



Caesar van Everdingen (1616/1617-1678) is de belangrijkste schilder die Alkmaar in de Gouden Eeuw voortbracht. Hij behoorde tot de selecte groep kunstenaars die in 1648-1652 een bijdrage mocht leveren aan het decoratieprogramma voor de Oranjezaal in Huis ten Bosch. Van Everdingen wordt beschouwd als een van de grote meesters van het Hollands classicisme – een stroming die teruggreep op de kunst van de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance. Hij schilderde indrukwekkende historiestukken en portretten in een verfijnde, gladde stijl en heldere kleuren. Kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken roemde hem aan het begin van de achttiende eeuw met recht om zijn 'vleiend penseel'.

www.uitgeverijwaanders.nl
www.stedelijkmuseumalkmaar.nl



M

CAESAR VAN EVERDINGEN

Everdingen Caesar van

(1616/1617-1678)

SCHILDER MET EEN VLEIEND PENSEEL





Inhoud

6	Woord vooraf Lidewij de Koekkoek	63	3 CAESAR VAN EVERDINGEN ALS PORTETTIST Rudi Ekkart
8	Dankbetuigingen Christi M. Klinkert	76	UITGELICHT 4 <i>Mutsen, hoeden en strikken in het werk van Caesar van Everdingen</i> Sabine Craft-Giepmans
13	1 CAESAR VAN EVERDINGEN, DE CLASSICIST UIT ALKMAAR Christi M. Klinkert	81	4 MATERIALEN EN TECHNIEKEN VAN EEN EIGENZINNIGE 'NETTE' SCHILDER Caroline van der Elst
34	UITGELICHT 1 <i>Allart van Everdingen (1621-1675), eerste schilder van het Scandinavische landschap</i> Christi M. Klinkert	98	UITGELICHT 5 <i>De Alkmaarse schutters poseren in de Waag</i> Caroline van der Elst
38	UITGELICHT 2 <i>Caesar van Everdingen en Jacob van Campen</i> Quentin Buvelot	104	UITGELICHT 6 <i>Een unieke restauratie in de werkplaats van Caesar van Everdingen</i> Caroline van der Elst
43	2 CAESAR VAN EVERDINGEN EN HET HOLLANDS CLASSICISME Jeroen Giltaij	107	CATALOGUS
58	UITGELICHT 3 <i>Caesar van Everdingen en de Oranjezaal</i> Lidwien Speleers	199	Literatuur
		205	Fotoverantwoording
		208	Colofon



4

Materialen en technieken

81

VAN EEN EIGENZINNIGE 'NETTE' SCHILDER

Caroline van der Elst

Caesar van Everdingen wordt geroemd om zijn schildervaardigheden, met name zijn sublieme stofuitdrukking, heldere kleur-gebruik en subtiele lichtwerking. De afgelopen decennia werd een aanzienlijk aantal van zijn werken gerestaureerd of uitvoerig technisch onderzocht, waardoor nieuwe inzichten zijn verkregen in zijn materiaalgebruik, technieken en werkwijzen.¹ Deze onderzoeken bevestigen het beeld van Van Everdingen als 'nette schilder', die zijn composities zorgvuldig voorbereidde en uitvoerde in een verfijnde schildertechniek. Verrassend is echter dat er ook aspecten aan het licht kwamen die duiden op een minder nauwkeurige manier van werken. In dit essay wordt Caesars schildertechniek uitvoerig beschreven.

Er wordt ingegaan op de algemene schilderspraktijk in de zeventiende eeuw, waarbij steeds wordt uitgelegd hoe Van Everdingen zich hiertoe verhoudt. Ook wordt zijn werkwijze afgezet tegen de regels die de schilder en theoreticus Gerard de Laire (1640-1711) in zijn *Groot Schilderboek* (1707) voor zijn collega-schilders opstelde.² Dit boek verscheen weliswaar geruime tijd na Caesars dood, maar beschrijft de schilderspraktijk vanaf het midden van de zeventiende eeuw tot ongeveer 1690, de jaren waarin De Laire zelf als schilder actief was, voordat hij blind werd. Hij was een exponent van het classicisme en een tegenstander van een 'ruwe' manier van schilderen (afb. 55). Bij deze 'ruwe' stijl lag – in tegenstelling tot de 'nette' stijl

van classicisten zoals Van Everdingen – de nadruk op een open, schetsmatige manier van schilderen, met een losse penseelstreek en het 'boetsen' met de verf. De Laire keurde dit sterk af en adviseerde kunstenaars 'gelyk en mals' te schilderen, 'evenwel niet op zijn Rembrands of Lievensz, dat het sap gelyk drek langs het stuk neêrloope'.³ Omdat het *Groot Schilderboek* is gebaseerd op de principes van de 'nette' stijl geeft het inzicht in de technieken die door Caesar van Everdingen werden gebruikt.

HET ZEVENTIENDE-EEUWSE SCHILDERS-ATELIER ALS WERK- EN LEERPLAATS

In de zeventiende eeuw bevonden ateliers zich vaak in het woonhuis (afb. 96). Van een aantal schilders is bekend dat zij werkruimtes hadden op hoger gelegen etages.⁴ De zolder bijvoorbeeld, waar meer licht was en minder rumoer van de straat, maakte veelal deel uit van het schildersbedrijf. Menig schilder had zijn wrijfstenen en zogenaamde 'vrijftafels' om verf te maken op zolder staan.⁵ Een afzonderlijke ruimte om de verf te wrijven was belangrijk, omdat er geen stof en ander vuil in de gewreven verf mocht komen.⁶ Soms werkten kunstenaars in zeer ruime, aparte ateliers – getypeerd als *schilderhuys* – waar grote historiestukken werden vervaardigd.⁷ Werken op groot formaat konden ook 'op locatie' worden

gemaakt, zoals gebeurde toen Van Everdingen de groepsportretten van de Jonge en de Oude Schutterij schilderde: hij kreeg hiervoor de beschikking over een ruimte in de Alkmaarse Waag (zie Uitgelicht 5).

Idealiter had een werkruimte noorderlicht dat binnenviel door dubbele hoge kloosterramen (onbeglaasde ramen met houten luiken onder, en glas-in-lood-beglazing boven). Noorderlicht gaf geen scherpe schaduwen en een gelijkmatige belichting gedurende de dag, zodat goed in kleur kon worden geschilderd. Bij een te sterke lichtinval werden de ramen voorzien van zogenaamde *blaffeturen*: houten voorzetramen met dun wit kaaslinnen of papier. In de zomer kon er wel vijftien uur worden doorgewerkt, terwijl er in de winter maar drie à vier uur goed licht het atelier binnenviel.⁸

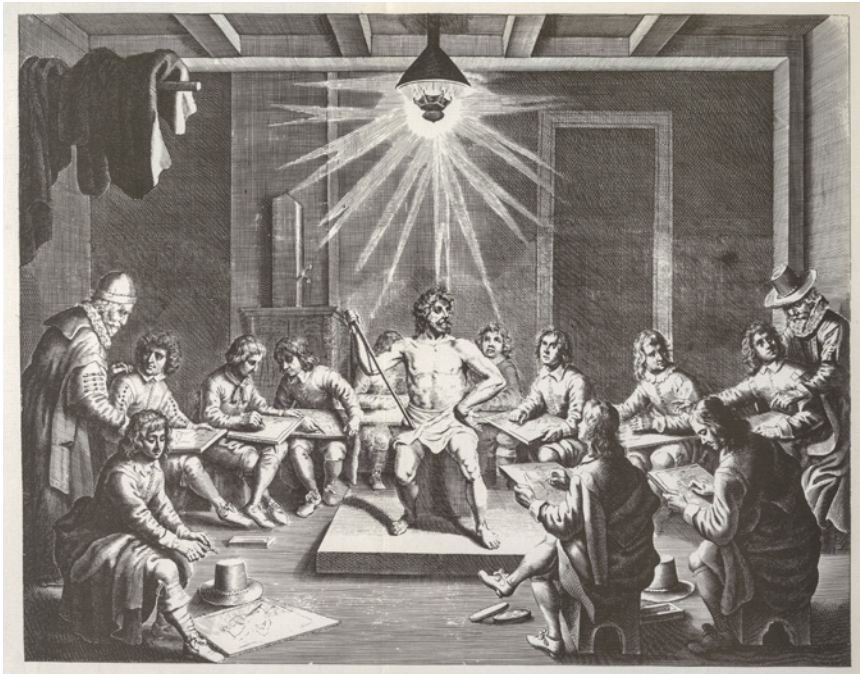
In de donkere wintermaanden werden kaarsen en olielampen gebruikt, wat een goed kleurgebruik in de weg stond. Het kunstlicht leende zich echter prima voor de tekenstudie, een van de pijlers waarop de 'nette' stijl gebouwd was getuige het leerboek van De Lairese. De tekenstudie zoals door De Lairese beschreven, omvatte met name in de eerste leerjaren veel aandacht voor anatomie, proportie, houdingen, perspectief, geometrie, composities, kleur, schaduwen en reflecties. Ook het natekenen van voorbeeldtekeningen en het intensief bestuderen van antieke gipsen was een belangrijk aandachtspunt.

Voor het werken zonder kleur – en als sterke contrasten wenselijk waren, zoals bij het natekenen van modellen in licht-donker – werd gebruik gemaakt van hangende olielampen met meerdere lonten. Dit is te zien op een gravure van Crispijn de Passe de Jonge (1594-1670) met een werkplaats waar leerlingen onder begeleiding aan het werk zijn (afb. 97). Ook in de werkplaats van Caesar van Everdingen werd veel getekend. Dat blijkt uit de beschrijving van de nalatenschap van de schilder, waarin naast ongeveer zeventig schilderijen enkele honderden tekeningen voorkomen. Daarbij zijn veel studies van naakten en antieke sculpturen, en tekeningen van *tronies*, kinderen, handen en voeten.⁹ Al deze werken gingen verloren; we kennen van Van Everdingens tekeningen alleen nog een ontwerp voor een gebrandschilderd glas (cat.nr. 5).

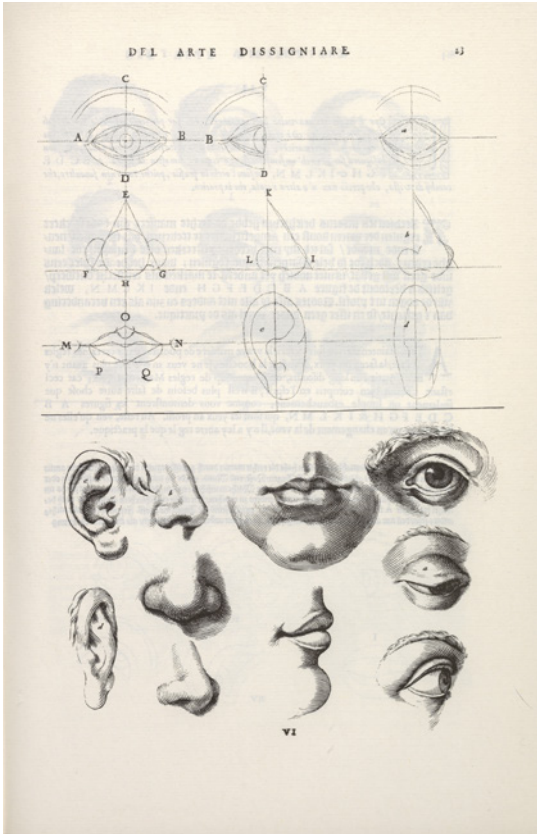
Het schilderen vond zittend op een drievoet of gematte stoel plaats. Een werkplaats was verder uitgerust met een tafel, kast en schildersezel. Vaak waren er globes en landkaarten, schilderijen van collega's, gipsen van antieke beelden, ledenpoppen,

muziekinstrumenten en naturalia aanwezig.¹⁰ Een ledenpop werd gedrapeerd met stoffen om deze op natuurlijke wijze en in de compositie passend na te kunnen tekenen en schilderen.¹¹

In de werkplaats werkten meestal niet meer dan drie leerlingen, die tussen de twaalf en zestien jaar oud waren.¹² De jongste leerlingen hielden de werkplaats schoon en bereidden de verven. Vervolgens leerden zij paletten opmaken, penselen reinigen, doeken opspannen en gekleurde gronden op doeken en



96
Inrichting van en werkzaamheden in een schilderswerkplaats, met leermeester, leerlingen en medewerkers. Werkplaats van Philips Galle naar Johannes Stradanus, *Color Olivi* (schilderen met olievert), c. 1595, gravure, 19,5 x 27 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1904-1038



98
Illustratie in Crispijn de Passe de Jonge, 't Light der Teken- en Schilderkonst, Amsterdam 1643-1644 (p. 23), Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

> 99
Wallerant Vaillant, *Een leerling kopieert een schilderij*, ca. 1650, paneel, 32,1 x 39,5 cm, Londen, Guildhall Art Gallery, The Harold Samuel Collection

< 97
Illustratie in Crispijn de Passe de Jonge, 't Light der Teken- en Schilderkonst, Amsterdam 1643-1644 (titelblad deel 2), Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

panelen aanbrengen. Ook het bereiden van vernis, inkt, houtskool en (olie)krijt was een taak van leerlingen. De benamingen *knecht* en *werkgezel* hebben waarschijnlijk betrekking op al iets gevorderde en zelfstandige medewerkers.¹³ Van Everdingen was op zijn elfde of twaalfde reeds *schilders gesel*; zo wordt hij namelijk genoemd in een notariële akte van december 1628 (afb. 4).¹⁴ Als volleerd meester had hij later zelf leerlingen onder zijn hoede.¹⁵

De eerste leerjaren werd er alleen getekend; door dagelijks te oefenen leerde een pupil lijnvoering en schaduwwerking.¹⁶ Er werd gewerkt naar voorbeeldtekeningen met losse lichaamsdelen, zoals ogen, neuzen, monden, handen, armen en benen (afb. 98). Vervolgens werd het tekenen van gehele lichamen geoefend met behulp van voorgeschreven maatindelingen. Ook het perspectief en de lichtval kwamen aan bod, evenals het natekenen van gipsen van antieke beelden en gedrapeerde stoffen op een ledenpop.¹⁷ In een volgend stadium werd er gewerkt naar levend model en bestudeerde de leerling composities van andere kunstenaars.

Wanneer hij het tekenen beheerste, mocht de gezel het schildersvak leren. Hij schilderde gipsen en draperieën na en kopieerde schilderijen van zijn leermeester of andere kunstenaars (afb. 99). Later kon hij helpen met het aanbrengen van de ondertekening voor een schilderij of bij de eerste verflagen. Vervolgens mocht hij zelfstandig schilderijen uitvoeren die – indien geslaagd en in de stijl van de meester – door de meester werden gesigneerd en verkocht.

ZEVENTIENDE-EEUWSE SCHILDERSMATERIALEN

Gereedschap
Schilderskwasten bestonden uit een met vlasdraad gebonden bundel zacht haar op een lange ebben-, beuken- of vruchtenhouten steel.¹⁸ Kunstenaars kochten ze meestal als halffabricaat van een pen-seelmaker. De haren waren geklemd in een kokertje dat was gemaakt van een stuk ganzenveer of van een stekel van een stekelvarken en dat als opzet-





stuk op een losse penseelstok kon worden gestoken (afb. 100). Deze *maal stockjes* of *stockies tot pinceelen*, waarmee kunstenaars ook wel in de verflagen krasten, werden hergebruikt als de haren waren versleten. De borstels van het haar van wild zwijn of varken leken op hedendaagse varkensharen kwasten en werden gebruikt voor het ruwere *doodverven*, het opzetten van de compositie in kleurvlakken. De meer ronde en spitse penselen waren voor het *opmaken* – dat is het fijner opwerken van de *doodverf* – en voor het nadere *retoqueren*, het stadium waarin de volgende laag werd verfijnd. Ze werden gemaakt van haar van de das, geit, eekhoorn, wezel, fret of marter. Daarnaast waren er zogenaamde platte *visschen*: fijne, zachte en langharige penselen gemaakt van de haren van de visotter. Deze werden voor het *dryven* aangewend, het verzachten van de contouren en de bredere penseelstreken (afb. 101).¹⁹ Op deze manier kon de verf zo in elkaar worden gesmeerd dat afzonderlijke penseelstreken en los aangebrachte kleuren in elkaar overvloeiden, waardoor er realistische kleurovergangen ontstonden. Met deze penselen bereikte Van Everdingen zijn indrukwekkende kleureffecten, ook in schaduwpartijen.

Pigmenten

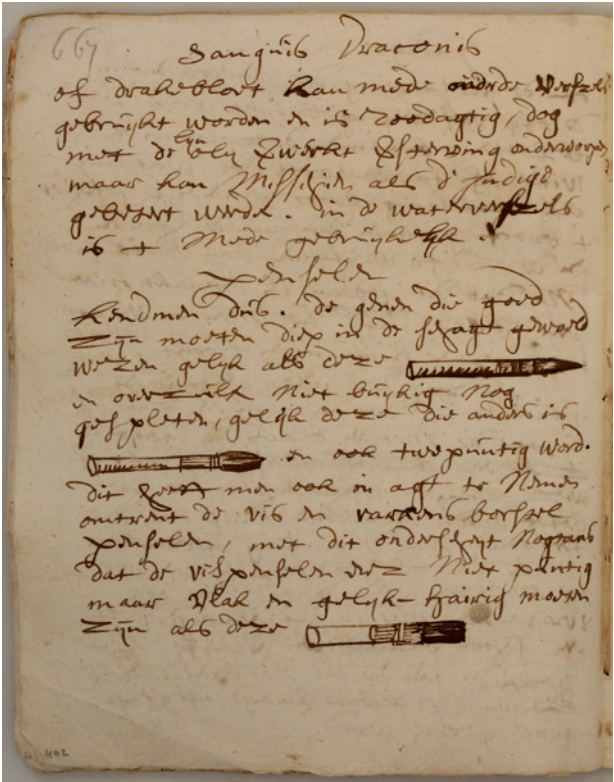
De gebruikelijke minerale pigmenten en kleurstoffen uit planten of insecten waren loodwit, schijtgeel (ook wel schietgeel genoemd), gele en rode oker, loodmenie, vermiljoen, rode lak, houtskoolzwart, ivoorzwart, gebrande en ongebrande omber, smalt, azuriet, ultramarijn, blauwe verditer en indigo.²⁰ Deze pigmenten en kleurstoffen werden bij kruideniers of apotheken als halffabricaat (in brokken) of in poedervorm afgenomen. Duurdere stoffen als vermiljoen, azuriet, ultramarijn, rode lak en schietgeel werden in een tot envelop gevouwen papier verkocht. Op de wrijfsteen van porfier of serpentijn



< 100
Replica's van penselen en borstels

101
Illustratie van diverse penselen, waaronder een vispenseel (het onderste), in Simon Eikelenberg, *Aantekeningen over de schilderkunst*, 1679-1704, RAA, toegangsnr. 95.001: Collectie aanwinsten, inv.nr. 390 (p. 667)

102
Wrijfsteen en looper, detail van Karel Slabbaert, *Werkplaats van de evangelist Lucas*, 1648, paneel, 64,5 x 50,1 cm, Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv.nr. 770A



103
Zoetwatermossel met rood pigment, gevonden in 2015 aan de noordkant van het erf Langestraat 60 in Alkmaar, Archeologisch Centrum gemeente Alkmaar, inv.nr. 15LAN26

104
Het pand Mient 2 in Alkmaar, waar in de zeventiende eeuw apotheek 'De witte roos' gevestigd was



werden zij met een looper – een afgeplatte en gepolijste kei – met loodhoudende lijnolie tot verf gewreven (afb. 102). Er werden kleine porties verf gemaakt die in schroefdoosjes, varkensblazen of mosselschelpen werden bewaard. Recentelijk is dichtbij de Langestraat in Alkmaar een dergelijke mosselschelp met rode verf, vermoedelijk vermiljoen, gevonden (afb. 103).²¹

De apotheek 'De witte roos' – die rond 1650 op het plein bij de Waag was gevestigd, dichtbij de Langestraat waar Van Everdingen in zijn Alkmaarse jaren woonde en werkte – is mogelijk een leverancier geweest voor pigmenten en andere schildersbenodigdheden als olie, vernis en terpentijn (afb. 104).

Doeken en ramen

Caesar van Everdingen beschilderde wel panelen, maar werkte voornamelijk op linnen doeken. Om het linnen te kunnen beschilderen werden de doeken eerst door een leerling met lussen vlasdraad op een werkraam gespannen en vervolgens voorgelijmd en gegrondeerd (afb. 105).²² Zowel de grootste als de kleinste doeken van Van Everdingen laten restanten van een dergelijke opspanning met lussen zien, waaruit kan worden opgemaakt dat in zijn werkplaats altijd eerst met lussen werd opgespannen. Als deze of de bijbehorende gaatjes afwezig zijn, komt dat doordat de randen van het doek later zijn afgesneden.²³ Een beschilderd doek werd op het definitieve spanraam genageld met eiken pinnen of metalen nagels. In een enkel geval is de opspanning met lussen ook voor definitieve opspanning gebruikt. Voor de Oranjezaal werd een speciale opspanner ingehuurd die alle beschilderde doeken op definitieve spanramen spande. Deze grote spanramen waren reeds voorzien van kleine gaatjes waar vlasdraad doorheen geregen werd; hiermee kon het doek vervolgens strak worden aangetrokken (afb. 106).²⁴ Behalve de naaldhouten spanramen voor de Oranjezaal zijn geen van Caesars oorspronkelijke ramen bewaard gebleven.

Het doek van de *Officieren en vaandeldragers van de Oude Schutterij van Alkmaar* (cat.nr. 24, hierna genoemd *Oude Schutterij*) bestaat uit één groot stuk linnen van ongeveer 210 cm hoog. Waarschijnlijk was 210 centimeter de maximale breedte die weefgetouwen toentertijd aankonden.²⁵ Voor het gronderen werd het doek in de Waag van Alkmaar met lussen op een werkraam gespannen.²⁶ De (vlas) draad werd om de vier centimeter vastgezet met een naald en een dubbele steek, die meer stevig-

heid bood dan een enkele steek (afb. 107). Het doek werd vervolgens gegrondeerd tot over de steekjes rondom. Nadat de *Oude Schutterij* was voltooid, werd het schilderij van het werkraam gehaald en vermoedelijk op een rol vervoerd tussen de Waag en zijn definitieve plek in de Oude Doelen. De gedraaide trap in de Waag leende zich er namelijk niet voor om een dergelijk groot stuk opgespannen naar beneden te dragen. In de Doelen werd het doek op zijn spanraam genageld met houten of metalen pinnen.²⁷ Het spanraam dat daarbij werd gebruikt ging verloren, maar had in elk geval twee verticale dwarslatten van ongeveer tien centimeter; die tekenen zich namelijk af op een röntgenfoto die tijdens de laatste restauratie van het schilderij werd gemaakt (afb. 108).

Uit onderzoek blijkt dat de draaddichtheid van Van Everdingens doeken varieert, maar dat deze niet fijner is dan 16 draden per centimeter horizontaal en 12 draden per centimeter verticaal – dit laatste geldt voor de *Oude Schutterij* uit 1657.²⁸ De twee grofste doeken van vlak daarvoor, *Portret van Cornelis Jacobsz Groot* (1656, cat.nr. 22a) en de *Officieren en vaandeldragers van de Jonge Schutterij van Alkmaar* (1657, cat.nr. 23), zijn waarschijnlijk uit dezelfde rol afkomstig en hebben een gemiddelde draaddichtheid van 11,6 bij 11,8 draden per centimeter.

Te beschilderen eiken panelen werden in de werkplaats van een paneelmaker gemaakt door losse planken met houten deuvels en lijm te verbinden en daarna vlak te schaven. Vervolgens werden een dierlijke lijm en een witte krijtlaag aangebracht. Dit laatste werd gedaan door werklieden die *witters* werden genoemd.²⁹

In de genoemde boedelinventaris van Van Everdingen worden naast schilderijen, tekeningen en prenten ook schildersbenodigdheden uit de Alkmaarse werkplaats genoemd.³⁰ Hieruit blijkt dat de kunstenaar onder meer twee lijsten met een spanraam, twee onbeschilderde doeken, een onbeschilderd paneel, een lijst, een werk- of spanraam en een doek zonder spanraam naliet. In het atelier waren dus lijsten met een spanraam aanwezig: kant-en-klare lijsten met een op maat gemaakt spanraam erin, zodat een beschilderd doek zodra het af was kon worden opgespannen en ingelijst. Dit impliceert dat Caesar vanuit zijn werkplaats ingelijste schilderijen verkocht en dat zijn atelier zoals gebruikelijk in die tijd als winkel diende. Een van zijn leveranciers was de Amsterdamse ‘lijste- en paneelmaaker’ Pieter Heeremans,



die ook doeken leverde: in 1665 machtigde hij iemand om voor hem geld te vorderen van Van Everdingen.³¹

ZEVENTIENDE-EEUWSE SCHILDER-
TECHNIKEN EN TECHNIKEN VAN
CAESAR VAN EVERDINGEN

Grondering

Na het voorlijmen, waardoor een doek zich zo strak als een trommel aanspande, werd olieverf als grond aangebracht. Deze grondering egaliseerde de draadstructuur en de kleur diende als halftoon voor de opzet van het schilderij. De praktijk van het aanbrengen van de gekleurde grond werd niet in schildershandboeken beschreven, omdat een dergelijke techniek zo gebruikelijk was dat deze alleen mondeling werd overgedragen. De Zwitser Théodore Turquet de Mayerne (1573-1654) schreef er echter wel een uitvoerige verhandeling over. Hij was arts en apotheker en geïnteresseerd in de restauratie- en schilderspraktijk. Hij bezocht verscheidene schilders in hun werkplaats, waaronder Pieter Paul Rubens en Anthony van Dyck, en beschreef hun receptuur en methodes.³²

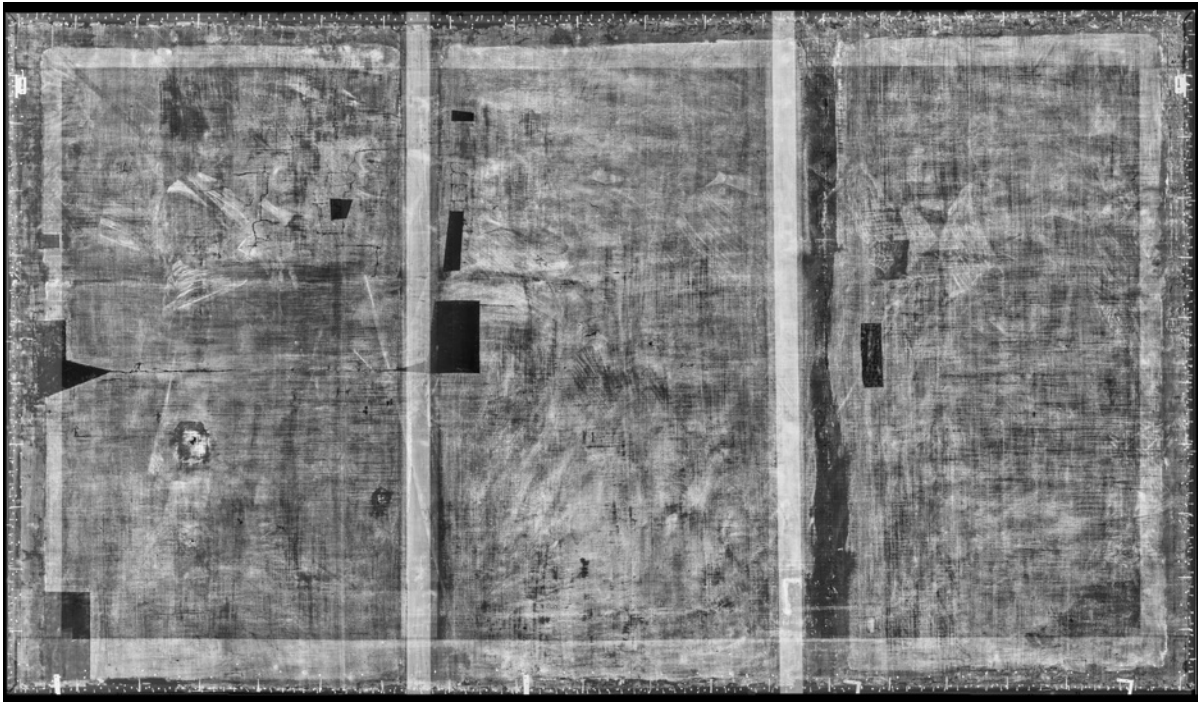
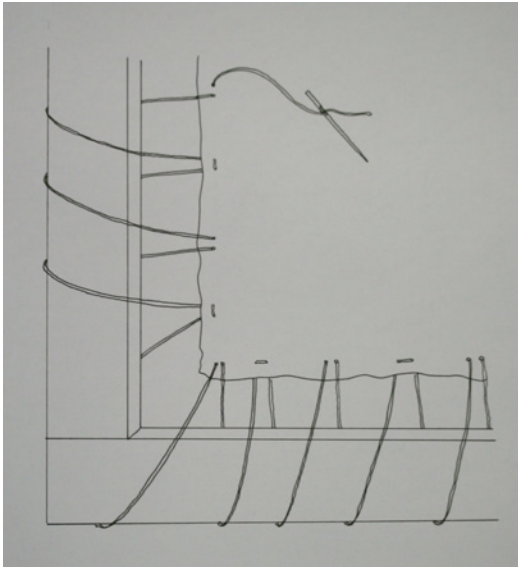
Gedurende de zeventiende eeuw kon de grondering uit een enkele of een dubbele olie-verflaag bestaan. De pigmentatie en kleur ervan

105
Met lussen opgespannen
schilderij, detail van Jan
Miense Molenaer, *Schilder
in zijn atelier*, 1631, paneel,
96,5 x 134 cm, Berlijn,
Staatliche Museen,
Gemäldegalerie, inv.nr. 873

106
Lussenopspanning van
Caesar van Everdingen,
Vier muzen en Pegasus,
1648-1650, doek, 320,5 x
238,5 cm, Den Haag, Paleis
Huis ten Bosch, Oranjezaal

> 107
Schematische weergave
van lussenopspanning met
dubbele steek zoals bij de
Oude Schutterij is aange-
troffen

108
Röntgenfoto van Caesar
van Everdingen, *Officieren
en vaandeldragers van de
Oude Schutterij van Alkmaar*,
1657, doek, 201,2 x 350,4 cm,
Stedelijk Museum Alkmaar,
inv.nr. 20935 (cat.nr. 24),
waarop te zien is waar de
verticale latten van het oor-
spronkelijke spanraam heb-
ben gezeten: op de donkere
strepen rechts naast de wit
afgetekende huidige latten



konden variëren. Wanneer sprake was van twee lagen bestond de eerste laag meestal uit een goedkoop pigment als krijt en rode oker om de holtes tussen de draden te vullen. Zoals De Mayerne beschrijft, had de bovenste laag meestal een koele bruine tint; samen met een rode onderste laag vormde deze een glad oppervlak.³³

Uit het onderzoek naar kleur en gelaagdheid van Van Everdingens gronderingen op doek blijkt dat hij drie typen gebruikte (zie schema op p. 88).³⁴

Een voorzichtige hypothese is dat deze drie typen gronderingen zich min of meer na elkaar ontwikkelden. In de vroegste periode (tot ongeveer 1655) gebruikte de kunstenaar mogelijk meestal één laag grondering. De indruk bestaat dat hij in de middenperiode (rond 1655) dubbele gronderingen met een lichte onderlaag aanbracht, terwijl hij na 1656 een voorkeur voor dubbele gronderingen met een rode onderlaag en een koelbruine bovenlaag ontwikkelde.

SCHEMA GRONDERINGEN OP DOEK

Enkele grond		
Vier muzen en Pegasus	rozeachtig	1648-1650
De geboorte van Frederik Hendrik	koelbruin	1649-1652
Diogenes zoekt een mens	lichtbruin ³⁵	1652
Portret van een meisje als Diana	lichtbruin	ca. 1655
Jupiter en Callisto	witachtig	1655

Dubbele grond, lichte onderlaag, variatie in bovenlaag

Jonge vrouw warmt haar handen	1. lichte oker	2. rozebeige	ca. 1650-1660
Jonge vrouw met donkere muts	1. rozeachtig	2. koelbruin ³⁶	ca. 1650-1660
De wijnoogst	1. lichte oker	2. rozebeige	ca. 1655-1660

Dubbele grond, rode onderlaag, koelbruine bovenlaag

Meisje met een brede hoed	1. rode oker	2. koelbruin	ca. 1650-1660
Portret van Cornelis Groot	1. rode oker	2. koelbruin ³⁷	1656
Jonge Schutterij	1. rode oker	2. koelbruin	1657
Oude Schutterij	1. rode oker	2. koelbruin	1657
Lycurgus	1. rode oker	2. koelbruin	1662
Trompe-l'oeil met Venusbuste	1. rode oker	2. koelbruin	1665

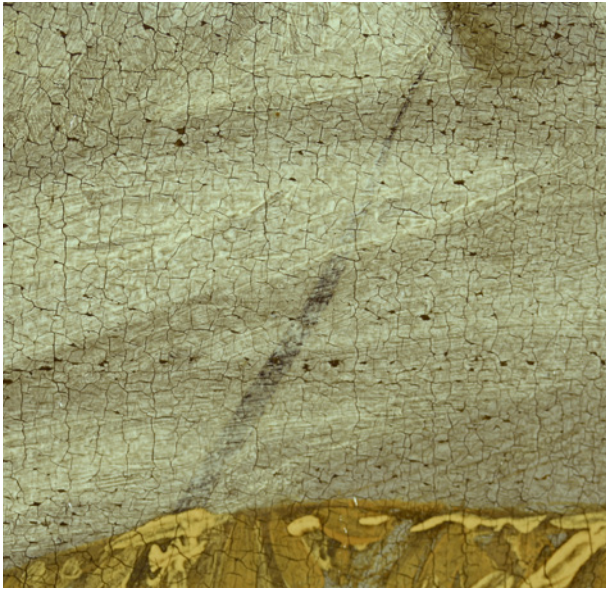
De *Jonge vrouw warmt haar handen* (cat.nr. 13a) en *De wijnoogst* (cat.nr. 19), beide voorzien van een zeer vergelijkbare dubbele grondering, zouden op basis van dit onderzoek in dezelfde periode kunnen worden gedateerd. Een op zichzelf staande variant is *Jonge vrouw met donkere muts* (cat.nr. 12), die op basis van de dubbele grondering in dezelfde periode kan zijn geschilderd als *Jonge vrouw warmt haar handen*. Uitgaande van de voorgestelde hypothese zou *Meisje met een brede hoed* (cat.nr. 11) met een rode en koelbruine dubbele grondering ná 1656 ontstaan zijn. Van Everdingens methode van de dubbele grondering met rode onderlaag en koelbruine bovenlaag was overigens al decennia daarvoor gangbaar; Rembrandt gebruikte een dergelijke grondering bijvoorbeeld al in 1632.³⁸ Er is in het algemeen grote voorzichtigheid geboden

bij het dateren op basis van gebruikte gronderingen. Zo wisselden Rembrandt en zijn Amsterdamse vakgenoten verschillende soorten gronderingen af.³⁹

Krijtschets en ondertekening

Een ondertekening werd aangebracht om het ontwerp van de compositie op de grondering over te zetten. Voor de eerste schets werd zacht wit krijt, gele oker of houtskool gebruikt dat makkelijk kon worden weggeveegd. Deze werd definitief gemaakt door hem met bruine of zwarte inkt of verf na te trekken, waarmee de ondertekening een feit was. De schets in krijt, oker of houtskool werd daarna verwijderd om te voorkomen dat hij de verflagen die volgden zou besmeuren.⁴⁰

Uit onderzoek blijkt dat ook Van Everdingen krijtschetsen en ondertekeningen aanbracht.



109 Witte sjerp met doorschemerende ondertekening in donkere lijn op Caesar van Everdingen, *Officieren en vaandeldragers van de Jonge Schutterij van Alkmaar*, 1657, doek, 152,2 x 429 cm, Stedelijk Museum Alkmaar, inv.nr. 20936 (cat.nr. 23)

> 110 Dekkende doodverf en onbedekte bruine grondering in de *Oude Schutterij*

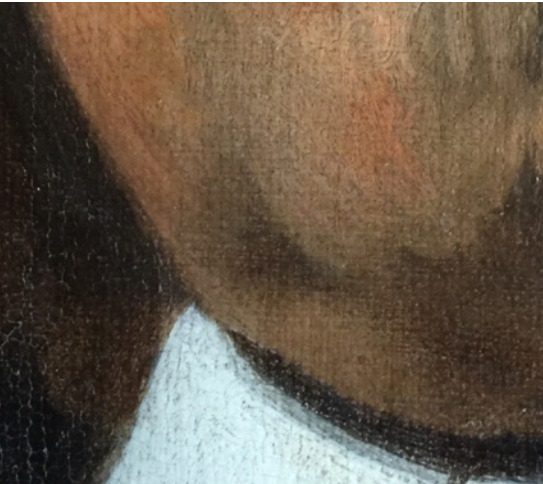
Bij *Jonge vrouw met donkere muts* werd een ondertekening langs de contouren van de zwarte mantel zichtbaar gemaakt middels infraroodfotografie (opnames gemaakt met een camera die gevoelig is voor infrarode straling, waarmee door verflagen heen gekeken kan worden).⁴¹ Ook *Diogenes zoekt een mens* (cat.nr. 14) is op een aantal plaatsen onder de figuren ontworpen met een gearceerde ondertekening, waarschijnlijk uitgevoerd in penseel met bruinzwarte verf, waarbij ook plooiën van kleding nauwgezet werden uitgetekend.⁴² Op de *Jonge Schutterij* werd een (nu onzichtbare) krijttekening nagetrokken met een onderbroken schetslijn in donkerbruine verf. De donkere verf is zichtbaar geworden omdat de bovenliggende verf op de witte sjerp door veroudering transparant is geworden (afb. 109). Bij andere onderzochte schilderijen zijn vanwege Caesars dichte manier van schilderen ondertekeningen niet te zien.⁴³ Waar andere schilders uit de late zestiende en de zeventiende eeuw contouren wel onbedekt lieten zodat de gekleurde grond en roodbruine olieverfschets de voorstelling een zekere luchtigheid konden geven, schilderde Caesar van Everdingen over de contouren van zijn schets heen en overlapte hij met de verf steeds een meer naar achterliggend deel.

Onderzoek wees uit dat Van Everdingen zijn schilderijen in de Oranjezaal (zie Uitgelicht 3) en ook *Meisje met een brede hoed* nauwgezet voorbereidde.⁴⁴ Zo trof men bij *De geboorte van Frederik Hendrik* en de *Allegorie op het huwelijk* als nauwgezette voorbereiding een gedeeltelijke

donkere penseeltekening aan.⁴⁵ Bij een belangrijke opdracht als de Oranjezaal werden door de betrokken kunstenaars inderdaad vooraf duidelijke afspraken gemaakt en werd er op basis van modellen – tekeningen of schilderijen op kleine schaal – gewerkt (zie Uitgelicht 2).⁴⁶

Doodverf, opmaak en retoqueren

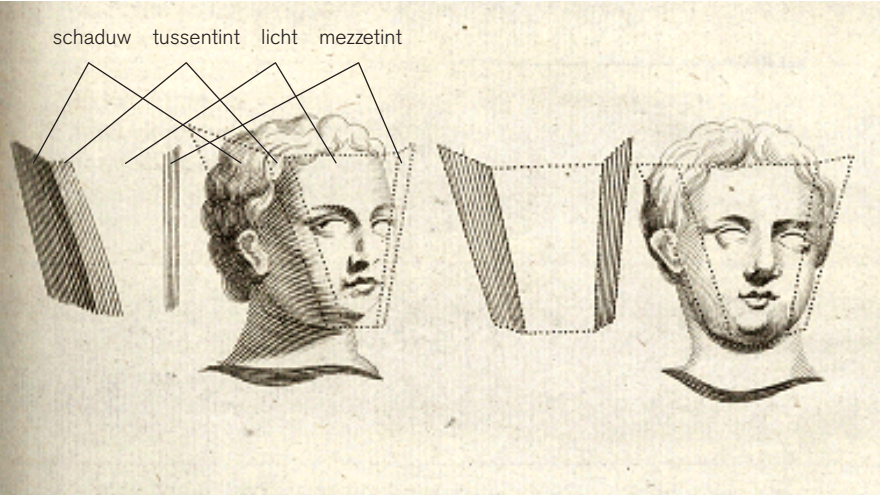
Bij het inkleuren van de ondertekening, het zogenaamde *doodverven*, werd een brede borstel gebruikt waarmee in een iets gedekte kleur de globale opzet van de compositie, inclusief de grove indeling van kleuren en schaduwpartijen, werd aangegeven. Caesar van Everdingen had twee typen doodverf: een dekkende en een semitransparante. Zijn dekkende doodverf bracht hij systematisch in drie kleurgradaties aan, in een vaste volgorde van middentoon naar donker en dan naar licht, waarbij hij niet alle grondering bedekte (afb. 110). Een tweede type doodverf was semi-transparant in bruin, toegepast in toekomstige bruine en zwarte gebieden of voor een groen landschap (afb. 111). Van Everdingen hanteerde bij het doodverven de ‘nette’ principes van De Lairese en hij werkte zijn schilderijen van achter naar voren uit. De Lairese stelde in zijn *Groot Schilderboek* bijvoorbeeld dat voor een landschap eerst de luchtpartij in blauwe doodverf moest worden opgezet, om zo naar voren te werken, steeds een naar achter gelegen partij overlappend. Bij een schilderij met grote (mens)-figuren kon echter het beste worden begonnen met het *doodverven* van die figuren, waarbij houdingen,



roze huidkleuren en de ruimte rondom werden geordend.⁴⁷ Volgens De Lairese moest men bij het volgende stadium, het *opmaken* (ook wel: *opschilderen*), wederom van achteren naar voren werken en overall evenveel aandacht aan besteden. De achtergrond moest nog wat nat zijn, zodat de contouren erin konden verdwijnen.⁴⁸ Met een dergelijke techniek werd er dus geen grondering opengelaten. Onder de microscoop is het bij de schilderijen van Van Everdingen inderdaad moeilijk te zien welke verf-laag over welke is aangebracht (afb. 112). Met zachte penselen werd de nog natte verf *verdreven*, waardoor de lagen beter in elkaar vervloeiden.⁴⁹ De kunstenaar werkte de verschillende kleuren van donker naar licht op, hier en daar met extra bindmiddel om een vloeiender effect te verkrijgen. Hij besteedde daarbij veel aandacht aan de diverse lichtwaarden van én binnen de schaduwen, door stelselmatig van donker naar licht eerst de *schaduw*, dan de *tussentint* aan te brengen (dat is de tint aan de schaduw-zijde van het voorwerp tussen de lichtste partij en de schaduw in) en vervolgens het *licht* daarnaast met een *halve- of mezzetint* (de tint aan de lichtzijde

van het voorwerp tussen de lichtste tint en de zijkant; afb. 113). In de schaduwen bracht hij vaak meerdere nuances bruin aan. Wanneer de *opmaak* droog was volgde het *retoqueren*: de *dagingen* (lichten), *hoogsele* (hoog-lichten), *diepsele* (schaduwen) en *reflecties* (weerschijn) werden aangebracht en indien nodig verdreven met het zachte vispenseel. Mocht een tint te licht zijn geworden, dan werd conform het advies van De Lairese een semi-transparante olie over de partij geglaceerd.⁵⁰ Het verdrijven van de laatste olieverflagen met zachte penselen, een kenmerkend aspect van de nette stijl, maakt het lastig om verfstreken bij Van Everdingen te ontdekken.

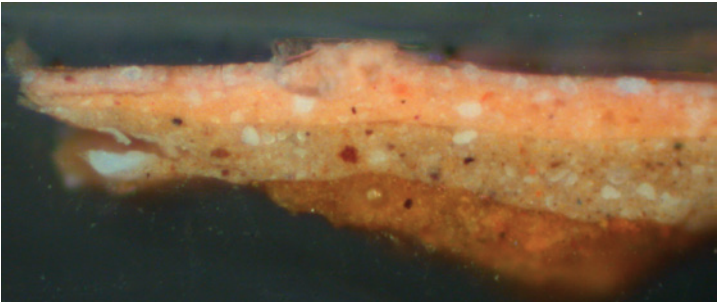
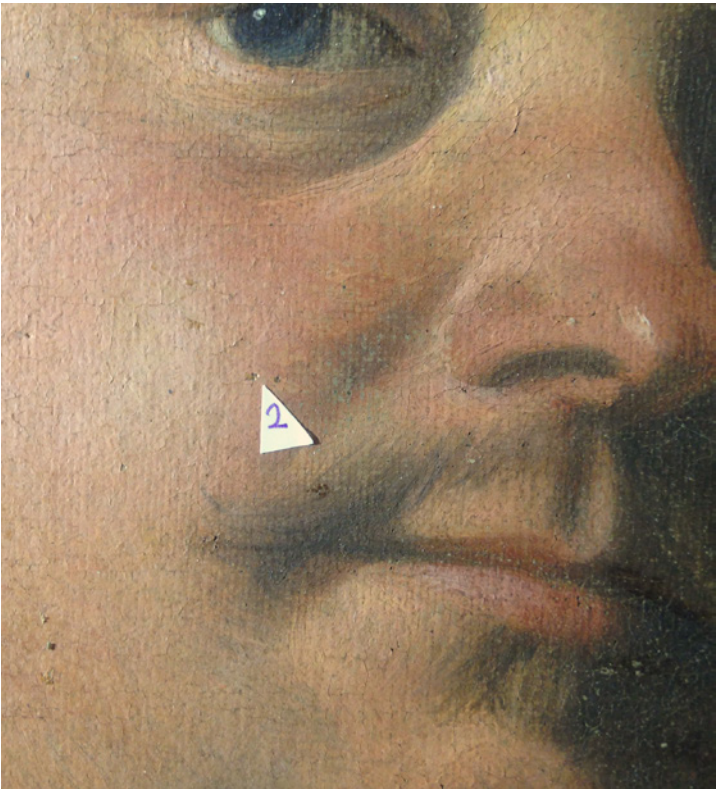
Bindmiddelen en vernis
Hoe Caesar van Everdingen zijn verf precies samenstelde is niet bekend, want ondanks het vele onderzoek in de afgelopen decennia werd er nog geen bindmiddelanalyse op de olie en andere toevoegingen in zijn verf uitgevoerd. Kunstenaarstraktaten geven geen aanwijzingen voor bindmiddelen omdat dit de praktijk van alledag betrof die niet hoefde te worden uitgelegd. Wel geeft De Mayerne diverse recepten voor drogende lijn-, walnoot- en papaverolie. Een olie werd drogend gemaakt door deze middels verhitting zuurstofrijker te maken, vaak met toevoeging van een metaal (zoals lood) als versneller van dit proces.⁵¹ Meestal werd drogende lijnolie gebruikt, maar verf voor de lichte partijen werd waarschijnlijk op basis van walnotenolie en misschien papaverolie aangemaakt. Beide vergelen minder sterk dan lijnolie, maar drogen ook minder goed – dit geldt vooral voor papaverolie. Men was zich hiervan in de zeven-



< 111
Semi-transparante doodverf (linksonder) op Caesar van Everdingen, *Portret van een meisje als Diana*, ca. 1655, doek, 127,2 x 104,6 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv.nr. 382 (cat.nr. 15)

< 112
Versmolten contour langs de kin van kapitein Cornelis Jacobsz Groot in de *Oude Schutterij*

113
Schematisch overzicht van lichtwerking, illustratie in Gerard de Lairese, *Groot Schilderboek*, Amsterdam 1712, deel 1 (tegenover p. 18), Den Haag, Koninklijke Bibliotheek



114
Plaats (2) waar een verfmonster is genomen uit de *Oude Schutterij*

115
Verfdwarsdoorsnede van een verfmonster uit de wang van een schutter in de *Oude Schutterij*, met van onder naar boven:
1. Rode onderste gronderingslaag
2. Koelbruine tweede gronderingslaag
3. Oranje doodverf
4. Roze opmaak verf (links)
5. Rood glacis retoqueerstadium (rechts)

tiende eeuw bewust en daarom werd papaverolie niet vaak gebruikt.⁵² Over de exacte aard van Van Everdingens slotvernissen is vooralsnog niets bekend, omdat vernis toentertijd zo sterk vergeelde dat deze al snel weer moest worden verwijderd. Er zijn enkele zeventiende-eeuwse recepten overgeleverd die door Caesars vakgenoten werden gebruikt, zoals olieharvernissen, waarbij boomhars van de lariks, of hars als mastix, sandarak of barnsteen in verhitte lijnolie werd opgelost.⁵³ Daarnaast waren er olievernissen als lijnolie vermengd met terpentijnolie (met daarin colofoniumhars).⁵⁴ Op basis van deze recepten is voor te stellen hoe de vernissen op schilderijen van Van Everdingen eruit kunnen hebben gezien. Vanwege het hoge olieaandeel waren

zij in vloeibare toestand wat stroperig en gelig van kleur. Na droging zullen de schilderijen een sterke glans hebben gehad, die de kleuren ‘verwarmde’ en goed verzadigde. Deze vernissen zullen de beleving van Caesars gladde en nette manier optimaal hebben versterkt.

CAESAR VAN EVERDINGENS
PERSOONLIJKE STIJL

Met het voorgaande werd duidelijk welke materialen en technieken door Caesar van Everdingen en zijn tijdgenoten werden gehanteerd. In wat volgt wordt Van Everdingens persoonlijke stijl nader toegelicht. Hoe bereikte hij met zijn ‘vleiende penseel’ zijn opmerkelijke helderheid in vorm en kleur?⁵⁵

Schildertechniek en kleurgebruik
Uit onderzoek op de schilderijen die Van Everdingen maakte voor de Oranjezaal blijkt dat hij zijn composities in vergelijking met collega’s zeer gedetailleerd uitwerkte – zelfs als dit niet nodig was, omdat het een voorstelling betrof die van grote afstand zou worden beschouwd.⁵⁶ In het algemeen schilderde de kunstenaar in drie sessies met dunne dekkende verf volgens het door De Lairese uitgelegde principe. Eerst schilderde hij de gekleurde dekkende of semi-transparante *doodverf*, als tweede bracht hij met een enkele laag zijn *opmaak* aan. Tot slot verfijnde hij de *lichten*, *diepsele* en *reflecties* door te *retoqueren* nadat een laagje transparante olie het gebied had verzadigd. Deze olielaag maakte het tevens mogelijk nog meer te verdrijven. In het groepsportret van de Oude Schutterij (1657) werd een minuscule stukje verf verwijderd uit de wang van een schutter en in kunsthars ingebed (afb. 114). Deze verfdwarsdoorsnede toont de drie achtereenvolgende verflagen (laag 3 t/m 5). Zij werden aangebracht op een dubbele grondering (laag 1 en 2; afb. 115). Opmerkelijk is dat bij de *Oude Schutterij* één gebied in dekkende *doodverf* niet werd uitgewerkt (zie Uitgelicht 5). Hierdoor kunnen we Caesars werkproces ont-rafelen: zichtbaar is hoe zijn *doodverf*, *opmaak* en *retoqueren* er werkelijk uitzagen (afb. 116-118).

Een portret- en figuurschilder als Van Everdingen gebruikte een standaardpalet met traditionele pigmenten, maar ook zogenaamde *lijfverwe*.⁵⁷ Deze huidkleurige kleurschakeringen bestonden niet uit één enkel pigment, maar waren een mengsel van loodwit, gele oker, vermiljoen, rode lak en houts-

koolzwart in een rij van licht naar donker. Dit is bijvoorbeeld te zien in het midden van een palet op een schilderij van David Teniers de Jonge (1610-1690; afb. 119). Een palet kon echter ook worden opgezet met één voorgemengde *lijfverf*, die dan op het palet verder werd vermengd tot de juiste toon. Dit is te zien op een schematische afbeelding van een palet in het manuscript van De Mayerne (afb. 120). Deze *lijfverven* moesten zigzaggend worden aangebracht (*schommelen*) en vervolgens *verdreven*, om zachte overgangen te verkrijgen.⁵⁸ In Caesars *Oude Schutterij* is dit effect goed zichtbaar (afb. 121).

Van Everdingen had een voorkeur voor heldere pasteltinten, waaronder diverse blauwe pigmenten en kleurstoffen.⁵⁹ De sjerpen van de schutters op de *Oude Schutterij* werden geschilderd met

de kleurstof indigo.⁶⁰ De opmerkelijk lichtblauwe sjerp van kapitein Cornelis Groot is misschien sterker ontkleurd dan de andere sjerpen; de reden daarvoor kan zijn dat hij geschilderd is met een andere (mogelijk latere) voorraad indigo. Het in een vrij hoog tempo vervagen of verkleuren van indigoverf was destijds wel bekend, maar het was in beginsel een goede kleur en had prettige eigenschappen.⁶¹ In de meeste schilderijen van Van Everdingen bestaan de luchten uit een mengsel van loodwit en smalt, een blauw glaspoeder.⁶² Het schilderen met een dergelijk blauw voor luchtpartijen was een gebruikelijke methode, maar het ontkleurde snel, met als resultaat grijze luchten.⁶³ Naast de genoemde blauwe pigmenten en kleurstoffen werd in meerdere schilderijen van de kunstenaar het gebruik van traditionele pigmenten als loodwit,



< 116
Dekkende doodverf in
huid in de *Oude Schutterij*

117
Opmaak in huid in
de *Oude Schutterij*

118
Opmaak in een sjerp
in de *Oude Schutterij*
(vergelijk het doodverf-
stadium in afb. 110)

> 119
Een palet met middenin een
rij *lijfverve*, detail van David
Teniers de Jonge, *Schilder
in zijn atelier*, 1641, paneel,
25 x 21,5 cm, Sint-Petersburg,
The State Hermitage
Museum, inv.nr. GE-576

120
Schematische tekening van
een palet ongemengde verf
met rechtsboven de kleur
incarnation, illustratie in
Théodore de Mayerne,
*Pictoria, sculptoria et quae
subalternarum atrium*, 1620-
1646, Londen, The British
Library, sign. Sloane MS 2052
(fol. 107v)



121
Zigzaggende verfstreek met
lijfverf in de *Oude Schutterij*

gele oker, vermiljoen, rode lak, houtskoolzwart,
gebrande en ongebrande omber vastgesteld.⁶⁴

**Compositie, perspectief
en laag standpunt**

Caesar van Everdingen hanteerde bij diverse schilderijen twee soorten perspectief, met zowel een lage als een hoge horizon. Zo is er bij *Diogenes zoekt een mens* sprake van een compositie met twee horizonten en twee verdwijnpunten (afb. 122). De architectuur links (in paars) werd in de onder-tekening voorbereid, terwijl de rechter huizenrij (in rood) alleen tijdens het schilderen met behulp van ingekraste lijnen in de verf werd geconstrueerd en tijdens de opmaak werd toegevoegd. Van Everdingen paste hier dus al schilderend zijn compositie aan. Bovendien week hij af van wat De Lairese kunstenaars van de nette stijl adviseerde, namelijk dat een lage horizon in het algemeen beter was dan een hoge horizon en dat er maar één verdwijnpunt in een schilderij zou mogen zijn en niet meerdere.⁶⁵ De onnatuurlijke gedrongenheid van de figuren in *Diogenes* is een gevolg van de – volgens De Lairese niet aanbevelenswaardige – keuze voor een hoge horizon. Caesar week hier af van de door De Lairese gepropageerde werkwijze en paste zijn compositie al schilderend aan. Het perspectief in de *Oude Schutterij* is eveneens met twee horizonten geconstrueerd (Zie Uitgelicht 5).

Dat dit niet een unieke benadering van Caesar van Everdingen is, maar dat ook tijdgenoten afweken van een strikt wetmatig perspectief, bewijst de



samenwerking met architect en schilder Pieter Post (1608-1669) in *Graaf Willem II verleent het handvest aan het Hoogheemraadschap van Rijnland* (cat.nr. 16). Uit archiefstukken is bekend dat Pieter Post de architectuur schilderde en dat de figuren door Van Everdingen werden uitgevoerd. Post benaderde het perspectief van de architectuur in de achtergrond ook vanuit twee gezichtspunten (afb. 123). De paarse horizon bevindt zich nog binnen het schilderij, terwijl de rode horizon enkele decimeters daaronder is geplaatst.⁶⁶ Vermoedelijk was de paarse horizon er eerst en werd de tweede (rode) horizon later toegevoegd, waarbij rekening werd gehouden

met de hoogte van de schouw en de belichting van de ruimte waarvoor het werk bestemd was. Onbekend is in hoeverre Caesar bij deze verandering betrokken werd, maar het lijkt waarschijnlijk dat de aanpassing in onderling overleg plaatsvond.

Van Everdingen bereidde zijn composities zorgvuldig voor, maar bracht – zoals de meeste schilders in zijn tijd – tijdens het uitwerken ervan geregeld wijzigingen aan. Zo was in *Portret van een meisje als Diana* (cat.nr. 15) de rode doek rond het middel van het kind ongeveer acht centimeter lager gepland en plaatste de kunstenaar hem tijdens het schilderproces hoger.⁶⁷ Ook bij *Jupiter en Callisto* (cat.nr. 17) vonden veranderingen plaats, bijvoorbeeld in de vingers en voeten van Callisto, langs Jupiters schouder en heup, in de poten van de hond en in de gele doek. Bij *De wijnoogst* (cat.nr. 19) veranderde Caesar onder meer de houten dakconstructie tussen de wijnbladeren. Bij de *Oude Schutterij* werden zelfs bijzonder grote wijzigingen in de opzet doorgevoerd (zie Uitgelicht 5).

Van Everdingen maakte gebruik van twee soorten inkrassingen. De eerste soort werd aangetroffen bij zowel *Diogenes* als bij *Meisje met een brede hoed*. De krassen, vermoedelijk in droge verf, functioneerden als een aanknopingspunt om een verloren contour of compositie uit de ondertekening te herdefiniëren en werden tijdens het schilderen weer bedekt. De tweede soort zijn inkrassingen in de natte verf met een penseelstok die niet werden bedekt met verf. Zij zijn een praktisch hulpmiddel om een illusie van bijvoorbeeld haar of een snor te versterken en werden gebruikt bij *Portret van Pieter Cornelisz van Everdingen* (cat.nr. 1a) en *Jonge vrouw warmt haar handen boven een vuurtest*. In de *Oude Schutterij* (1657) zijn ook dit soort inkrassingen aangebracht, bijvoorbeeld in een pupil (afb. 124).

Slagschaduwen, schaduwen en reflecties

De effectieve slagschaduwen en de kleurgradaties binnen de schaduwen tonen, net als de ongeëvenaarde reflecties van stoffen en van vleeskleuren, Caesar van Everdingens veelzijdigheid *in optima forma*. Een slagschaduw is een sterke schaduw die een object werpt op een ondergrond of op een ander voorwerp. Slagschaduwen vergroten in een compositie aanzienlijk de plasticiteit en ruimtewerking. Het schilderen van een slagschaduw is com-



< 122
Perspectieflijnen in Caesar van Everdingen, *Diogenes zoekt een mens*, 1652, doek, 75,9 x 103,6 cm, Den Haag, Mauritshuis, inv.nr. 39 (cat.nr. 14)

< 123
Perspectieflijnen in Caesar van Everdingen en Pieter Post, *Graaf Willem II verleent het handvest aan het Hoogheemraadschap van Rijnland*, 1655, doek, 218 x 212 cm, Hoogheemraadschap van Rijnland te Leiden, inv.nr. 1709 OAR 4949 (cat.nr. 16)

124
Inkrassing met penseelstok in een oog in de *Oude Schutterij*

> 125
Slagschaduwen en schaduwen in de *Oude Schutterij*

126
Reflecties in veelkleurige schaduwen in *Portret van een meisje als Diana*

> 127
Reflecties in oranjeachtige stof in Caesar van Everdingen, *Venus en Amor*, ca. 1660, doek, 138,2 x 81,2 cm, Stedelijk Museum Alkmaar, inv.nr. 20932 (cat.nr. 25)

plex, omdat deze met meerdere kleuren wordt opgezet. Volgens De Lairese had een zeer lichte partij een slagschaduw met drie gradaties donkerdere verf (dan die lichte partij) en een lichte partij een slagschaduw met twee gradaties donkerdere verf (afb. 125).⁶⁸ Van Everdingen had een opvallende aandacht voor de verschillende tinten in schaduwen en veranderde kleur en intensiteit ervan afhankelijk van het soort voorwerp dat hem werpt. Een goed voorbeeld daarvan is de halspartij in *Portret van een meisje als Diana*, waar de oorbel links een bijzondere schaduw werpt op het parelsnoer rond de hals (afb. 126).

Voor de reflecties van plooien in stoffen stelde De Lairese dat de schilder bijzondere stoffen moest verzamelen om *diepsels*, *hoogsels* en *reflecties* naar het leven te kunnen bestuderen en naschilderen, aangezien het onmogelijk was om dit uit het hoofd te doen.⁶⁹ Uit de boedelinventaris van Van Everdingen is bekend dat er linnen en wollen stoffen in zijn werkplaats aanwezig waren,



maar waarschijnlijk bezat hij daarnaast dure stoffen zoals satijn of fluweel.⁷⁰ In *Venus en Amor* (cat.nr. 25) is te zien dat de hooglichten, lichten en reflecties van een stof uit maar liefst vier of vijf verschillende tinten konden bestaan, terwijl Caesar de diepsels, schaduwen en donkere reflecties van deze stof wel met zes kleuren bereikte (afb. 127). Een aantal tussentinten van de lichten en schaduwen in dit schilderij ontstonden overigens door het al eerder genoemde *verdrijven* met het vispenseel.

Een van de opmerkelijkste aspecten van Van Everdingens persoonlijke stijl is de manier waarop hij reflecties op de huid van afgebeelde personen weergeeft. Deze zijn vaak opvallend oranje-roze gekleurd en steken sterk af tegen de bruine bijbehorende schaduwen. Zo is in de benen van *Jupiter en Callisto* te zien dat felle en minder felle oranje reflecties werden gebruikt als licht via huid reflecteert op huid, en meer gelige reflecties waar de gele doek van onderaf licht reflecteert op het been van Callisto (afb. 128). In haar voorste voet steekt





echter een feloranje reflectie af tegen een zware slagschaduw van de gele doek. Caesar liet met deze felle oranje reflectie de voet meer uitkomen. De wetmatigheid werd hier niet nagevolgd omdat een persoonlijke keuze prevaleerde. Aan de slag-schaduwen, ‘gekleurde’ schaduwen en sterke reflecties zijn Van Everdingens schilderijen vrijwel altijd goed te herkennen, ook wanneer het door het ‘malse en vleierende penseel’ aan een duidelijke penseeltoets ontbreekt.

TOT SLOT

Recente restauratie van en onderzoek naar schil-derijen van Caesar van Everdingen hebben nieuwe inzichten opgeleverd in zijn persoonlijke stijl. Op vele fronten voegt deze kunstenaar zich naar de vaste gebruiken en gewoontes van zijn tijd, maar in een aantal opzichten wijkt hij daar opvallend van af. Vooral in zijn rijkgeschakeerde schaduwen en warme reflecties toont hij zijn talent. Met de mees-terlijke weergave daarvan versterkte hij op een bijzondere manier de illusie van ruimte en tast-baarheid, zonder deze verfijning het onderwerp van zijn schilderijen te maken.

128
Reflecties in huidtinten
in Caesar van Everdingen,
Jupiter en Callisto, 1655, doek,
165 x 193 cm, Stockholm,
Nationalmuseum, inv.nr.
NM 1157 (cat.nr. 17)

Noten

1 Het betreft de volgende werken:
Trompe-l'oeil met Venusbuste (cat.nr. 29a), onderzocht door Nicola Costaras (1992); *Vier muzen en Pegasus*, *De geboorte van Frederik Hendrik*, *Allegorie op het huwelijk, met Venus, Juno, Jupiter en Ganymedes*, *Putti met korven met vruchten* en *Putti met zandloper en de monogrammen van Frederik Hendrik en Amalia van Solms* in de Oranjezaal in Paleis Huis ten Bosch (Uitgelicht 3), onderzocht door onder anderen Lidwien Speleers en Margriet van Eikema Hommes (ca. 1998-2013) en gerestaureerd door een team van restaurato-ren onder leiding van Anne van Grevenstein (SRAL) (1998-2001); *De wijnoogst* (cat.nr. 19), gerestaureerd en onderzocht door Mireille te Marvelde en Lidwien Spe-leers (2005); *Jonge vrouw warmt haar handen boven een vuurtest, allegorie op de winter* (cat.nr. 13a), onder-zocht door Arie Wallert (2010); *Meisje met een brede*

hoed (cat.nr. 11), gerestaureerd en onderzocht door Erika Smeenk-Metz, Arie Wallert en Manja Zeldenrust (2010); *Jupiter en Callisto* (cat.nr. 17), onderzocht door Lena Dahlén en Kriste Sibul (2015); *Jonge vrouw met donkere muts leunend over een houten borstwering* (cat.nr. 12), onderzocht door Nicholas Eastaugh, Jilleen Nadolny (2011), Lisette Vos (2015) en Caroline van der Elst (2015); *Lycurgus demonstreert het belang van de opvoeding* (cat.nr. 27) en *Zelfportret* (cat.nr. 32), gerestaureerd door Erika Smeenk-Metz (2016). Onderzocht door Caroline van der Elst zijn voorts: *Diogenes zoekt een mens* (cat.nr. 14; 1998), *Portret van Cornelis Jacobsz Groot* (cat.nr. 22a; 2015) en *Lycurgus demonstreert het belang van de opvoeding* (cat.nr. 27; 2015/2016). Onderzocht en gerestaureerd door Caroline van der Elst (met medewerking van Lidwien Wösten, Lise Steyn, Julia Mauny en Atelier Herman van Putten)

zijn: *Officieren en vaandeldragers van de Oude Schutterij van Alkmaar* (cat.nr. 24; 2015), *Officieren en vaandeldragers van de Jonge Schutterij van Alkmaar* (cat.nr. 23; 2015/2016) en *Portret van een meisje als Diana* (cat.nr. 15; 2015/2016). **2** Voor dit essay is de tweede druk van 1712 gebruikt, die via www.dbnl.nl te raadplegen is. **3** De Lairese 1712, dl. 1, p. 324. **4** Dit is bekend van Rubens, Frans Hals, Rembrandt, Gerard Dou, Govert Flinck, Samuel van Hoogstraten en Johannes Vermeer, zie Kleinert 2006, pp. 31-34. **5** Dit weten we van Hendrick van Balen, Jeremias Wildens, Victor Wolvoet, Philips Fruijtiers, Peter Wagge, Karel du Jardin en Johannes Vermeer, zie Kleinert 2006, p. 33. **6** Zo wijst Karel van Mander op het belang van het schoonhouden van de verfstoffen, zie Van Mander 1604a, ‘Exhortatie’, fol. 5r, nr. 48.

7 Het *buytenhuis* van Cornelis Schut bijvoorbeeld besloeg 66 vierkante meter en was drie meter hoog (Kleinert 2006, p. 34). **8** Kleinert 2006, p. 34. **9** Huys Janssen 2002, pp. 184-187. **10** Zie daarover uitvoeriger Kleinert 2006, pp. 43-88. **11** De Lairese adviseert schilders om geklede per-sonen naar een ledenpop te schilderen en om bijzon-dere stoffen in het atelier te houden om de lichtval daarop te bestuderen (De Lairese 1712, dl. 1, pp. 49 en 221). Caesar had inderdaad ‘linden en wollen’ (stoffen) (Huys Janssen 2002, p. 188). **12** Zie over de opleiding en werkzaamheden van schildersleerlingen De Jager 1990 en Kleinert 2006, pp. 95-98. **13** Kleinert 2006, p. 96. **14** Huys Janssen 2002, p. 30. **15** Idem, pp. 38-39. **16** Het tekenvak kon soms ook een doel op zichzelf zijn, naast het schildersvak. Dit blijkt uit de vermelding in documenten van *conterfeitjongens*: leerlingen die gedurende een korte periode in de schilderswerk-plaats het tekenvak kwamen leren om vervolgens door te leren voor bijvoorbeeld edelsmid. Zie De Jager 1990, pp. 71, 73 en 88 (noot 16) en Kleinert 2006, p. 95. **17** De Passe 1643-1644, hfdst. 4, afb. I-IV. **18** Zie over de samenstelling en het gebruik van ver-schillende soorten penselen in de zeventiende eeuw Wehlter 1991 en Kleinert 2006, pp. 46-53. In de *Oude Schutterij* (1657) werden tijdens de recente restauratie een donkere en een lichte penseelhaar aangetroffen. **19** De Lairese 1712, dl. 1, pp. 230-231. De moderne vispenseel met waaier- of vissenstaartvorm is waar-schijnlijk een negentiende-eeuwse misinterpretatie van bronnen. **20** Zie over diverse pigmenten en kleurstoffen Eastaugh e.a. 2004. **21** Deze werd gevonden in 2015 in beerput 2 aan de noordkant van het erf Langestraat 6o. Met dank aan Peter Bitter en Nancy de Jong-Lambregts. **22** Impregnatie met konijnen- of hazenlijm geschiedde tegen vochtinwerking, om draden te stabiliseren en tegen het intrekken van de olieverf. **23** Sporen van lussenopspanning zijn aangetroffen bij *Vier muzen en Pegasus* en *De geboorte van Frede-rik Hendrik* in de Oranjezaal, en bij *Meisje met een brede hoed*, *Jonge vrouw warmt haar handen boven een vuurtest*, *Diogenes zoekt een mens*, *Officieren en vaandeldragers van de Jonge Schutterij van Alkmaar*, en *Jonge vrouw met donkere muts*. De andere onderzochte schilderijen werden ingekort. **24** Van Eikema Hommes e.a. 2015, cat.nrs. 3 en 4. **25** Van de Wetering 1997, pp. 124-125. **26** De dikte van de vlasdraad was circa 1,5 mm. **27** Er zijn langs de spanranden donker verkleurde originele gaatjes zichtbaar. **28** De draad dichtheid werd vastgesteld aan de hand van de enige overgebleven linker spanrand. **29** Los Angeles/Den Haag 2006, p. 219. **30** Huys Janssen 2002, pp. 183-184 en 188. **31** Amsterdam 2006, p. 191; daar ook het citaat ‘lijste-en paneelmaeker’ en diverse bronnen waaruit blijkt dat Heeremans tevens doeken leverde.

32 T.T. de Mayerne, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum atrium*, 1620-1646, Londen, The British Library, Sloane MS 2052. Zie hierover Bischoff 2004. **33** Bischoff 2004, p. 200 en 203. **34** Uitgevoerd door Caroline van der Elst in 2015-2016. **35** Deze laag bestaat uit loodwit, houtskoolzwart, gele oker en (on)gebrande omber (onderzoek door Caroline van der Elst, 1998 en 2015). **36** Eerste laag: rozeachtig met loodwit, gebrande omber en gele oker. Tweede laag: bruin met onge-brande omber, loodwit, houtskoolzwart (onderzoeks-rapport van N. Eastaugh en J. Nadolny voor Art Access & Research, 2011). **37** In beide lagen werd ijzer, calcium en lood aange-troffen; in de onderste laag vermoedelijk loodmenie, rode oker en krijt, in de tweede laag loodwit, rode- en gele oker, bruine omber en houtskoolzwart (scanning electron microscopy with energy dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDX) door Erich Uffelman, Department of Chemistry and Biochemistry Washing-ton and Lee University). **38** Groen 2014, p. 28. **39** Idem, p. 25. **40** Bischoff 2004, p. 218. **41** Onderzoeksrapport van N. Eastaugh en J. Nadolny voor Art Access & Research, 2011. Met infraroodfotografie (IR, ca. 800/900-1000 nm buiten het spectrum van zichtbaar licht) en infraroodreflec-tografie (IRR, ca. 1000-1200 nm buiten het spectrum van zichtbaar licht) zijn analysetechnieken om kool-stofhoudende onderlagen te detecteren. **42** Infraroodreflectografie (IRR) door Caroline van der Elst (1998). **43** Met IRR kan weinig informatie verkregen worden als de verflagen te dik of van een bepaalde kleur zijn, of als er geen koolstof aanwezig is in de onderteke-ning. **44** Van Eikema Hommes en Speleers 2011, pp. 159-160 en Smeenk-Metz e.a. 2011. **45** Van Eikema Hommes e.a. 2015, cat.nrs. 4, 25a en 25b. **46** In de nalatenschap van Caesar bevond zich een ‘modell van ‘t huys int Bos’, dat Caesar waarschijnlijk heeft gebruikt bij de voorbereiding van zijn schilde-ringen voor de Oranjezaal, zie Huys Janssen 2002, pp. 40 en 184. **47** De Lairese 1712, dl. 1, pp. 12-14. **48** Idem, dl. 1, p. 14: ‘zo behoud men altoos een bekwame en vogtige grond achter de Beelden, om den uitersten omtrek daar in te doen verdwynen.’ **49** Idem, dl. 1, p. 10. **50** Waarin gele oker, vermijloen, gebrande omber, rode lak of transparant bruin asfalt werden vermengd (idem, dl. 1, p. 14). **51** Bischoff 2004, pp. 122-140. **52** De Mayerne geeft diverse tips hoe lijnolie gebleekt kan worden, zie Bischoff 2004, p.112. **53** Bischoff 2004, p. 152. **54** Idem, p. 162. **55** Het citaat is afkomstig uit Houbraken 1718-1721, dl. 2, p. 94. **56** Van Eikema Hommes e.a. 2015, cat.nrs. 25a en b. **57** Lehmann 2008, p. 91.

58 ‘Schommelen’ wordt door De Lairese aanbevo-len, zie De Lairese 1712, dl. 1, pp. 12 en 36. **59** In de schilderijen voor de Oranjezaal zijn smalt, ultramarijn, azuriet, indigo en verditer aangetroffen (Van Eikema Hommes e.a. 2015, cat.nrs. 3, 4, 25a en b en 41). **60** Geen koper of kobalt dus geen azuriet, verditer, smalt en geen ultramarijn op grond van optische kenmerken (Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR) door Katrien Keune, Rijksmuseum, Amster-dam; SEM-EDX door Erich Uffelman, Department of Chemistry and Biochemistry Washington and Lee University). **61** De Alkmaarse geschiedschrijver Simon Eikelen-berg (1679-1704) die ook een ongepubliceerd manus-cript over schildersmaterialen schreef, waarschuwde voor kleurverandering, zie Van Eikema Hommes 2002, p. 134. Indigo vervaagt door het opbreken van indigotine in de moleculaire structuur van verf. **62** Dit betreft *De wijnoogst*, *Meisje met een brede hoed*, *Jonge vrouw met donkere muts*, *Lycurgus* en *Portret van een meisje als Diana*. **63** Bischoff 2004, p. 72. **64** Kwik (bestanddeel van de kleur vermijloen: HgS) werd aangetroffen in vleeskleuren van de *Oude Schutterij* (1657) en in het portret van Cornelis Jacobsz Groot (SEM-EDX door Erich Uffelman, Department of Chemistry and Biochemistry Washing-ton and Lee University); andere pigmenten werden optisch geïdentificeerd. **65** De Lairese 1712, dl. 2, pp. 26-27. **66** Paarse perspectief: het verdwijnpunt ligt op de horizon van het bordes in het hondenpootje. Rode perspectief: horizon en verdwijnpunt liggen in het midden onder de onderrand; de toeschouwer kijkt omhoog. **67** Dit blijkt uit een infraroodfoto gemaakt door René Gerritsen in 2015. **68** De Lairese 1712, dl. 1, p. 253. **69** Idem, dl. 1, p. 221. **70** Huys Janssen 2002, p. 188.