termen als 'net', 'suiver', 'rouw', 'stout' etc. Emmens vereenzelvigde 'nethed' wat teveel met 'classicisme', waardoor alle 'lijnschilderende' schilders ten onrechte geheel in het 'classicistische' kamp terecht lijken te komen.

6 ORLERS 1641, p. 377.

7 Geciteerd door NAUMANN 1981, I, p. 186 (doc. 19-6-1676).

8 Geciteerd door MARTIN 1901, p. 72.

9 EVELYN ed. 1955, III, p. 262.

10 Oorspronkelijke manuscript in het Latijn; geciteerd door MADSEN 1907, p. 229, in een Franse vertaling.

11 DE BIE 1661, p. 404 (zeer gesimplificeerd weergegeven: De Bie schrijft: '... midts t'leven inden schijn / Van t'leven sich soo hooch door Kunst weet op te draghen / Dat jemandt, wie het siet, voor t'werck van Dou beooght / ...').

12 DE MONCONYS 1666, II, pp. 153 en 157.

13 VAN LEEUWEN 1671, pp. 191/192.

14 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 351.

15 Ibidem, p. 195.

16 VAN HOOGSTRATEN 1678, pp. 262 en 268.

17 FELIBIEN 1685, IV, p. 158.

18 DE PILES 1699, p. 441.

19 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 196. De genoemde Jan Sysmus stelde, waarschijnlijk tussen ca. 1669 en 1678, een lijst van hem bekende schilders op (gepubl. door BREDIUS 1890-95); hierin vinden wij 'Douw te Leyden, meester van Miris, 1669 erat senex, treffelijk in kleine conterfeitsels ...' en 'François Miris, te Leyden, discipel van Douw, in kleine conterfeitsels treffelijk, beter als Douw, floreerde 1669' (BREDIUS 1890-95 (1890), pp. 6 en 8).

20 LAIRESSE 1707 (ed. 1740), p. 175.

21 HOUBRAKEN 1718/1721 (ed. 1753), III, pp. 161/162. VAN GOOL 1750/51, I, p. 151. Overigens noemt Van Gool Van der Sluis een leerling van De Vois en Van Slingelandt; uit documenten blijkt echter dat hij bij Toorenvliet in de leer is geweest (zie de biografie van Van der Sluis).

22 Zie bijvoorbeeld HOUBRAKEN 1718/1721 (ed. 1753), III, p. 12.

WEYERMAN 1729, III, pp. 388 en 392, VAN GOOL 1750/51, I, pp. 191, 200, 201, II, p. 148.

23 Alleen De Piles uit bedenkingen over deze techniek, juist naar aanleiding van Dou, zie hieronder noot 62.

24 ANGEL 1642, p. 56.

25 NAUMANN 1981, p. 64, formuleerde dit aardig: '... his usual output consists of pictures where brushwork is easily perceptible. Even under weak magnification his figures look almost Halsian in the break-up of forms'. Dou behoudt dit ook in zijn latere werk, zij het dat het vergrootglas dan steeds sterker moet worden.

26 HOUBRAKEN 1718/1721 (ed. 1753), II, pp. 6-7.

27 Ibidem, III, p. 161 en II, p. 239. De mening over Van Slingelandts 'stijvigheid' was kennelijk gemeengoed geworden: Allard de la Court tekent aan bij een werk van deze meester in zijn collectie: '... die gemeenlijk door sijn net schildering daar wel wat stijvigheid in quam t welk in dit stukje niet is ...'. (LUNSGING SCHEURLEER e.a. 1987, p. 451, nr. 99).

28 VAN GOOL 1750/51, II, pp. 4-5.

29 Geciteerd door MARTIN 1901, p. 43.

30 Huygens' bezwaren worden deels ingegeven door de faam van zedeloosheid en goddeloosheid van deze 'vrome bedrieger', zoals hij hem noemt, en het feit dat zijn vereerders hem een mystieke kracht toeschreven; dat Torrentius niet behoorlijk figuren kon schilderen, slechts 'onbezielde voorwerpen', was voor Huygens echter reeds voldoende reden hem niet als een groot schilder te zien en te vermelden dat die quasi goddelijke bezieling dan wel zeer gebrekkig werkte! (HUYGENS/KAN 1971, pp. 83-85).

31 Zie voor een van de weinige voorbeelden die ons resten diens stillevens in Amsterdam, Rijksmuseum, gedateerd 1614; cat. AMSTERDAM 1976, p. 543.

32 ANGEL 1642, p. 55.

33 Ibidem, pp. 54-55.

34 Ibidem, p. 39.

35 Ibidem, p. 40.

36 Ibidem, pp. 39-40.

37 DE BIE 1661, p. 377. De Bie stelt dat de schilderjeugd een leerzaam genoegen kan scheppen in Dou's 'aenghenaem beelden', 'Die al dedonckerhey van het verstant ontwarren / En voeren 's menschen gheest schier hoogher als de starren, / Soo maer de oogh besiet syn Const seer weert befaemt / Midts dat sy door haer deught schier den Natuer beschaemt'. EMMENS 1963, p. 128, interpreteerde deze regels als aantoonend dat er diepere wijsheden in de schilderijen van Dou besloten liggen. Mijsns inziens bedoelt De Bie hier dat deze schilderijen somberheid verdrijven en de geest verlichten en vertukken. 'Deught' in de laatst regel betekent niet specifiek deugdzaamheid maar verdienste, voortreffelijkheid.

38 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 195. FELIBIEN 1679, p. 52, FELIBIEN 1685, IV, p. 158. DE PILES 1699, p. 439.

39 ANGEL 1642, pp. 25/26; deze passage werd door Angel gedeeltelijk ontleend aan Jan de Brune's voorrede bij F. Junius, *De Schilder-Konst der oude*, Middelburg 1641.

40 Ibidem, pp. 53/54.

41 ORLERS 1641, p. 377.

42 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 195. DE PILES 1699, p. 439. De Piles voegt eraan toe dat Dou dit alles schilderde met behulp van een convexe spiegel. In hoeverre De Piles dit zelf heeft bedacht - hij is de eerste die het meedeelt - valt niet te zeggen.

43 DE BIE 1661, p. 404.

44 Geciteerd door NAUMANN 1981, I, p. 185 (doc. mei 1675): 'poiche la sua vocazione e di dipingere cosa che li suoi occhi ne possa vedere il naturale, non havendo mai costumato metter il penello in figura o altro che habbi hauta a prenderna cognitione da altri ritratti o stampe'.

45 Zie ook NAUMANN 1981, I, pp. 87-89. Deze uiting is zeker niet in strijd met de paar 'historiestukjes' die Van Mieris wel schilderde en die als min of meer 'alledaags' taferelen konden worden

weergegeven (zie NAUMANN 1981, II, cat.nrs. 37, 55, 84, 85, 121).

46 Zie hierover noot 55.

47 DE BIE 1661, p. 404 (zie hierboven noot 11). VAN LEEUWEN 1672, p. 191: 'dewelke soodanige volmaaktheid aan sijn levende voorwerpen in seer nette kleinheid weet aan te brengen, dat sijn maaksel soo, gelijk als eygen werd, ende van het leven nauwlijks is te onderscheyden'. DE PILES 1699, p. 439: 'ses Ouvrages sont terminez comme la Nature même sans rien perdre de la fraîcheur, de l'union ni de la force des Couleurs non plus que de l'intelligence du Clair-obscur'.

48 Geciteerd bij MARTIN 1901, p. 60. TRAUDENTIUS 1662 (*Rijmbundel*, gedrukt achter diens *Tyd-zifter*), p. 17.

49 ANGEL 1642, pp. 12/13.

50 Geciteerd door HOUBRAKEN 1718/21 (ed. 1753), III, p. 5.

51 Geciteerd door VAN GOOL 1750/51, I, p. 203.

52 DE BIE 1661, p. 404: 'Die soo natuer braveert, en trotst den grijsen tydt'. ANGEL 1642, p. 25, stelt naar aanleiding van de levensduur van schilderijen, dat natuurlijk alles vergankelijk is behalve God, maar 'soo konnen de Schilderyen eenige honderde jaren duyren, het welke ghenoech is'. Dat de kunst het vergankelijke vastlegt, vormt een belangrijk motief in de vele gedichten op de schilderkunst en schilderijen, en het hoofdthema van Jan Vos' 'Strijdt tusschen de doodt en natuur, of Zeege der Schilderkunst' (*Alle de gedichten*, Amsterdam 1726, I, p. 193-207). Zie ook hieronder noot 70.

53 HOOGSTRATEN 1678, p. 24 en 25. Aanhef van deel 1, vierde hoofdstuk, getiteld, 'Van het oogmerk der Schilderkonst, watze is, en te weeg brengt'. Zie over schilderkunst als 'bedrog' bijvoorbeeld ook J. de Brune de Jonge, *Alle volgeestige werken*, Harlingen 1665, p. 317. Het is tevens een veel voorkomend motief waarmee 'gespeeld' wordt in gedichten op schilderijen door bijvoorbeeld Jan Vos en Vondel.

54 Zie hierboven noot 47.

55 Zeer evident artificieel zijn bijvoorbeeld het natuurstenen venstermotief - zulke vensters bestonden in werkelijkheid niet - en de fantasie-ruimten die Dou dikwijls weergaf (en die Martin voor Dou's atelier aanzag), met boogvenster, zuil en trap (zie hierover ook cat.nrs. 10 en 18 noot 5); ook de kleding van de figuren is dikwijls geenszins in overeenstemming met de eigentijdse werkelijkheid, nog afgezien van het feit dat de talloze zorgvuldig gearrangeerde stillevens met wild, groente en vele andere attributen direkt als kunstmatig zullen zijn ervaren.

56 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 195. DE PILES 1699, p. 439.

57 Zie hierover in het bijzonder EMMENS 1968, hfdst. 2 en 3. Zie ook de kritiek van MIEDEMA 1969 en MIEDEMA 1973b. Met Angel wist Emmens kennelijk niet zo goed raad, zoals blijkt uit het feit dat hij deze slechts zeer summier aanhaalt en hem over één kam lijkt te scheren met Van Mander. Voorover Angel zich op Van Mander baseert - en dat doet hij veelvuldig - geeft hij daarvan bijna altijd een geheel eigen uitwerking. Juist in Van Manders op literaire theorieën gebaseerde denkbeelden is hij nauwelijks geïnteresseerd. Hoewel Angel Junius' *De pictura veterum*, dat zojuist in een Nederlandse vertaling was verschenen (Middelburg 1641), wel reeds lijkt te hebben gekend (zie MIEDEMA 1973b, p. 28), moeten diens op de antieke retorica gebaseerde denkbeelden hem niet aangesproken hebben. Opmerkelijk is dat in Angels lijst van schrijvers over kunst (ANGEL 1642, p. 32) die hij uit Van Mander en Junius destilleerde (MIEDEMA 1973b, loc. cit.) - Italiaanse schrijvers/theoretici als Alberti en Vasari (evenals de ook door Van Mander niet gebruikte Lomazzo en Armenini) - geheel ontbreken, terwijl zelfs de naam van Junius daar onvermeld blijft.

58 Zie ANGEL 1642, pp. 41-43.

59 Ibidem, pp. 44-51. Angel legt hier grote nadruk op de correcte uitbeelding van een voorstelling die op een tekst is gebaseerd. Deze moet duidelijk zijn, de tekst nauwkeurig volgen, of, als iets niet in de tekst beschreven staat, daarmee niet in strijd zijn (hier worden

- met name voorbeelden van de Leidse grootheden Rembrandt en Lievens uitvoerig aangehaald); het betreft een letterlijke benadering van de 'historie' die mij typerend lijkt, en die men misschien het best in het werk van een schilder als Lastman vertegenwoordigd ziet. Dat hieruit zou blijken dat Angel 'een volledige, traditioneel bepaalde waardering voor de literaire, inhoudelijke aspecten van de inventie' had (MIEDEMA 1973b, p. 31) lijkt mij echter niet geheel juist; Angel spreekt op deze plaats immers alleen over inventies van historici, terwijl elders blijkt dat allerlei niet-literaire inventies even vanzelfsprekend tot het domein van Angels 'ideale' schilder kunnen behoren. Bovendien betreffen de literaire, inhoudelijke aspecten bij Angel slechts het getrouw in beeld brengen van een tekst. Dat deze passage toont dat 'In keeping with humanist art theory, he ranks history painting highest', lees ik er zeker niet in (CHAPMAN 1986, p. 235). Evenmin dat Angel speciaal trots is op Rembrandt en Lievens (trots is hij zeker!), omdat hun werken 'most fully embody the noble, didactic purpose of the art of painting set forth in the *Lof der schilderkunst*' (ibidem, p. 246). Juist over die nobele, didactische aspecten zwijgt hij. Zie hierover ook: SLUIJTER 1988.
- 60 VAN HOOGSTRATEN 1678, p. 257. Dit in tegenstelling tot schilders die zich op 'geringe zaken, ja zelfs tot beuzelingen' hebben toegelegd. Hij noemt Gilliam Fermout, Lastman, Mierevelt, Van Baburen, De Grebber, Lely, Honthorst, Ravestyn, Backer, Flinck, Dou, Helt Stokade, Lievens, Van Mieris, Doulyns, en De Baen; opmerkelijk is dat een aantal van hen vrijwel uitsluitend (maar wel voor de hoogste kringen) portretten schilderde. Duidelijk is dat schilders van stilleven, landschappen of het boerengenre nu wél worden uitgesloten.
- 61 FÉLIBIEN 1685, IV, p. 158.
- 62 DE PILES 1699, p. 440. Zijn kritiek richt zich voornamelijk op de fijnschildertechniek in het algemeen die hij niet aanbevelenswaardig acht, want 'Il semble que la belle intelligence de l'Art consiste à faire avec peu d'ouvrage, que les Tableaux paroissent finis dans leur distance: Mais Girard Dau étoit persuadé au contraire que le grand travail étant compatible avec la belle intelligence, il falloit faire tout ce que l'on découvroit sur le modèle dans une distance raisonnable'. Dit is dus een andersoortig commentaar dan de zuiver 'classicistische' kritiek van Félibien en sluit aan op Vasari's opvatting over het 'losse' schilderen (zie hierboven noot 5).
- 63 LAIRESSE 1707 (ed. 1740), p. 175 (boek III, hfdst. 2).
- 64 HOUBRAKEN 1718/21 (ed. 1753), II, p. 6.
- 65 Zie voor een andere mening: EMMENS 1963, p. 127/128; zie ook DE JONGH 1967, p. 74. De door Emmens terecht bestreden opvatting dat Dou's schilderijen 'uitsluitend als realistische genrefereertjes moeten worden gezien, zoals wij dit op het voetspoor van Houbraken sinds jaar en dag gewend zijn te doen', lijkt mij overigens zeker geen alternatief dat voor Houbraken geldt. Zoals gezegd doet het al of niet herkennen van 'diepere gedachten' in genrevoorstellingen bij deze uitspraak van Houbrakens mijns inziens niet ter zake. Maar al was dat wel zo, dan nog is het alternatief geenszins dat Houbraken ze slechts als 'louter genrefereertjes' zou hebben gezien zoals dat vanaf de 19de eeuw gebeurde.
- 66 HOUBRAKEN 1718/21 (ed. 1753), II, p. 4.
- 67 WEYERMAN 1729, II, pp. 113-120.
- 68 VAN GOOL 1750/51, II, pp. 5/6.
- 69 Ibidem, I, p. 194.
- 70 ANGEL 1642, pp. 27-30. De passage van Cats is afkomstig uit 'Op-koomste van Rodopis' in *Trou-ringh* (1637); *Alle de werken*, ed. Amsterdam 1712, II, p. 196. De schilder dingt hier, na de dichter naar de hand van Rodope, en prijst zichzelf en zijn vak aan (zie ook: S. Witstein, 'Portret van een dichter bij Cats' in: idem, *een Welt-steen vande leught*, Groningen 1980). De schilder wijst geheel niet op ethische waarden van zijn kunst en doet zelfs enigszins spottend

over de 'geest' en 'hooghe vlucht' van de dichter. Naast de uitvoerige uiteenzetting over 'profijt' en handel ('Soo ghy een Coopman lieft, Ick kan oock handel drijven'), gaat hij er verder vooral op in dat hij schoonheid voor eeuwig kan vastleggen en alles kan weergeven waar men van houdt. Zie hierover verder: SLUIJTER 1988.

- 71 ANGEL 1642, pp. 20-23; over Dou op p. 23.
- 72 ORLERS 1641, p. 377.
- 73 DE BIE 1661, p. 404.
- 74 DE MONCONYS 1666, II, p. 153. De Monconys spreekt over 'livres du pays', waarmee hij het artesische pond zal bedoelen, dat gelijk stond aan een Hollandse gulden. De écu als rekeneenheid stond gelijk aan 18 stuivers; daarnaast bestond er een munt, de gouden écu, die 3 gulden en 18 stuivers waard was. Het is echter het meest waarschijnlijk dat De Monconys de écu als rekeneenheid bedoelde (met dank aan mevrouw drs. M. Scharloo die mij deze informatie gaf).
- 75 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 195. Opmerkelijk is dat Jan Sysmus (zie hierboven noot 19), reeds in 1669 eveneens schrijft: '... plagt 1000 guld. 's jaers te trekken van 't gesigt van sijn eerste werk'. (BREDIUS 1890-95 (1890), p. 6).
- 76 Ibidem, p. 196; Sandrart spreekt over 'ein Pfund Flemisch, welches dritthalbe Reichsthaler macht'; dit staat gelijk aan zes hollandse guldens (met dank aan mevrouw drs. M. Scharloo, die mij deze informatie gaf). De rest drukt Sandrart wel uit in 'Holländische Gulden'.
- 77 DE PILES 1699, p. 439.
- 78 BREDIUS 1940, pp. 168-171. Een getuige verzekerde dat Van Slingelandt twee jaar lang geen tijd voor iets anders had, mede doordat hij de haardracht en kleding steeds weer naar de laatste mode moest veranderen! Geestig is ook de verklaring die een schipper in 1679 aflegde, dus enkele jaren na de dood van Dou: Mr. Gerrit Dou had hem verteld dat hij vond dat Slingelandt groot onrecht was aangedaan en dat hij tegenover Meerman vol lof was geweest over het schilderij en had gezegd dat alleen al het portret van de oudste van de twee kinderen f 1000,- waard was. Een posthume getuigenis van Dou legt gewicht in de schaal!
- 79 Montias berekende, op basis van 52 Delftse inventarissen tussen 1617 en 1672 waarin taxaties vermeld staan, dat de gemiddelde prijs van een schilderij dat een naam van een schilder droeg 16,6 gulden was. Voor een niet benoemd stuk bedroeg dat 7,2 gulden. In inventarissen die slechts bestonden uit onbenoemde werken lag dit nog veel lager: MONTIAS 1982, p. 259. Zie over prijzen voor landschappen ook CHONG 1987. Zie verder hieronder pp. 38-45; bij schilderijen van de minder bekende 'fijnschilders' (die overigens over het algemeen ook minder 'fijn' schilderden en dus sneller hun werken produceerden), zoals bijvoorbeeld De Pape, Brekelenkam, Toorenvliet en Naiveu, lagen de prijzen ongeveer tussen de 5 en de 50 gulden. Zie voor prijzen van huizen, inkomens etc. o.a. MONTIAS 1982, pp. 119-133 en SCHAMA 1987, pp. 315-316.
- 80 HOUBRAKEN 1718/21 (ed. 1753), II, p. 4.
- 81 Ibidem, II, p. 239.
- 82 Ibidem, III, p. 4.
- 83 VAN GOOL 1750/51, I, pp. 191-201, II, 129-130, 147-152, 259-262, 422-436.
- 84 Ibidem, II, p. 130.
- 85 Zie hierover EMMENS pp. 170, 174 en 178. Van Mander plaatste, in afwijking van de Italiaanse theoretici (voor wie, in navolging van de ideologie van de dichtkunst, de eer veel hoger stond), 'eere en ghewin' op één lijn, en stelde ook reeds dat men beter de 'Dichtconst Retorica' kon ontvluchten omdat deze i.t.t. de schilderkunst geen 'meel in de Keucken' brengt. In feite blijkt Van Mander echter niet zoveel belangstelling te hebben voor profijt en gewin, zie MIEDEMA 1984, pp. 63, 264-267, 275-279 en MIEDEMA 1973a, II, p. 346, 506. Voor Junius was gewin als doel natuurlijk verachtelijk,

maar Van Hoogstraten stelde het nog met eer (nu tezamen met de liefde voor de kunst) op één lijn. Zelfs Goeree ziet nog als het streven van de schilder, naast studie en 'ijveren naar roem': 'de arbeid om eerlijke rijkdom te verkrijgen', GOEREE 1670 (ed. 1693), p. 96.

- 86 ANGEL 1642, pp. 57, 58.
- 87 HOUBRAKEN 1718/21 (ed. 1753), II, p. 4.
- 88 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 195.
- 89 HOUBRAKEN 1718/21 (ed. 1753), II, p. 4.
- 90 De mening van WHEELOCK 1978, pp. 61-69, dat deze uiteenzetting van Sandrart geheel moet worden gezien in de context van de classicistische kritiek, is mijns inziens niet juist. Voor de wijze waarop De Piles deze gegevens overneemt geldt dat wel, echter nog niet voor Sandrart zelf; het feit dat Houbraken hier spot in ziet tekent Houbraken, niet Sandrart. Dat Sandrarts beschrijving van zijn uiterst zorgvuldige werkwijze en nauwkeurige schildertrant onmogelijk kan gelden voor de periode waarin hij Dou bezocht (ca. 1642), lijkt mij evenmin juist; natuurlijk zal ook kennis van later werk hebben meegespeeld, maar er zijn schilderijen uit deze periode te over die wel degelijk Sandrarts relaas kunnen bevestigen en die diens verwondering begrijpelijk maken (zie bijv. afbn. 3, 21 en 22). Het schilderij dat in Wheelocks relaas het uitgangspunt vormt, is een vlot geschilderde, 'goedkope' tronie (dergelijke tronie, ook die van Dou, werden immer voor vrij lage prijzen verkocht) die zeker niet representatief is voor het 'dure' werk waarover Sandrart het heeft. De uitdagingen van Angel en al helemaal van Orlers stoken hier, i.t.t. wat Wheelock zegt, geheel mee. Met 'curieuse lossicheyt' bedoelt Angel iets anders dan de losse schildertrant in een dergelijke vlotgeschilderde tronie. Wel karakteriseert Sandrart ongetwijfeld een bepaald type kunstenaar, maar hij zuigt de gegevens mijns inziens niet uit zijn duim om een bewust negatief image te creëren.
- 91 Nog niet aan de orde kwam: de vast hand van tekenen, 'een gewisse Teycken-hant', waarover de schilder dient te beschikken (ANGEL 1642, pp. 37-38). Ook dit brengt Angel in direct verband met Dou, wanneer hij spreekt over diens bijzondere techniek 'die hy geleyt met een seeckere ende vaste teycken-handt'. De andere punten die Angel noemt, welke een goed schilder in acht moet nemen, zijn tamelijk traditioneel en min of meer vanzelfsprekend van toepassing. Daar zijn: het juiste oordeel (dat hij toespist op het niet klakkeloos mogen ontlenen van ordonnaties), een 'vloeyende Gheest om eygentlick te Ordineerden' (het kunnen bedenken van allerlei inventies en deze in composities op duidelijk herkenbare wijze uitbeelden), voorts kennis van perspectief, mathematische kennis (waar hij verder niet op ingaat), kennis van de anatomie en kennis van historici (over het laatste werd hierboven reeds gesproken, zie noot 59; uiteraard is de noodzakelijke kennis van historici voor het merendeel van Dou's werk niet relevant). Een bijzondere vereiste die hij ook noemt is tenslotte de goede 'waerneminghe van d'eyghen natuyrlicke dinghen', ofwel optische effecten, dus nogmaals een nadruk op een natuurgetrouwe weergave. Overigens is het behandelen van 'rijckelijckheydt' en van licht en schaduw zeker niet iets nieuws, maar karakteristiek zijn de wijze waarop Angel deze zaken uitwerkt en de nadrukken die hij legt. De morele eigenschappen die de schilder hoort te bezitten (waar Van Mander zoveel plaats voor inruimde), volgen bij Angel zeer kort aan het eind, waarbij voornamelijk de genoemde ijver en arbeidzaamheid wordt benadrukt. Men vergelijk ook MIEDEMA 1973b, passim en SLUIJTER 1988.
- 92 OBREEN 1877-99, v, pp. 177-178.
- 93 Zie over de 17de-eeuwse St. Lucasgilden: HOOGWERFF 1947; TAVERNE 1972/73, AIKEMA e.a. 1975, MONTIAS 1982, hfdst. 3.
- 94 Zie: AIKEMA e.a. 1975, pp. 129-134; zie ook TAVERNE 1972/73, p. 65 en MONTIAS 1982, p. 74.
- 95 Zie: AIKEMA e.a. 1975, pp. 134-136 en 137.
- 96 Deze voor de hand liggende conclusie werd merkwaardigerwijs

door AIKEMA e.a. niet getrokken (wel bij Miedema 1987; zie hieronder noot 109); zie over de relatieve sociaal-economische status van deze groepen: MONTIAS 1982, pp. 133-135.

- 97 In 1609 hadden zij reeds gevraagd om een bepaling waarbij het verkopen van schilderijen, prenten en tekeningen buiten de vrije markten zou worden verboden aan vreemdelingen; dit werd toegestaan, maar kennelijk had het weinig effect en vroeg men in 1610 om verscherping van die verordening en om een gilde te mogen oprichten. Zie BREDIUS/MARTIN 1904, I, p. 122.
- 98 BREDIUS/MARTIN 1904, I, pp. 123-124.
- 99 Ibidem, loc. cit.
- 100 OBREEN 1877-99, v, p. 189; Zie ook AIKEMA e.a. 1975, p. 139; zij zien dit als een uitspraak die weinig betekenis heeft omdat het een op Plinius teruggaand 'literaire toep' zou betreffen, die ook bij Van Mander voorkomt en tevens in Amsterdam (1608) al eens gebruikt werd. Waarom het een het ander impliceert, is mij niet duidelijk. Het feit dat zoets in deze tijd diverse malen herhaald wordt, lijkt mij wel degelijk veelzeggend. Zie ook hieronder de noten 109 en 110.
- 101 OBREEN 1877-99, v, pp. 191-192.
- 102 Dit is voor het eerst geconstateerd door AIKEMA e.a. 1975, pp. 130/131; hun mening dat na de ampliatic van 1657 wel van een gilde gesproken kan worden, is mijns inziens echter niet geheel juist; zie hieronder.
- 103 BREDIUS/MARTIN 1904, I, pp. 126-127.
- 104 OBREEN 1877-99, v, p. 188.
- 105 GAL, SA II, *Dienstboeken* 934 N (1649-52), 935 O (1653-55) etc. De eerste vermeldingen van de 'opsienders op de vercooping van schilderij' beginnen in 1651; het lijkt of het voor die tijd allemaal nog niet serieus genoeg was om ze officieel aan te stellen. Interessant is dat meestal de voor deze functies voorgedragen personen ook worden vermeld. Daarbij komt het nogal eens voor dat deze niet werden benoemd; dit gebeurde bijvoorbeeld Dou in 1654 en De Vois in 1657, 1658, 1659 en 1666! Bredius heeft ooit het Dienstboek 936 R (1655-1659) in handen gehad en citeerde daar gegevens uit over De Vois en De Pape; hij had echter niet in de gaten dat degenen die hier tot 'opsienders' werden benoemd dezelfde zijn die als deken en hoofdlieden in het boek van het 'St. Lucasgilde' voorkomen. BREDIUS 1915-22, *Nachträge*, p. 228.
- 106 OBREEN 1877-99, v, pp. 191-192.
- 107 Ibidem, pp. 192-195.
- 108 Zie AIKEMA e.a. 1975, passim, in het bijzonder pp. 137-138.
- 109 Deze conclusie wijkt enigszins af van die van Aikema e.a. die geen enkele vorm van 'emancipatie' zien (zie ook noot 100 en de volgende noot). Dezelfde conclusie is echter te vinden bij H. Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw', *Oud Holland* 101 (1987), pp. 1-34. Helaas kwam dit interessante artikel, dat in vele opzichten een uitwerking vormt van het onder leiding van Miedema ontstane AIKEMA e.a. 1975, mij te laat onder ogen om hier te kunnen verwerken. Mijn conclusies wat betreft de Leidse situatie (zie ook noot 96), lijken mij - mede dankzij het eerdere artikel - niet in strijd met de uitkomsten van Miedema's recente publikatie.
- 110 De gedrukte versie verscheen waarschijnlijk vrijwel tegelijkertijd met de ordonnantie die op 14 april 1642 werd uitgevaardigd; het voorwoord van de drukker is namelijk 26 februari 1642 gedateerd. AIKEMA e.a. 1975, p. 143 zagen geen verband; CHAPMAN 1986, p. 248, zag dit, net als ik, wel. Zij wees er ook op dat het wapen van het St. Lucasgilde op het piedestal staat van Angels titelprent met Athena/Pictura. Overigens denk ik dat Chapman in haar interpretatie van deze titelprent het 'Leidse', en daarmee een extra nadruk op het plaatselijk-chauvinistische, van deze Athena/Pictura meer had kunnen uitwerken. Het gebruik van Athena lag immers nogal voor de hand als titelprent van een in 'Athens Batavae' of het 'Bataafs Atheen' uitgegeven boek. Enkele van haar observaties

- krijgen een iets ander gewicht als men zich realiseert dat Athena, staand op een piedestal in precies dezelfde omheinde tuin (maar dan uiteraard zonder palet en schilderij maar met schild en wapen van Leiden, en met de inscriptie AC. LVGD. BAT. in plaats van PICTURA), reeds eerder werd gebruikt in andere Leidse titelprenten; zie bijvoorbeeld Heinsius' uitgave van Ioannis Secundus' *Hagensis Batavi Itineraria*, Leiden 1618.
- 111 ORLERS 1641, p. 352. Orlers begint zijn uiteenzetting over Leidse schilders als volgt: 'Benefens dat de Stadt Leyden [...] allen tijden voortgebracht [...] heeft vele gheleerde ende verstandighe Mannen; in gelycke maten en de wijze en is deselvige niet ledich geweest in het voeden ende op te brengen van vele ende verscheide Constenaren: insonderhey in het voortbrengen van vele vermaerde ende treffelike Schilders, wiens waerdicheydt ende verdienden lof, genoehsaem met hare schoone ende onwaerdeerlike Schilderijen, zoo binnen als buyten der Stad wesende, bewesen kan weren: daer mede sy verdient hebben ende waerdich zijn, omme in alle lof ende Tijdt-Boecken opgeschreven ende gheregistreerd te worden'. Vergelijk het geciteerde bij noot 100.
- 112 Dou's vader bekleedde immers jarenlang de functie van hoofdman in het glazenmakersgilde en hield er vele leerlingen en knechten op na; in 1625 werd de jonge Gerrit in ditzelfde gilde ingeschreven. MARTIN 1901, p. 18/19.
- 113 Het feit dat achter Dou's naam 'vaendrager' wordt vermeld heeft aanleiding gegeven tot misverstanden. De opmerking van Martin dat Dou tot vaandrig van het Lucasgilde werd benoemd (MARTIN 1901, p. 82), werd later diverse malen herhaald, o.a. door GASKELL 1982, p. 16, die Dou als 'standard bearer' van het gilde betitelde. Uit deze vermelding blijkt gewoon dat Dou deze functie in de schutterij had, hetgeen ook iets zegt over zijn sociale status op dat moment (ook David Bailly bekleedde eerder een functie als vaandrig, zoals blijkt uit zijn portret op een van de schutterstukken van Joris van Schooten; cat. LEIDEN 1983, p. 305). Direct voor Dou staat Johannes van Staveren ingeschreven met achter zijn naam 'Capitijn'; van Van Staveren valt te controleren dat hij inderdaad al enige jaren die functie in de schutterij vervulde (ook hij staat afgebeeld op een - verloren gegaan - schutterstuk van Van Schooten, zie cat. LEIDEN 1983, p. 113), van Dou valt dit helaas niet te controleren door lacunes in de archieven van de schutterij.
- 114 GAL, SA II, *Dienstboek* 935 O (1653-55), fol. 180.
- 115 Zie OBREEN 1877-90, v, pp. 242-256.
- 116 BREDIUS/MARTIN 1904, II, pp. 186-189.
- 117 Ibidem, p. 191.
- 118 Zie hierover: EKKART 1974, p. 9.
- 119 BREDIUS/MARTIN 1904, II, pp. 182-183.
- 120 Ibidem, p. 184.
- 121 Zie de documenten gepubliceerd door BREDIUS 1915-22, pp. 2186-2187 (hieraan kunnen nog vele worden toegevoegd).
- 122 GAL, NA 844:110, Not. S. van Swanenburch. Gedeeltelijk gepubliceerd in BREDIUS 1915-22, pp. 1858-1861, zij het dat het gepubliceerde gedeelte nogal wat slordigheden en omissies bevat (zie ook noten 143 en 222). De interessante en zeer omvangrijke bibliotheek, met boeken in het Nederlands, Frans, Duits en Engels (geen Latijn) werd door Bredius niet opgenomen. Bredius noemt slechts vijf boeken die hij belangwekkend vond, waarbij hij merkwaardigerwijs Van Manders *Schilder-Boeck* over het hoofd zag. Naast nogal wat bijbel-uitleggende literatuur, bezat De Pape werken van Calvijn, Luther, Erasmus en Comenius; voorts vertaalde klassieken als Flavius Jozefus en Livius, moderne literatuur als Bredero, De Brune, Duyin en Cats, stads- en landsbeschrijvingen (Orlers, Guicciardini) en werken over medicijnen, cosmografie etc. etc.
- 123 OBREEN 1877-90, v, pp. 242-246. Zie ook de *Dienstboeken* 935 O (1653-55), 936 P (1656-59), 937 Q (1660-63), 938 R (1664-67).
- 124 Zie de documenten gepubliceerd door BREDIUS 1915-22, pp. 1862-66 en *Nachträge*, pp. 169-170.
- 125 In de inventaris van zijn zwager (zie volgende noot) staat onder de opsommingen van schilderijen van Van Staveren zelfs steeds nadrukkelijk: 'geschildert bij za: de Heer Burgemr. van Staveren'.
- 126 Zie de nalatenschapsinventaris van Eduardus Westerney, predikant, gehuwd met Alida van Staveren, zuster van Johannes, uit 1674; GAL, NA 1192:34, not. Van der Stoffe. De schilderijen gepubliceerd (wederom zeer slordig en incompleet) in BREDIUS 1915-22, pp. 2183-88. Van Staveren zelf was enkele jaren eerder, in 1669, overleden, zodat het er alle schijn van heeft dat dit zijn eigen collectie betreft die in bezit van zijn zuster en zwager was overgegaan. Het alternatief zou zijn dat deze familieleden fervente afnemers van zijn werk waren; de collectie omvatte in totaal 178 schilderijen, waarvan slechts - met uitzondering van één schilderij door Isaac van Ostade - bij de 64 werken door Van Staveren de naam van de schilder wordt genoemd (zie ook noot 221).
- 127 De schilderijencollectie van De Pape (zie noot 122) omvatte in totaal 138 werken, waarvan er 129 (een zeer hoog aantal) met naam van een schilder benoemd zijn. Zie over de schilderijen in deze collectie verder noot 222.
- 128 Zie over werken van De Pape in andere inventarissen, hieronder, noot 223.
- 129 GAL, NA 758:188, 23-5-1652. Inventaris van Cornelis Engelsz. van Gaesbeeck, substituut schout, en Leonora Symonsdr. van Pee (zijn tweede echtgenote); niet gepubliceerd. Met dank aan C. Willemijn Fock, die deze inventaris onder mijn aandacht bracht. Het betreft de inventaris van een vrij welvarend man en omvat bijvoorbeeld ook een 'speeltuyn'. Helaas zijn de schilderijen van Adriaan steeds omschreven als: 'Thien taeffereelgens soo groot als cleyn, gedaen door Adriaen Gaesbecq', etc.
- 130 Zie de documenten gepubliceerd door SCHNEIDER 1919, p. 228-229.
- 131 Inventaris Van Swieten; GAL, NA 416-42, not. H. Brassier. Gepubl. door SCHNEIDER 1919, p. 229-230. Schneider noemt wel alle schilderijen maar is onvolledig in de vermelding van de atelier-attributen. De schilderijenverzameling omvatte in totaal slechts 39 werken, waarvan 23 met vermelding van naam van een schilder. Bij 6 schilderijen wordt vermeld dat zij van Van Swieten zelf zijn (verder: Ruysdael (zowel Salomon als Jacob), Van der Spelt, Van Mieris, Steen, Metsu, Van Goyen, Antonissen, Hals, Van der Clauw, Fabritius, De Vois). De stoffen die Van Swieten bezat werden maar liefst op f 10.770,- geschat. Voorts heel wat goud- en zilverwerk. Interessant is dat bij de inhoud van het atelier ook genoemd worden: 'een wasse beelt met een casge', 'twee fluyten ende twee veelen' (violen; zie afb. 45), 'een paerelmoerse horn en twee borstels', 'twee juweel coffertgens'. De suggestie die Schneider wekt dat daar ook een piek, een degen, pluimen voor op de hoed en een harnas waren, is niet juist. Deze bevonden zich niet in het atelier, en lijken de uitrusting van een lidmaat van de schutterij te zijn.
- 132 Berust op een niet te controleren mededeling, voor het eerst gedaan door E.W. Moes in THIEME-BECKER en uitgewerkt door VAN KUIK MENSING 1927-28, p. 364.
- 133 GAL, SA II, nr. 84 (Gerechtsdagboek QQ, fol. 196). Men vraagt zich af of dit met behulp van de f 1000,- kan zijn geweest welke Van Tol van zijn oom Gerrit Dou had geërfd, die een jaar daarvoor was overleden. Zie het testament van Dou: MARTIN 1901, p. 168-169. Ook de vader van Dominicus zal echter vrij welvarend zijn geweest; hij was secretaris van de beide Katwijken.
- 134 Alleen van Naiveu, Maton en ene Gerrit Maes is een leerling met zekerheid uit een document bekend; het betreft de enige keer dat in het Deecken ende Hoofi-mans Boeck de betaling van 1 gulden voor leerlingen werd opgetekend (1669); OBREEN 1877-90, v, p. 259. Met zekerheid kunnen ook Frans van Mieris en Pieter van Slingelandt als leerlingen worden genoemd, zij worden als zodanig reeds vermeld door VAN LEEUWEN 1672, p. 191. Dat Van Tol, Dou's neef, een leerling was ligt voor de hand. Veel later noemt
- Houbraken ook De Moor, Toorenvliet en Schalcken als Dou's pupillen; dit lijken betrouwbare mededelingen aangezien Houbraken veel van deze schilders afwist. Brekelenkam, De Pape, Van Gaesbeeck, Van Staveren en Van Spreeuwen worden het eerst als leerlingen vermeld in de bron die überhaupt de eerste is waarin over deze schilders werd geschreven: de *Lijste van Schilders die binnen de Stad Leijden geboren zijn, off aldaar gewoond en de kunst goeffend hebben*; zie over dit manuscript hieronder noot 218.
- 135 Document gepubliceerd door MARTIN 1902, p. 64. Zie over de gebruikelijke kosten van de opleiding tot schilder, ook in vergelijking tot andere ambachten: MONTIAS 1982, p. 160-169. Het leergeld van f 100,- dat ook door Rembrandt en Honthorst gevraagd werd, blijkt buitensporig hoog; voor andere schilders was dat een normaal bedrag als daar ook kost en inwoning bij inbegrepen waren. Zie ook VAN DE WETERING 1986, p. 55.
- 136 Zie LOGAN 1979, pp. 79 en 82, noot 94. Zie ook hieronder p. 37.
- 137 Zie zijn inventaris in: SCHNEIDER 1919, p. 228 (zie ook hierboven noot 131). De Pape wordt eenmaal in de aantekeningen van transacties in het *Schilders-schuldboek* vermeld (1645) als een schilderij gekocht hebbend; OBREEN, v, 1882/83, p. 179; om hieruit te konkluderen dat hij in schilderijen handelde lijkt wat ver te gaan (zie ook MARTIN 1901, p. 88).
- 138 Van der Mij en Frans van Mieris de Jonge worden bijvoorbeeld diverse malen vermeld in de nauwkeurige inventaris van Allard de la Court, als degenen van wie hij, of zijn vader, bepaalde schilderijen of beeldhouwwerken had gekocht. Zie voor een complete publikatie van deze inventaris: LUNSSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, pp. 438-509. De collecties van Van Mieris de Jonge en De Moni: veiling F. van Mieris de J., Leiden 7-5-1764 en Veiling L. de Moni, Leiden 13-4-1772. Zie ook hieronder, noten 160-163, 267, 271.
- 139 Documenten over Carel de Moor Sr. in BREDIUS 1915-22, pp. 2178-2182. Carel de Moor Jr. taxeerde bijvoorbeeld de inventaris van Simon Vliedhoorn in 1690. Zie MORREN 1900, pp. 115/116.
- 140 GAL, SA II, nr. 4231. Kohier 200ste penning 1666, fol. 82r en 50r.
- 141 Ibidem, fol. 3r en 5v.
- 142 Ibidem, fol. 51v, 67r, 15v, 5v, 78v, 95v.
- 143 Zie over De Pape's inventaris hierboven noot 122 en hieronder noot 222. In BREDIUS 1915-22, pp. 1858-1861, ontbreekt bij de kopieën naar Dou: 'een jongen met vogelcoy', f 15,-. Behalve de in de tekst genoemde en de hieronder vermelde 'tronies', is er bij de met onderwerpen benoemde stukken nog 'een reysmandt' f 6,- (vergelijk afb. 23).
- 144 Inv. Jan Jansz. van Rhijn, 1668. GAL, NA 462:238, not. Outerman (niet gepubliceerd, zie ook hieronder noten 185, 187): 'Copie nae Dou'. Het is echter wel de vraag of het feit dat er niet meer kopieën worden vermeld veel zegt. Kopieën zullen vooral voor een goedkope markt bestemd zijn geweest. De mij bekende Leidse inventarissen betreffen meest vrij rijke inboedels met veel schilderijen, terwijl in de eenvoudiger inboedels zelden namen van schilders worden gespecificeerd; juist daaronder kunnen zich veel kopieën hebben bevonden.
- 145 De grote waarschijnlijkheid dat De Pape een leerling van Dou was, wordt ook bevestigd door het feit dat zich in zijn inventaris bevond: 'Een conterfytel van de Pape door Dou' (getaxeerd op slechts f 12,-, dus vermoedelijk een schetsmatig portretje).
- 146 NAUMANN 1981, II; zie bijvoorbeeld cat.nrs. 36, 46, 54, 58 etc.
- 147 BREDIUS 1915-22, p. 1621 (inv. Verwilt van 1691) en p. 2075 (inv. Van Haensbergen van 1679); de laatste had een grote hoeveelheid kopieën, door hemzelf gemaakt, naar Poelenburch, Van Balen, Verwilt, Both, Netscher, Mijntens, Verelst, De Moucheron, De Heusch.
- 148 HOUBRAKEN 1718-21 (ed. 1753), III, pp. 389/390. Het verhaal werd door NAUMANN 1981, I, pp. 62 en 203, niet helemaal goed begrepen en daardoor verkeerd weergegeven.
- 149 De anecdote wordt ook verteld in het biografische handschrift door
- Van der Werff's schoonzoon. Zie GAEHTGENS 1987, p. 93. Gaehtgens noemt het niet meer dan 'einer der gelaufigen Topoi von Kunsterbiographien'. Al zou zo iets niet echt gebeurd zijn (en eigenlijk lijkt het mij dat er weinig reden is daaraan te twijfelen), dan toont het in ieder geval de vanzelfsprekendheid van een dergelijke gang van zaken, en de voorbeeldfunctie die Van Mieris in Van der Neers atelier had.
- 150 Zie NAUMANN 1981, I, p. 62 en fig. 73 en 74. Het betreffende schilderij van Van der Werff bevindt zich in Amsterdam, Rijksmuseum. De verblijfplaats van Van Mieris' origineel is niet bekend, maar het kan het uit een reproductie bekende schilderij zijn geweest, dat in 1927 in een kunsthandel in Parijs was.
- 151 De volledige inventaris van Pieter de la Court werd nog niet gepubliceerd: GAL, Archief De la Court, nr. 132. De inventaris van Allard werd volledig gepubliceerd en geannoteerd in: LUNSSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, pp. 439-509. Zie over de relatie tussen Pieter de la Court en Willem van Mieris: FOCK 1984, passim.
- 152 ZIE FOCK 1984, p. 268.
- 153 Van deze kopieën bleken er twee nog te traceren; zie FOCK 1984, p. 264 afb. 4, p. 265 en noot 17. Het portretje van Frans naar een tekening is wellicht het schilderij dat zich nu in de Lakenhal bevindt. Cat. LEIDEN 1983, p. 225, nr. 572.
- 154 Zie FOCK 1984, p. 267. Uffenbach beschreef na een bezoek aan Pieter de la Court in 1711, het bovengenoemde zelfportretje als 'Von ihnen selbst sehr wohl gemahlt'. Opmerkelijk is overgens de brief die Pieter in 1700 vanuit Parijs schreef (waar hij moeite deed om het werk van Willem te pousseren): hij vermeldt dat door de Parijzenaar, die een werk van Willem voor hem zal verkopen, de signatuur met waterverf bedekt zal worden om er na de verkoop weer af te worden gehaald, aangezien het anders niet genoeg op zou brengen (zie FOCK 1984, p. 266).
- 155 LUNSSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, p. 445, nr. 30 en 43, p. 446, nrs. 1, 13 en 14, p. 450, nr. 80.
- 156 Ibidem, p. 445, nr. 43, p. 446, nr. 1, p. 450, nr. 80.
- 157 Ibidem, p. 445, nr. 43.
- 158 Ibidem, p. 450, nr. 80. De prijzen die de schilderijen in de veiling van 1766 opbrachten, zijn steeds vermeld bij de transcriptie van de inventaris in LUNSSINGH SCHEURLEER e.a. 1987.
- 159 Ibidem, p. 446, nr. 2. De kopie naar Dou betrof een tronie.
- 160 Veiling L. de Moni, 13-4-1772, nrs 7, 8 en 59. Resp.: 'een Jongeling zittend in een kaars te Tekenen na een plaister Beeld ...' (verg. MARTIN 1913, afb. p. 147), 'Een Man in een leuningstoel zittende, die een tant werd getrokken, terwijl een Vrouwte daar na schijnt te wagen' (verg. MARTIN 1913, afbn. pp. 77 en 78), en 'Een Jongeling met een Marsch met Koopwaere voorzigt houdende een brandende kaars in de linkerhand ... door een Nis met Wijngaard ranken, op welken kant een Uyl zit ...' (zee beschrijving komt exact overeen met NAUMANN 1981, nr. 104, waarvan ook een gesigneerde kopie door Willem van Mieris bestaat). Verder kopieën naar Ph. van Dijk, Frans Hals, Jan Lis, Metsu, Rembrandt, Rottenhammer, Steen, Teniers, De Wit; ook stukken 'in de trant van' Lingelbach en Ter Borch.
- 161 Zie hierover cat. tent. HAARLEM 1987, passim.
- 162 Zie veiling De Moni (noot 160). Kopieën in aquarel naar: Metsu, Teniers, Ter Borch, Steen, Ostade, Brouwer, Holbein, Hals, Van der Werff, Lingelbach, Netscher, Jordaens, Rubens, Van der Mij, Rembrandt, Schalcken, Dou, Rottenhammer.
- 163 Ibidem. In totaal 31 nummers met pleisterbeelden, daaronder ook losse handen, voeten, benen en armen. Zie voor 'De vliegende cupido' bijvoorbeeld ook Dou's schilderij MARTIN 1913, nr. 58 (*Oude kunstenaar in atelier*, voorheen München, Alte Pinakothek).
- 164 Veiling Johan Aegz. van der Marck (burgemeester van Leiden). Amsterdam 25-8-1773, p. 182, nr. 1. Zie over deze collectie ook hieronder, noot 274.
- 165 Zie MARTIN 1901, pp. 45-46. Aldaar in noot 2 opgesomd welke

- schilderijen werden teruggegeven; daaronder bevonden zich de *Vlootspelende jongen* (afb. 3) en de *Appelschijfster* in Berlijn (Dahlem), Gemäldegalerie, MARTIN 1913, afb. p. 119.
- 166 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 195: Sandrart beschrijft vier werken. Martin gaat ervan uit dat twee van deze werken identiek zijn met schilderijen die naar Christina gingen (MARTIN 1901, p. 46); uit de vergelijking van de beschrijvingen wordt echter niet geheel duidelijk dat het dezelfde stukken betreft.
- 167 Inv. Jan Jansz. Orlers, GAL, Weeskamerarchief 3049 g/m; het bezit aan schilderijen gepubliceerd in Cat. tent. LEIDEN 1976/77, pp. 17-18. In totaal 136 werken, waarvan 85 met naam van schilder.
- 168 Zie de inventaris opgemaakt ter gelegenheid van het contract met de schilder Hannot voor de huur van een kamer op de Breestraat, gepubliceerd in MARTIN 1901, pp. 171-173. Hieronder bevonden zich vele stukken die nog altijd tot de bekendste van Dou behoren, zoals: de *Waterzuchtige vrouw* in Parijs, Louvre; de *Clavecimbelspeelster* in Londen, Dulwich College; de *Avondschoon* in Amsterdam, Rijksmuseum; de *Trompetter* in Parijs, Louvre. Van de 27 werken zaten er 22 in een 'kas', twee daarvan hadden beschilderde buitenkanten (de *Lampkan en schotel* in het Louvre, afb. 2, en het *Stilleven met horloge en handelaar* in Dresden, Gemäldegalerie). Onder deze stukken bevonden zich ook drie zelfportretten.
- 169 Geciteerd bij MARTIN 1901, p. 72. In de advertentie wordt over 29 schilderijen gesproken, dus twee meer dan in het contract.
- 170 Van deze Wittert van der Aa, wiens echtgenote Maria Cnouter een nicht van de ongehuwd overleden Johan de Bye was (een dochter van zijn zuster), is helaas nog geen inventaris van zijn schilderijenbezit opgedoken; in een testament uit 1703 wordt echter vermeld '... het kostelijk kabinet van schilderijen ... bestaende in de stukken gemaect door Douw ...' (GAL, NA 1172: 4, not. Gerstecoren). Allard de la Court vermeldt in zijn inventaris dat zijn vader 'het commenijswinkeltje' (afb. 5), de *Avondschoon* (cat.nr. 14) en de *Biddende monnik* van Adriaan Wittert van der Aa had gekocht (evenals het befaamde *Paradijs* door Rubens en Jan Brueghel, nu in het Mauritshuis). De eerstgenoemde *Kruidentierswinkel* (nu in Parijs, Louvre) komt niet uit de collectie van De Bye. De andere twee Dou's zeker wel. De *Biddende monnik* is waarschijnlijk het stuk dat zich in het begin van deze eeuw in de verz. Lord Ashburton in Engeland bevond (HdG 16, niet in MARTIN 1913).
- 171 Inv. François de le Boe Sylvius, 1673, GAL, NA 1073a:66, not. A. den Oosterlingh; niet gepubliceerd. In deze zeer rijke inventaris met 162 schilderijen, worden bij 78 de schildersnamen genoemd. Van Dou: '1 besgen', 1 stuk waerin 1 jufr. voor de spiegel' (nu in Rotterdam, Boymans-Van Beuningen), 1 groot capitaal stuk van Gerrit Douw met geschilderde deuren', 1 conterfeitsel van Gerrit Douw met geschilderde deuren', 1 caerslichgen sijnde Marya Magdalena met geschilderde deuren', '1 nachtstugen in 1 cas', '1 tronygen', '1 caerslichgen', nog '1 caersligien', '1 heremyt in 1 cas' en '1 stuckgen'. Niet duidelijk is of '1 conterfeitsel van de overleden met zijn eerste huysvrouw', zonder schildersnaam, maar direct op een Dou volgend, ook door Dou is. Opmerkelijk is dat, net als bij De Bye, een groot aantal hiervan beschilderde deuren heeft of in een 'cas' zit. Deze moeten als snel uit elkaar zijn gehaald, want in 18de-eeuwse veilingen en inventarissen komt men ze al niet meer tegen.
- 172 De werken van Van Mieris in deze inventaris werden gepubliceerd door NAUMANN 1981, p. 175 (twee tronietjes, een portret van Sylvius met zijn echtgenote, een portretje van Van Mieris' echtgenote, twee halffiguurtjes (waarschijnlijk Van Mieris zelf, maar dat is in de beschrijving niet duidelijk), en 'een joncker en een juffertgen').
- 173 HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), III, p. 3.
- 174 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 351.
- 175 DE MONCONYS 1666, II, p. 153.
- 176 MADSEN 1907, p. 228.
- 177 Zie hierover LOGAN 1979, pp. 75-82, in het bijzonder de noten 88 en 91 t/m 94, en BROOS 1987, p. 112-115, die tenslotte met grote zekerheid kon vaststellen dat het inderdaad de *Jonge Moeder* uit het Mauritshuis betrof (op het schilderij bleek zich het inventarisnummer van de collectie van Jacobus II te bevinden). Houbraken zaaide verwarring door het schilderij verkeerd te beschrijven en te veronderstellen dat het of door de VOC voor F 3000,- van Dou was gekocht, of door de Staten uit het kabinet De Bye; HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), II, pp. 4-5.
- 178 Volledig geciteerd door LOGAN 1979, pp. 83-84 noot 96.
- 179 EVELYN ed. 1955, III, p. 262.
- 180 Geciteerd door HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), III, p. 33.
- 181 De eerste vermeldingen van werken van Dou zijn in de inventaris van Het Loo van 1713 te vinden; zie DROSSAERS EN SCHEURLEER 1974-76, I, p. 678 en 679 (4 werken, waaronder de *Jonge Moeder* die uit Londen was meegenomen).
- 182 Zie BREDIUS 1915-22, p. 1859. Zie ook hierboven noten 122, 143 en hieronder noot 222.
- 183 Inv. Gillis van Heussen, 1661, GAL, NA 415:1, not. Brasser (niet gepubl.), totaal 98 schilderijen, waarvan slechts 8 met naam van schilder.
- 184 Inv. Bugge van Ring, 1667, GAL, NA 1005:10, not. L. van Swieten (niet gepubl.); 237 schilderijen, waarvan 201 met naam van schilder. Zie verder hieronder noten 187 en 228.
- 185 Inv. Jan Jansz. van Rhijn, 1668, GAL, NA 462:238, not. Ouwerman (niet gepubl.); 166 schilderijen, waarvan 139 met naam van schilder. Zie ook hierboven noot 144 en hieronder 187.
- 186 Inv. Gerard van Hoogveen, 1665, GAL, NA 852:34, not. Van Berendrecht (niet gepubl.); in totaal 160 schilderijen, 166 met naam van de schilder, zie ook volgende noot.
- 187 De inventaris van Van Rhijn bevat bijvoorbeeld 16 werken van Van Goyen, 8 van De Molyn, en als bijzonderheid 5 van Berchem; de verzameling van Van Hoogveen: 7 van Van Goyen (en 4 kopieën naar Van Goyen), 4 van Porcellis, 3 van De Molyn en als bijzonderheid 8 van Fabritius en 4 tronies van Rembrandt; in de verzameling Bugge: 5 werken van Van Goyen, 2 van zowel Porcellis als Molyn en als bijzonderheid 18 (!) werken van Brekelenkam (zie hieronder noot 228), 5 werken van Uytendroock, 5 van Steen en 5 van Lelyenbergh. In 40 Leidse inventarissen tussen 1630 en 1700, waarin zich meerdere schilderijen bevinden die met de naam van een schilder genoemd zijn, is de score van de top tien als volgt: Van Goyen 65 werken, Staets 37 (een Leidse schilder van zeestukjes), Molyn 34, Porcellis 32, Brekelenkam 32 (voornamelijk door de verz. Bugge van Ring), Esaias van de Velde 21, Dou 20 (de 27 van De Bye niet meegerekend), Schilperoot 19 (net als Staets een nauwelijks bekende Leidse schilder), Jan Miense Molenaer 18, Hals 17 (zal vooral Dirk zijn, maar er kunnen ook werken van Frans onder zitten), Steen 15, De Neyn 14. (Van Rembrandt 7 werken: 5 tronies, 'een sanger' en 'een doctoer met boecken', dus ongetwijfeld alle 'Leidse' stukken). Het populairst in deze verzamelingen zijn dus landschappen en zeegezichten van Leidse schilders. Opmerkelijk is dat in de rijke verzameling van De le Boe Sylvius, die veel van Dou en Frans van Mieris bezat (zie noot 171), van de 'top tien' slechts Porcellis (2) en Jan Miense Molenaer vertegenwoordigd zijn (hij had van de meest uiteenlopende schilders een of twee werken; na Dou en Van Mieris, springen slechts Luttichuys (5) ende onbekende zeeschilder Sillemans (5) eruit). In de toekomst hoop ik een nauwkeuriger en meer gefundeerde analyse te maken, op basis van een veel groter aantal Leidse inventarissen. Deze cijfers zijn gebaseerd op de tot nu toe door C. Willemijn Fock verzamelde inventarissen, waarvan een groot deel door Albert Elen, in het kader van een projectgroep in 1980, werd geanalyseerd op het schilderijenbezit.
- 188 Zie BREDIUS 1915-22, pp. 234-237 en p. 1670.
- 189 Zie over dit schilderij ook BRUYN e.a. 1982, I, p. 465, C 3.
- 190 Een 'St. Franciscus' lijkt een beschrijving die vrijwel inwisselbaar is met een 'heremiet' of een 'cluyzenaer'; deze omschrijving komt men dikwijls tegen in Leidse inventarissen, bijvoorbeeld inv. J.F. Tartarolis, 1655 (zie noot 224): 'een franciscaner munnik' (zonder naam schilder); inv. A. Bijndorp 1656: 'een stuck van St. Franciscus (zonder naam schilder, GAL, NA 379:13, not. Traudenius); zie ook twee werken van Brekelenkam in de inv. Bugge van Ring (daarin ook nog een 'St. Franciscus in de wildernis', zonder schildersnaam), hieronder noot 228 en cat.nr. 3. Opmerkelijk is overigens 'Een Joseph en Maria van Gerrit Dou en Flink' in de inventaris van Laurens Mauritzz. Douci (1669), getaxeerd door Ferdinand Bol en Gerrit Uylenburgh, deskundigen bij uitstek. BREDIUS 1915-22, p. 423, zie ook BRUYN e.a. 1986, II, pp. 848-855, nr. C6.
- 191 Zie BROOS 1987, p. 117.
- 192 BREDIUS 1915-22, p. 1044.
- 193 Veiling Jean François d'Orville, Amsterdam 15-7-1705, nrs. 1 t/m 4, HOET 1 1752, p. 80 (hierin ook een aantal werken van Frans en Willem van Mieris en De Vois; zie bijvoorbeeld ook de veiling Amsterdam 20-4-1701 (zonder naam), HOET 1, 1752, p. 62.
- 194 Zie cat. WENEN 1972, p. 25 (de Piskijker van 1653) en p. 26 (Meisje in venster met lantaarn). Zie afb. 28 en cat.nr. 96.
- 195 Zie cat. tent. PARIJS 1971, p. 63.
- 196 Zie cat. Parijs 1979, p. 48, inv.nrs. 1220 (Tandtrekker) en 1221 ('Tobias en Anna').
- 197 Zie NAUMANN 1981, I, p. 187 (doc. 6-11-1676) en ibidem, p. 24.
- 198 SANDRART 1675 (ed. 1925), p. 196 en HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), III, p. 3.
- 199 DE BIE 1661, p. 404; DE MONCONYS 1666, II, p. 153.
- 200 Zie NAUMANN 1981, I, p. 27, noot 37.
- 201 Door NAUMANN 1981 gepubliceerd: I, pp. 176-187.
- 202 NAUMANN 1981, I, p. 27; over eventuele vroege opdrachten uit deze tijd is niets bekend.
- 203 Ibidem, pp. 27-32. Zie voor de brieven van Giovanchino Guasconi en Apollonio Basseti; ibidem, p. 176-187.
- 204 Zie ook NAUMANN 1981a, pp. 649-656.
- 205 Zie hierboven, noot 172.
- 206 HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), III, pp. 3-4.
- 207 NAUMANN 1981, p. 24.
- 208 HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), III, p. 4; zie NAUMANN 1981, I, p. 26 en II, cat.nrs. 171 en II 71.
- 209 Zie VAN GELDER 1976, pp. 70-73.
- 210 De schilderijen uit de collectie van de in 1624 te Leiden geboren Petronella de la Court, weduwe van Adam Oortmans, zijn zowel uit een boedelinventaris als uit een veiling bekend (HOET 1752 I, pp. 104-105); niet alle schilderijen blijken geveild te zijn. De schilderijen van Van Mieris geciteerd in NAUMANN 1981, I, pp. 194-195. Zie voor Petronella de la Court, een volle nicht van de vader van Pieter de la Court van der Voort: VAN BEGHEN 1960, pp. 159-167.
- 211 Zie over deze inventaris, hierboven noot 131. Van de twee werken van Van Mieris wordt helaas geen beschrijving gegeven.
- 212 Inv. Bugge van Ring 1667, GAL, NA 1005:10, not. L. van Swieten (zie de noten 184, 187 en 228); niet in NAUMANN 1981.
- 213 NAUMANN 1981, I, p. 170 (een vermelding in Bredius' aantekeningen, die niet te traceren is). Zie voor nog een portret door Van Mieris: inv. François Gomar, 1669, GAL, NA 969:8, not. L. van Overmeer (niet gepubl.; totaal 79 schilderijen, slechts 6 met naam van schilder): 'Het conterfeitsel van de overledene van Mieris'. (niet in NAUMANN 1981). Zie verder voor portretten van met name bekende personen: NAUMANN 1981, I, pp. 134-139.
- 214 Inv. Simon Vliedthoorn 1690, GAL, NA 778:21 (gepubliceerd door MORREN 1900, p. 115-116. Totaal 91 schilderijen, waarvan 44 met naam van schilder).
- 215 Geciteerd door MARTIN 1901, p. 80.
- 216 Geciteerd door NAUMANN 1981, I, p. 173.
- 217 Ibidem, p. 174.
- 218 *Lijste van Schilders, die binnen de Stad Leijden geboren zijn, off aldaar gewoond en de kunst geoeffend hebben*, GAL, bibl. 254-41a (omslag Adversaria Leidse schilders). Dit ongepubliceerde manuscript werd, voorzover mij bekend, nog niet eerder gebruikt. Het is tussen ca. 1776 en 1785 geschreven, wat blijkt uit enkele data die de auteur noemt bij nog levende kunstenaars, van wie hij bijvoorbeeld zegt: '... in Leijden ... waar zij thans nog woonachtig is, zijnde in het begin van het Jaar 1784' (dit betreft Christina Chalon). Ik hoop dit manuscript in de toekomst te publiceren.
- 219 Merkwaardigerwijs wordt Snaphaen genoemd bij de schilders die Jan Sysmus opsomt (waarschijnlijk ca. 1669-1678; gepubliceerd door BREDIUS 1890-95). De enige andere Leidse fijnschilders die hij noemt zijn Dou en Van Mieris (zie hierboven noten 19 en 75). In Snaphaen wordt slechts de naam vermeld: BREDIUS 1890-95 (1891), p. 145. Sysmus noemt opvallend veel Rotterdamse schilders; dit zou dus een aanwijzing kunnen zijn dat de verder onbekende Snaphaen enige tijd in Rotterdam verbleef.
- 220 Zie voor de schilderijen van Van Staveren in de inventaris van zijn zwager, noot 126. Zie over de inventaris van de Pape noot 122 en noot 222; over de inventaris van Van Gaesbeeck vader noot 129.
- 221 Dertig van de zeventig stukken van Van Staveren zijn tronies (zie ook bij De Pape in de volgende noot). In de documentatie van het RKD zijn afbeeldingen te vinden van schilderijen met dezelfde onderwerpen als die van de paar historiestukken die in deze inventaris worden beschreven ('Ahasverus en Hester', 'Den ouden Simeon', 'een geboorte Cristie'); van de andere stukken betreft 'een groot viercant stuck sijnde een groentewijf' wellicht afb. 36.
- 222 Onder de 70 werken van De Pape's eigen hand (waaronder de reeds genoemde 14 kopieën naar Dou) bevonden zich 18 tronies, die gemiddeld slechts twee gulden per stuk waard waren. De twee hoogst geprijsde, in de tekst genoemde werken: wellicht respectievelijk Veiling Amsterdam 25-11-1958, nr. 17 en Dessau, Gemäldegalerie (afbn. RKD). Van de 138 werken die De Pape in totaal bezat, wordt bij 129 de naam van een schilder vermeld (een zeer hoog aantal); buiten de schilderijen van hemzelf, worden de namen genoemd van Saffleven, Wouwerman, Molijn, Everdingen, Lagoor, Teniers, Wolfert, Van de Schalcken, De Hees, Stooter, Slingelandt (Quirijn), Elsevier, Van Goyen, Ruysdael, Es. van de Velde, Van Ostade, Van Avont, Slabbaert; de taxaties liggen tussen de 2 gulden en 10 stuivers (Es. van de Velde) en de 30 gulden (Saffleven en Wouwerman); een uitschieter vormt het werk van Slabbaert ('groot stuck met gouden cop'): f 60,-.
- 223 Respectievelijk inv. P. Hollebeecke, 1667; inv. Weduwe Johannes Ouseel, 1669 (beide genoemd in BREDIUS 1915-22, p. 1866) en inv. Bugge van Ring 1669 (zie noten 184, 187 en 228). In een Amsterdamse inventaris uit 1652 (Cornelis Groen, BREDIUS 1915-22, p. 1866), nog 'Een Sibil schildertuygen'.
- 224 GAL, inv. Jean François Tartarolis 1655, NA 611:124, not. Swanenburch. Zeer incompleet gepubliceerd in *Oud Holland* 44 (1927), pp. 183-187. In totaal 142 schilderijen, waarvan 77 met naam van schilder. Het enige andere werk dat van een van 'onze' schilders lijkt te zijn is 'een franciscaner munnik'. Zie voor de inventaris van Vliedthoorn, hierboven noot 214.
- 225 Ibidem, helaas wordt van geen van drieën het onderwerp genoemd.
- 226 Bijvoorbeeld: Veiling R. de Neufville, Leiden 15-4-1736, nr. 28: 'Een Stuk van D. van Tol verbeeldende een Besjen dat een Jonge Luyst met Cierlyk bywerk niet minder als van Dou', f 82,-.
- 227 Respectievelijk: Inv. Gerrit Doude, 1645, GAL, NA 575:33 (niet gepubl.): 'De afbeelding van hem Cmpt. en zyn huysvrouw met syn twee kinderen by Mr. Jacob van Spreeuwen'; inv. Adriaen de Bye, 1645, GAL, NA 726:118 (niet gepubl.): 'Een tafereel uyt ovidius gedaan door Spreeuwen'; inv. Cornelis van Borsselen 1652 (in BREDIUS 1915-22, p. 566); inv. Jan Jansz. van Rhijn 1668, zie hierboven noten 144, 185, 187; inv. Van Swieten 1662, zie hierboven noot 131.
- 228 Inv. Henric Bugge van Ring en Aelgen Henricxdr. van Swieten,

- 1667, GAL, NA 1005:10, not. L. van Swieten; zie ook boven noten 184, 187. Werken van Brekelenkam: 'Een Franciscus boogje' een St. Bonifacius en Clara', 'een vROUTGE een kint de borst gevende', 'een lesent vROUTGE', 'een naeck vROUTGE', 'Twee stuckgens waer in 't ene twee vrouwen en 't ander een Jongman en dochter', 'twee copie conterfeitsels van de oude bugge en vrou', 'een visschrappert', 'een kaerslicht met een geirichaert', 'een stuck Franciscus in sijn cluys', 'een lesende astrologus', 'een juffr. die aen de meyt gelt geeft', 'een conterfeitsel sijnde de patroon van den huysse met sijn soon', 'een copie conterfeitsel van Willem Ouwelant', 'een appel en peerencoopster', 'een knielende Cluyzenaer' (zie ook cat.nr. 3).
- 229 Inv. Pieter de Grient, 1656, GAL, WA 1391 d+g (niet gepubl.); werken van Brekelenkam: 'een geselschap' f 12,-, 'twee keuckens' f 20,-, 'een keucken' f 6,-, 'noch een keucken' f 8,-, '1 geselschap', '1 kouckebacxster', '1 vanitas', '1 spoelster', '1 student', '1 naeyster', '1 tronitgen', '1 schuijrt', '1 vROUTGEN met spinnewiel' (vgl. afb. 38), '1 kamster' (vgl. cat.nr. 1), '1 visschrappert' (vgl. afb. 15). Niet geheel duidelijk is of de eerste vijf getaxeerde stukken zich wederom onder de elf daarna opgesomde werken bevinden.
- 230 Respectievelijk: Inv. Johan van Dijnen, 1667 ('een waster' en 'een Etende vROUTJE'; vermeld op fiche Hofstede de Groot als afkomstig van notitie van Bredius, echter niet te traceren); inv. G. van Hoogeveen, zie noot 186, 187 (geen onderwerpen); inv. Aernout Eelbrecht, 1680, GAL, WA 1086 i. (niet gepubl.; 95 schilderijen, waarvan 85 met namen en alle getaxeerd (de Brekelenkams zonder onderwerp; curieus is dat in deze verzamelingen 10 werken van Fabritius zitten, 8 daarvan tronieën en voorts - zeer belangwekkend: 'een Casje van Fabritius' en 'Een Stuck van Fabritius daer Van Aelst zijn degen in geschildert heeft'); inv. Johannes de Vos, 1683, GAL, NA 1368:77, not. Van Egmond, gepubl. door BREDIUS 1915-22, p. 2106-07; 172 schilderijen, waarvan slechts 23 met naam.
- 231 Inv. Johannes van Werckhoven, 1693, GAL, NA 1373:114, not. Van Eghmont, zeer onvolledig gepubl. door BREDIUS 1915-22, pp. 634-35 (in totaal 44 schilderijen, waarvan 10 met namen van schilders): 'Een van Brekelekaam, daerin een vrouw een kind borstelt'.
- 232 Zie de fiches van Hofstede de Groot (RKO). De vergelijking met Metsu komt vooral in het laatste kwart van de 18de eeuw dikwijls voor; voorts kan men ook 'vergelijking' met Rembrandt, Steen en Ter Borch een enkele maal aantreffen als aanbeveling.
- 233 Zie hierboven noot 78.
- 234 Inv. Bugge van Ring 1667, zie hierboven noten 184, 187, 228.
- 235 Bijvoorbeeld Veiling S. van Huls, 3-7-1737, nr. 11: 'Een weergaloos Capitaal en konstig Stuk, verbeeldende een Huyshouding, waar in een Vrou by de wieg zit, met een Kindje aan de Borst, en een ander daar by staande te speelen, met considerabel veel bywerk, waar onder een Timmerman aan de Schaaf bank & c. het uytvoerigst en beste van hem bekend', f 1090 (HOET 1752, p. 478).
- 236 Zie Inv. Allard de la Court: LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, p. 451.
- 237 Bijvoorbeeld: Veiling Ferdinand graaf van Plettenburg, 2-4-1738, nr. 62: 'Een Binnen-huys, waar in een Schoenmaaker, met een Vrouwje, en veel bywerk, niet minder als G. Douw', f 620,- (HOET 1752, p. 500).
- 238 HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), III, p. 162.
- 239 Inv. Van Swieten, zie boven, noot 131 (SCHNEIDER 1919, p. 228): 'Een contrafeitsel van den overleden gedotverruwt door de Voys' en 't contrafeitsel van Alida Gael gedotverruwt door de Voys'.
- 240 Zie HOET 1752, pp. 26, 78, 112, 143, 198, 224 (Naiveu, nog tijdens zijn leven); idem, pp. 7, 8, 10, 30, 39, 46, 109, 130, 181, 198, 199 (Toorenvliet, nog tijdens zijn leven; een uitschieter is 'de Koning drinkt' voor f 92,-, Veiling Amsterdam 12-11-1708, nr. 105).
- 241 Veiling Amsterdam 9-4-1687, nrs. 43, 44, 65, 96 (HOET 1752, pp. 7-10).
- 242 Veiling Petronella de la Court, 19-10-1707, nr. 98 (HOET 1752, p. 109; zie over deze verzameling ook noot 210).
- 243 Inv. Pieter de la Court (zie noot 151), fol. 17 l. en 31 l. (gekocht voor f 40,-). Inv. Allard de la Court (LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, p. 456), daar getaxeerd voor slechts f 10,-.
- 244 Het eerste lijkt het meest waarschijnlijk, aangezien hij aantekent er f 40,- voor betaald te hebben, en ook Allard schrijft 'kost f 40,-'; hij heeft het dus niet gratis gekregen.
- 245 HOUBRAKEN 1719-21 (ed. 1753), III, p. 167.
- 246 De pendants: 'een Juffertje Eten gevende aan een mosje ... voor my hier geschilder f 50' en 'een Student met verkeerbord & tot wedergade f 50' (inv. Pieter de la Court, zie noot 151, fol. 17 l.). De twee overgeschilderde pendants: 'Zee Officier Inventie en geschilder van zyn Broer door hem geheel overgeschilder, nu f 150' en 'Item Hoertje als boven Insgelyks door hem over schilderd f 150 (fol. 16 l.; zie over deze stukken FOCK 1984, p. 265, afb. 3 en p. 280 noot 12); het stuk van Jan Poelaert betrof 'het Samaritaansch vrouwje aan de put met de heer Christus' (inv. Allard de la Court, LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, p. 439, zie ook p. 324). In de inventaris van Allard (op.cit., p. 447) wordt nog een 'Tobackrookertje verbeeldende 1 schilder door Jan van Mieris geschildert (van familie, slegt stuk dat weg moet by occasie)' genoemd. Allard taxeert het op f 4, in 1766 wordt het echter voor f 100 geveild! Wellicht ons cat.nr. 36?
- 247 Zie FOCK 1984, passim.
- 248 Zie over deze verzameling ook noot 210; Veiling Petronella de la Court Amsterdam 19-10-1707 (HOET 1752, pp. 104-109), nrs. 3, 52, 53, 54, 90, 91 (Willem van Mieris) en nrs. 4, 16, 17, 75, 76, 92, 93, 94 (Jan van Mieris, daaronder 'een Geldtellend Juffertje met een oud Vrolyk Besje', een zelfportret, 'een Liefhebbertje met een Romer in de hand' een 'Ulisses en Circe' (vergelijk ons cat.nr. 37); opmerkelijk is dat in de inventaris van Petronella (waarin minder werken van Jan worden genoemd dan er zijn geveild), ook 'Het portret van Hr. Pieter de la Court' door Jan van Mieris voorkomt (zie NAUMANN 1981, I, p. 194).
- 249 Zie cat. UTRECHT 1952, p. 387/88. Zie voorts over dit poppenhuis: VAN EGHEN 1960 en PIJZEL 1987, passim. De veiling van Petronella du Pré-Oortmans: Amsterdam 19-5-1729, nrs. 4 t/m 9 (HOET, 1752, p. 341); Weyerman en Van Gool noemen beiden 'Juffr. Oortmans' onder Willem van Mieris' mecenassen (WEYERMAN 1792, III, p. 388 en VAN GOOL 1750/51, I, p. 192).
- 250 Zie over het ontwerpen en boetseren van tuinvazen door Willem van Mieris: FOCK 1973, passim en FOCK 1984, p. 275-276.
- 251 De twee landschappen betroffen: 'Landschap nade Trant van Griffier', f 60,- en 'Landschap Neerlands gezigt', f 60,-; iets duurder was 'Landschap Bergagtig en Rijngezigt', f 125,- (inv. Pieter de la Court (zie noot 151), fol. 16 l.).
- 252 Naast de *Rinaldo en Armida*, voorts historiestukken met een heilige familie (f 530,-), een Sabijnse maagdenroof (f 450,-), een Suzanna met de ouderlingen (f 250,-), een Andromeda (f 160,-) een Abraham, Hagar en Ismael (f 200,-), een Diana en Callisto (f 150,-, een stuk van Frans de Oude dat Willem afmaakte). Genrestukken, behalve de genoemde 'Tartuffe': een Liermannetje (f 150,-), een notenverkoopster (f 150,-); een kreeftverkoper met meisje kocht hij voor f 250,- op een veiling. Zie over de hier genoemde werken verder FOCK 1984, pp. 263 en 269-274 en afb. 1, 7, 9, 10.
- 253 Zie ibidem, p. 277. Zijn dochter Johanna was gezelschapsdame op de buitenplaats Backershagen in Wassenaar.
- 254 Een 'Savoyaard' met een poppenkast en omstanders, 't capitaalste modernst van hem bekend off die ooit gemaakt is sijnde alles naar 't leeven geschildert'; Willem kreeg er maar liefst f 1000,- voor (FOCK 1984, p. 279, afb. 16; inv. Allard, LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, p. 443). Ook had Allard in hetzelfde jaar (1717) een fonteinbeeld door Willem laten ontwerpen, terwijl hij in 1731 hem nog een landschap liet schilderen.
- 255 Zie inv. Allard de la Court, LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, p. 452 ('t portrait van Jan Mieris [...] door sijn neeff Frans van Mieris geschildert naar 't origineele door hemselfs gedaan, kost mij f 31,10'; zie hierover ons cat.nr. 36); p. 450 ('t backertje met de hoorn in sijn hand en 1 dienstmeyd die warme koekjes komt kopen met 1 mand met enig bijwerk van koekjes & c. ... geschildert voor mij waarvoor f 20 betaald ...'; zie afb. 71); p. 446 ('t portrait van de jonge Frans van Mieris door hemselfs ...'). Uit Allards inventaris blijkt dat hij vooral nogal wat werken via Frans de Jonge heeft gekocht.
- 256 Ibidem, p. 451: Van Van Slingelandt een roker bij kaarslicht uit 1684 (zie hierover ook de noten 27 en 236) en een zelfportret uit 1686 (nu Parijs, Louvre); van De Vois een Silvio en Dorinde (nu Stockholm, Nationalmuseum).
- 257 Ibidem, p. 452 ('1 oud haspelend besje haar gesponne gaaren, naglichtje seer fraay geschilderd, bij sommige geoordeelt van Douw off van sijn eerste discipel 't is seker dat 't seer fraay en uytvoerig is geschildert, [...] Willem van Mieris meende 't van sijn Vaader'); wellicht betreft het een herhaling van de Dou in Dresden, MARTIN 1913, afb. p. 164, dat zich al vóór 1722 in Dresden bevond.
- 258 Brekelenkam: 'Een polsvoelende ouwde doctor en zittend wyfje' (inv. Pieter de la Court, fol. 18 r.); het werk van Naiveu wordt 'een zuynig Huyshouden' genoemd (fol. 30 l.).
- 259 Het is opmerkelijk dat in een gedicht over de collectie De la Court (Sara Maria van der Wilp, 1751, geciteerd in LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, pp. 386-387), De Moor wel wordt genoemd: '.../ Van de Anstellflora Ruisch, van Rubbens, van de Velde, / Van Mieris, Breugel en de Moor, / Opdat myn pen een deel voor alle de andren melde, / Hen volgende op het spoor'. Kennelijk werd het als vanzelfsprekend beschouwd dat er wel schilderijen van De Moor in de verzameling zouden zijn.
- 260 Uit zijn inventaris blijkt dat hij, behalve enkele schilderijen, vooral beeldhouwwerken van hem kocht; zie bijv. LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, pp. 461-462, nrs. 11, 13, 18, 26, 30. Tevens liet hij hem twee kleine tuinvazen ontwerpen, die door zijn vader werden gegoten (idem, p. 462; zie ook FOCK 1984, p. 282, noot 59).
- 261 Hiervoor kreeg Van der Mij f 100,-. Het tweede stuk, een 'Dianaatje' kocht Pieter voor f 120,- uit de veiling De Neufville. Allard liet voor f 100,- '1 modern stukje sijnde 1 sittend vrouwe en 1 staand mannijs met 1 glaasje in de hand en '1 vrouwtje 1 schol in de schoot...' maken (resp. LUNSINGH SCHEURLEER e.a. 1987, pp. 451 en 453).
- 262 Bij de brand in 1929 verloren gegaan.
- 263 Veiling Amsterdam 17-4-1708, nr. 2. Wellicht is dit het door De Moor gesigneerde, maar Dou-achtige stuk in Karlsruhe (afb. 67); waarschijnlijk was de naam van Dou slechts toegevoegd opdat het schilderij meer op zou brengen.
- 264 Veiling Adr. Bout, Den Haag 11-8-1733, nr. 72 (opmerkelijk is dat hier reeds wordt toegevoegd 'van zijn alderbeste tijd').
- 265 Zie de opsomming van schilderijen genoemd in 18de- en 19de-eeuwse veilingen, in WANSINK 1985, pp. 213-214.
- 266 Veiling Floris Drabbe, Leiden 1-4-1743, nr. 30 (zie WANSINK 1985, nr. 5, afb. 7).
- 267 Veiling Frans van Mieris, Leiden 7-5-1764, de nrs. 248 t/m 275.
- 268 Zie VAN SCHENDEL 1955, p. 142 (brief aan Simon Eikelenberg, die hem om informatie over de Leidse tekenacademie had gevraagd).
- 269 VAN GOOL 1750, II, p. 6 en I, p. 179.
- 270 Zie BILLE 1961, pp. 105, 120, 124.
- 271 Veiling L. de Moni, Leiden 13-4-1772, nrs. 60 t/m 83.
- 272 BILLE 1961, pp. 104 en 197.
- 273 Veiling Johan Aegzn. van der Marek, Amsterdam 25-8-1773, nrs. 201 t/m 210 (de prijzen variërend van f 8,- tot f 425,-!).
- 274 Dou: nrs. 62 t/m 67, Mierissen: nrs. 181 t/m 192, Brekelenkam: nrs. 32, 33, Slingelandt: nrs. 296 t/m 300, De Vois: nrs. 352 t/m 356, De Moor: nrs. 211 t/m 221, Van Gaebeek: nr. 89 (een 'heremiet'), Maton: nr. 174 (een 'Binnenvertrek'), Van Tol: nr. 229 (een 'Kinderschool').
- 275 LIJSTE VAN SCHILDERS ca. 1776-1785, p. 28.

Als aanvulling op de schilderijen in het catalogusgedeelte, is op de volgende bladzijden nog een aantal werken van de vertegenwoordigde schilders gereproduceerd. Zij zijn in chronologische volgorde per schilder gerangschikt, zodat zij tezamen een indruk geven van het werk van deze vier generaties schilders: van Dou (1613-1675) tot en met Rijnenburg (1716-na 1786). Deze reproducties dienen tevens als steunafbeeldingen bij de catalogusnummers (zie ook de verwijzingen onder de afbeeldingen).