

# Amalia van Solms en Charlotte de la Trémoille

Dubbelportret met dubbele bodem?



Gerrit van Honthorst, 1632

Bachelor scriptie Sofieke Schilt

April 2018

**Amalia van Solms en Charlotte de la Trémoille**

**Dubbelportret met dubbele bodem?**

Sofieke Schilt

4173511

Bachelorscriptie Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht

April 2018

Begeleider: dr. Sarah Moran

Tweede lezer: dr. Annemieke Hoogenboom

<b>Samenvatting</b>	<b>3</b>
<b>Inleiding</b>	<b>4</b>
<b>1. Het stadhoudelijke hof van Amalia van Solms en Frederik Hendrik</b>	<b>6</b>
Amalia en Frederik Hendrik	
Amalia en haar rivale Elisabeth van Bohemen	
Vorstelijke allures	
Amalia's portrettengalerijen	
Charlotte de la Trémoille	
<b>2. De invloed van literatuur en theater op de portretschilderkunst</b>	<b>13</b>
Portraits historié	
Amalia als Diana	
Charlotte: Ceres of Caritas?	
Putti	
Fantasiekostuums	
De kostuums van Amalia en Charlotte	
<b>3. Vrouwen in een mannenwereld- ruimte binnen de rollenpatronen</b>	<b>24</b>
Rollenpatroon van mannen en vrouwen	
Amalia voegt zich in de Diana traditie	
Identificatie met de stoere Diana	
Dubbelportret	
De persoonlijke omstandigheden van Charlotte en Amalia	
Een vergelijking met de dubbelportretten van Anthony van Dijck: alternatief huwelijksportret?	
<b>Conclusie</b>	<b>35</b>
<b>Bronnenlijst</b>	<b>37</b>
<b>Afbeeldingenlijst</b>	<b>40</b>

## Samenvatting

Het dubbelportret van de Utrechtse schilder Gerrit van Honthorst (1592-1656) waarop Amalia van Solms (1602-1675) en Charlotte de la Trémoille (1599-1664) staan afgebeeld, werd in 2015 aangeboden op de TEFAF in Maastricht, nadat het lange tijd in privébezit was geweest. Het werd aangekocht door Paleis het Loo. Deze scriptie analyseert welke motieven Amalia van Solms had toen zij in 1632 opdracht gaf voor het schilderen van dit dubbelportret dat bestemd was voor haar portrettengalerij op paleis Honselaarsdijk. De bestaande relevante literatuur uit verschillende wetenschappelijke disciplines is gebruikt voor het onderzoek van dit portret. Dit leidt tot het inzicht dat Amalia gebruik maakte van diverse strategische middelen waarmee zij duidelijk maakte dat zij zich als invloedrijke vrouw aan het Haagse stadhouderlijke hof niet wenste te voegen naar de gangbare rol voor de vrouw binnen de toenmalige patriarchale samenleving. Amalia zette de portretkunst in om deze boodschap over te brengen. Door de talloze vrouwenportretten die zij toonde in haar portrettengalerijen benadrukte zij het belang van haar informele vrouwen netwerk. Het dubbelportret van Amalia en Charlotte is de weergave van een relatie uit dat netwerk. Op dit portret heeft Amalia zich laten afbeelden als de jachtgodin Diana terwijl Charlotte is weergegeven als Ceres/Caritas. Door haar keuze voor Diana als identificatiefiguur benadrukte Amalia haar mannelijke eigenschappen waarmee zij lijkt in te gaan tegen de rol die de vrouw was toebedeeld. Dit verzet komt ook tot uitdrukking in haar keuze voor een dubbelportret, dat eigenlijk was voorbehouden aan huwelijksportretten. Door het dubbelportret te gebruiken als symbool voor vriendschap en verbondenheid tussen twee vrouwen, waarbij een mannelijke rol voor Amalia en een vrouwelijke rol voor Charlotte is gekozen, wordt getornd aan de gebruikelijke rollenpatronen.

## Inleiding

Het dubbelportret van de Utrechtse schilder Gerrit van Honthorst (1592-1656) waarop Amalia van Solms (1602-1675) en Charlotte de la Trémoille (1599-1664) staan afgebeeld, werd in 2015 aangeboden op de TEFAF in Maastricht, nadat het lange tijd in privébezit was geweest (afb. 1).<sup>1</sup> Het werd in 1632 geschilderd in opdracht van Amalia van Solms en was bestemd voor haar portrettengalerij op paleis Honselaarsdijk.<sup>2</sup> Toen het in 2015 op de markt werd gebracht door kunsthandelaar Adam Williams heeft Paleis het Loo het schilderij aangekocht.<sup>3</sup> Middels een ongesigneerde kopie was wel bekend hoe het werk eruitzag.<sup>4</sup> Op het schilderij zijn twee vrouwen, zittend in een geïdealiseerd pastoraal landschap afgebeeld. Het betreft Amalia van Solms, geschilderd als de Romeinse jachtgodin Diana, herkenbaar aan de pijl in haar rechter- en de boog in haar linkerhand en een jachthond aan haar voeten. De andere vrouw is Charlotte de la Trémoille, afgebeeld als Ceres, godin van de landbouw en vruchtbaarheid, te herkennen aan de vruchten die zij krijgt aangereikt door een putto.<sup>5</sup> Omdat dit schilderij pas enkele jaren geleden uit de anonimiteit is opgedoken, is voor zover mij bekend, naar dit werk nog geen onderzoek gedaan. Ik zal dit dubbelportret analyseren met als doel de motieven die Amalia van Solms voor ogen had toen zij dit portraituret liet vervaardigen te onderzoeken. Voor deze analyse zal vanuit drie invalshoeken naar het portret gekeken worden.

Allereerst zal het werk geplaatst worden in de historische context van het stadhouderlijke hof van de zeventiende eeuw. Er is altijd belangstelling geweest voor de zeventiende eeuw, maar dan vooral voor de rijke burgerij en de handelsgeest van de koopman. Het Haagse hofleven is een vrij nieuw interessegebied. Die interesse kwam tot uiting in diverse tentoonstellingen gewijd aan het stadhouderlijk hof die in 1997 en 2013 in het Mauritshuis en het Haags Historisch museum plaatsvonden. Bij de tentoonstellingen

---

<sup>1</sup> "Meesterwerk van Gerrit van Honthorst", Website Paleis Het Loo.

<sup>2</sup> Boertjes en Klarenbeek, "Familiebezoek," 17.

<sup>3</sup> "Meesterwerk van Gerard van Honthorst", Website Paleis het Loo.

<sup>4</sup> Kunsthistorische database Porthis, zoektermen Diana en Ceres. Website Radboud Universiteit Nijmegen.

<sup>5</sup> Boertjes en Klarenbeek, "Familiebezoek," 19. Op de halsband van de hond naast Charlotte staat een spiegelmonogram afgebeeld met de letters H A, verwijzend naar de band tussen Amalia en haar echtgenoot (Frederik) Hendrik (1584-1647). Een gesloten S tussen de letters, dat wil zeggen een S met een diagonale streep erdoor, verwijst naar het Franse 'Fermeté' wat staat voor standvastigheid, een deugd waarmee het echtpaar zich graag identificeerde. Dit monogram zal in het kader van dit onderzoek niet worden besproken.

verschenen studies, die in dit onderzoek gebruikt zullen worden.<sup>6</sup> Het dubbelportret van Amalia en Charlotte maakte onderdeel uit van de portrettengalerijen van Amalia. De functie van deze galerijen is onderzocht zijn door Saskia Beranek. Zij wijst er, evenals bijvoorbeeld Jennifer Hallam en Nadine Akkerman, op dat portretkunst wordt ingezet als middel om een boodschap over te brengen.<sup>7</sup> De tweede invalshoek is de relatie tussen de schilderkunst en literatuur en toneel. Als gevolg van de populariteit van toneelstukken en maskerades aan het hof lieten vrouwen zich vanaf 1630 graag afbeelden als een Bijbelse, historische of mythologische figuur. Daarvan is het portret van Amalia en Charlotte een mooi voorbeeld. Dit fenomeen en de bijbehorende losse kledingstijl is onderzocht door Emily Gordenker.<sup>8</sup> Tenslotte zal het dubbelportret bestudeerd worden in samenhang met het gangbare rollenpatroon van mannen en vrouwen. Deze thematiek wordt onder andere behandeld door Merry Wiesner. De betekenis van vrouwelijke dubbelportretten in relatie tot mannelijke en vrouwelijke rollen is onderzocht door Jennifer Hallam.<sup>9</sup> Van het onderzoek van deze auteurs zal gebruik gemaakt worden bij de analyse van dit dubbelportret, waaruit zal blijken dat Amalia gebruik maakte van diverse middelen om zichzelf te positioneren.

Het onderzoek van Gordenker en Hallam heeft betrekking op de portretten van Anthony van Dijck die werkzaam was voor het Engelse hof. Anthony Van Dijck en Gerrit van Honthorst, die werkte voor het Haagse hof, schilderden in dezelfde geïdealiseerde hoofse stijl. De schilders kenden elkaars werk en hebben elkaar wederzijds beïnvloed, waarbij Van Honthorst de trend leek te zetten die door Van Dijck verder werd uitgewerkt.<sup>10</sup> Daarbij bestonden er nauwe banden tussen het Haagse en het Engelse hof. Het lijkt daarom gerechtvaardigd om deze studies te gebruiken bij de analyse van het dubbelportret van Amalia en Charlotte.

---

<sup>6</sup> Het betreft: *Vorstelijk Vertoon*, Marika Keblusek en Jori Zijlmans, red. en *Vorstelijk Verzameld*, Peter van der Ploeg, red. en *Rivalen aan het Haagse Hof*, Nadine Akkerman.

<sup>7</sup> Saskia Beranek, "Strategies of Display in the Galleries of Amalia van Solms.". Zie ook Akkerman, *Rivalen aan het Haagse Hof* en Hallam, "All the Queen's Woman".

<sup>8</sup> Emily Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in seventeenth-century Portraiture*.

<sup>9</sup> Merry Wiesner Hanks, *Woman and Gender in Early Modern Europe*. Jennifer Hallam, "All the Queen's Women: Female Double Portraits at the Caroline Court."

<sup>10</sup> Gordenker, *The Representation of Dress*, 31 en 33.

## 1. Het stadhouderlijke hof van Amalia van Solms en Frederik Hendrik

Amalia van Solms, de kleindochter van Elisabeth van Nassau (zus van Willem van Oranje), groeide op in het Duitse Braunschweig. Toen haar vader Johann Albrecht van Solms benoemd werd tot groothofmeester van Frederik V van der Palts, werd Amalia hofdame in het gevolg van diens vrouw Elisabeth Stuart. Frederik en Elisabeth waren slechts enkele maanden koning en koningin van Bohemen waaraan ze hun bijnamen van Winterkoning en -koningin te danken hebben. Nadat Frederiks troepen in 1620 in de buurt van Praag verslagen waren door de legers van de keizer, moest het koningspaar vluchten.<sup>11</sup> Uiteindelijk werden Frederik en Elisabeth in 1621 gastvrij ontvangen in de Nederlanden. Amalia kwam in het gevolg van het koningspaar mee naar Den Haag.<sup>12</sup>

Hier ontmoette zij haar neef Frederik Hendrik (1584-1647), zoon van Willem van Oranje en diens vierde vrouw Louise de Coligny. Na een relatie van enkele jaren, trouwden zij in april 1625 op dringend verzoek van de zieke stadhouder prins Maurits, halfbroer van Frederik Hendrik, om de voortgang van de dynastie veilig te stellen.<sup>13</sup> Slechts enkele weken na hun huwelijk overleed Maurits en Frederik Hendrik volgde hem op als stadhouder.<sup>14</sup> Hoewel Amalia als vrouw van de stadhouder geen officiële rol had aan het hof, wist zij informeel wel degelijk invloed uit te oefenen. Vooral wanneer Frederik Hendrik de stad uit was in verband met militaire campagnes, stond zij in feite aan het hoofd van het hof.<sup>15</sup> Het was bekend dat, als men iets wilde bespreken met Frederik Hendrik, men zich het beste kon wenden tot Amalia. Om bij haar in de gunst te komen zonden vorsten en vertegenwoordigers van de VOC en Staten-Generaal haar kostbare geschenken.<sup>16</sup> Vooral lakwerk, parelmoer en Chinees porselein vielen bij haar in de smaak.<sup>17</sup>

### Amalia en haar rivale Elisabeth van Bohemen

Als invloedrijke vrouw had Amalia concurrentie van haar voormalige werkgeefster Elisabeth Stuart (1596-1662), die de titel van koningin van Bohemen bleef voeren. De status

---

<sup>11</sup> Akkerman, *Rivalen aan het Haagse Hof*, 3.

<sup>12</sup> Keblusek, "Het Boheemse Hof in Den Haag," 47.

<sup>13</sup> Bikker, *Dynastieke Politiek in Vrouwenhanden*, 4.

<sup>14</sup> Beranek, "Strategies of Display, 4.

<sup>15</sup> Bikker, *Dynastieke Politiek in Vrouwenhanden*, 4.

<sup>16</sup> Akkerman, *Rivalen aan het Haagse Hof*, 51.

<sup>17</sup> Fock, "Frederik Hendrik en Amalia's Appartementen," 81 en 83.

die het afgezette koningspaar zorgvuldig bewaakte, werd tot uitdrukking gebracht in hun koninklijke hofhouding. Hoewel Amalia en Elisabeth qua afstamming eigenlijk elkaars gelijken waren, was Amalia vanwege haar functie als hofdame in het gevolg van Elisabeth toch de mindere. Door het huwelijk van Amalia werd zij echter de eerste vrouw in Den Haag, hetgeen een verschuiving betekende voor de relatie tussen de twee vrouwen.<sup>18</sup> Er ontstond rivaliteit tussen Amalia en Elisabeth en die wedijver heeft er mede voor gezorgd dat het stadhouderlijke hof steeds meer allure kreeg.<sup>19</sup> Dat Amalia haar rol uitstekend wist te vervullen blijkt onder andere uit de goede huwelijken die zij bewerkstelligde voor haar kinderen. Vooral het huwelijk van de troonopvolger Willem II (1626-1650) met Mary Stuart (1631-1660), dochter van Charles I (1600-1649) van Engeland en Henrietta Maria (1609-1669) was een triomf voor Amalia, waarmee ze haar rivale aftroefde. Elisabeth had haar nichtje Mary Stuart eigenlijk op het oog voor haar eigen zoon. Dit keer moest ze in Amalia haar meerdere erkennen.<sup>20</sup>

### Vorstelijke allures

Toen Amalia in het huwelijk trad met Frederik Hendrik was de positie van haar man als stadhouder wel duidelijk. Hij had een belangrijke rol als legeraanvoerder en zijn militaire successen leverden hem de bijnaam Stedendwinger op. De stadhouder was ook admiraal-generaal van de vloot. Die functie bracht hem vooral vanwege de verovering van de zilvertroepen grote financiële voorspoed, hetgeen een voorwaarde was om het prestige van het hof te vergroten.<sup>21</sup> Amalia daarentegen moest haar eigen rol creëren omdat Maurits, de voorganger van Frederik Hendrik, ongehuwd was gebleven. Bovendien was Maurits als legeraanvoerder vaak afwezig waardoor er nauwelijks sprake was van een hofhouding.<sup>22</sup> Amalia volgde echter voortvarend het voorbeeld van de manier waarop de Winterkoningin haar hofhouding voerde.

Een belangrijk onderdeel van de vorstelijke allures van het stadhouderlijk paar was de bouw en inrichting van de nieuwe paleizen Huis te Nieuburg en Paleis Honselaarsdijk

---

<sup>18</sup> Keblusek, "Het Boheemse Hof in Den Haag," 50.

<sup>19</sup> Akkermans, *Rivalen aan het Haagse Hof*, 10.

<sup>20</sup> Digitaal vrouwenlexicon, biografienummer 237. Website Huygens KNAW.

<sup>21</sup> Frijhoff, "Het Haagse Hof," 13.

<sup>22</sup> Beranek, "Strategies of Display," 4.



waarvoor Frederik Hendrik opdracht gaf.<sup>23</sup> Andere middelen om hun aanzien te verhogen waren het organiseren van grote feesten en jachtpartijen waarbij internationale gasten werden uitgenodigd. Op deze manier probeerden zij zich niet alleen te meten met de Winterkoning en -koningin, maar met alle Europese vorstenhuizen, terwijl zij zelf als stadhouderlijk paar niet tot de kring van soevereine vorsten behoorden.<sup>24</sup>

Nog een manier om hun status te tonen, was het aanleggen van een kunstverzameling. Aan het eind van hun leven bestond de verzamelde collectie uit 400-600 werken, de grootste in de Nederlanden van de 17<sup>e</sup> eeuw.<sup>25</sup>

### Amalia's portrettengalerijen

Een belangrijk onderdeel van de schilderijencollectie waren de in opdracht vervaardigde portretten, die fungeerden als middel om zichzelf te presenteren. Amalia en Frederik Hendrik lieten zichzelf en hun kinderen veelvuldig afbeelden door vooraanstaande kunstenaars.<sup>26</sup> De keuze voor de portretschilder was op zichzelf al een prestigekwestie. De elegante stijl van de internationaal georiënteerde hofschilder Gerrit Van Honthorst was mede door de grote ogen die hij schilderde heel flatteus.<sup>27</sup> Dit paste beter bij de manier waarop Amalia zich wenste te presenteren dan de naturalistische stijl van bijvoorbeeld Rembrandt (afb. 2 en 3).<sup>28</sup>

Portretten kregen een toegevoegde waarde wanneer zij met meerdere gelijksoortige schilderijen bij elkaar werden getoond in een portretreeks. De bedoeling van een dergelijke portrettengalerij was dat de bezitter of samensteller, die vaak zelf was opgenomen in de reeks, zich identificeerde met die groep om daarmee de relaties die voor hem of haar van belang waren te laten zien.<sup>29</sup> Zulke reeksen konden verschillend van samenstelling zijn. Zo

---

<sup>23</sup> Beranek, "Strategies of Display," 11.

<sup>24</sup> Ibid, 2 en 11.

<sup>25</sup> Van der Ploeg en Vermeeren, "Uijt de Penningen vande Zeeprinsen," 36.

<sup>26</sup> Tiethoff-Spliethoff, "Representatie en Rollenspel," 168 en 176.

<sup>27</sup> Ekkart, "Het Portret in de Gouden Eeuw," 36.

<sup>28</sup> Akkerman, *Rivalen aan het Haagse Hof*, 10.

<sup>29</sup> Volgens Beranek is een galerij een lange hal of zaal die de overgang vormde tussen de publieke ruimtes en de privévertrekken van de bewoner. De galerij grensde vaak aan het privé appartement van de vorst of vorstin die er doorheen kon wandelen met gasten, een geliefd tijdverdrijf als het slecht weer was en een wandeling door de tuinen niet mogelijk was. Bovendien was het een goede gelegenheid om onder vier ogen met iemand te spreken. Beranek, "Strategies of Display," 5.



Afb. 1. Gerrit van Honthorst, 1633, *Amalia van Solms en Charlotte de la Trémoille*, 120 x 167 cm.



Afb. 2. Gerrit van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms-Braunfels (1602-1675)*, na 1631, 74 x 55 cm.



Afb. 3. Rembrandt van Rijn, *Amalia van Solms*, 1632, 69,5 x 54,5 cm.

kende men de vooroudergalerij of de reeksen van beroemde historische figuren. Frederik Hendrik bestelde bijvoorbeeld bij Rubens een reeks van twaalf portretten van Romeinse keizers.<sup>30</sup>

Ook Amalia stelde haar eigen schilderijen ten toon in haar galerijen in het Stadhouderskwartier, Huis te Nieuburg en Paleis Honselaarsdijk. De gedeeltelijk bewaard gebleven inventarissen van deze paleizen, geven informatie over de portretten die Amalia had laten vervaardigen en in bezit had en soms ook over de plaats waar kunstwerken hebben gehangen.<sup>31</sup> Opvallend was dat in de publieke galerij op het Stadhouderskwartier portretten hingen van de kinderen van Amalia waaronder het portret van haar oudste drie kinderen door Gerrit van Honthorst, waarbij Willem als naakte cupido is afgebeeld (afb. 4). Een dergelijk schilderij zou eerder te verwachten zijn in een privévertrek. Het geeft aan dat Amalia haar rol als vrouw van de stadhouder maar vooral als moeder van de Oranje dynastie wilde benadrukken.<sup>32</sup>

Behalve portretten van haar gezin bezat Amalia diverse reeksen damesportretten.<sup>33</sup> Zij had bijvoorbeeld een serie van twaalf Engelse adellijke vrouwen in dezelfde vergulde lijsten, kopieën naar schilderijen door Anthony van Dijck, ten geschenke gekregen van Maria Henrietta toen zij te gast was bij het stadhouderskwartier paar (afb. 5).<sup>34</sup> In 1632 hing in de galerij van Amalia in het Stadhouderskwartier een serie portretten van Franse dames, voorzien van opgeplakte valse edelstenen om hun status te benadrukken.<sup>35</sup> Haar persoonlijke voorkeuren kon Amalia vooral tonen op het prestigieuze Paleis Honselaarsdijk, een jachtslot en buitenverblijf, waar familie en hoge gasten werden uitgenodigd. De eerste belangrijke

---

<sup>30</sup> Tiethoff-Spliethoff, "Representatie en Rollenspel," 174.

<sup>31</sup> Beranek, "Strategies of Display," 2. Auteurs zoals Beranek gaan er vanuit dat Amalia zelf opdracht gaf voor het vervaardigen van portretten, maar echt bewijs is daarvoor moeilijk te geven, omdat er geen schriftelijke bronnen zoals rekeningen zijn die dat bevestigen, hetgeen te maken heeft met de rol van de vrouw. Ook voor het dubbelportret van Amalia en Charlotte heeft Amalia waarschijnlijk zelf opdracht gegeven.

<sup>32</sup> Beranek, "Strategies of Display," 12. Amalia kreeg negen kinderen waarvan er vijf de volwassen leeftijd bereikten. Volgens Beranek was het ongebruikelijk om een naakte afbeelding van de kroonprins in het openbaar te tonen. Daaruit leidt zij af dat Amalia deze schilderijen gebruikte om een boodschap over te brengen aan het brede publiek.

<sup>33</sup> Tiethoff-Spliethoff, "Representatie en Rollenspel," 174.

<sup>34</sup> Van der Ploeg en Vermeeren, *Vorstelijk verzameld*, 164. Deze serie is een van de weinigen die in zijn geheel bewaard is gebleven. Portretreeksen werden veelvuldig gekopieerd omdat ze vaak als geschenk werden aangeboden tijdens feesten en logeerpartijen. Deze serie bevond zich van 1642 tot 1675 op Huis ten Bosch. De datum van vervaardiging is niet bekend.

<sup>35</sup> Van der Ploeg, Peter en Vermeeren, "Uijt de Penningen vande Zeeprinsen," 38.



Afb. 4. Gerrit van Honthorst, 1629, *De oudste drie kinderen van Amalia van Solms*, 103 x 124,5 cm.



Afb. 5. Toegeschreven aan Remigius van de Leemput, *Galerij van Schoonheden*, 39,5 x 31,5 cm per paneel.

buitenlandse bezoekster na de voltooiing van de grote verbouwing was bijvoorbeeld de Franse koningin-moeder Maria de Medici.<sup>36</sup> Ook voor deze galerij koos Amalia voor portretten van familieleden en adellijke dames. Gerrit van Honthorst schilderde bijvoorbeeld een reeks vrouwenportretten in opdracht van Amalia in de jaren 1632-1640, waarvan het dubbelportret van Amalia en Charlotte er een was.<sup>37</sup> Door deze persoonlijke keuzes maakte Amalia duidelijk dat zij zich graag identificeerde met adellijke vrouwen van andere Europese vorstenhoven waarbij vooral de connecties met het Franse en Engelse hof van belang waren.<sup>38</sup> Zij toonde door haar voorkeur voor vrouwenportretten aan dat zij veel waarde hechtte aan het informele netwerk van vrouwen waarover zij beschikte. Die vrouwen bekleedden veelal belangrijke posities aan het hof die zij konden aanwenden om invloed uit te oefenen, elkaar te steunen of voor elkaar te bemiddelen.<sup>39</sup> Amalia beschouwde deze vrouwen als bondgenoten.<sup>40</sup>

### Charlotte de la Trémoille

Een van de vrouwen waar Amalia portretten van bezat was Charlotte de la Trémoille (1599-1664). Behalve het dubbelportret had zij nog een portret van Charlotte, eveneens geschilderd door Van Honthorst, waarop zij is afgebeeld als Minerva, herkenbaar aan haar kuras en zwaard (afb. 6). Charlotte de la Trémoille was de dochter van Claude de Thouars en Charlotte Brabantina van Nassau. Haar moeder was een dochter van Willem van Oranje en zijn derde echtgenote Charlotte de Bourbon. Charlotte was dus een nichtje van Frederik Hendrik. Zij was in 1626 in Den Haag op bezoek bij haar oom en tante in verband met onderhandelingen over haar huwelijk. Zij trouwde in juli van dat jaar in Den Haag met James Stanley, Lord Strange, de zevende hertog van Derby.<sup>41</sup> Kort na hun huwelijk vertrok het

---

<sup>36</sup> Ibid, 44. Maria de Medici was de moeder van Henrietta Maria en dus de grootmoeder van Mary Stuart, de toekomstige vrouw van kroonprins Willem II.

<sup>37</sup> Beranek, "Strategies of Display," 13.

<sup>38</sup> De relatie met het Franse hof liep onder andere via Louise de Coligny, de moeder van Frederik Hendrik. De band met het Engelse hof kwam aanvankelijk tot stand via de winterkoningin, de zus van Charles I, de koning van Engeland. Later kreeg zij dankzij haar eigen inspanningen een Engelse prinses als schoondochter. Voor een beschrijving van de familierelaties zie onder andere Akkerman, *Rivalen aan het Haagse hof* en *Vorstelijk Vertoon*.

<sup>39</sup> Fry, "Perceptions of Influence", 285. Fry schrijft over de invloed die hofdames via het vrouwelijke circuit kunnen uitoefenen op de politieke beslissingen die formeel door mannen genomen worden.

<sup>40</sup> Beranek, "Strategies of Display," 15.

<sup>41</sup> Rowsell, *The Life Story of Charlotte*, 1-15.

echtpaar naar Engeland. Na een verblijf aan het hof, waar Charlotte hofdame was van Henrietta Maria, vestigden zij zich in Lathom house.<sup>42</sup>

In 1632 was Charlotte met haar man opnieuw in den Haag om financiële zaken te regelen.<sup>43</sup> Tegelijk woonde zij de doop bij van Isabella Charlotte, Amalia's dochttertje, wiens peettante zij was.<sup>44</sup> Tijdens dit bezoek is het dubbelportret van Amalia en Charlotte geschilderd. Charlotte bestelde een kopie van het portret voor haar eigen portrettengalerij in Lathom house, hetgeen aangeeft dat voor Charlotte de connecties met het Haagse hof waardevol waren.<sup>45</sup>

De relatie tussen Amalia en Charlotte is een voorbeeld uit het vrouwen netwerk dat weerspiegeld werd in de portrettengalerij van Amalia. Uit brieven van de Winterkoningin blijkt dat deze vrouwen persoonlijk contact met elkaar onderhielden. Zij schreef aan iemand aan het Engelse Hof dat zij al het nieuws uit Den Haag wel zou horen van Lady Stranges.<sup>46</sup> Een dergelijk netwerk van adellijke vrouwen was belangrijk voor het uitwisselen van informatie maar ook als men hulp nodig had op het gebied van levensonderhoud, bruidsschatten, banen en dergelijke kon men een beroep doen op elkaar. Charlotte heeft haar functie als hofdame bijvoorbeeld te danken aan haar connecties met Henrietta Maria.<sup>47</sup> Het netwerk was een strategisch middel voor vrouwen om via dit informele circuit invloed uit te oefenen.<sup>48</sup> De talrijke vrouwenportretten zijn een zichtbaar teken van het belang dat Amalia hechtte aan deze bondgenootschappen tussen vrouwen.<sup>49</sup>

## 2. De invloed van literatuur en theater op de portretschilderkunst

Op het dubbelportret zijn Amalia en Charlotte door Van Honthorst afgebeeld als twee godinnen, gekleed in fantasiekostuums. De achtergrond van dit gebruik om zichzelf te laten afbeelden als een personage, heeft te maken met de rol van literatuur en theater aan het hof. Er bestond in de zeventiende eeuw een nauwe relatie tussen de schilderkunst en de

---

<sup>42</sup> Riley, *Charlotte de la Tremoille*, 58.

<sup>43</sup> Ibid, 62.

<sup>44</sup> Beranek, "Strategies of Display," 13.

<sup>45</sup> Ibid, 14.

<sup>46</sup> Ibid, 15. Charlotte stond vanwege de naam van haar man in Den Haag bekend als Lady Stranges.

<sup>47</sup> Riley, *Charlotte de la Trémoille*, 57.

<sup>48</sup> Bikker, *Dynastieke Politiek in Vrouwenhanden*, 13. Over de invloed die hofdames kunnen uitoefenen bijvoorbeeld voor het verkrijgen van functies of privileges aan het hof, zie Nadine Akkerman en Birgit Houben, *Politics of Female Households*.

<sup>49</sup> Beranek, "Strategies of Display," 14.



Afb. 6. Gerrit van Honthorst, *Charlotte de la Trémoille als Minerva*, 74 x 60,5 cm.



Afb. 7. Gerrit van Honthorst. *Granida en Daifilo*, 1625, 145 x 178 cm.

dichtkunst.<sup>50</sup> Toneelschrijvers streefden ernaar om hun scènes door middel van kleding en decors zo weer te geven alsof het kleurrijke schilderijen waren. Omgekeerd werden de thema's van de toneelstukken verbeeld door schilders.<sup>51</sup> Een voorbeeld daarvan is het schilderij van Van Honthorsts *Granida en Daifilo* naar het toneelstuk van P.C. Hooft (afb. 7). Dergelijke pastorale landschappen met herders en herderinnen werden, nadat het toneelstuk was opgevoerd, bijzonder geliefd.<sup>52</sup>

Behalve toneelstukken vormden ook de Nederlandse vertalingen van klassieke teksten een bron van inspiratie voor de schilderkunst. Van deze klassieken werden de *Metamorfosen* van Ovidius, verhalen over mythologische figuren die een andere gedaante aannemen, in de zestiende en zeventiende eeuw het vaakst vertaald.<sup>53</sup> Door de vertalingen en bewerkingen in de volkstaal werden de *Metamorfosen* toegankelijk voor een breed geletterd publiek. Mede omdat de uitgaven voorzien werden van illustraties, werden de verhalen heel populair.<sup>54</sup> De thema's uit de *Metamorfosen* werden gebruikt voor tableaux vivant en toneelopvoeringen.<sup>55</sup> Ter gelegenheid van het huwelijk van de zuster van Amalia werd bijvoorbeeld een groot feest georganiseerd door de Winterkoningin, waarbij de satire *Acteonisation du Grand Veneur d'Hollande* werd gespeeld.<sup>56</sup>

### Portraits historiés

Aan de vorstelijke hoven werden regelmatig toneelstukken en maskerades opgevoerd waarin de vorsten en hovelingen zelf meespeelden. Van Henrietta Maria is bijvoorbeeld bekend dat zij veelvuldig dergelijke opvoeringen organiseerde waarin zij met haar intieme kring van hofdames optrad.<sup>57</sup> Ook Charlotte de la Trémoille heeft deelgenomen aan dergelijke maskerades.<sup>58</sup> Vorstelijke opdrachtgevers voor portretten waren gewend om zich uit te dossen in kostuums waarmee zij een bepaalde rol speelden en

---

<sup>50</sup> Jensen Adams, "The Performative Portrait Historié," 202 en 204.

<sup>51</sup> Ibid, 202.

<sup>52</sup> Ibid, 203.

<sup>53</sup> Sluyter, *De 'heydensche Fabulen'*, 45.

<sup>54</sup> Ibid, 46. De schilder en dichter Karel van Mander voegde aan zijn *Schilder-boeck* een uitleg over de *Metamorfosen* toe omdat hij het belangrijk vond dat schilders op de hoogte waren van de wijze lessen die in de mythologische verhalen verborgen lagen, zie Sluyter p. 51.

<sup>55</sup> Keblusek, "Boeken aan het stadhoudelijk Hof," 147.

<sup>56</sup> Keblusek, "Het Boheemse Hof," 55 en 56. Dit stuk was een maskerade naar Engels voorbeeld waarin kritiek geleverd werd op Amalia en Frederik Hendrik, zie Akkerman, *Rivalen aan het Haagse hof*, 92. Betekenis van de titel van de satire: de opperjachtmeester als Actaeon, zie Keblusek 55.

<sup>57</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 144.

<sup>58</sup> Riley, *Charlotte de la Tremoille*, 57.



zich dus presenteerden als een andere persoon.<sup>59</sup> Dit heeft waarschijnlijk geleid tot de populariteit van het zogenaamde portraits historiés, waarbij opdrachtgevers zich lieten schilderen in kostuums die verwezen naar een mythologische, Bijbelse of historische figuur.<sup>60</sup>

Hiermee vermengde de laag gewaardeerde portretkunst zich met de historiestukken die als hoogste niveau van schilderkunst werden beschouwd. Mogelijk verhoogde dit het aanzien van de portraits historiés, hetgeen het aantrekkelijker maakte voor de adel.<sup>61</sup>

### Amalia als Diana

Ook het dubbelportret van Charlotte en Amalia is een dergelijk portrait historié. Amalia is afgebeeld met de belangrijkste attributen van Diana: zij draagt een pijl en boog terwijl er een jachthond aan haar voeten ligt. Diana is een van de bekendste verhalen uit de *Metamorfosen*. De dramatisch verlopen geboorte van de Diana en haar tweelingbroer Apollo is de reden dat Diana heeft besloten dat ze nooit zou trouwen.<sup>62</sup> Diana wordt daarom beschouwd als de godin van de kuisheid. Daarnaast is zij de godin van de jacht.<sup>63</sup> Haar vader Zeus gaf haar eveneens kuise nimfen om haar te begeleiden tijdens haar jachtpartijen. Omdat Diana de zus is van de zonnegod Apollo, wordt zij gezien als de maangodin. De maansikkel is dan ook een van haar attributen, dat echter op dit dubbelportret ontbreekt.<sup>64</sup>

Schilderijen met afbeeldingen van Diana waren populair. Een voorbeeld van Van Honthorst is *Diana rustend na de jacht* (afb. 8).<sup>65</sup> Ook als onderwerp voor een portrait historié

---

<sup>59</sup> Jensen Adams, "The Performative Portrait Historié," 202. Zie ook Mariet Westerman, *De schilderkunst van de Republiek*, 136.

<sup>60</sup> Van Leeuwen, "The Portrait Historié," 109. Dit type portretten verwijst op verschillende manieren naar hun prototypes. Soms is een groot aantal narratieve elementen toegevoegd, soms slechts een of enkele symbolen. Zie Jensen 196.

<sup>61</sup> De Jong, "Realism and seeming Realism," 33.

<sup>62</sup> Apollo en Diana zijn beiden kinderen van Leta en de oppergod Zeus. De vrouw van Zeus, Juno, was vanwege Leta's zwangerschap die haar relatie met Zeus verraadde, boos op haar en probeerde daarom haar bevalling te verhinderen. Moormann en Uitterhoeve, 82-85.

<sup>63</sup> Sluijter, "Ovidius Herscheppingen herschapen," 48. Zie ook Moormann en Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 82-85.

<sup>64</sup> Moormann en Uitterhoeve, 82-85.

<sup>65</sup> Er zijn talloze voorbeelden bekend van schilderijen met scènes van Diana, zoals Diana en haar badende nimfen of van het verhaal van Actaeon die in een hert veranderde nadat hij naar Diana had gekeken. Onder andere Vermeer, Rembrandt en Rubens schilderden deze thema's. Zie Kunsthistorische database Porthis, zoekterm Diana. Website Radboud Universiteit Nijmegen. Als voorbeeld een werk van Van Honthorst (afb. 8).



Afb. 8. Gerrit van Honthorst, *Diana rustend na de jacht*, ca. 1627-1632, 97 x 160 cm.



Afb. 9. Willem van Honthorst, *Louise Hollandine van der Palts als Diana*, 1643, 207 x 144 cm.



Afb. 10. Gerrit van Honthorst, *Amalia van Solms als Diana*, 1632, 74 x 57 cm.

werd vaak voor Diana gekozen. Van de hand van de Van Honthorsts zijn meerdere Dianaportretten bekend, onder andere Amalia en Louise Hollandine van de Palts zijn door hen als de jachtgodin afgebeeld (afb. 9 en 10).<sup>66</sup> De reden voor de opvallende interesse voor deze stoere godin zal in het volgende hoofdstuk nader besproken worden.

### Charlotte: Ceres of Caritas?

Het verhaal van Ceres, de godin van de landbouw en de vruchtbaarheid vertelt de geschiedenis van een moeder die wanhopig op zoek is naar haar geschaakte dochter Proserpina die door Hades is meegenomen naar de onderwereld. Na onderhandelingen krijgt Ceres haar dochter de helft van het jaar terug. Als Proserpina bij haar moeder op de Olympus is, laat de gelukkige Ceres alles groeien. De gewassen verdorren echter als de bedroefde moeder haar dochter weer moet afstaan. Dit verhaal verklaart de oorsprong van de wisseling van de seizoenen.<sup>67</sup>

Ceres wordt in de schilderkunst vaak afgebeeld in combinatie met andere goden en godinnen zoals Venus en Bacchus (afb. 11). Uit de al genoemde inventaris van het Stadhouderslijk Kwartier blijkt dat de wandtapijten uit Amalia's garderobe en slaapvertrek een serie over de geschiedenis van Ceres bevatte.<sup>68</sup> Ook al is niet duidelijk hoe die tapijten er precies uit hebben gezien, het geeft wel aan dat de godin Ceres bekend was voor Amalia. Voor portraits historiés werd Ceres in tegenstelling tot Diana, niet vaak gekozen als identificatiefiguur.<sup>69</sup> Dat is mogelijk de reden dat de identificatie met Charlotte als Ceres niet zo overtuigend is, hetgeen ook blijkt uit de diverse benamingen voor Charlotte op het dubbelportret. In de omschrijving van de hand van de conservator van Paleis het Loo wordt Charlotte aangeduid als de godin Ceres.<sup>70</sup> In de inventaris van paleis Honselaarsdijk wordt het schilderij beschreven als "Diana en haar nymf".<sup>71</sup> Judson en Ekkart bespreken in hun monografie Charlotte als een symbool voor de Deugd, zonder dat uitgelegd wordt welke deugd bedoeld kan zijn.<sup>72</sup>

---

<sup>66</sup> Kunsthistorische database Porthis, zoektermen Diana en Ceres. Website Radboud Universiteit Nijmegen. Willem van Honthorst (afb. 9) was de broer van Gerrit.

<sup>67</sup> Ovidius, *Metamorphosen*, vertaald door M. d'Hane-Scheltema, 420. Zie ook Moormann en Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 144 en 145.

<sup>68</sup> Fock, "Frederik Hendrik en Amalia's Appartementen," 77.

<sup>69</sup> Kunsthistorische database Porthis, zoektermen Diana en Ceres. Website Radboud Universiteit Nijmegen.

<sup>70</sup> Boertjes en Klarenbeek, "Familiebezoek. Paleis Het Loo verwerft herontdekt Dubbelportret".

<sup>71</sup> Beranek, "Strategies of Display," 14.

<sup>72</sup> Judson en Ekkart. *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, 116.

Het symbool van de korenaar, dat boven alle twijfel verheven is als attribuut van Ceres, ontbreekt op dit dubbelportret.<sup>73</sup> Charlotte heeft wel vruchten in haar schoot liggen, het andere duidelijke attribuut van Ceres, maar dat fruit wordt haar aangereikt door een putto, terwijl twee kleine kinderen toekijken. Putti en kinderen horen echter niet bij de gebruikelijke iconografie van Ceres.<sup>74</sup>

Een personificatie waarbij jonge kinderen wel een grote rol spelen is die van Caritas, een van de drie goddelijke deugden. Vaak is een moeder met ontblote borst afgebeeld te midden van kleine kinderen als symbool van onbaatzuchtige liefde.<sup>75</sup> Paulus Moreelse schilderde in 1621 een Caritas portret van Sophia Hedwig, de vrouw van de Friese stadhouder Ernst Casimir, volgens de gebruikelijke iconografie (afb. 12). Op dit portret van Moreelse houdt een van de kinderen een schaal met fruit voor aan de moeder.

Een andere personificatie die ook verwijst naar vruchtbaarheid is Flora, de godin van de lente. De eerste opdracht van Gerrit van Honthorst voor het stadhouderlijk hof betrof een portret van Amalia van Solms als Flora. Amalia is afgebeeld met haar drie oudste kinderen (afb. 13). Marieke Spliethoff omschrijft dit portret van Amalia als “een gecombineerde allegorie op de lente en de moederliefde (Caritas), omringd door haar drie kinderen: Willem II (1626-1650), die haar een schaal met vruchten aanbiedt, Louise Henriette (1627-1667) staande aan haar moeders knie, en het in 1628 geboren en gestorven dochttertje Henriette Amalia zwevend als engeltje in de lucht.”<sup>76</sup> Dit betekent dus een vermenging van heidense en christelijke symboliek in een afbeelding.

Bij vergelijking van deze portretten van Moreelse en Van Honthorst valt op dat er kinderen zijn afgebeeld, al dan niet als cupido, en dat er een mand met fruit wordt aangeboden. Op het dubbelportret van Amalia en Charlotte zijn eveneens kinderen en een putto die fruit aanreikt aanwezig, ongeveer op dezelfde manier als bij het Caritas portret van Moreelse en het Flora/Caritas portret van Honthorst. Mijn suggestie is, vanwege deze analogie, dat het in het geval van Charlotte niet om een zuivere weergave van Ceres gaat,

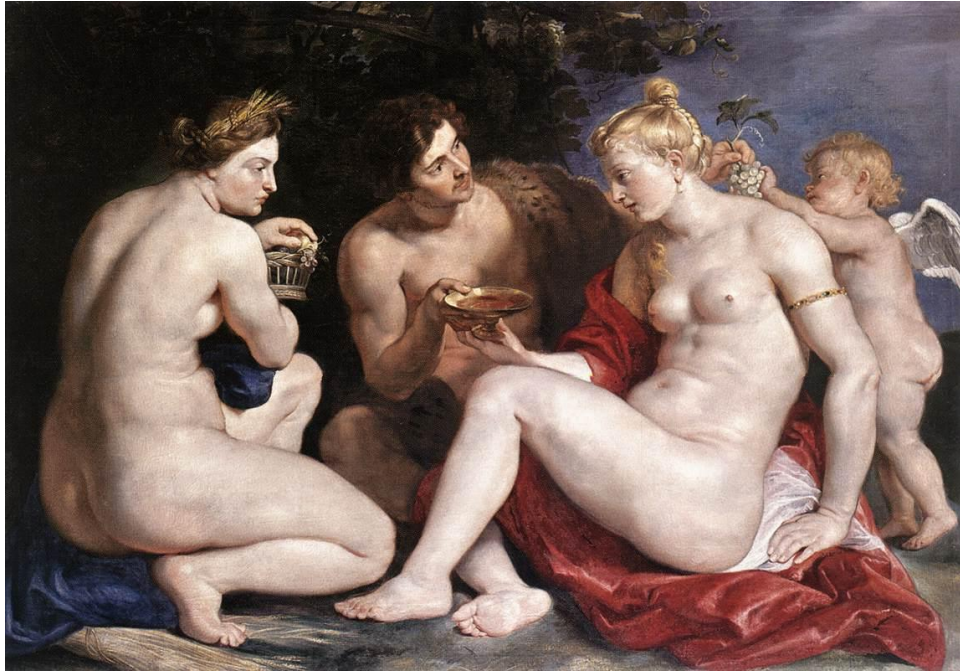
---

<sup>73</sup> Moormann en Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 145.

<sup>74</sup> Ibid, 144 en 145.

<sup>75</sup> Spliethoff, “De drie oudste Kinderen,” 26.

<sup>76</sup> Ibid, 26.



Afb. 11. Peter Paul Rubens, *Venus, Bacchus en Ceres*, 1612-1613, 141 x 200 cm.



Afb. 12. Paulus Moreelse, *Sophia Hedwig van Brunswijk als Caritas*, 1621, 140 x 122 cm.



Afb. 13. Gerrit van Honthorst, *Amalia van Solms als Flora/Caritas*, 1629, 204 x 154 cm.

maar eerder om een combinatie van Ceres/Caritas op dezelfde manier als de combinatie Flora/Caritas zoals die is vastgesteld door Marieke Spliethoff. Daarmee zou de aanwezigheid van de kinderen verklaard zijn. De combinatie van de verwijzing naar Ceres en Caritas versterkt de associatie met vruchtbaarheid en in het verlengde daarvan de moederliefde.

Het symbool van een mand gevuld met fruit is niet voorbehouden aan de godin Ceres. Het is volgens Jan Baptiste Bedaux een veel algemener gebruikt symbool voor vruchtbaarheid dat vaak werd toegepast in portretten, waarbij het niet uitmaakt hoe het fruit precies gepresenteerd wordt en door wie het wordt vastgehouden.<sup>77</sup>

### Putti of kinderen?

Van Honthorst heeft een portret van de drie oudste kinderen van Amalia gemaakt, waarbij de oudste zoon Willem afgebeeld is als naakte cupido met pijlen en boog, die een luipaard aan een halsband houdt. Hier is al naar verwezen in hoofdstuk 1 (afb. 4). Willems zusje Louise Henrietta draagt een hoorn des overvloeds met een overdaad aan fruit terwijl Henriette Amalia toekijkt. Deze kinderen doen denken aan de kinderen en de putto op het dubbelportret. Toch is niet vast te stellen of het op het dubbelportret om kinderen van Amalia of Charlotte gaat of dat het fantasiekinderen zijn om het beeld van Caritas uit te drukken. Voor de symbolische betekenis van vruchtbaarheid is dat echter niet van invloed.

Onduidelijk is nog wat de functie is van de putto die het fruit aanreikt. Op een dubbelportret van Anthonie van Dijck van de zussen Dorothy en Elisabeth Savage komen we ook een putto tegen die iets aanreikt aan een dame, in dit geval rozen (afb. 14).<sup>78</sup> Jennifer Hallam interpreteert de aanwezigheid en het gebaar van deze putto als een verwijzing naar de toekomstige nakomelingen van Elisabeth.<sup>79</sup> De putto zou dan eveneens verwijzen naar vruchtbaarheid en daarmee zou de associatie van Charlotte als Ceres/Caritas extra benadrukt worden.

### Fantasiekostuums

Voor informele portretten zoals de portraits historiés kozen vorsten en edelen vanaf ongeveer 1630, in tegenstelling tot de donkere kleding voor officiële staatsieportretten,

---

<sup>77</sup> Bedaux, *The Reality of Symbols*, 103. Zie afbeelding 8: ook hier wordt fruit aangeboden aan Diana en haar nymfen. Het lijkt een motief dat vaker wordt toegepast op pastorale scènes.

<sup>78</sup> Volgens Jennifer Hallam zijn rozen symbool voor zowel aardse liefde als vruchtbaarheid. Zie Hallam, 149.

<sup>79</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 150.

graag voor kleurrijke fantasiekostuums.<sup>80</sup> De losse kledingstijl werd door Anthonie van Dijck aan het Engelse hof geïntroduceerd. Deze kostuums waren gebaseerd op de kleurrijke Franse hofmode die door Henrietta Maria meegenomen was naar het Engeland. Door het weglaten van allerlei modieuze details zoals kant, geborduurde mouwen en kragen, creëerde Van Dijck een zekere tijdloosheid, waardoor de kleding niet zo snel gedateerd raakte.<sup>81</sup> De stijl was geïdealiseerd en paste bij het verlangen naar het ongecompliceerde landleven, ver



Afb. 14. Anthony van Dijck, *Dorothy and Elisabeth Savage*, 1635, 131 x 151 cm.

---

<sup>80</sup> Baumbach und Bischoff, *Frau und Bildniss 1600-1750*, 8.

<sup>81</sup> Gordenker, *The Representation of Dress*, 10 en 22. De basis voor de informele kledinstijl is gelegd door Van Honthorst toen hij in 1628 aan het Engelse hof verbleef. Hij liet de zwarte mouwloze mantel die over de kleding werd gedragen als eerste achterwege, zie Gordenker 31.

verwijderd van het hof, zoals dat in gedichten en theaterstukken werd getoond.<sup>82</sup> Van Dijck gebruikte elementen uit de Venetiaanse schilderkunst zoals bijvoorbeeld de grote losse sjaal en de Venetiaanse wijde mouwen.<sup>83</sup> Het gebruik van dure stoffen zoals zijde en satijn benadrukte de vorstelijke status van de geportretteerden.<sup>84</sup> Van Dijck liet met zijn nieuwe kostuums met lage decolletés en onbedekte onderarmen meer blote huid zien dan tot dan toe gebruikelijk was.<sup>85</sup> Samen met de bleke huidskleur en passieve houding versterkte dat de vrouwelijkheid van de geportretteerden die op deze manier voldeden aan het heersende schoonheidsideaal.<sup>86</sup>

### Kostuums van Charlotte en Amalia

De kleding van Charlotte en Amalia op dit dubbelportret lijkt te passen in de omschrijving van Emily Gordenker met betrekking tot de fantasiekostuums van Anthony van Dijck.<sup>87</sup> Amalia draagt een Romeins kostuum met de typische kenmerken van de fancy-dress: een wijde vierkante halslijn zonder kraag en halve wijde mouwen die tot op de elleboog zijn opgerold zodat de blote onderarmen zichtbaar zijn.<sup>88</sup> Over de witsatijnen jurk is een draperie gemodelleerd over een schouder en samengebonden om het middel met een lint. De okergele jurk van Charlotte heeft wel het vierkante decolleté zonder kant, maar de wijde mouwen van het kledingstuk ogen meer conform de eigentijdse kledingstijl. Zij reiken tot aan de pols en hebben de karakteristieke verticale banen met inzetten in een andere kleur.<sup>89</sup> Over haar jurk draagt Charlotte een losjes gedrapeerde grote sjaal, die kenmerkend is voor de fancy-dress. Eveneens passend in deze kledingstijl zijn de fantasie hoeden met struisvogelveren. De haardracht met de knot en de losse krullen op het voorhoofd en langs de slapen zijn eigentijds, evenals de juwelen. Amalia en Charlotte dragen parelkettingen, in die periode de meest begeerde sieraden.<sup>90</sup>

---

<sup>82</sup> Ibid, 16.

<sup>83</sup> Ibid, 15.

<sup>84</sup> Groeneweg, "Hof en stad. Het Kostuum," 206.

<sup>85</sup> De Clippel, "Naked or not?" 151.

<sup>86</sup> Mcneal Kettering, "Ter Borch's Ladies in Satin," 106. Zie ook De Winkel, "De Kunstenaar als Couturier," 72. Niet alleen de kleding is geïdealiseerd. Ook de gladde, blanke huid was een schoonheidsideaal dat niet overeenkwam met de realiteit omdat veel gezichten geschonden waren door de vaak voorkomende pokken.

<sup>87</sup> Gordenker, *The Representation of Dress*, hoofdstuk 3.

<sup>88</sup> Voor de term Romeins kostuum, zie Marieke de Winkel, "de Kunstenaar als Couturier," 72, 73. 'Romeins' was een term die in de eigen tijd gebruikt werd voor de flatterende fantasiedracht. Fancy-dress is de term die Emily Gordenker gebruikt voor de informele fantasiekostuums van de hofschilders. Zie Gordenker, 39.

<sup>89</sup> Gordenker noemt dit type mouwen de virago sleeves. *The Representation of Dress*, 30.

<sup>90</sup> Groeneweg, "Hof en Stad. Het Kostuum," 205.



Hoewel beide vrouwen elegant zijn afgebeeld, lijkt de kleding van Charlotte meer conform de heersende mode dan die van Amalia. Een combinatie van historiserende fantasiekostuums en eigentijdse kleding kwam vaker voor op portretten.<sup>91</sup> Het Diana-kostuum van Amalia en de minder gehistoriseerde kleding van Charlotte bevestigen de overtuigende identificatie van Amalia met de jachtgodin en de minder duidelijke verwijzing naar Charlotte als Ceres/Caritas. De mogelijke reden voor dit verschil is dat Charlotte volgens het gebruikelijke rollenpatroon voor de adellijke vrouw is afgebeeld, namelijk het zorgen voor nageslacht. Die rol heeft geen extra toelichting nodig is. Amalia daarentegen heeft door de identificatie met Diana gekozen voor een presentatie waarin de mannelijke kant benadrukt wordt.<sup>92</sup> De visuele presentatie van de twee vrouwen is meer dan een portret van twee elegante dames. Beide vrouwen willen tonen dat zij een relatie met elkaar onderhouden en dat zij binnen die relatie ieder hun eigen rol hebben: Charlotte de vrouwelijke en Amalia de mannelijke. Hiermee wijken zij af van het gangbare sociale verwachtingspatroon.

### **3. Vrouwen in een mannenwereld- ruimte binnen de rollenpatronen**

In de zeventiende-eeuwse patriarchale samenleving waar de man de rollen in het publieke leven voor zijn rekening nam, was het domein van de vrouw binnenshuis.<sup>93</sup> De man beschikte voor het uitoefenen van die taken over eigenschappen zoals intelligentie en stabiliteit, die voor de vrouw niet waren weggelegd.<sup>94</sup> Gehuwde vrouwen waren ondergeschikt aan de man en vervulden op enkele uitzonderingen na, formeel gezien geen openbare functies.<sup>95</sup> Zij konden volgens de wet niet als onafhankelijke personen optreden,

---

<sup>91</sup> Gordenker, *The Representation of Dress*, 65. Hierbij dient wel opgemerkt te worden dat Gordenker het hier vooral heeft over het verschil tussen de fantasiekleding van de vrouw en de soms meer eigentijdse kleding van de man op een portret. Zie ook afbeelding 8: hier eveneens een combinatie van fantasiekleding bij Diana en meer eigentijdse elementen zoals bijvoorbeeld de mouwen, bij de nimf die het fruit aanbiedt.

<sup>92</sup> Deze stelling is een interpretatie van mijzelf op basis van observatie van het schilderij.

<sup>93</sup> Filipczak, "Portraits of Woman," 243. Wiesner schrijft dat een belangrijk kenmerk van de patriarchale samenleving is dat er sprake is van hiërarchie waarin de ene persoon of groep autoriteit bezit over de andere. De zoon is bijvoorbeeld ondergeschikt aan de vader, de vrouw aan de man en de onderdanen aan de vorst. Dit heeft te maken met de idee dat de macht is afgeleid van de Goddelijke macht. Zie Wiesner 292.

<sup>94</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 138.

<sup>95</sup> Wiesner, *Women and Gender*, 276. Dit geldt vooral voor adellijke vrouwen. Andere vrouwen waren genoodzaakt om bij te dragen aan het levensonderhoud voor het gezin en hadden daarom wel functies in het openbare leven.

bijvoorbeeld door een rechtszaak aan te spannen of een testament op te stellen.<sup>96</sup> Vaak had de man zeggenschap over de bezittingen die de vrouw meebracht in een huwelijk, hoewel er soms via een huwelijkscontract iets geregeld was ten gunste van de vrouw.<sup>97</sup> Voor de getrouwde vrouw was haar voornaamste taak het krijgen van kinderen. Een mannelijke erfgenaam moest immers het voortbestaan van het geslacht en het behoud van de bezittingen en titels veiligstellen.<sup>98</sup>

Omdat het sociale leven van mannen was georganiseerd in officiële verbanden, is daarover via bewaard gebleven documenten veel bekend. De relaties die vrouwen onderhielden zijn minder makkelijk te traceren, omdat die informeel waren. De laatste decennia wordt steeds meer onderzoek gedaan naar deze relaties. Belangrijke bronnen daarbij zijn brieven, dagboeken en dergelijke.<sup>99</sup> Uit die bronnen blijkt dat adellijke vrouwen wel degelijk invloed konden uitoefenen via informele vrouwennetwerken, bijvoorbeeld door het arrangeren van huwelijken.<sup>100</sup> Uit het voorgaande is gebleken dat Amalia's portrettengalerijen de waarde die zij hechtte aan een dergelijk netwerk weerspiegelden.

Tegelijkertijd bestond er voor adellijke vrouwen een ideaalbeeld zoals dat bijvoorbeeld werd verwoord in de verzen van Petrarca. Deze vrouwen werden afgebeeld volgens het universele schoonheidsideaal, met bleke gezichten, modieus gekleed in satijn. Een adellijke vrouw was passief en puur.<sup>101</sup> In de portretten voegen zij zich, zo lijkt het, naar het gangbare sociale patroon. Toch zal blijken dat er binnen dit vastliggende patroon, afwijkingen van de te verwachten vrouwelijke rol te bespeuren zijn.<sup>102</sup>

### Identificatie met de stoere Diana

Bij een portrait historié werden, zoals we al zagen, de deugden waarmee de mythologische figuur geassocieerd werd, ook toegeschreven aan de geportretteerde. Vrouwen die zich lieten afbeelden als Diana wilden daarmee een boodschap overbrengen.<sup>103</sup> De kuisheid van Diana is de eerste en meest voor de hand liggende associatie.<sup>104</sup> De

---

<sup>96</sup> Ibid, 44 en 284.

<sup>97</sup> Ibid, 45.

<sup>98</sup> Ibid, 83 en 91.

<sup>99</sup> Frye en Robertson, *Maids and Mistresses*, 3.

<sup>100</sup> Wiesner, *Women and Gender*, 277.

<sup>101</sup> McNeil Kettering, "Ter Borch's Ladies in Satin," 106 en 107.

<sup>102</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 153.

<sup>103</sup> Tiethoff-Spliethoff, "Representatie en Rollenspel," 171.

<sup>104</sup> Moormann en Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 83.

ongetrouwde Elisabeth I van Engeland (1533-1603), peettante van Elisabeth Stuart, identificeerde zich met de kuis Diana. Elisabeth I liet zich bijvoorbeeld vaak portretteren met een juweel in de vorm van de maan in het haar. Zij versterkte haar positie als machtige vorstin door het creëren van haar zelfbeeld als militante maagdlike koningin. Zij maakte daarmee duidelijk dat zij ongetrouwd wenste te blijven om die rol te kunnen behouden.<sup>105</sup>

De tweede associatie is die met Diana als godin van de jacht. Haar meest geliefde bezigheid is jagen en haar favoriete wapen is net als dat van haar broer, de pijl en boog. Zij wordt dan ook vaak afgebeeld met deze wapens, vergezeld door een jachthond of een hert.<sup>106</sup> Jagen was in de zeventiende eeuw een privilege van de adel en daarmee een middel om hun superieure sociale status te bevestigen.<sup>107</sup> De jacht was niet alleen ontspanning maar ook een demonstratie van strijdtactiek, waardoor het een masculiene connotatie had. Toch gingen er ook vrouwen mee op jacht. Zowel Amalia als Elisabeth Stuart waren graag van de partij.<sup>108</sup> De Winterkoningin had er zelfs haar bijnaam Diana van de Rijn aan te danken. Elisabeth Stuart bediende zich dus, net als haar peettante Elisabeth I met succes van de associatie met Diana.<sup>109</sup>

Zodra Amalia verloofd was met Frederik Hendrik en zij haar status als hofdame kon inwisselen voor die van prinses, voegde zij zich in diezelfde traditie en liet ook zij zich portretteren als de godin Diana (afb. 10). Daarnaast richtte zij de grote ontvangstzaal op

---

<sup>105</sup> Montrose, "Idols of the Queen," 128. Het gaat hier niet om kuisheid in de zin van trouw van de vrouw aan haar echtgenoot, die gezien werd als de belangrijkste deugd van de vrouw. Kuisheid betekent hier eerder het afzien van een relatie met een man om daarmee de eigen onafhankelijkheid te benadrukken. Zie ook Wiesner 21.

<sup>106</sup> Moormann en Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus*, 82.

<sup>107</sup> Zijlmans, "Aan het Haagse hof," 45.

<sup>108</sup> *Ibid*, 44 en 45

<sup>109</sup> De Diana-traditie gaat nog verder terug. Ook Diana de Poitiers (1499-1566), minnares van Hendrik II van Frankrijk en rivale van diens vrouw Catharina de Medici, liet zich graag afbeelden als Diana. In haar geval had dat uiteraard met haar naam te maken, maar net als Elisabeth I was zij een machtige vrouw, die namens de koning belangrijke stukken, die Henri niet eens onder ogen had gekregen, ondertekende met HenriDiana. Zie ffliott, "Casting a Rival into the Shade."



Afb. 15. Jacob Miller, *Tafelautomaat in de vorm van Diana op een hert*, 1613-1615.



Afb. 16. Peter Paul Rubens en Frans Snyders, *Kroning van Diana*, 165,5 x 187 cm.

Honselaarsdijk in met allerlei objecten gewijd aan de jachtgodin.<sup>110</sup> Een voorbeeld van zo'n object is het tafelstuk van Diana met haar jachthonden: een zogenaamde drinkspelautomaat, om gasten mee te vermaken.<sup>111</sup> (afb. 15) De wanden van deze zaal waren rondom gedecoreerd met Diana-voorstellingen zoals bijvoorbeeld de *Kroning van Diana* (afb. 16).

Elisabeth, de oudste dochter van de Winterkoningin voegde zich in dezelfde traditie. Zij werd op een portret samen met drie broers, afgebeeld als Diana (afb. 17). In haar geval had dat te maken met haar buitengewone intelligentie en haar wetenschappelijke interesse, eigenschappen die gezien werden als behorend tot het terrein van de man. Zij kreeg al heel jong de Griekse als bijnaam vanwege haar kennis van de Griekse taal en cultuur. Door haar intellectuele capaciteiten voldeed Elisabeth niet aan het sociale verwachtingspatroon. Vanwege deze masculiene associatie is zij afgebeeld als Diana.<sup>112</sup> Die verwijzing naar mannelijke eigenschappen lijkt niet alleen voor haar te gelden, maar voor alle vrouwen die kiezen voor de identificatie met Diana: zij tonen daarmee hun wens of hun vermogen om zich te onttrekken aan het gebruikelijke rollenpatroon.

### Vorstelijke vrouwen met macht

Voor een regerende vorstin werd het als onvermijdelijk beschouwd dat zij als vrouw mannelijk gedrag inzette om haar taak goed te vervullen.<sup>113</sup> Koningin Elisabeth I bijvoorbeeld was zich terdege bewust van deze dubbele rol.<sup>114</sup> Dat wordt onder andere duidelijk gemaakt in de spotprent van Elisabeth I en paus Gregorius waar sprake is van een omkering van de rollen: de paus is afgebeeld als de vrouw Callisto en Elisabeth I in de normaal gesproken mannelijke rol van aanklager in de persoon van Diana (afb. 18).<sup>115</sup> Datzelfde mannelijke gedrag kon ook gelden voor een gehuwde koningin waarvan de man strikt genomen de officiële verantwoordelijkheid droeg.<sup>116</sup> Dit lijkt van toepassing te zijn op Amalia, die

---

<sup>110</sup> Akkerman, *Rivalen aan het Haagse Hof*, 9.

<sup>111</sup> Fock, "Frederik Hendrik en Amalia's Appartementen," 85.

<sup>112</sup> Filipczak, "Portraits of Women," 229 en 230.

<sup>113</sup> Wiesner, *Women and Gender*, 280. Er werd door theoretici zoals Aylmer onderscheid gemaakt de tussen de koningin als persoon, die nog steeds vrouw is en de koningin met regeringsverantwoordelijkheid, een rol die mannelijk gedrag vereist.

<sup>114</sup> Wiesner, *Women and Gender*, 292.

<sup>115</sup> Montrose, "Idols of the Queen," 124 en 125.

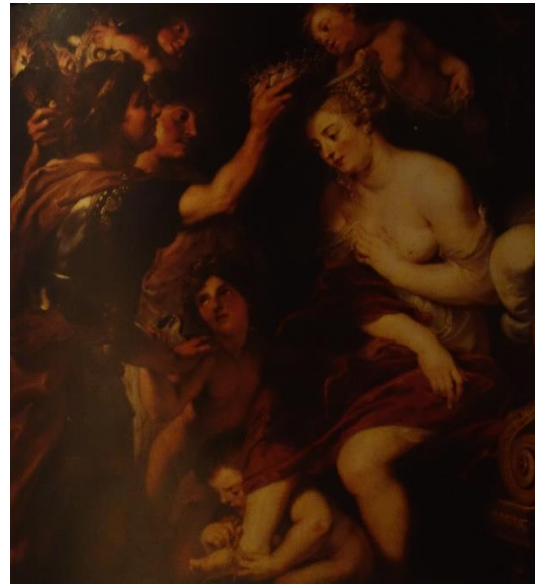
<sup>116</sup> Wiesner, *Women and Gender*, 280.



Afb. 17. Gerrit van Honthorst, *De vier oudste kinderen van Elisabeth van Bohemen*, 167,6 x 210,8 cm.



Afb. 18. Pieter van der Heyden, *Elisabeth I en Paus Gregorius als Diana en Calisto*, 1584-1585.



Afb. 19. Peter Paul Rubens, *Alexander de Grote kroont Roxane*, ca. 1625.

betrokken was bij allerlei staatszaken. Constantijn Huygens, de secretaris van de stadhouder, had bijvoorbeeld vrijwel dagelijks overleg met Amalia.<sup>117</sup> Het schilderij van Rubens *Alexander de Grote kroont Roxane* dat in het kabinet van Amalia hing, maakt haar rol duidelijk: een cupido neemt de bruidegom zijn legerhelm af, die vervolgens zijn bruid kroont tot zijn koningin (afb. 19).<sup>118</sup>

Dat Amalia koos voor een portret waar ze als Diana werd afgebeeld om daarmee haar mannelijke eigenschappen te accentueren, lijkt een signaal dat zij gebruik maakte van de beschikbare speelruimte binnen de gebruikelijke rollenpatronen voor mannen en vrouwen.<sup>119</sup> Ook haar keuze voor een dubbelportret heeft, zoals nog zal blijken, met diezelfde speelruimte te maken.

### Dubbelportretten

Dubbelportretten van echtparen waren al langere tijd een bekend fenomeen. Vanaf ongeveer 1630 ontwikkelde zich aan het Engelse hof een nieuw portrettype. Anthony van Dijck begon met het schilderen van dubbelportretten van twee mannen, zoals bijvoorbeeld het portret van Sir Endymion en Anthony van Van Dijck uit 1630 en van Thomas Killigrew en Lord Crofts uit 1638 (afb.20).<sup>120</sup> Deze vriendschapsportretten tonen militaire of intellectuele interesses van de man en suggereren wederzijds respect en loyaliteit in moeilijke omstandigheden.<sup>121</sup> Killigrew rouwde bijvoorbeeld over de plotselinge dood van zijn vrouw. Het portret kan opgevat worden als een steunbetuiging van Lord Crofts aan zijn vriend.<sup>122</sup>

In *The English Gentleman* van Richard Brathwaite uit 1630 is een hoofdstuk gewijd aan vriendschap. Net als de helden uit het verleden, is een goede vriend het waard om gewaardeerd en nagevolgd te worden. Omdat vrouwen geen identificatiefiguren uit het verleden hebben, beschikken zij volgens Brathwaite niet over de capaciteiten om

---

<sup>117</sup> Akkerman, *Rivalen aan het Haagse Hof*, 49, 51 en 103. Huygens had vrije toegang tot de privévertrekken van Amalia waar hij haar vaak bezocht. Als een van beiden op reis was, schreven zij elkaar brieven, waaruit blijkt dat zij overleg hadden over tal van staatsaangelegenheden. Na het overlijden van Frederik Hendrik in 1647 en zijn opvolger Willem II in 1650 volgde het eerste Stadhouderloze Tijdperk waarin de invloed van Amalia nog toenam.

<sup>118</sup> Ibid 51. Rubens paste het verhaal van Alexander de Grote en Roxane zodanig aan dat in de hoofdfiguren Amalia en Frederik Hendrik te herkennen zijn. Het schilderij was waarschijnlijk een huwelijksgeschenk van Frederik Hendrik.

<sup>119</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 153.

<sup>120</sup> Ibid, 137.

<sup>121</sup> Ibid, 138.

<sup>122</sup> Ibid, 138.

vriendschappen te onderhouden. Daarom is er in *The English Gentlewoman* uit 1631, eveneens van Brathwaite, geen hoofdstuk over vriendschap opgenomen.<sup>123</sup> Korte tijd later ontstonden echter aan het Engelse hof in de kring van de hofdames van Henrietta Maria ook vrouwelijke dubbelportretten, die veel gemeen hebben met de mannenportretten. Jennifer Hallam betoogt dat vrouwen daarmee willen laten zien dat zij veel waarde hechten aan de vriendschappen die zij met elkaar onderhouden. Vrouwen op de dubbelportretten krijgen door gedrag of attributen eigenschappen toebedeeld zoals moed, onafhankelijk kunnen denken en standvastigheid, die volgens de sociale orde voorbehouden waren aan mannen. Dit portrettype kiest voor een andere benadering dan de geaccepteerde rollenpatronen en wijst in de richting van gelijkwaardigheid tussen mannen en vrouwen.<sup>124</sup>

De vrouwelijke dubbelportretten van Dijk die ongeveer vijf of zes jaar later dan het dubbelportret van Charlotte en Amalia zijn geschilderd, zijn net zoals de mannenportretten, vaak gemaakt naar aanleiding van moeilijke omstandigheden van de geportretteerden. Juist tegenslag lijkt een reden te zijn om in te gaan tegen het gangbare verwachtingspatroon waarbij de sterke man zorgt voor de zwakke vrouw.<sup>125</sup> Het dubbelportret van de zussen Dorothy en Lucy Percy is bijvoorbeeld gemaakt terwijl zij er beiden alleen voorstonden en daarmee was het de representatie van een sterk vrouwelijk front in een moeilijke periode (afb. 21).<sup>126</sup> Ook de omstandigheden van Charlotte waren op het moment dat het dubbelportret werd geschilderd niet positief, zoals we zullen zien.

### De persoonlijke omstandigheden van Charlotte en Amalia

Toen het dubbelportret van Charlotte en Amalia gemaakt is, was Charlotte in Den Haag voor het doopfeest van haar petekind Isabella Charlotte, het vijfde kind van Amalia, die

---

<sup>123</sup> Ibid, 139.

<sup>124</sup> Ibid, 137 en 140. Zie ook Wiesner voor eigenschappen die als typisch mannelijk werden beschouwd, Wiesner, 292.

<sup>125</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 140. Hallam is de enige bron voorzover ik weet die dubbelportretten van twee vrouwen bespreekt en op deze manier interpreteert. Het lijkt daardoor misschien geen brede basis voor haar veronderstellingen. Er zijn echter wel andere bronnen die aangeven dat kunstpatronage een belangrijk middel was dat werd ingezet om invloed uit te oefenen. Zie bijvoorbeeld Akkerman en Houben, *Politics of Female Households*, 3.

<sup>126</sup> Ibid, 141. Lucy Percy, Countess of Carlisle, was een van de belangrijkste hofdames en de intieme vriendin van Henrietta Maria. Zie Suzan Fry, 315. Op het moment dat het portret geschilderd is, was Dorothy weduwe geworden en de man van Lucy zat gevangen in het buitenland. Lucy maakt ook deel uit van de portretreeks die Amalia cadeau kreeg, zie afb. 5. Zij is de dame op portret f. De dame op portret e. is de dochter van Dorothy Percy (Dorothy Sidney, Countess of Sunderland). Zie *Vorstelijk verzameld*, 164.



na haar zoon Willem, vier dochters had gekregen.<sup>127</sup> Charlottes oudste zoon William werd geboren in 1628. Daarna beviel zij in 1629 van een dochter die haar naam droeg. Dit meisje is een paar maanden na haar geboorte op tragische wijze door verstikking om het leven gekomen. Zij werd begraven in de Westminster Abbey.<sup>128</sup>

In augustus 1631 was de moeder van Charlotte, Charlotte Brabantine van Nassau, plotseling overleden. Uit brieven die zij schreef aan haar schoonzus en nichtje Marie de la Tour d' Auvergne blijkt dat zij veel verdriet had om het verlies van haar moeder. Zij was met de dood van haar moeder wees geworden, want haar vader was al overleden toen zij vijf jaar oud was.<sup>129</sup>

Uit haar correspondentie blijkt dat Charlotte en James Stanley financiële problemen hadden. Zij vroeg in haar brieven voortdurend om het beloofde geld uit de erven van haar vader, maar haar broer die de bezittingen beheerde leek nooit bereid of in staat het geld te sturen. De landgoederen van Stanley leverden te weinig inkomsten op voor hun levensstandaard. Hij had schulden gemaakt bij vrienden om naar Holland te kunnen reizen in verband met zijn huwelijk, maar dat geld had hij, blijkens een brief van Charlotte, nog steeds niet terug kunnen betalen.<sup>130</sup> Charlotte, die hofdame was van Henrietta Maria, moest het hof verlaten omdat zij de hoge kosten voor onder andere de benodigde kleding niet kon opbrengen.<sup>131</sup> De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat het leven van Charlotte er op het moment van hun ontmoeting in het voorjaar van 1632 niet erg rooskleurig uitzag.

Hoewel het Amalia financieel voor de wind ging en het stadhouderslijk hof floreerde, was tegenslag ook aan haar niet voorbij gegaan. Haar tweede dochttertje Henriette Amalia overleed in december 1628 toen zij slechts een paar maanden oud was. Haar derde dochter Elisabeth stierf in augustus 1630 kort na de geboorte.<sup>132</sup> De beide vrouwen deelden dus soortgelijke ervaringen die hun band versterkt zal hebben. Net als bij de gezusters Percy lijkt dit dubbelportret, behalve een zichtbare uiting van hun vriendschap, een steunbetuiging van Amalia aan Charlotte te zijn.

---

<sup>127</sup> Digitaal vrouwenlexicon, biografie nummer 237. Website Huygens KNAW.

<sup>128</sup> Riley, *Charlotte de la Trémoille*, 59.

<sup>129</sup> Rowsell, *The Life Story of Charlotte de la Trémoille*, 58.

<sup>130</sup> *Ibid*, 33.

<sup>131</sup> Riley, *Charlotte de la Trémoille*, 57.

<sup>132</sup> Digitaal vrouwenlexicon, biografie nummer 237. Website Huygens KNAW.



Afb. 20. Anthony van Dijck, *Thomas Killigrew and Lord Crofts*, 1638, 133 x 144 cm.



Afb. 21. Anthony van Dijck, *portret van Dorothy en Lucy Percy*, 1636, 101,5 x 157,5 cm.

## Een vergelijking met de dubbelportretten van Anthony van Dijck: alternatief huwelijksportret?

In het portret van Amalia en Charlotte, lijkt een onderscheid te zijn aangebracht tussen de mannelijke en de vrouwelijke rol, waarbij de mannelijke rol wordt ingenomen door Amalia als de stoere Diana en de vrouwelijke door Charlotte als Ceres/Caritas. Een dergelijke rolverdeling zien we in het portret van de Percy zussen, dat drie jaar later is geschilderd (afb. 21). Lucy is afgebeeld met de mannelijke iconografie: ze zit voor een stenen muur, wat een associatie met hof en stad inhoudt en daarmee verwijst naar het terrein van de man. Dorothy, met bloemen in het haar en op haar schoot, zittend voor een boom, wordt geassocieerd met buitenleven en natuur, het terrein van de vrouw.<sup>133</sup> Nog opvallender is het al eerdergenoemde portret van de zussen Dorothy en Elisabeth Savage, dat is gemaakt ter gelegenheid van het huwelijk van Dorothy (afb. 14). Zij wordt echter niet met haar echtgenoot maar met haar zuster afgebeeld. Elisabeth verwijst met haar handgebaar naar het nageslacht dat Dorothy hopelijk zal voortbrengen.<sup>134</sup> Dit portret lijkt daarmee een alternatief huwelijksportret waarbij de gebruikelijke rollen van man en vrouw zijn toegepast voor twee vrouwen.

Volgens Jennifer Hallam heeft dit deels te maken met de rol van het theater. Maskerades boden de mogelijkheid om kritiek te uiten op de gang van zaken aan het hof.<sup>135</sup> Het is bekend dat Henrietta Maria gebruik maakte van deze gelegenheid door vrouwen soms mannenrollen te laten spelen. Dit zorgde voor vermenging van de mannelijke en vrouwelijke identiteit waarbij de gebruikelijke grenzen tussen de beide rollen vervaagden.<sup>136</sup> Tegen deze omkering werd in hofkringen wel protest aangetekend, wat aangeeft dat dit gebruik als ongewenst of zelfs bedreigend werd ervaren.<sup>137</sup>

Opvallend is dat deze dubbelportretten, hoewel de vrouwen qua uiterlijk en kleding helemaal voldoen aan de criteria voor de ideale vrouw, er toch elementen zijn die erop

---

<sup>133</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 141.

<sup>134</sup> Ibid, 142. De vrouwen op dit dubbelportret maken ook deel uit van de portretreeks die Amalia cadeau kreeg, zie afb. 5: portret a. is Elisabeth en portret b. is Dorothy. Zie *Vorstelijk verzameld* p. 164.

<sup>135</sup> Akkerman, "The Goddess of the Household", 288.

<sup>136</sup> Ibid, 145/146 en 149.

<sup>137</sup> Wiesner, *Women and Gender*, 295 en 296.

duiden dat er gezocht werd naar ruimte voor variaties binnen het gangbare sociale rollenpatroon van mannen en vrouwen.<sup>138</sup> Deze dubbelporretten suggereren dat het verbond tussen een vrouw en haar echtgenoot niet per definitie de belangrijkste relatie is in de ogen van de vrouw. Zij tonen aan dat vrouwen veel waarde hechten aan vriendschappen of bondgenootschappen met andere vrouwen.<sup>139</sup>

Er is geen bron bekend waaruit blijkt in hoeverre Amalia bewust gekozen heeft voor een vriendschapsportret met een uitgesproken mannelijke en vrouwelijke rol waardoor het doet denken aan een alternatief huwelijksportret. Toch zou het wel passen in de positionering van vorstelijke vrouwen in het algemeen en van Amalia in het bijzonder om te veronderstellen dat zij hiermee de boodschap wilde overbrengen dat vrouwen over dezelfde kwaliteiten beschikken als mannen. Het zou interessant zijn wanneer er nieuwe informatie zou opduiken uit brieven of dagboeken van Amalia of Charlotte, die meer inzicht geven in hun persoonlijke motieven.<sup>140</sup> Ook nadere bestudering van poëzie of maskerades geschreven door vrouwen uit hofkringen zou meer licht kunnen werpen op de positie van vrouwen in de patriarchale samenleving.

## **Conclusie**

Amalia van Solms gebruikte haar portrettengalerijen behalve als statussymbool ook als middel om zichzelf te profileren als moeder van de Oranje dynastie maar meer nog als invloedrijke vrouw. De vele vrouwenportretten in haar galerijen waren een weerspiegeling van de waarde die zij hechtte aan haar informele vrouwen netwerk dat gebruikt werd om toch invloed uit te oefenen, terwijl dat formeel gezien in de patriarchale samenleving niet mogelijk was.

Het dubbelporret van Amalia en Charlotte is de weergave van een relatie uit dat netwerk. Het portret drukt hun genegenheid en onderlinge verbondenheid uit in tijden van tegenslag. Door het dubbelporret in te zetten als vriendschapsportret waarbij een mannelijke rol voor Amalia als Diana en een vrouwelijke rol voor Charlotte als Ceres/Caritas is gekozen, wordt het gebruikelijke huwelijksportret op de hak genomen. Amalia en Charlotte lijken het bondgenootschap tussen twee vrouwen gelijk te stellen aan de

---

<sup>138</sup> Hallam, "All the Queen's Women," 151 en 153.

<sup>139</sup> Ibid 152.

<sup>140</sup> Er is wel een deel van Amalia's correspondentie bewaard gebleven, maar daarvan zijn alleen de brieven aan Constantijn Huygens digitaal beschikbaar. Zie Akkerman, 103.

huwelijksband en het is daarmee een correctie op het heersende rollenpatroon. Zowel Amalia's keuze voor een dubbelportret als de keuze voor haar representatie als Diana lijken bewuste strategische middelen om duidelijk te maken dat zij zich niet wenste te voegen naar de traditionele rol die de vrouw was toebedeeld. Dat wordt bevestigd door de onafhankelijke en invloedrijke positie die zij bekleedde aan het stadhoudelijk hof.

Het ogenschijnlijk lieflijke portret van twee hoofse vrouwen die voldoen aan het gangbare schoonheidsideaal, blijkt een dubbele bodem te hebben. Door onderzoek uit verschillende disciplines zoals geschiedenis, sociale wetenschappen en letterkunde samen te voegen, was het mogelijk de dubbele bodem van dit opmerkelijke dubbelportret te onderzoeken. Een interdisciplinaire benadering is voor dergelijk onderzoek een voorwaarde.

## Bronnenlijst

### Bibliografie

Akkerman, Nadine, *Rivalen aan het Haagse Hof: Elisabeth Stuart (1596-1662) & Amalia van Solms (1602-1675)*, Venlo: Rekafa Drukkers BV, 2014.

Akkerman, Nadine en Birgit Houben, red. *The Politics of Female Households: Ladies-in-waiting across Early Modern Europe (Rulers and Elites)*. Leiden: Brill, 2013.

Akkerman, Nadine, "The Goddess of the Household: The Masquing politics of Lucy Harington-Russell, Countess of Bedford", in: Nadine Akkerman en Birgit Houben, red. *The Politics of Female Households: Ladies-in-waiting across Early Modern Europe (Rulers and Elites)*. Leiden: Brill, 2013, 287-310.

Baumbach, Gabriele und Cordula Bischoff, *Frau und Bildniss 1600-1750, Barocke Repräsentationskultur an Europäischen Fürstenthöfen*. Kassel: University Press, 2003.

Bedaux, Jan Baptist, *The Reality of Symbols: Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*, Den Haag: Gary Schwarz/SDU Publishers, 1990.

Beranek, Saskia, "Strategies of Display in the Galleries of Amalia van Solms." *Journal of Historians of Netherlandish art*, 9(2017)2: 1-30.

Bikker, Naomi, *Dynastieke Politiek in Vrouwenhanden. Amalia van Solms-Braunfels (1602-1675) als dynastieke strateeg*, Leiden 2014. Masterscriptie Middeleeuwen en vroegmoderne geschiedenis, Universiteit Leiden.

Boertjes, Katja en Hanna Klarenbeek, "Familiebezoek. Paleis Het Loo verwerft herontdekt Dubbelportret van Gerard van Honthorst." *Bulletin van de Vereniging Rembrandt*, 17(2016)1: 17-20.

Clippel, Karolien de, "Naked or not? Some Thoughts on Nudity and Portraiture in seventeenth-century painting." In: Katlijne van der Stighelen, red. *Pokerfaced: Flemish and Dutch baroque Faces unveiled*, Turnhout: Brepols Publishers, 2010, 141-163.

Ekkart, Rudi. "Het portret in de Gouden Eeuw." In: *Hollanders in beeld, portretten uit de Gouden Eeuw*, Londen/Den Haag: The National Gallery/Mauritshuis, 2007. Tentoonstellingscatalogus.

Filipczak, Zirka Z. "Portraits of women who 'do not keep strictly to the Masculine and Feminine Genders, as they call them'." In: Katlijne van der Stighelen, red. *Pokerfaced: Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled*, Turnhout: Brepols Publishers, 2010, 229-243.

Fock, C. Willemijn, "Frederik Hendrik en Amalia's Appartementen: 'Vorstellijk vertoon naast de triomf van het porselein'" in: *Vortelijk verzameld, De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*, Den Haag: Het Mauritshuis, 1997, 76-86. Tentoonstellingscatalogus.

ffolloitt, Sheila, "Casting a Rival into the Shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers." *Art Journal*, 48(1989)2: 138-143.

Fry, Cynthia, "Perceptions of Influence: the Catholic Diplomacy of Queen Anne and her Ladies, 1601-1604" in: Nadine Akkerman en Birgit Houben, red. *The Politics of Female*

*Households: Ladies-in-waiting across Early Modern Europe (Rulers and Elites)*. Leiden: Brill, 2013, 267-285.

Frye, Susan en Karen Robertson, red. *Maids and Mistresses, Cousins and Queens. Women's Alliances in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Frijhoff, Willem, "Het Haagse Hof in nationaal en Europees perspectief." In: Marika Keblusek en Jori Zijlmans, red. *Vorstelijk Vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1997, 10-18.

Gordenker, Emily E.S., *Anthony van Dyck (1599-1641) and the representation of dress in seventeenth-century portraiture*, Turnhout: Brepols Publishers, 2001.

Groeneweg, Irene, "Hof en Stad. Het kostuum ten tijde van Frederik Hendrik en Amalia." In: Marika Keblusek en Jori Zijlmans, red. *Vorstelijk Vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1997, 201-219.

Hallam, Jennifer L., "All the Queen's Women: Female Double Portraits at the Caroline Court." In: Andrea G. Pearson, red. *Women and Portraits in Early Modern Europe: Gender, Agency, Identity*, Londen/New York: Routledge, 2016, 137-160.

Jensen Adams, Ann, "The Performative Portrait Historié." In: Katlijne van der Stighelen, red. *Pokerfaced: Flemish and Dutch baroque Faces Unveiled*, Turnhout: Brepols Publishers, 2010, 193-214.

Jong, Eddy de, "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting." In: Wayne Franitz, red. *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge: University Press, 1997, 21-56.

Judson, Richard J., Rudolf E. O. Ekkart. 2e druk. *Gerrit van Honthorst 1592-1656*. Doornspijk: Davado Publishers, 1999.

Keblusek, Marika, "Boeken aan het stadhoudelijk Hof." In: Marika Keblusek en Jori Zijlmans, red. *Vorstelijk Vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1997, 143-160.

Keblusek, Marika, "Het Boheemse Hof in Den Haag." In: Marika Keblusek en Jori Zijlmans, red. *Vorstelijk Vertoon. Aan het Hof van Frederik Hendrik en Amalia*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1997, 47-58.

Leeuwen, Rudie van, "The Portrait Historié in religious Context and its Condemnation." In: Katlijne van der Stighelen, red. *Pokerfaced: Flemish and Dutch baroque Faces unveiled*, Turnhout: Brepols Publishers, 2010, 109-124.

Montrose, Louis A. "Idols of the Queen: Policy, Gender and the Picturing of Elisabeth I." In: *Representations*, 68 (1999), 108-161.

Moormann Eric, M., Wilfried Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus, Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam: uitgeverij SUN, 2007.

McNeil Kettering, Alison, "Ter Borch's Ladies in Satin." In: Wayne Franitz, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge: University Press, 1997, 99-115.

*Ovidius, Metamorphosen, vertaald door M. d'Hane-Scheltema*. Amsterdam: Atheneum, 2006.

Ploeg, Peter van der, Carola Vermeeren, "'Uijt de Penningen vande Zeeprinsen' De stadhoudelijke Schilderijenverzameling." In: Peter van der Ploeg, red. *Vorstelijk verzameld, De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*. Den Haag: Het Mauritshuis, 1997, 34-60. Tentoonstellingscatalogus.

Riley, Sandy, *Charlotte de la Trémoille, the notorious Countess of Derby*, Cambridge: Cambridge scholars, 2017. Via Google books.

Rowell, Mary C., *The Life Story of Charlotte de la Trémoille, Countess of Derby*, London: Trübner en Co, 1905.

Sluyter, E. J. *De 'heydensche Fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*. Leiden: Primavera pers, 2000.

Sluyter, E. J. Ovidius' herscheppingen herschapen, over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en woord. *De zeventiende eeuw*, 23(2007), 45-75. Via DBNL.

Spliethoff, Marieke, "De drie oudste Kinderen van stadhouder Frederik Hendrik en Amalia van Solms. Gerard van Honthorst (Utrecht 1592-1656 Utrecht)." In: *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 19 (2010)1: 23-27.

Tiethoff-Spliethoff, Marieke, "Representatie en Rollenspel. De portretkunst aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia." In: Marika Keblusek en Jori Zijlmans, red. *Vorstelijk Vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1997, 161-200.

*Vorstelijk verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*, Peter van der Ploeg en Carola Vermeeren, red. Den Haag: Het Mauritshuis, 1997. Tentoonstellingscatalogus.

Westerman, Mariët, *De Schilderkunst van de Republiek 1585-1717*, Londen: Laurence King Publishing 2004.

Wiesner Hanks, Merry E., *Woman and Gender in Early Modern Europe*. 3e druk. Cambridge: University Press, 2008.

Winkel, Marieke de, "De Kunstenaar als Couturier: het 'portretteren' van kleding in de Gouden Eeuw." In: *Hollanders in beeld, portretten uit de Gouden Eeuw*, Londen/Den Haag: The National Gallery/Het Mauritshuis, 2007, 65-76. Tentoonstellingscatalogus.



Zijlmans, Jori, "Aan het Haagse Hof." In: Marika Keblusek en Jori Zijlmans, red. *Vorstelijk Vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 1997, 30-47.

#### Websites

"Meesterwerk van Gerard van Honthorst". Paleis het Loo,  
<https://web.archive.org/save/https://archieff.paleishetloo.nl/meesterwerk-van-gerard-van-honthorst/>  
(geraadpleegd op 22 mei 2018).

Kunsthistorische database Porthis, zoektermen Diana en Ceres. Radboud Universiteit Nijmegen,  
<https://web.archive.org/save/http://www.ru.nl/ckd/databases/porthis/porthis/>  
(geraadpleegd op 22 mei 2018).

Digitaal vrouwenlexicon, biografie nummer 237. Huygens KNAW,  
<https://web.archive.org/save/http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/AmaliaVanSolms>  
(geraadpleegd op 22 mei 2018).

#### **Afbeeldingenlijst**

Afb. 1. Gerrit van Honthorst, 1633, *Amalia van Solms en Charlotte de la Trémoille*, olieverf op doek, 120 x 167 cm., Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn  
(foto: <https://web.archive.org/save/https://archieff.paleishetloo.nl/meesterwerk-van-gerard-van-honthorst/> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 2. Gerrit van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms-Braunfels (1602-1675)*, olieverf op paneel, 74 x 55 cm., ca. 1631, Het Mauritshuis, langdurige bruikleen van Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, Den Haag  
(foto: <https://web.archive.org/web/20180322165939/https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/ontdek/nieuwsarchief/2015/bijzondere-portretten-uit-paleis-huis-ten-bosch-te-gast/> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 3. Rembrandt van Rijn, *Amalia van Solms*, 1632, olieverf op doek, 69,5 x 54,5 cm., Musée Jacquemart-André-Institut de France, Parijs  
(foto: [https://web.archive.org/save/http://www.gogmsite.net/\\_Media/1632-princess-amalia-van-2.jpeg](https://web.archive.org/save/http://www.gogmsite.net/_Media/1632-princess-amalia-van-2.jpeg) geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 4. Gerrit van Honthorst, 1629, olieverf op doek, *De drie oudste kinderen van Amalia van Solms*, 103 x 124,5 cm., Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn (foto: <https://web.archive.org/web/20180524133306/https://images.rkd.nl/rkd/thumb/650x650/7a3ee2a1-50df-3920-1f25-57d5e3b8e227.jpg> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 5. Toegeschreven aan Remigius van de Leemput, *Galerij van Schoonheden*, 39,5 x 31,5 cm. per paneel, olieverf of paneel, Museum Schloss Mosigkau, Dessau Mosigkau (foto: Sofieke Schilt, opname van p. 166 en 167 uit Van der Ploeg en Vermeeren *Vorstelijk Verzameld*).

Afb. 6. Gerrit van Honthorst, *Charlotte de la Trémoille als Minerva*, 74 x 60,5 cm., olieverf op paneel, Paleis op de Dam, Amsterdam (foto: <https://web.archive.org/save/https://rkd.nl/en/explore/images/259900?langen=geraadpleegd> op 25 april 2018).

Afb. 7. Gerrit van Honthorst. *Granida en Daifilo*, olieverf op doek, 1625, 145 x 178 cm, Centraal Museum, Utrecht (foto: [https://web.archive.org/save/https://artsandculture.google.com/asset/granida-and-daifilo/bQF\\_MMYf8Gbbcw?utm\\_source=google&utm\\_medium=kp&hl=nl&avm=2](https://web.archive.org/save/https://artsandculture.google.com/asset/granida-and-daifilo/bQF_MMYf8Gbbcw?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=nl&avm=2) geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 8. Gerrit van Honthorst, *Diana rustend na de jacht*, ca. 1627-1632, olieverf op doek, 97 x 160 cm, Particuliere collectie, Johnny van Haeften (?) (foto: [https://web.archive.org/web/20180524133800/http://www.essentialvermeer.com/related\\_vermeer\\_paintings/images/diana/honthorst.jpg](https://web.archive.org/web/20180524133800/http://www.essentialvermeer.com/related_vermeer_paintings/images/diana/honthorst.jpg) geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 9. Willem van Honthorst, *Louise Hollandine van der Palts als Diana*, olieverf op doek, 1643, 207 x 144 cm., Centraal Museum, Utrecht (foto: [https://web.archive.org/save/https://centraalmuseum.nl/media/generated/adlib/NIEUW/X2492\\_01.jpg.630x378\\_q50\\_upscale.jpg](https://web.archive.org/save/https://centraalmuseum.nl/media/generated/adlib/NIEUW/X2492_01.jpg.630x378_q50_upscale.jpg) geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 10. Gerrit van Honthorst, *Amalia van solms als Diana*, 1632, olieverf op paneel, 74 x 57 cm., Gotisches Haus, Wörlitz (foto: <https://web.archive.org/web/20180524134247/http://ckd.hosting.ru.nl/porthis/Content/Images/0158.jpg> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 11. Peter Paul Rubens, *Venus, Bacchus en Ceres*, 1612-1613, olieverf op doek, 141 x 200 cm., Staatliche Museen, Kassel (foto: <https://web.archive.org/save/https://www.wga.hu/art/r/rubens/21mythol/11myth> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 12. Paulus Moreelse, *Sophia Hedwig van Brunswijk als Caritas*, olieverf op doek, 1621, 140 x 122 cm., Paleis het Loo Nationaal Museum (foto: <https://web.archive.org/save/https://archieff.paleishetloo.nl/blog/sophia-hedwig-van-frivool-naar-imposant/> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 13. Gerrit van Honthorst, *Amalia van Solms als Flora/Caritas*, olieverf op doek, 1629, 204 x 154 cm., Gotisches Haus, Wörlitz (foto:

[https://web.archive.org/save/http://www.gogmsite.net/transition\\_from\\_ruffs\\_to\\_co/subalbum\\_amalia\\_van\\_solms/amalia\\_with\\_children\\_willia.html](https://web.archive.org/save/http://www.gogmsite.net/transition_from_ruffs_to_co/subalbum_amalia_van_solms/amalia_with_children_willia.html) geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 14. Anthony van Dijck, *Dorothy and Elisabeth Savage*, 1635, olieverf op doek, 131 x 151 cm., National Gallery, Londen (foto: <https://web.archive.org/web/20180524134858/https://www.nationalgallery.org.uk/server.iiip?FIF=/fronts/N-6437-00-000028-WZ-PYR.tif&CNT=1&HEI=371&QLT=85&CVT=jpeg> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 15. Jacob Miller, *Tafelautomaat in de vorm van Diana op een hert*, verguld zilver, 1613-1615, Rijksmuseum, Amsterdam (foto: [https://web.archive.org/web/20180524135020/https://lh3.ggpht.com/rCFSj12oSj6nFwCfR3KuWnKLzYexfMSqYhHMg5Ufl7tgt4OismCOYH3kY-xkVhJHLtdPJoOg4g5hQ36O30MjqG\\_31Q=s500-c](https://web.archive.org/web/20180524135020/https://lh3.ggpht.com/rCFSj12oSj6nFwCfR3KuWnKLzYexfMSqYhHMg5Ufl7tgt4OismCOYH3kY-xkVhJHLtdPJoOg4g5hQ36O30MjqG_31Q=s500-c) geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 16. Peter Paul Rubens en Frans Snijders, *Kroning van Diana*, olieverf op doek, 165,5 x 187 cm., Bildergalerie Am Schloss, Potsdam (foto: Sofieke Schilt, opname van p. 202 uit Van der Ploeg en Vermeeren, *Vorstelijk Verzameld*).

Afb. 17. Gerrit van Honthorst, *De vier oudste kinderen van Elisabeth van Bohemen*, olieverf op doek, 167,6 x 210,8 cm., Royal collection, Hampton Court (foto: [https://web.archive.org/web/20180524135250/https://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/styles/rctr-scale-1300-500/public/collection-online/c/9/255793-1330621675.jpg?itok=YuHXc5n\\_](https://web.archive.org/web/20180524135250/https://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/styles/rctr-scale-1300-500/public/collection-online/c/9/255793-1330621675.jpg?itok=YuHXc5n_) geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 18. Pieter van der Heyden, *Elisabeth I en Paus Gregorius als Diana en Calisto*, prent, afm. onbekend, 1584-1585, Rijksmuseum Amsterdam (foto: Sofieke Schilt, kopie uit Montrose, *Idols of the Queen*).

Afb. 19. Naar Peter Paul Rubens, *Alexander de Grote kroont Roxane*, olieverf op doek, ca. 1625, afm. onbekend, Schloss Wörlitz, Dessau Wörlitz (foto: Sofieke Schilt, opname van p. 50 uit Akkerman, *Rivalen aan het Haagse hof*).

Afb. 20. Anthony van Dijck, *Thomas Killigrew and Lord Crofts*, 1638, olieverf op doek, 133 x 144 cm., Particuliere collectie, Koningin Elisabeth II (foto: <https://web.archive.org/save/%20https://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/styles/rctr-scale-1300-500/public/collection-online/2/f/261064-1331571154.jpg?itok=WNDsuF2Q> geraadpleegd op 25 april 2018).

Afb. 21. Anthony van Dijck, *portret van Dorothy en Lucy Percy*, olieverf op doek, 1636, 101,5 x 157,5 cm., Sudeley Castle (foto: <http://www.artnet.com/artists/anthony-van-dyck/portrait->

of-dorothy-percy-and-lucy-percy-ezoWkeQZY2ekjqorclUHXA2 geraadpleegd op 25 april 2018).