

De weduwenportretten van Amalia van Solms Herinnering en zelfpresentatie in de Republiek



Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen
MA Kunstgeschiedenis (Oude Kunst)
Claudia Hofstee
6026559

Scriptiebegeleider:
Prof. Dr. Thijs Weststeijn
Tweede beoordelaar:
Dr. Judith Noorman

Studiejaar: 2017/2018
Inleverdatum: 16 juli 2018

Voorblad: Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms*, 1647-56, olieverf op doek, 101 x 88 cm, privécollectie. Foto: RKD- Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.

Abstract

In dit onderzoek staat de vraag centraal op welke wijze Amalia van Solms (1602-1675) zichzelf presenteerde in haar portretten nadat ze weduwe werd in 1647 en welke boodschap zij hiermee wilde uitdragen. Vrouwen kregen als weduwe een andere sociale en economische status die gepaard ging met diverse verplichtingen, verwachtingen, rituelen en invloedrijke veranderingen. Dit was tevens van toepassing op Amalia van Solms, prinses van Oranje. Tot op heden is er geen diepgaand onderzoek uitgevoerd naar haar zelfrepresentatie in relatie tot haar eigen portretten en haar rol als opdrachtgever.

Er is onderzocht op welke wijze Amalia van Soms zich trachtte te presenteren in het maatschappelijke en culturele leven van de Republiek der Verenigde Nederlanden en hoe haar portretten zich verhouden binnen de Europese context met andere portretten van aristocratische weduwen. Voor de vergelijking zijn de portretten van Maria de' Medici (1575-1642), koningin-moeder van Frankrijk, en Elizabeth Stuart van Bohemen (1596-1662), weduwe van keurvorst Frederik V van de Palts het uitgangspunt. De portretten van beide weduwen zijn van invloed geweest op de vorming van de identiteit en publieke persona van Amalia van Solms. De theorie van Stephan Greenblatt over '*self-fashioning*' is toegepast gedurende de analyse van de portretten.

Identiteit werd in de zeventiende eeuw beschouwd als een façade die een individu zelf kon vormgeven via gedrag, uiterlijk (kledij, haarstijl), literatuur, architectuur en beeldende kunst. Hoewel een weduwe gebonden was aan sociale en culturele regels, kon zij binnen dit kader strategieën gebruiken om haar identiteit als weduwe vorm te geven. In deze scriptie zijn in totaal zeven portretten van Amalia van Solms, drie van Maria de' Medici en twee van Elizabeth van Bohemen visueel en iconografisch geanalyseerd. De analyse is aangevuld en onderbouwd met kunsthistorische literatuur over portretten, weduwschap en representatie in de zestiende en zeventiende eeuw.

Er kan geconcludeerd worden dat Amalia van Solms haar eigen weduwecultus creëerde waarin zij zich als leider van Oranje-Nassau en een vorstelijke weduwe presenteerde om het huis Oranje aanzien en allure te geven. De weduwenportretten van Maria de' Medici en Elizabeth van Bohemen waren een inspiratiebron voor Amalia en waren van invloed op haar gevisualiseerde netwerk binnen haar portretten galerij. Zodoende wist zij hoe haar tijdgenoten en voorgangers zich als weduwe manifesteerden. Maria de' Medici en Elizabeth Stuart gebruikten hun portretten als een propagandamiddel om hun sociale en culturele status en autoriteit te onderstrepen, alsmede om een politieke boodschap tot uitdrukking te brengen. Zij lieten zich personifiëren als 'ideale' weduwen. Een van de essentiële 'taken' van een weduwe was de herinnering aan haar man levend houden. Aristocratische vrouwen dienden bovendien het beleid van hun man voort te zetten.

De portretten van Amalia sluiten aan bij de internationale traditie en stijl van koninklijke staatsieportretten. Zij wilde tonen dat zij handelde conform het gedachtengoed van Frederik Hendrik door haar publieke persona aan de zijne te spiegelen. De wijze waarop haar uiterlijk en gezichtsuitdrukking zijn verbeeld in combinatie met de getoonde attributen, zoals een zuil, wekt de suggestie dat Amalia, en wellicht ook Elizabeth van Bohemen, verwijzen naar neostoïcijnse deugdzaamheden die betrekking hebben op een innerlijke staat van beheersing, controle en rust (*tranquillitas*). Zo toont Amalia dat zij in staat is om niet enkel de plaats van haar man als gezinshoofd over te nemen, maar ook kan optreden als leider of 'staatsvrouw'. Daarnaast adopteerde zij een masculiene beeldtaal, in tegenstelling tot Maria de' Medici en Elizabeth van Bohemen. De herinnering aan Frederik Hendrik en aan haarzelf zijn de voornaamste boodschappen die Amalia aan de beschouwer wilde overbrengen.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
❖ Theoretisch kader	7
❖ Methode	9
❖ Leeswijzer	9
❖ Historiografie	9
❖ Status quaestionis op het gebied van weduwen, patronage en kunst	10
❖ Amalia van Solms en Frederik Hendrik	11
❖ Oranje-Nassau- dynastie en het stadhouderschap	12
Hoofdstuk 1. De weduwe	13
❖ 1.1 Vrouwen en het ideale weduwschap	13
❖ 1.2 Het weduwschap van Amalia van Solms	16
▪ Vrouwen en macht	20
Hoofdstuk 2. Portretkunst als zelfpromotie	22
❖ 2.1 Weduwenportretten in de residenties van Amalia en Frederik Hendrik	22
❖ 2.2 Maria de' Medici als voorbeeld	26
❖ 2.3 Rivaliteit aan het hof: Elizabeth van Bohemen	31
❖ Conclusie	35
Hoofdstuk 3. Portretten van Amalia van Solms als getrouwde vrouw	37
❖ 3.1 Portretten van Amalia van Solms vóór 1647	37
❖ 3.2 Stijl	38
❖ 3.3 Kostuum	40
❖ 3.4 Iconografisch	34
❖ 3.5 Conclusie	42
Hoofdstuk 4. Amalia's weduweportretten	44
❖ 4.1 Portretten van Amalia na 1647	44
▪ 4.1.1 Gerard van Honthorst, <i>Portret van Amalia van Solms</i> , 1647-56	
▪ 4.1.2 Atelier Jan de Baen, <i>Portret van Amalia van Solms</i> , 1650 – 1675 en Johannes Mijtens, <i>Portret van Amalia (1602-1675), prinses van Oranje, gravin van Solms-Braunfels, voorgesteld als weduwe</i> , c. 1650	
▪ 4.1.3 Omgeving Jan de Baen, <i>Portret van Amalia van Solms</i> , vierde kwart zeventiende eeuw	
▪ 4.1.4 Naar Caspar Netscher, <i>Portret van Amalia van Solms (1602-1675)</i> , 1671 of later	
Conclusie	59
Bronvermelding	61
❖ Literatuurlijst	61
❖ Andere bronnen	65
Afbeeldingenlijst	68
Bijlage: Afbeeldingen	

Inleiding

Jacob Burckhardt (1818 - 1897) beweerde in zijn publicatie *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860), waarin hij onderzoek deed naar de Renaissance, dat vrouwen in de Renaissance gelijk waren aan mannen.¹ Feministische wetenschappers en kunsthistorici waren het echter niet met hem eens; zij vonden dat de positie van vrouwen helemaal niet gelijk was aan die van mannen, en keerden zich fel tegen hem in de jaren 80 van de twintigste, en later in de eenentwintigste eeuw. Joan Gadol Kelly (1928 - 1982) reageerde in 1977 op Burckhardt met een artikel 'Did women have a Renaissance?', en startte een debat over de positie van vrouwen in de vroegmoderne tijd.² David Herlihy (1930 - 1991) reageerde vervolgens op haar artikel met een heroverweging van haar vraag, waarin hij echter beaamt dat de status van vrouwen sinds de middeleeuwen verslechterde ten opzichte van die van de mannen.³ Zij werden onderdrukt en tegengewerkt.

Vrouwen die weduwe waren geworden, namen in de vroegmoderne tijd een bijzondere plaats in binnen de maatschappij als het ging om sociale, economische en culturele aspecten. Vrouwen kregen als weduwe een nieuwe sociale en economische status die allerlei verplichtingen, verwachtingen rituelen en dramatische veranderingen met zich meebrachten. Het weduwschap in de vroegmoderne tijd zorgde voor een aanzienlijke productie aan beeldmateriaal – representaties van, voor en door weduwen – via schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur, religieuze en seculiere inrichting en ornamenten, kostuums en geschenken. De status van de vrouw veranderde drastisch wanneer zij als weduwe alleen kwam te staan. Dit gold ook voor Amalia van Solms (1602 - 1675), gravin van Braunfels en prinses van Oranje, toen zij weduwe werd en zich wijdde aan het voortbestaan van de Oranjedynastie. Elmer Kolfin en Margriet van Eikema Hommes hebben onderzoek gedaan naar de bouw en inrichting van De Oranjezaal in Huis ten Bosch, waarin Amalia als opdrachtgever een belangrijke rol had. In het boek van Elmer Kolfin en Margriet van Eikema Hommes wordt echter het decoratieprogramma waarin Frederik Hendrik een hoofdrol speelt iconografisch, stilistisch en contextueel onderzocht. Amalia's identiteit als weduwe komt met betrekking tot de Oranjezaal slechts in geringere mate naar voren. Dit geldt evenzeer voor haar rol als opdrachtgever met betrekking tot haar eigen kunstcollectie en hofleven in de tentoonstellingen in het Mauritshuis en het Haags Historisch Museum in 1997. Ook in de bijbehorende catalogi onder redactie van Marika Keblusek en Jori Zijlmans, Peter van der Ploeg en Carola Vermeeren⁴ is de aandacht voor haar inbreng betrekkelijk gering.

Tot op heden is er geen diepgaand onderzoek uitgevoerd naar haar zelfrepresentatie in relatie tot haar eigen portretten en haar rol als opdrachtgever. De onderzoeksvraag van deze scriptie luidt daarom: 'Op welke wijze representeerde Amalia van Solms zichzelf, nadat ze weduwe werd, in haar portretten die gedateerd na 1647 en welke boodschap wilde zij hiermee uitdragen?'

De hypothese is dat Amalia van Solms toen ze weduwe werd een andere identiteit aannam, zowel publiekelijk als persoonlijk; ze zou zich in haar portretten anders presenteren dan voor de dood van

¹ Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Basel 1860.

² Joan Godal Kelly, 'Did Women Have a Renaissance?', in: Renate Bridenthal en Claudia Koonz (red.), *Becoming Visible: Women in European History*, Boston 1977; Herdrukt in: Joan Gogal Kelly, *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly* Chicago/London 1984, pp. 19-50.

³ David Herlihy (red.), 'Did Women Have a Renaissance?' in: David Herlihy, *Women, Family, and Society in Medieval Europe: Historical Essays, 1978 - 1991*, Providence/Oxford 1995, pp. 33 -56.

⁴ M. Keblusek en J. Zijlmans (red.), *Princely display. The court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms in The Hague*, Zwolle 1998. En: P. van der Ploeg en C. Vermeeren, *Princely Patrons. The collection of Frederick Henry of Orange and Amelia of Solms in The Hague*, Den Haag 1997.

Frederik Hendrik. Er wordt gekeken op welke wijze Amalia zich probeerde te presenteren in het maatschappelijke en culturele leven in de Republiek, en hoe haar portretten zich verhielden binnen de Europese context. Twee weduwen worden in het onderzoek meegenomen. Amalia's directe concurrent was Elizabeth Stuart van Bohemen (1595 - 1662), ook wel de 'Winterkoningin' genoemd. Tussen de beide vrouwen bestond een langdurige rivaliteit waarin ze elkaar probeerden te beconcurreren met hun portretten en met betrekking tot de huwelijkspolitiek van hun kinderen. Daarnaast was Maria de' Medici de bekendste en de meest belangrijke weduwe van haar tijd. Amalia van Solms gebruikte Maria de' Medici als voorbeeld en spiegelde zichzelf aan haar. Maria de' Medici liet zich na de dood van haar echtgenoot, koning Hendrik IV (1553 - 1610), steeds als weduwe portretteren om aldus haar rol als koningin-moeder te propageren.

Tijdens Amalia's leven waren er echter meerdere adellijke weduwen waarvan sommige een belangrijke rol hadden als regentes, waaronder Christina Maria van Frankrijk (1606 - 1663) hertogin van Savoye (dochter van Maria de' Medici en Hendrik IV), Claudia de' Medici (1604 - 1648) aartshertogin van Oostenrijk, Maria Magdalena van Oostenrijk (1589 - 1631) groothertogin van Toscane, Hedwig Eleonora van Holstein-Gottorp (1636 - 1715) koningin van Zweden, infanta Isabella Clara Eugenia van Spanje (1566 - 1633) - zij regeerde over de Zuidelijke Nederlanden als landvoogdes na de dood van haar echtgenoot Albrecht van Oostenrijk (1559 - 1621) -, Maria Anna van Oostenrijk (1634 - 1696) koningin van Spanje en Luisa de Guzman (1613 - 1666) koningin van Portugal. Niet alle adellijke of koninklijke weduwen hadden een rol als regentes of konden een andere invloedrijke positie behouden als weduwe of koningin-moeder. Zo was Henrietta Maria, koningin van Engeland, gedwongen om in 1646 naar Frankrijk te vluchten. Na de executie van Karel I verbleef zij in Parijs en richtte zich op het moederschap en haar rol als koningin-moeder van Karel II. Hun hoven waren echter gescheiden; Karel II verbleef gedwongen in ballingschap in Den Haag, Brussel en Brugge. Henrietta Maria kon pas na de Restoratie naar Engeland terugkeren, maar speelde daar verder geen rol van betekenis. Louise de Coligny (1555 - 1620), weduwe van Willem van Oranje, is in deze scriptie verder niet meegenomen. Hoewel zij als weduwe wel degelijk een belangrijke rol en een publieke functie vervulde, zou het voor Amalia in het kader van de portretkunst minder relevant zijn geweest om zich aan haar te spiegelen.⁵ Op andere fronten zou Louise overigens wel een voorbeeld kunnen zijn geweest voor Amalia.⁶ Louise had een talent voor diplomatie en dynastieke politiek. Ze vormde een schakel tussen het Franse hof van Hendrik IV en de Republiek; daarnaast bemiddelde ze in allerlei staatszaken.⁷ Ze woonde ook een tijdje in Frankrijk, en verbleef aan het hof van de Franse koningin Maria de' Medici. Uit de correspondentie met haar twee stiefdochters blijkt dat zij een plichtsgetrouwe, begaafde en vooruitstrevende vrouw was. Louise de Coligny sloot gunstige huwelijken voor haar stiefdochters die de banden tussen de Oranje-Nassaus en andere protestante dynastieën versterkte. Zij en haar stiefdochters noemden zichzelf in hun correspondentie ook staatsvrouwen (*femmes d'état*).⁸

⁵ Michiel van Miervelt heeft Louise de Coligny geportretteerd, datering niet bekend (Mauritshuis, Den Haag, inv.nr. 97). Louise de Coligny is ook afgebeeld in de Oranjezaal in *De geboorte van Frederik Hendrik* (1649) door Caesar van Everdingen, waarin Louise links in beeld zittend op een stoel is afgebeeld met haar rug naar de beschouwer en haar gezicht naar de beschouwer gekeerd; ze draagt een witte weduwesluiser verwijzend naar haar Franse afkomst.

⁶ Zie over Louise de Coligny en haar invloed op de familie en het huis Oranje in: Susan Broomhall e.a., *Gender, Power and Identity in the Early Modern House of Orange-Nassau*, Londen/New York 2016.

⁷ 'Louise de Coligny (1555-1620)', [resources.huysens.knaw.nl](http://resources.huysens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Coligny), <<http://resources.huysens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Coligny>> (24 juni 2018).

⁸ 'Louise de Coligny (1555-1620)', [resources.huysens.knaw.nl](http://resources.huysens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Coligny), <<http://resources.huysens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Coligny>> (24 juni 2018).

Behalve op de geportretteerde heeft de analyse in deze scriptie ook betrekking op de schilders van de portretten en de door hen gekozen stijl. Rubens en Anthonie van Dyck zetten in de zeventiende eeuw de toon wat betreft staatsieportretten, en er heerste dan ook een zekere rivaliteit onder schilders in de Republiek.⁹ Michiel Jansz. Van Mierevelt en Gerard van Honthorst namen Rubens en – later – Anthonie van Dyck als voorbeeld.

Om de hoofdvraag te (kunnen) beantwoorden zijn de volgende deelvragen geformuleerd: 1. 'Hoe werd het weduwschap in de zeventiende eeuw door vrouwen uitgedragen? 2. Op welke wijze probeerde Amalia zich als weduwe te presenteren in het maatschappelijke en culturele leven van de Republiek? 3. Hoe lieten andere weduwen zich verbeelden met wie Amalia zich kon vergelijken en welke iconografische en stilistische aspecten speelden hierbij een rol? De derde deelvraag is onderverdeeld in subdeelvragen: Hoe zijn het gezicht en de handen van Amalia door de schilders weergegeven vergeleken met Maria de' Medici en Elizabeth van Bohemen? Met welke attributen en symbolen is Amalia van Solms afgebeeld? In hoeverre dragen de kostuums bij aan Amalia's presentatie? Voor wie waren de portretten bedoeld en waar hingen deze?

Theoretisch kader

De theorie van Stephen Greenblatt omtrent 'self-fashioning' – de 'vormgeving van het zelfbeeld' (*Renaissance Self-Fashioning*, 1980) – vormt de basis voor de analyse van de portretten. Greenblatt onderzoekt echter literaire *self-fashioning* waarbij hij beargumenteert dat identiteit een maakbaar proces is. De term 'self-fashioning' omschrijft het proces van het construeren van iemands identiteit en publieke persona conform de heersende sociale normen. Identiteit werd in de vroegmoderne tijd niet gezien als iemands onveranderlijke, innerlijke essentie, maar eerder als een façade waaraan je zelf vorm kon geven in relatie tot verschillende sociale groepen waartoe je je wenste te verhouden. Kunst kon in dienst van zelfpresentatie worden gesteld, beïnvloed door eigentijdse kunst, literatuur en religieuze iconografie. *Self-fashioning* ging verder dan alleen het geprojecteerde beeld zoals dat in portretten is weergegeven. Men moest zich modieus en rijkelijk kleden en verstand hebben van kunst, literatuur, en – specifiek voor de man – van sport. Beeldtaal is van cruciaal belang bij beeldvorming met betrekking tot het uitdrukken van identiteit en (autonome) macht. Volgens Greenblatt waren masculiene symbolen en attributen als wapens en harnassen in mannenportretten gebruikelijk. Net als mannen werden vrouwen afgebeeld in hun mooiste kostuums, versierd met de dure juwelen en gekapt in modieuze haarstijlen, omdat deze kenmerken waren van schoonheid. Voor vrouwen in de Renaissance was schoonheid een van de belangrijkste idealen, en stond het in verband met innerlijke deugdzaamheid die een breed scala aan andere concepten belichaamden als zuiverheid, loyaliteit en bescheidenheid.¹⁰

Niet alle vrouwen volgden strikt deze geslachtsgebonden wijze van representatie. Zoals aangetoond door Naomi McAreavey in 'The Self-Fashioning of a Female 'Prince': the Cultural Matronage of Vittorio della Rovere' in *Representing Women's Authority In The Early Modern World* (E. O'Brien red., 2013), gebruikten vrouwen in een autoritaire positie *self-fashioning* om hun politieke macht uit te drukken, vaak wanneer ze weduwe waren (geworden). Weduwen traden soms op als regent tot dat hun zoon oud genoeg was om zelf te regeren. Een voorbeeld daarvan is de Italiaanse Caterina Sforza (1463 – 1509) die in 1488 weduwe werd, en in de periode daarna als regent optrad

⁹ Zie: Eric Jan Sluijter, *Rembrandt's Rivals; History painting in Amsterdam (1630-1650)*, Amsterdam 2015.

¹⁰ Joyce de Vries, 'Caterina Sforza's Portrait Medals; Power, Gender, and Representation in the Italian Renaissance Court', *Women's Art Journal* (2003) vol. 24 no. 1, p. 24.

over het grondgebied van haar overleden echtgenoot.¹¹ Hoewel het niet heel ongewoon was, zorgde het uitoefenen van een regentschap met een bestuurlijke functie wel voor moeilijkheden, om de eenvoudige reden dat regeren nu eenmaal verbonden was met masculiniteit en normaliter alleen was voorbehouden aan mannen. Caterina Sforza was zich hiervan bewust, en adopteerde zowel vrouwelijke als masculiene eigenschappen en idealen, en daarmee creëerde ze een machtig persona.¹² Door middel van haar medailleportretten, die belangrijke instrumenten waren, kon zij deze persona bewerkstelligen. Ze gebruikte een complexe beeldtaal door attributen van mannen en vrouwen in te zetten om aldus haar delicate situatie als vrouwelijke regent te onderbouwen. Hoewel Amalia van Solms geen regentschap combineerde met autonome heerschappij zoals Caterina Sforza – gezien ook het feit dat de stadhouder officieel een ambtenaar was in dienst van de Republiek – kreeg Amalia in 1650 samen met haar schoondochter Maria Stuart het regentschap over haar kleinzoon Willem III (1650-1702), ten tijde van het Eerste Stadhouderloze Tijdperk (1650 – 1672). Desalniettemin deed Amalia er alles aan om het huis Oranje internationaal op de kaart te zetten, ook na de dood van Frederik Hendrik.

De theorie van Greenblatt is niet een-op-een toepasbaar op de portretten van Amalia. Ten eerste beperkt Greenblatt zich tot de renaissanceperiode in Engeland. Ten tweede zijn de personen die hij behandelt mannelijke schrijvers en literaire personages. Volgens Greenblatt zijn de literaire werken van de schrijvers een verlengstuk van henzelf; ze construeren de auteur. Zijn analyse heeft er echter toe bijgedragen dat er bij portretstudies een verschuiving plaatsvond, en de focus kwam te liggen op identiteit in plaats van op stijl en iconografie. Feministische academici hebben die lijn vervolgens doorgetrokken naar vrouwelijke representatie en de relatie tot identiteit. Ann Jensen Adams onderzocht in *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland Portraiture and the Production of Community* (2009), de identiteit in zeventiende-eeuwse Nederlandse portretten in relatie tot het individu, betekenisgeving binnen publieke en private kringen en perceptie van contemporaine beschouwers. Ook onderzocht zij welke inzichten deze processen geven over de functie en het voorkomen van de portretten. Haar onderzoek richt zich niet specifiek op vrouwen, maar op portretten in het algemeen. Portretten dragen een boodschap over aan de beschouwer. Volgens Adams structureren portretten concepten rondom drie factoren: 1. het karakter en de geschiedenis van de geportretteerde; 2. contemporaine sociale structuren en culturele kwesties en 3. visuele traditie.¹³ Het concept van het reconstrueren van de mentale en visuele benodigdheden die op een bepaalde plaats en tijd op kunst is toegepast, wordt door Michael Baxandall behandeld in wat hij noemt 'The Period Eye'. Hierin onderzoekt hij hoe kunstenaars en kunstwerken functioneerden in hun eigen sociale, commerciële en religieuze context.¹⁴

Identiteit of karakter van een personage zijn op dezelfde wijze maakbaar; het maakt daarbij niet uit of deze daadwerkelijk bij de persoon in kwestie horen of fictief zijn. Het handelen van *self-fashioning* binnen literaire werken is gerelateerd aan strategieën van *self-fashioning* in relatie tot machtsstructuren binnen een bepaalde cultuur: de bijbel, de katholieke kerk en de sociale normen. Het weduwschap is ook ingekaderd in een aantal sociale en culturele regels, maar daarbinnen vallen een aantal strategieën waardoor een vrouw haar identiteit als weduwe kan vormen en representeren. In deze scriptie wordt het concept gehanteerd van zelfrepresentatie binnen portretten. De

¹¹ Zie meer over Catherina Sforza in: Joyce de Vries, 'Caterina Sforza's Portrait Medals; Power, Gender, and Representation in the Italian Renaissance Court', *Women's Art Journal* (2003) vol. 24 no. 1, pp. 23 – 28.

¹² De Vries 2003 (zie noot 12), p. 28.

¹³ Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland Portraiture and the Production of Community*, New York 2009, p. 25.

¹⁴ Zie Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth century Italy: A primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972, pp. 29-108.

zelfrepresentatie van Amalia en haar identiteit als weduwe na het overlijden van Frederik Hendrik vormen een belangrijk onderdeel van het onderzoek.

Methoden

De methode van het onderzoek bestaat in hoofdzaak uit de gecombineerde iconografische en visuele analyse van de geschilderde portretten van Amalia van Solms, gedateerd na de dood van haar echtgenoot Frederik Hendrik van Oranje in 1647. Deze bevindingen zijn aangevuld en onderbouwd met kunsthistorische literatuur over portretten, weduwschap en representatie in de zestiende en de zeventiende eeuw. De primaire bronnen zijn de kunstwerken zelf, zestiende- en zeventiende-eeuwse teksten over weduwschap en boedelinventarissen van de Oranje-residenties. Daarnaast worden er munten en prenten behandeld van Amalia, Maria de' Medici en Elizabeth van Bohemen, dit om de portretten binnen een grotere culturele context te plaatsen. Er is voor gekozen vijf portretten van Amalia van Solms die zijn gemaakt na 1647 uit te lichten. Daarbij worden twee portretten van Amalia van voor 1647 toegepast als referentiekader om de verschillen en overeenkomsten te kunnen vaststellen. Bij sommige portretten van Amalia hoort echter een pendant van Frederik Hendrik die in deze scriptie wel getoond maar niet visueel geanalyseerd worden. Daarbij is ervoor gekozen drie portretten van Maria de' Medici en twee portretten van Elizabeth van Bohemen te gebruiken ter vergelijking met de portretten van Amalia na 1647, om aldus de portretten te (kunnen) plaatsen binnen een Europese context. Voor de selectie van de visuele analyse van de portretten is gekeken naar: datering, herkomst, pose, kleding, attributen en achtergrond van de geportretteerde; er zijn uit de periode 1647 - 1672 dertien geschilderde afbeeldingen van Amalia bekend. Op de gekozen portretten staan de vrouwen onafhankelijk geportretteerd, op borstlengte, ten voeten uit of tot aan de knie, *à trois quarts*, of frontaal.

Leeswijzer

In het eerste hoofdstuk van deze thesis wordt beschreven hoe het weduwschap in de zeventiende eeuw sociaal en cultureel werd uitgedragen, evenals wat het weduwschap voor Amalia van Solms betekende. Het tweede hoofdstuk is gericht op de inspiratiebronnen van Amalia. In de residenties waar zij verbleef, had zij een portrettengalerij aangelegd met een verzameling portretten van voorouders, aanverwante familieleden en dynastieke verbindingen. Deze portretten visualiseerden haar sociale netwerk. Er is getracht om een beeld te vormen van de portretten van de weduwen die werden genoemd in de boedelinventarissen om te bepalen welke vrouwen van invloed zijn geweest op de beeldvorming van Amalia. Vervolgens zal beschreven worden hoe de weduwen die een nadrukkelijke invloed hadden op Amalia (Maria de' Medici en Elizabeth van Bohemen) zichzelf presenteerden in hun portretten en welke iconografische en stilistische aspecten daarbij een rol hebben gespeeld. In het derde hoofdstuk staan twee portretten centraal waarin Amalia geportretteerd is voordat ze weduwe werd, om te bepalen welke verschillen en overeenkomsten er zijn in vergelijking met haar weduweportretten. In hoofdstuk 4 wordt de visuele analyse van vijf portretten van Amalia als weduwe beschreven aan de hand van de aspecten iconografie, gebruikte attributen, kostuum en stijl. In de conclusie zal tot slot antwoord worden gegeven op de hoofdvraag.

Historiografie

Gedurende de twintigste eeuw is een kleine hoeveelheid literatuur over Amalia van Solms verschenen. Een belangrijke studie over het leven van Amalia verscheen in 1905, en werd geschreven door Arthur

Kleinschmidt, financieel gesteund door de familie Van Solms.¹⁵ Een paar jaar later, in 1909, verscheen een dissertatie van Titia van der Geest waarin de politieke rol van Amalia gedurende de periode 1625 – 1648 centraal staat.¹⁶ In de publicatie van Johanna W.A. Naber uit 1911, *Onze vorstinnen uit het huis van Oranje-Nassau in het stadhouderlijk tijdperk, deel 1*, wordt het leven van Amalia beschreven. Ondanks het feit dat er bij de publicatie van Naber sprake is van een grondige studie, zijn er weinig bronvermeldingen. Pas veel later – in 1982 – schreef prof. Dr. J.J. Poelhekke een biografie over Amalia in de bundel *Vrouwen in het landsbestuur. Van Adela van Hamaland tot en met koningin Juliana* (1982).¹⁷ Eerder – in 1978 – schreef Poelhekke een biografie over Frederik Hendrik. Daarna vond een verschuiving plaats van studies gericht op politieke instellingen naar studies gericht op het informele hofleven en patronage binnen de Republiek. Deze verschuiving was van belang omdat patronage voor vrouwen een belangrijk middel was om informele macht uit te oefenen. De focus op het opdrachtgeverschap bevorderde de studie naar uitoefening van informele macht van vrouwen. Dit leidde tot nieuwe studies waarin het hofleven van Amalia en Frederik Hendrik centraal staat, en hun rol als patronen. Zoals in *Vorstelijk vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia* onder redactie van Marika Keblusek en Jori Zijlmans (1997), een tentoonstellingscatalogus bij de dubbeltentoonstelling in het Mauritshuis en Haags Historisch Museum. Voor de publicatie *Vorstelijk verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia* door P. van der Ploeg en Carola Vermeeren (1998) geldt hetzelfde.

Status quaestionis op het gebied van weduwen, patronage en kunst

De geschiedenis van weduwen hangt samen met de geschiedenis van vrouwen. Het weduwschap staat sinds de feministische golf eind jaren zestig van de twintigste eeuw vaker in de belangstelling. Er is relatief veel onderzoek gedaan naar de positie en ervaring van weduwen in Engeland, Frankrijk en Italië, met name in Florence en Bologna.¹⁸ Thema's binnen deze studies focussen op rouwpraktijken, de rol van gender binnen rouwrituelen, de ervaring van weduwen op verschillende sociale niveaus, de veranderlijke sociaaleconomische situatie, weduwen en religie, weduwen en patronage en de vorm en functie van kunst in combinatie met rituelen in verband met opdrachtgeverschap. Een van de belangrijkste bijdragen is: *Widows in Medieval en Early Modern Europe* door Sandra Cavallo en Lyndan Warner (1999), met artikelen over weduwen in Engeland, Italië, Frankrijk, Spanje en Duitsland, over weduwschap in het algemeen, religie, eigendom, rechtspraak en voogdij.¹⁹ In *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe* (2003) worden weduwen in verschillende landen onderzocht in relatie tot hun opdrachtgeverschap inzake zowel religieus als aristocratische patronage.²⁰ Interessante bijdragen die van nut waren voor onderhavige scriptie zijn die van onder andere Joyce de Vries over Catherina Sforza in 'Casting her Widowhood: The Contemporary and Posthumous Portraits of Caterina Sforza' en 'Framing Widows: Mourning, Gender and Portraiture in Early Modern Florence' door Allison Levy.²¹ In 2016 verscheen de publicatie *Gender, Power, and Identity in the Early Modern House of Orange-Nassau* van Susan Broomhall, over de wijze waarop gender en machtsrelaties een effect hadden op de familie, het huis Oranje en de dynastie. Daarnaast gaat Broomhall in op de wijze

¹⁵ A. Kleinschmidt, *Amalie von Oranien, geborene Gräfin zu Solms-Braunfels. Ein Lebensbild*, Berlijn 1905.

¹⁶ T.J. Geest, *Amalia van Solms en de Nederlandse politiek 1625-1648. Bijdrage tot de kennis van het tijdperk Frederik Hendrik*, Proefschrift Universiteit Amsterdam, Baarn 1909.

¹⁷ J.J. Poelhekke, 'Amalia van Solms (1602-1675)' in: C.A. Tamse, *Vrouwen in het landsbestuur. Van Adela van Hamaland tot en met koningin Juliana. Vijftien biografische opstellen*, 's-Gravenhage 1992, pp. 111-129.

¹⁸ Zie: Catherine King, *Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy, c. 1300-1550*, Manchester 1988.

¹⁹ Sandra Cavallo en Lyndan Warner ed., *Widowhood in Medieval and early Modern Europe*, New York 1999.

²⁰ Allison Levy, *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Burlington 2003.

²¹ Levy 2003 (zie noot 20), pp. 77-92, 211-232.

waarop zowel mannelijke als vrouwelijke leden van de familie macht verkrijgen, uitoefenen en behouden, en hoe macht wordt uitgedrukt binnen teksten, materiële cultuur, rituelen en handelingen. De portretten in deze scriptie worden in de publicatie van Broomhall verder niet geanalyseerd; een aantal portretten wordt slechts genoemd of wordt vanuit een andere invalshoek belicht.

Amalia van Solms en Frederik Hendrik

Amalia van Solms-Braunfels (1602 - 1675), zie afbeelding 1, werd geboren in het Duitse Braunfels als derde dochter van Johann Albrecht I graaf van Solms-Braunfels (1563 - 1623).²² Haar vader was een neef van Willem van Oranje (1533 - 1584). Amalia kwam uit een oud maar verarmde adellijke familie. Ze groeide voornamelijk op aan het keurvorstelijk hof in Heidelberg. Haar vader was een belangrijk politiek adviseur van Frederik V (1596 - 1632), keurvorst van de Palts en later koning van Bohemen. De keurvorst was via zijn moeder Louise Juliana prinses van Oranje (oudste dochter uit het derde huwelijk van Willem van Oranje) familie van Amalia.²³ Frederik V trouwde met Elizabeth van Bohemen (1596 - 1662), de dochter van de Engelse koning Jacobus I en Anna van Denemarken. Toen Frederik V in 1619 werd benoemd tot koning van Bohemen, verhuisde de familie Van Solms-Braunfels mee naar het hof in Praag.²⁴ Amalia werd 'demoiselle d'honneur' oftewel hofdame van Elizabeth van Bohemen.

Helaas was de heerschappij van Frederik V en Elizabeth als koning en koningin van Bohemen slechts van korte duur. Na een winter moesten ze vluchten vanwege de aanhoudende spanningen tussen de protestanten en de katholieken in de Duitse landen, en de dreiging van de afgezette voormalige koning van Bohemen, keizer Ferdinand II (1578 - 1637). Amalia volgde Elizabeth en Frederik V in hun zoektocht naar een tijdelijk onderkomen. Uiteindelijk belandde het gezelschap in 1621 in Den Haag. In Den Haag trok Amalia de aandacht van Frederik Hendrik [zie afbeelding 2] de jongste zoon van Willem van Oranje en zijn vierde vrouw, Louise de Coligny (1555 - 1620). Amalia werd door haar tijdgenoten gezien als een knappe vrouw. Elizabeth van Bohemen omschreef Amalia als '*une bonne et belle femme*'.²⁵

Over de jeugd van Frederik Hendrik is meer bekend dan over die van Amalia. De prins kreeg, passend bij zijn status, van zijn moeder een Franse, aristocratische opvoeding. Hij bracht zelfs een jaar (van 1598 - 1599) door aan Franse hof bij zijn peetoom Hendrik IV (1553 - 1610).²⁶ Frederik Hendrik stond bekend als een rokkenjager en was een verstokte vrijgezel. Toen zijn oudere halfbroer Maurits (1567 - 1625) op sterven lag, zette hij Frederik Hendrik onder druk om te trouwen en voor nageslacht te zorgen, anders zou hij hem onterven. Frederik Hendrik trouwde op zijn veertigste halsoverkop met de toen drieëntwintigjarige Amalia van Solms. Hoewel het huwelijk snel werd geregeld, zouden Frederik Hendrik en Amalia volgens contemporaine bronnen al een amoureuze relatie onderhouden.²⁷

²² Amalia van Solms-Braunfels (1602 - 1675), resources.huylgens.knaw.nl, <<http://resources.huylgens.knaw.nl/bwn1880-2000/DVN/lemmata/data/AmaliaVanSolms>> (8 maart 2018).

²³ Elizabeth Stuart (1596 - 1662), resources. Huygens.knaw.nl, <<http://resources.huylgens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/ElizabethStuart>> (8 maart 2018).

²⁴ Amalia van Solms-Braunfels (1602 - 1675), resources.huylgens.knaw.nl, <<http://resources.huylgens.knaw.nl/bwn1880-2000/DVN/lemmata/data/AmaliaVanSolms>> (8 maart 2018).

²⁵ Nadine Akkerman, *Courtly Rivals In The Hague; Elizabeth Stuart & Amalia van Solms*, Venlo 2014, p. 34.

²⁶ Margriet van Eikema Hommes en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch; Een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013, p. 27.

²⁷ 'Amalia van Solms-Braunfels (1602 - 1675)', resources.huylgens.knaw.nl, <<http://resources.huylgens.knaw.nl/bwn1880-2000/DVN/lemmata/data/AmaliaVanSolms>> (8 maart 2018). ;M. Tiethoff- Spliethoff, 'Representatie en rollenspel. De portretkunst aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia', in: M. Keblusek, en J. Zijlmans (red.), *Vorstelijk Vertoon, aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle 1997. pp. 161-184.: Frederik Hendrik en Amalia zouden drie jaar lang een verhouding hebben voor hun

Het huwelijksfeest was vanwege de ernstig zieke Maurits een sobere aangelegenheid. Het feest was georganiseerd door het Boheems koningspaar, Frederik V en Elizabeth van Bohemen in hun residentie.²⁸ Enkele weken na het huwelijk overleed Maurits en volgde Frederik Hendrik hem dus in 1625 op als stadhouder van de soevereine provincies Holland, Zeeland, Utrecht, Gelderland en Overijssel, en als opperbevelhebber van het Staatse leger.²⁹

De stadhouder (een niet erfelijke titel) was oorspronkelijk een plaatsvervanger van de vorst (Spaanse koning) en stond in dienst van de Staten.³⁰ Na de afzwering van Filips II (Acte van Verlatinghe in 1581), waarin de Gewestelijke Staten de soevereiniteit van de koning overnamen, werden de leden superieur aan de stadhouder.³¹ De Staten-Generaal – het belangrijkste bestuurlijke college van de Republiek – kozen normaliter de stadhouder als opperbevelhebber. De stadhouder had ondanks zijn politieke en militaire macht geen onafhankelijke macht; de stadhouder en de Staten-Generaal hadden elkaar echter nodig, met name voor oorlogsvoering, diplomatie en voor de verdediging van de Republiek. Via Willem van Oranje erfde Frederik Hendrik de titel prins van Oranje, een dynastieke titel die was verbonden aan het soevereine Prinsdom Orange in het zuiden van Frankrijk. Het Prinsdom Orange was een klein vorstendom dat viel onder de heerschappij van de Prins van Oranje. Door de Prinselijke titel kreeg het huis Oranje een vorstelijke allure, en in het buitenland werden de Oranjes ook als zodanig beschouwd. Amalia en Frederik Hendrik kregen samen negen kinderen, van wie vier dochters en één zoon de volwassen leeftijd bereikten.

Oranje-Nassau-dynastie en het stadhouderschap

De titel prins van Oranje was nog niet zo lang in de familie. Het was Willem van Oranje die het soevereine prinsdom Orange in Zuid-Frankrijk had geërfd van zijn neef René van Chalon (1519 - 1544), die stadhouder was van Holland, Zeeland en Utrecht. Willem van Oranje was de eerste van de dynastie die zich 'prins' mocht noemen. Het stadhouderschap kreeg pas een monarchaal karakter in 1637, door een opwaardering van de aanspreektitel van Frederik Hendrik van 'excellentie' naar 'Hoogheid' door Lodewijk XIII, hetgeen voor het huis Oranje qua status een aanzienlijke verbetering inhield.³² Amalia had door haar positie zowel in als buiten het hof invloed, zeker wanneer Frederik Hendrik voor een paar maanden op campagne was.³³ Als vrouw van de stadhouder had ze echter geen officiële rol aan het hof. Amalia's invloed nam vanaf 1646 toe naarmate de gezondheid van Frederik Hendrik verslechterde. Ze bleef echter ook na zijn dood een invloedrijke rol houden aan het hof, als moeder van Willem II (1626 - 1650) en grootmoeder van Willem III (1650 - 1702).³⁴

huwelijk volgens het dagboek van de Friese stadhouder Willem Frederik, en brieven van de Engelse ambassadeur Dudley Carlton en Constantijn Huygens.

²⁸ Tiethoff 1997 (zie noot 28), p. 165.

²⁹ Eikema Hommes en Kolfin 2013 (zie noot 27), p. 27.

³⁰ Eikema Hommes en Elmer Kolfin 2013 (zie noot 27), p.27-28.

³¹ W. Frijhof, 'Het Haagse hof in nationaal en Europees perspectief', in: M. Keblusek, en J. Zijlmans, *Vorstelijk Vertoon; Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle 1997, p. 13.

³² J.J. Poelhekke, *Frederik Hendrik Prins van Oranje. Een biografische drieluik*, Zutphen 1978, p. 477.

³³ J. Zijlmans, 'Life at the Hague Court' in: M. Keblusek en J. Zijlmans, *Princely display. The court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms in The Hague*, Zwolle 1998, p. 32.

³⁴ Poelhekke 1978 (zie noot 32), p. 554.

Hoofdstuk 1. De weduwe

In dit hoofdstuk wordt eerst gekeken wat het weduwschap inhoudt en hoe dit in de zeventiende eeuw werd uitgedragen. Vervolgens is er aandacht voor de wijze waarop Amalia zich als weduwe probeerde te presenteren in het maatschappelijke en culturele leven van de Republiek. Het weduwschap of weduwnaarschap gold zowel voor vrouwen als voor mannen, maar het weduwschap van vrouwen is vaker onderzocht.³⁵ De reden hiervoor is dat de burgerlijke status voor mannen een minder belangrijke factor was voor hun maatschappelijke positie; hun status werd ontleend aan hun beroep, familie of vermogen. Een weduwnaar werd in de zeventiende eeuw niet als zodanig geregistreerd, de term ‘weduwnaar’ is pas van latere datum, en stamt af van de vrouwelijke vorm.³⁶ Het weduwschap van vrouwen had daardoor op sommige vlakken een grotere impact. Voor vrouwen golden er allerlei regels, beperkingen maar ook kansen, aangezien zij nu als handelingsbekwaam werden beschouwd. In dit onderzoek wordt alleen gekeken naar het vrouwelijke weduwschap.

1.1 Vrouwen en het ideale weduwschap

Wanneer een vrouw weduwe werd, had dat grote consequenties. Behalve dat er sprake was van een tragisch persoonlijk verlies, had de dood van een echtgenoot ook een juridische nasleep. Een getrouwde vrouw stond onder voogdij van haar echtgenoot. Een weduwe nam de plek in van haar overleden echtgenoot als hoofd van het huishouden zowel privé als in de publieke sfeer. De weduwe had nu de controle over het bezit van haar man en over al hun gezamenlijke goederen. Ze was nu gemachtigd om contracten af te sluiten en om zelf voor de rechtbank te verschijnen.³⁷ Ze werd automatisch voogd van haar minderjarige kinderen – dit gold overigens ook wanneer een man weduwnaar werd. Dat betekende dat de weduwe wettelijk verplicht was om te zorgen voor het eigendom van de kinderen, bijvoorbeeld uit een erfenis, tot wanneer het kind meerderjarig werd.³⁸ De dood van een echtgenoot betekende voor een weduwe niet alleen een persoonlijk verlies, maar betekende ook het einde van haar manier van leven tot dan toe. Amalia vormde daarbij geen uitzondering. In het huwelijkscontract van Amalia en Frederik Hendrik stond dat zij bij het overlijden van Frederik Hendrik weduwegoed zou ontvangen: ze zou een van de paleizen toegewezen krijgen en 10.000 gulden per jaar ontvangen waarvoor de prinselijke heerlijkheid Geertruidenberg als onderpand zou dienen.³⁹ Amalia was hierdoor genoodzaakt haar uitgavenpatroon aan te passen, want tijdens haar huwelijk ontving ze jaarlijks nog een bedrag van 25.000 gulden.

Binnen de Republiek was het gebruikelijk dat de weduwe op gepaste wijze diende te rouwen, en haar man een passende begrafenis moest geven; haar eer en reputatie waren afhankelijk van de manier waarop zij het hele rouwproces onderging. Een weduwe moest zich conform de sociale normen en regels gedragen. Vrouwen in de bijbel zoals Maria Magdalena en Maria werden huilend en treurend afgebeeld, en waren een voorbeeld voor christelijke vrouwen, maar openlijk huilen in een portret werd voor een vrouw niet gepast gevonden. Daarom werd de vrouw geportretteerd met een zakdoek in haar

³⁵ Sandra Cavallo (red.), *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*, London 1999, p. 4.

³⁶A. Schmidt, *Overleven na de dood: Weduwen in Leiden in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2001, pp. 11-12.

³⁷ In officiële eigendom documenten werd de burgerlijke status van een weduwe altijd geregistreerd als “de weduwe van ...”, dit was niet het geval voor weduwnaars. Bron: Derek L. Philips, *Well-being in Amsterdam’s Golden Age*, Amsterdam 2008, p. 153.

³⁸ Philips 2008, (zie noot 39), p. 154.

³⁹ A. Hallema, *Amalia van Solms. Een lang leven in dienst van haar natie*, Amsterdam 1940, pp. 20-21, p. 30.

hand als een referentie aan deze bevoorrechte staat. Huilen was immers een element binnen het rouwritueel zowel publiekelijk als privé.⁴⁰ Het uiten van verdriet werd gezien als oprecht, maar het huilen diende wel met mate te gebeuren en getemperd. Het gepaste gedrag voor weduwen in de zeventiende eeuw kwam pas in de zestiende eeuw tot stand. In de loop der tijd zijn er vijf literaire werken verschenen over het weduwschap in de Nederlanden die als handleiding konden dienen voor weduwen, en die beschrijven hoe zij zich op gepaste wijze moesten gedragen: *De Kersten weduwe* (Amsterdam 1607) van Erasmus; Het derde deel over de weduwe in Jacob Cats's *Houwelyck* (Middelburg 1625); *Troost-brief der weduwen* (Hoorn 1631) van Pieter Janszoon Twisck; Een hoofdstuk over troost aan weduwen in *Historisch sterf-huys* (Rotterdam 1668) van Franciscus Ridderus.⁴¹ De meeste werken refereren aan het klassieke geschrift *consolatio mortis*, een rouwbrief geschreven door Marcus Tullius Cicero (106–43 v.C.).⁴² De meeste werken hebben een sterk christelijke inslag. Erasmus (1466–1536) benadrukte bijvoorbeeld dat weduwen zich vroom dienden op te stellen naar Christus; alleen hij kon hun fysieke schoonheid omzetten naar innerlijke schoonheid (deugzaamheid, vroomheid en bescheidenheid).⁴³ Weduwen zouden het voorbeeld moeten volgen van bekende weduwen uit het Oude Testament als Judith, Naomi en Deborah. Volgens Erasmus was de status van een weduwe hoger dan die van een maagd of een getrouwde vrouw. Er werd van weduwen verwacht dat zij hun verdriet en rouw toonden met enige matigheid.⁴⁴ De echtgenoot had immers zijn sterfelijke lichaam achter gelaten voor zijn onsterfelijke ziel die nu bij God was. Er werd van vrouwen verlangd dat ze zich moesten onderwerpen aan de wil van God.⁴⁵ Een ander literair werk van de humanist Juan Luis Vives (Antwerpen 1554), dat verscheen in het Nederlands onder de titel: *Die institutie ende leeringe van den Christelijcke vrouwe*, richtte zich op aristocratische vrouwen.⁴⁶ Volgens Vives moest een goede weduwe in alle opzichten voortborduren op het handelen van haar echtgenoot, gezien het feit zij de andere helft was van een echtelijke verbintenis.

Niet alleen in de Lage Landen waren literaire werken over en gewijd aan weduwes populair, ook in andere delen van Europa verschenen er diverse publicaties. Ook hier geldt dat er over het algemeen aan de weduwe advies werd gegeven over haar dagelijkse bezigheden. Girolamo Savonarola schreef in 1491 *Libro della vita viduale* waarin hij weduwen verzoekt solitair te leven, weg van aardse verleidingen en zonden en om veel te bidden; ergo, te leven als een non.⁴⁷ Sommige vrouwen deden dit dan ook door zich helemaal terug te trekken binnen een convent. Verder adviseert hij in zijn werk dat weduwen hun status zichtbaar moeten maken door zich sober te kleden; de snit bescheiden, donker van kleur met natuurlijk een sluier, en tenslotte om geen tot weinig juwelen te dragen of andere

⁴⁰ Stephanie S. Dickey, 'Met wenende ziel... doch droge ogen' Women Holding Handkerchief in Seventeenth-Century Dutch Portraits', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), p. 343.

⁴¹ Frits Scholten, 'Good Widow and the Sleeping Dead: Rombout Verhulst and Tombs for the Dutch Aristocracy', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, (1996) Vol. 24 No. 4, p. 335.

⁴² Scholten, 1996 (zie noot 41) p. 334.

⁴³ Scholten 1996 (zie noot 41), p. 335.

⁴⁴ Matigheid in het tonen van verdriet en rouw was recentelijk nieuw in Nederlandse als Engelse literatuur voor weduwen; zie: Stephanie S. Dickey, "Met een wenende ziel... doch droge ogen' Women holding handkerchiefs in Seventeenth-Century Dutch Portraits", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 332-367.

⁴⁵ Zie meer over het gepaste gedrag van weduwen in: Ruth Kelso, *Doctrine of the Lady of the Renaissance*, Urbana 1956, pp. 126-133.

⁴⁶ Vives bracht het uit in 1523 in het Latijns getiteld *De institutione feminae christianae*, toegewijd aan koningin Catherina van Aragon. Bron. Erin J. Cambell, 'Prophets, Saints and Matriarchs: Portraits of older Women in Early Modern Italy', *Renaissance Quarterly* vol. 63 (2010) no. 3, p. 812.

⁴⁷ Joyce de Vries, 'Casting her Widowhood: The Contemporary and Posthumous Portraits of Caterina Sforza', in: Allison Levey (red.), *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot/ Burlington 2003, p. 79.

items die de aandacht kunnen trekken.⁴⁸ Verder zouden weduwen zich zo veel mogelijk moeten terugtrekken. Kort en goed: de ideale weduwe moest een hoger spiritueel bewustzijn najagen. Weduwen zouden geen contact moeten hebben met mannen buiten de familie om, en seksuele contacten waren al helemaal taboe. Het liefst moesten ze teruggaan naar hun eigen familie of moesten zij verblijven bij de familie van de overleden man.

Een weduwe mocht wel hertrouwen alhoewel niet iedere weduwe dit kon of wilde doen.⁴⁹ Het was zelfs bij wet bepaald dat een weduwe of weduwnaar pas na vier tot zes maanden mocht hertrouwen; een weduwe in de leeftijd tot vijftig jaar moest zelf negen maanden wachten om, wanneer zij zwanger was, geen twijfel te laten bestaan over het vaderschap.⁵⁰ Er werd verwacht dat weduwen tenminste een jaar moesten rouwen om hun overleden echtgenoot, en dat ze pas na een of twee jaar konden hertrouwen. De rouwkleding kon pas na twee jaar worden ingewisseld. Wanneer een weduwe niet hertrouwde, droeg ze vaak de rest van haar leven rouwkleding. Voor een weduwnaar lag dit anders.⁵¹ Alhoewel er voor weduwen veel restricties waren, kon het weduwschap – zij het tot op een zekere hoogte – voor meer onafhankelijkheid zorgen. Het kon een bewuste keuze zijn om niet te hertrouwen. Dit gold overigens alleen voor vrouwen uit rijke families. Enkele vrouwen uit de regentenklasse in de Republiek konden door financiële onafhankelijkheid weduwe blijven, hun eigen leven inrichten en dat van hun kinderen.⁵²

Literatuur en samenleving waren in de zeventiende eeuw met elkaar verbonden. Dat verklaart voor een deel de populariteit van Jacob Cats' *Houwelyck* (1625) en de moralistische didactische insteek van dit werk. In de beeldende traditie in de zeventiende eeuw waren schilderijen met weduwen en oudere vrouwen in de Republiek populair.⁵³ Ouderdom en weduwschap werden dan ook aan elkaar gekoppeld, hoewel weduwschap niet altijd werd verbonden aan ouderdom. Een zeventiende-eeuwse publicatie over psychologie van Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621) betoogde dat uiterlijke kenmerken een afspiegeling zijn van de ziel en men ging zichzelf een spiegel voorhouden op zoek naar de innerlijke staat van de ziel. Dit is terug te zien in Noord-Europese kunst van geportretteerde mannen en vrouwen waar met name de vrouwen met al hun oneffenheden, rimpels en karaktertrekken werden afgebeeld, zoals in de portretten van Frans Hals het geval is. In plaats van schoonheid als vorm van deugdzaamheid voert verwerping en aftakeling de boventoon. Oudere vrouwen en weduwen in afbeeldingen (schilderijen en prenten) van alledaagse bezigheden verbeelden deugdzaamheid, nederigheid en vroomheid. Door dergelijke alledaagse bezigheden als handwerken,

⁴⁸ De Vries 2003 (zie noot 48) p. 79.

⁴⁹ Kenneth R. Bartlett, *A Short History of the Italian Renaissance*, Toronto 2013, p. 42.

⁵⁰ Philips 2008 (zie noot 39), p. 155.

⁵¹ Een weduwnaar mocht na een paar maanden zijn rouwkleding omwisselen: meestal droeg een weduwnaar zwarte kleding en een zwarte rouwband. Daarnaast werd verwacht dat een hij zo snel mogelijk na zijn rouwperiode zou trouwen om de zorg voor het huishouden en eventueel kinderen over te dragen. Bron: Philips 2008 (zie noot 39), p. 155.

⁵² Clara Valkenier (1630 – 1710), dochter van een Amsterdamse burgemeester koos om weduwe te blijven. Clara Valkenier trouwde met WIC bewindhebber en rijke koopman Caspar Pellicorne in 1670. Ze kregen twee dochters Clara Jacoba in 1671 en Eva Susanna. Het koppel had een gezamenlijk vermogen van 178,200 gulden. In 1680 stierf Pellicorne en zijn weduwe nam zijn plaats over in zijn bedrijf (een handelshuis) met diens broer: Caspar Pellicorne & Pieter Pellicorne. Bron: Philips 2008 (zie noot 39), pp. 156-57.; Fragment Valckenier tak Amsterdam/Delft, Clara Wouters Valckenier, nikhef.nl, <<https://www.nikhef.nl/~louk/VARIA/generation7.html>> (22 maart 2018).; Caspar Pellicorne is als kind samen met zijn vader Jean Pellicorne geportretteerd door Rembrandt in 1632. Het is een groot portret ten voeten uit. Het portret en een pendant van zijn vrouw Susanna van Collen en hun dochter Anna bevinden zich in de Wallace Collection in Londen.

⁵³ Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue; Women and Domesticity in 17th Century Dutch Art*, New York 1995, p. 161.

een (dank-)gebed, of het nuttigen van een simpele maaltijd representeren zij vrome christelijke deugden. Anouk Janssen veronderstelt dat oudere mensen zich door hun leeftijd meer bezighielden met contempleren over het einde van hun leven en het hiernamaals, en daardoor een grotere wijsheid bezitten dan hun jongere tijdgenoten.⁵⁴ Een gezicht getekend door het leven kon een teken zijn van verworven wijsheid. Een tronie van een gezicht met rimpels deed Constantijn Huygens denken aan de wijsheid van een filosoof.⁵⁵ Spirituele contemplatie wordt dan ook gekoppeld aan genrestukken met oudere vrouwen of weduwen en soms portretten van weduwen, zie afbeelding 3 en 4. In het schilderij van Gerard Ter Borch [afbeelding 4] schilt een jong uitziende vrouw appels, terwijl een kind toekijkt. De vrouw draagt een rouwsluier die zowel een symbool is van haar weduwestatus als een teken van rouw. De oudere vrouw in het schilderij van Nicolaes Maes zit aan tafel in gebed: vol devotie richt ze haar blik naar boven omringd door vanitassymbolen (schedel, zandloper, gedoofde kaars) die de beschouwer moest aanzetten tot contemplatie over vergankelijkheid.⁵⁶

Portretten van weduwen komen in de zeventiende eeuw minder vaak voor dan genrestukken met weduwen. Vaak zijn de geportretteerde weduwen afgebeeld met verschillende attributen die verwijzen naar vergankelijkheid en spirituele contemplatie. In afbeelding 5 is een weduwe afgebeeld. Zij is als zodanig te herkennen door haar hoofddekseel dat op haar voorhoofd toeloopt in een punt. Ook heeft ze een zwarte zijden sjaal om haar schouders gedrapeerd. Verder draagt ze weinig sieraden, afgezien van een parelcollier en een bescheiden broche. Parels stonden symbool voor kuisheid en zuiverheid, en konden door weduwen of vrouwen in de rouwperiode worden gedragen.⁵⁷ Op de achtergrond zijn zwarte gordijnen gedrapeerd en zijn de meubels bekleed met zwarte stof: dit verwijst naar het gebruik om bed- en andere kamers tijdens de rouwperiode te bekleden met zwarte stoffen; bedkamers werden zelfs van de vloer tot aan het plafond met zwarte stoffen behangen; de meubels ondergingen hetzelfde lot.⁵⁸ Alleen weduwen uit de hogere en middenklasse en aristocraten konden zich deze luxe stoffen permitteren. De vrouw in afbeelding 6 is als weduwe te herkennen aan haar hoofddekseel, vergelijkbaar met het hoofddekseel in afbeelding 5. Ze draagt verder een zwart lint om haar rechterarm en om haar mouwen. De tafel is bedekt met een zwart tafelkleed hetgeen een teken is van haar diepe rouw; een horloge dient als vanitassymbool.

1.2 Het weduwschap van Amalia van Solms

'FR. HENRICO PRINC. ARAUS. IPSUM DIGUM LUCTUS ET AMORIS AETERNI MON. AMALIA DE SOLMS VIDUA INCONSOLABILIS MARITO INCOMPARABILIS'

Moderne vertaling:

*Amalia van Solms, de ontroostbare weduwe, heeft aan haar onvergetelijke gemaal Frederik Hendrik, Prins van Oranje, dit hem alleen waardig gedenkteken van haar eeuwigdurende rouw in liefde opgericht.*⁵⁹

⁵⁴ Wellede Muller, 'The Representations of Elderly People in the Scenes of Jesus' Childhood' in: *Tuscan Paintings, 14th- 16th Centuries; Images of intergenerational relationships*, Cambridge 2016, p. 143

⁵⁵ Constantijn Huygens, *De Jeugd 1630/1946*, p. 81 (vertaling in Schwartz 1958, p. 76).

⁵⁶ Franits 1995 (zie noot 54), p. 165.

⁵⁷ Niet alle juwelen met parels die werden gedragen in portretten hebben een diepere (symbolische) betekenis, vaak is het alleen een verwijzing naar de status en rijkdom van de geportretteerde. Zie: Eddy de Jongh, 'Pearls of Virtue and Pearls of Vice', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, (1975-1976) Vol. 8 No. 2, pp. 69-97.

⁵⁸ Lou Taylor, *Mourning Dress: A Costume and Social History*, New York 2008, p. 28.

⁵⁹ Dit is een aangepaste vertaling en spelling in de moderne taal van Jan van Dyck: Dyck 1767, p. 53. Het Latijnse opschrift is een transcriptie: Peter-Raupp 1980, p. 175. Bron: eindnoot 1999 in: Margriet van Eikema Hommes en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch; Een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013, p. 252.

Deze Latijnse zin, opgesteld door Constantijn Huygens, is een opschrift in de koepel van de Oranjezaal in Huis ten Bosch: de immateriële nalatenschap aan Frederik Hendrik door Amalia van Solms. Het is een kernachtige weerspiegeling van hetgeen Amalia wilde uitdragen richting de buitenwereld en van hetgeen zij wilde nalaten: zij was het toonbeeld van een volmaakt treurende weduwe. Huis ten Bosch zou fungeren als mausoleum voor haar Frederik Hendrik.

Huis ten Bosch werd in 1645 in opdracht van Frederik Hendrik en Amalia gebouwd naar een ontwerp van architect Pieter Post en uitgevoerd onder leiding van Jacob van Campen; het was bedoeld als zomerverblijf. In 1647, na de dood van Frederik Hendrik, kreeg het paleis een andere functie. Als eerder vermeld kreeg Amalia na de dood van Frederik Hendrik weduwegoed, geld voor haar levensonderhoud en hofhouding; een en ander was vastgelegd in het huwelijkscontract, en daarin stond tevens dat ze een residentie zou krijgen toegewezen. Amalia zou haar intrek nemen in het Oude Hof aan het Noordeinde en Huis ter Nieuwburg. Deze bepalingen in het huwelijkscontract waren voor de zeventiende eeuw gebruikelijk, en dan met name in Duitse vorstendommen vanaf de zestiende tot en met de achttiende eeuw.⁶⁰ Dit werd ook wel *Witwensitz* genoemd. De weduwe zou vanuit haar residentie zorg dragen voor het nalatenschap en de dynastie van haar overleden echtgenoot, en zijn herinnering in stand houden. Uiteindelijk besloot Amalia om Huis ten Bosch te gebruiken in de geest van de *witwensitz*-traditie en het paleis in te richten als mausoleum. Ze gaf er echter de voorkeur aan te wonen in Oude Hof aan het Noordeinde. Ze gebruikte Huis ten Bosch om buitenlandse edelen, diplomaten en agenten te ontvangen, ook tijdens het Stadhoudersloze Tijdperk. Om te zorgen dat men de belangrijke rol van Frederik Hendrik en de leidinggevende macht van de dynastie van Oranje-Nassau in de Republiek zouden blijven herinneren, werd Frederik Hendrik verheerlijkt als vorst en afgebeeld als vredebrenger. Amalia's beslissing ten aanzien van het hoofdthema zou deels zijn gestuurd door de politieke ontwikkelingen in de Republiek. Ze vreesde namelijk dat de dynastie van Oranje-Nassau het in de nabije toekomst lastig zou kunnen gaan krijgen.⁶¹

Amalia trad in de voetsporen van andere vorsten die haar waren voorgegaan, met grootschalige projecten geschilderd door Rubens in Parijs, Londen en Antwerpen.⁶² Voor Amalia was de inrichting van het Palais du Luxembourg in Parijs in opdracht van Maria de' Medici waarschijnlijk zeer aansprekend. De de' Medici-cyclus, bestaande uit een reeks van 24 schilderijen, werd in 1625 voltooid. Rubens had voor de cyclus een eigen complexe beeldtaal ontwikkeld die op verschillende niveaus konden worden gelezen.⁶³ Rubens legde namelijk accent op het moederschap, huwelijkspolitiek en regentschap van Maria. De de' Medici-cyclus van Maria de' Medici was een bekend fenomeen in Europa; er circuleerden verschillende teksten over deze schilderijen. Waarschijnlijk waren Amalia, Constantijn Huygens en/of de architecten Van Campen en Post op de hoogte hoe de de' Medici-cyclus eruit zag.⁶⁴ Volgens Elmer Kolfin diende de de' Medici-cyclus als inspiratiebron, en niet

⁶⁰ Eikema Hommes en Elmer Kolfin 2013 (zie noot 27), p. 87.

⁶¹ Eikema Hommes en Kolfin 2013 (zie noot 27), pp. 87-88.

⁶² Rubens decoreerde het plafond van Banqueting House (1632-34) voor Karel I en in Antwerpen in 1635 voor de intocht van de nieuwe Zuid-Nederlandse landvoogd Ferdinand van Oostenrijk. Bron: Margriet van Eikema Hommes en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch; Een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013, pp. 88-89.

⁶³ Voor een gedetailleerde uitleg over de Medicicyclus zie: Géraldine A. Johnson, 'Imagining Images of Powerful Women; Maria de' Medici's Patronage of Art and Architecture', in: Cynthia Lawrence (red.), *Women and Art in Early Modern Europe; Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania University State 1997, pp. 126-153.; Géraldine A. Johnson, 'Pictures Fit for a Queen: Peter Paul Rubens and the Medici Cycle', *Art History* 16 (1993), pp. 447-69.

⁶⁴ Sinds 1626 waren er verschillende teksten beschikbaar met uitleg – in handschrift en een in druk – over de Medicicyclus. Waarschijnlijk hadden Constantijn Huygens of misschien Amalia zelf een tekst in het bezit. Maria de' Medici bracht in 1638 een bezoek aan de Republiek waarbij Amalia haar begeleidde; het is goed

om een imitatie na te streven.⁶⁵ In de Oranjezaal speelt Frederik Hendrik de hoofdrol in een historiserende en allegorische voorstelling over zijn leven, met zijn successen en overwinningen als legeraanvoerder van de Republiek. Amalia had een belangrijke rol bij de totstandkoming van het decoratieprogramma. In de nok van de koepel van de Oranjezaal hing haar portret. Volledig in weduwedracht met sluier houdt ze een schedel vast als *memento mori* [afbeelding 7].⁶⁶ Op de vergulde lijst is een weduwekoord (*cordelière*) afgebeeld: een koord dat voorzien werd van knopen, en rond een wapenschild werd gedrapeerd. Het is een vrouwelijk heraldisch symbool gebruikt door weduwen. Daaronder is er nog een portret van Amalia in de nok van de koepel aangebracht. Op dit portret is zij afgebeeld in een laag uitgesneden donkere japon met daaronder een wit hemd; het haar draagt ze los. Waarschijnlijk werden deze twee portretten in de Oranjezaal afwisselend neergehangen, afhankelijk van de gelegenheid.⁶⁷ Verder is Amalia afgebeeld in *De triomf van Frederik Hendrik* door Gerard van Honthorst in de Oranjezaal. Amalia kijkt met haar dochters als beschouwers naar de triomf. Ze draagt een licht oranje zijden of satijnen overjapon met een mantel afgezet met hermelijn. Op het eerste gezicht lijkt haar status als weduwe niet zichtbaar, maar achter Amalia is een zwarte verschijning te zien in de vorm van een rouwende weduwe. Nadine Akkerman beargumenteert dat deze voorstelling in verband kan worden gebracht met een eerder schilderij in opdracht van Elizabeth van Bohemen: *Triomf van de Gerechtigheid* uit 1636 van de hand van Gerard van Honthorst, alleen zijn de rollen nu omgedraaid: Elizabeth neemt deel aan de processie, omringd door haar dochters, terwijl Frederik V en hun oudste zoon – beiden overleden – onder een triomfboog toekijken omgeven door goddelijk licht. Of de triomftocht van Frederik Hendrik daadwerkelijk hierop is geïnspireerd, is niet met zekerheid te zeggen; wel is het zeer waarschijnlijk dat Amalia bekend was met het schilderij.

Amalia voerde het rouwthema verder door in de inrichting van Huis ten Bosch voor de omliggende kamers met de Oranjezaal als middelpunt. Interieurhistorica Willemijn Fock heeft aangetoond dat Amalia de Franse hofmode volgde voor de inrichting van de kabinetten. Ook de verdeling en inrichting van de appartementen volgen het Franse systeem, waardoor het paleis een alleszins vorstelijke uitstraling kreeg. Amalia's inrichting van haar appartement staat volledig in het teken van rouw. Dit is onder andere terug te zien in haar 'bedkamer' waar een staatsiebed stond – door een vorst gebruikt om zijn bezoek ceremonieel te ontvangen – met een bijzondere balustrade gemaakt van Japans lakwerk. Behalve dat de balustrade uiterst kostbaar was, past de zwarte kleur van het lakwerk uitermate goed bij een weduwe. Haar inrichting kenmerkte zich verder door een sobere kleurstelling.

Het 'grote kabinet' in Amalia's oostelijke appartement staat in teken van de zeven deugden.⁶⁸ Speciaal voor het kabinet had Amalia een schilderij laten maken door Govert Flinck voor boven de schouw [afbeelding 8]; de voorstelling stelt de hoop voor die ook troost bood bij rouw. Het is een allegorische voorstelling van Amalia in weduwedracht, aan de voet van een grafmonument van Frederik Hendrik.⁶⁹ Ze draagt een uiterst sobere, simpele zwarte overjapon van zijde of satijn zonder

mogelijk dat Amalia op die manier op de hoogte werd gebracht over de schilderijen. Bron: Margriet van Eikema Hommes en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch; Een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013, p. 92.

⁶⁵ Eikema Hommes en Elmer Kolfin 2013 (zie noot 27), p. 92.

⁶⁶ Het portret van Amalia met de schedel is sinds de restauratie in 2001 verwijderd.

⁶⁷ Eikema Hommes en Kolfin 2013 (zie noot 27), p. 236.

⁶⁸ De zeven deugden samen representeren een godvruchtig leven, een ideaal dat een weduwe zou moeten nastreven. Naast Hoop zijn de andere zeven deugden: Liefde, Geloof, Voorzichtigheid, Matigheid, Rechtvaardigheid en Standvastigheid. Deze waren afgebeeld als personificaties in het kabinet op de dubbele deuren. Bron: Eikema Hommes en Kolfin 2013 (zie noot 27), p. 104.

⁶⁹ De relatie tussen Frederik Hendrik en Willem I is uitgedrukt door zijn grafmonument rechts in beeld dat geïnspireerd is op het grafmonument van Willem I in de Nieuwe Kerk in Delft. Achter Amalia ligt een geharnaste figuur, dat Willem II voorstelt, met daarom heen treurende putti. Daarachter herrijst een feniks op vanuit een piëdestal verwijzend naar de geboorte van Willem III. Voor Amalia staat de Hoop, zij houdt een

enige versiering, met een zichtbaar linnen wit onderkleed bij de mouwen, decolleté en hals. Ze bedekt haar haren met een lange, zwarte sluier van crêpe gedrapeerd over haar schouders en torso. Amalia draagt op het schilderij geen sieraden als teken van diepe rouw.

Een ander belangrijk schilderij in Huis ten Bosch hing waarschijnlijk als schoorsteenstuk in het westelijke appartement in de *anti chambre*: *Artemisia* door Gerard van Honthorst [afbeelding 9], gedateerd rond 1635.⁷⁰ Hoewel het schilderij ruim voor de dood van Frederik Hendrik werd geschilderd, blijft de keuze om dit schilderij op te hangen in Huis ten Bosch niet minder cruciaal. *Artemisia* is een combinatie van twee historisch-mythologische vrouwen: Artemisia I, weduwe van een Carische koning, en koningin Artemisia II van Carië (overleden 350 voor Chr.).⁷¹ Artemisia zou de as van haar overleden echtgenoot, bereid door een hogepriester, hebben gedronken, waarmee ze haar lichaam letterlijk veranderde in zijn graf.⁷² Hiermee toont ze haar diepe rouw, en zou zijn kracht in haar voortleven. Op het schilderij is de drinksceñe verbeeld: Artemisia, gekleed in een witte japon (*deuil blanc*, van origine gedragen door Franse koninginnen in rouw) met een zwarte sluier kijkt toe hoe de hogepriester de as van haar echtgenoot toevoegt aan haar drinkbokaal. Artemisia was een geliefd rolmodel onder koningin-weduwen om zich met haar te identificeren. Catherine de' Medici (1519 - 1589), weduwe van Hendrik II (1519 – 1559), en Maria de' Medici, de weduwe van Hendrik IV, gingen Amalia hierin voor.

Niet alleen keek Amalia naar de Franse koninginnen, waarschijnlijk waren andere Europese weduwen eveneens een voorbeeld voor haar. Zo heeft Amalia in 1649 gedenkpenningen laten slaan naar aanleiding van het overlijden van Frederik Hendrik [afbeelding 10].⁷³ Amalia en Frederik Hendrik staan beide *à trois quarts* afgebeeld. Amalia presenteert zich als rouwende weduwe. Ze draagt een zwart kapje met een rouwsluier, een wit linnen hemd met een donkere japon, en heeft in haar linkerhand een zakdoek. Als sierraad heeft ze een parelcollier om met bijpassende pareloorhangers. Op beide medaillons staat een randschrift met de naam en titel. Portretmedaillons waren in de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd een invloedrijk middel voor *self-fashioning*. Het gebruik is in Italië ontstaan in de vijftiende eeuw naar het voorbeeld van Romeinse munten. Al snel werd dit fenomeen opgepakt in de rest van Europa, en werd het bijvoorbeeld gebruikt als onderdeel van het uitwisselen van geschenken onder vorsten.⁷⁴ Medaillons waren uitermate geschikt om een gebeurtenis te vieren en om een sterk publiek imago te bewerkstelligen. Vrouwen gebruikten een medaillon bij een huwelijk, een geboorte of een weduwschap, of in sommige gevallen voor het vieren van een nieuwe politieke

bloeiende Oranjetak vast en haar andere hand leunt op een anker; ze verwijst hiermee naar de hoop van de nieuwe Oranjedynastie. Bron: Eikema Hommes en Kolfin 2013 (zie noot 27), pp. 103-104.

⁷⁰ Het is mogelijk dat het schilderij besteld werd door Elizabeth van Bohemen de 'Winterkoningin' na de dood van haar echtgenoot en dat zij het schilderij vervolgens heeft gegeven aan Amalia in 1647. Zie: Barbara Gaehtgens, 'L'Artemise de Gérard van Honthorst ou less deux corps de la reine', *Revue de l'Art* 109.3 (1995), pp. 13-25.

⁷¹ Cristina Acidini, 'The metamorphoses of Goddesses', in: Clarice Innocento (red.), *Women in power Caterina and Maria de' Medici; The return of Two queens of France*, Florence 2009, p. 15.

⁷² Nadine Akkerman, *Courtly Rivals in The Hague Elizabeth Stuart & Amalia van Solms*, Venlo/Den Haag 2014, p. 84.

⁷³ Elizabeth van Bohemen liet eveneens na het overlijden van Frederik V van de Palts in 1632 een gedenkpenning slaan waarop Elizabeth en Frederik V samen *in profile* geportretteerd zijn. Op de achterzijde staat een embleem van een ondergaande zon afgebeeld met de zin: '*Sol occidens renascitur*' (de ondergaande zon zal weer herrijzen), verwijzend naar de zonsymboliek waarbij de vorst met de zon als symbool voor een machtig en deugdzaam heerser wordt vergeleken. Het is in navolging van de Romeinse vorstenverheerlijking en kent een lange Europese traditie. Zie afbeelding: Gerard van Loon, Gedenkpenning Frederik V van de Palts, ets en gravure, 5,0 x 10,0 cm, in: *Beschrijving der Nederlandsche Historipenningen (...)*, deel 2 Den Haag 1726, p. 204.

⁷⁴ Joyce de Vries, 'Portrait Medals' in: Margaret C. Schaus (red.), *Women and Gender in late Medieval Europe: An Encyclopedia*, New York/Londen 2006, p. 659.

situatie zoals een regentschap. Meestal had een medaillon een portret aan de ene kant en een embleem aan de andere kant; dit kon per situatie verschillen. Het meest gebruikelijke portret was *en profil*. In de zestiende eeuw kwam er een verschuiving en werden portretten ook *à trois quarts* of frontaal afgebeeld – in navolging van de geschilderde portretkunst. Een portretmedaillon is net als alle andere portretten in deze periode meestal geen werkelijke weergave van de geportretteerde, eerder een geconstrueerd beeld van iemands karakter.⁷⁵ Een aantal vrouwelijke heersers en regenten, zoals de Italiaanse Catarina Sforza, gebruikten medaillons als propagandamiddel om hun regentschap en politieke macht uit te drukken. Na de dood van haar echtgenoot Girolamo Riario (1443 - 1483) liet Sforza in 1488 een munt slaan met haar portret als Riario's weduwe [afbeelding 11] – voorzien van een bijpassend embleem aan de ommezijde, dit om haar regentschap over haar minderjarige zoon Ottaviano kracht bij te zetten.⁷⁶

Vrouwen en macht

Amalia laat met haar medaillon zien dat de dynastie van Oranje onder haar wordt voortgezet. Zij handelt vanuit het gedachtegoed van haar overleden echtgenoot als een voorbeeldig weduwe. Na 1650, wanneer Amalia als regentes optreedt voor haar kleinzoon Willem III, is deze boodschap helemaal cruciaal om de leidinggevende positie van de Oranjes in de Republiek te behouden en later, na 1654, die weer terug te krijgen.⁷⁷

Een regentschap wil zeggen een tijdelijke en plaatsvervangende functie waarvan de macht is gebaseerd op afwezigheid en waarvan de legitimiteit wordt afgeleid uit de intentie om te worden vervangen.⁷⁸ Wanneer de opvolger zijn plaats kon innemen – bij meerderjarigheid – werd de macht overgedragen. Amalia had als 'vrouw van' en weduwe geen wettelijke macht binnen de Republiek. De Republiek was – net als andere landen binnen Europa – een patriarchale staat waarin mannen over primaire macht en controle beschikten in de politiek en morele autoriteit, sociaal voorrecht en controle hadden met betrekking tot hun eigendom.

⁷⁵ De Vries (2006 (zie noot 74), p. 659.

⁷⁶ Caterinas claim op regentschap kon alleen door haar huwelijk en het moederschap omdat het de rechten over het grondgebied lagen bij de erfgenamen van haar overleden echtgenoot Girolamo Riario. Op de achterzijde van het medaillon toont Caterina haar macht en succes als heerser door een afbeelding van de personificatie van de Overwinning. Ze staat op een wagen met het embleem van de Sforza familie (een kronkelende slang die een baby verslindt), ze draagt een palmtak en in de andere hand de teugels van de twee gevleugelde paarden. Bron: De Vries 2003 (zie noot 12), p. 25.

⁷⁷ Amalia deelde het regentschap/voogdij over haar kleinzoon Willem III met haar schoondochter Mary Stuart en Frederik Willem keurvorst van Brandenburg, hij was getrouwd met Louise Henriette de dochter van Amalia en Frederik Hendrik. Amalia was bang dat Willem III onder regentschap van Mary Stuart minder kans zou maken voor een bevorderlijke positie binnen de Republiek. Na de dood van Willem II werd de Eerste Stadhouderloze Tijdperk ingeluid. Willem III werd van zijn publieke functies ontnomen als stadhouder van de gewesten en legeraanvoerder. Bron: Elmer Kolfin, 'Amalia's ambities; Een vorstenzaal voor de stadhouder', in: Margriet van Eikema Hommes en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch. Een zaal uit loutere liefde*, Zwolle 2013, p. 105. In 1654 sloot raadspensionaris Johan de Witt de Vrede van Westminister met Engeland - wat het einde betekende van de Eerste Engels-Nederlandse oorlog 1652-1654. Daarin werd de Akte van Seclusie opgenomen waarin de Staten van Holland beloofden om nooit meer een nakomeling van Willem II tot stadhouder van Holland zouden benoemen. De akte werd afgesloten ten gunste van Oliver Cromwell. Hij had Karel I laten onthoofden en omdat Willem II getrouwd was met Mary Stuart was hij bang dat de Oranjes de Stuarts zouden helpen om weer aan de macht te komen. Bron: Jeroen van Bockel, *Gevormde kaders; Bureaucratische en professionele regulering van het werk van ambtenaren in de Publiek der Zeven Verenigde Nederlanden*, Delft 2009, p. 25.

⁷⁸ Sara Mamone, 'Catherina and Maria: Two Artemisias on the French throne', in: Clarice Innocenti (red.) *Women and Power Catherina and Maria de' Medici; The return to Florence of Two Queens of France*, Florence 2009, p. 31.

In de zeventiende eeuw waren de geschriften van Jacob Cats populair. Hij propageerde zijn idealen over mannen en vrouwen, deugden en ondeugden en huwelijksmoraal in *Houwelik* (1625) en *Trouwringh* (1637) die beide direct waren ontleend aan de bijbel.⁷⁹ Een vrouw was immers inferieur, de ‘zwakke schakel’, en volgens het Nieuwe Testament fysiek, intellectueel, moreel en spiritueel ondergeschikt aan de man.⁸⁰ In de zeventiende eeuw werden vrouwen daarom ongeschikt gevonden om te regeren. Vrouwen konden wel vrouwelijk gedrag als retorisch middel in zetten om hun macht te legitimeren.⁸¹ Dit kon op verschillende manieren: als toegewijd echtgenote, als goede moeder die in het belang van haar kinderen optrad of als weduwe die handelde ter nagedachtenis aan haar overleden echtgenoot.

Er kan geconcludeerd worden dat Amalia zich bewust was hoe zij op verschillende manieren haar weduwschap kon uitdragen. Ze was zeer goed op de hoogte van de wijze waarop haar (vorstelijke) tijdgenoten en illustere voorgangers zich als weduwe manifesteerden. Amalia creëerde haar eigen weduwecultus waarin zij de voortzetting van de Oranje-dynastie vooropstelde. Daarnaast presenteerde zij zich als een vorstelijke weduwe om aldus het huis Oranje meer aanzien en allure te geven.

⁷⁹ Zie meer over vrouwen in de zeventiende eeuw in de Republiek: Els Kloek (red.), *Women of the Golden Age: An International Debate on Women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994.

⁸⁰ Alicia Brbcova, ‘Marriage in Seventeenth-Century England: The Women’s Story’, Plzeň, z.j. p. 21.

⁸¹ T. Helfferich, *The Iron Princess: Amalia Elisabeth and the Thirty Years War*, Harvard 2013, p. 141.

Hoofdstuk 2. Portretkunst als zelfpromotie

Zoals uit het vorige hoofdstuk naar voren is gekomen, vormde een aantal weduwen en hun nalatenschap een voorbeeld voor Amalia. In dit hoofdstuk zal worden gekeken hoe andere weduwen zich lieten verbeelden binnen de portretkunst, weduwen met wie Amalia zich kon vergelijken. Allereerst wordt gekeken naar portretten van weduwen die Amalia zou hebben gekend. In de boedelinventarissen van Amalia van Solms en de Oranjerresidenties, waaronder Huis in het Noordeinde (Oude Hof) en Huis Honselaarsdijk, wordt een aantal weduwenportretten genoemd. Hieruit kan worden opgemaakt welke portretten uit het netwerk van Amalia en Frederik Hendrik mogelijk een rol hebben gespeeld in de beeldvorming ten aanzien van Amalia's portretten, en op welke wijze dat is gebeurd. Alle inventarissen uit de periode 1625 - 1710 zijn in dit onderzoek meegenomen. Vervolgens worden de belangrijkste weduwen en hun portretten nader onderzocht: hoe zijn de vrouwen afgebeeld en welke iconografisch en stilistische aspecten speelden daarbij destijds een rol?

2.1 Weduwenportretten in de residenties van Amalia en Frederik Hendrik

Frederik Hendrik en Amalia waren beiden geïnteresseerd in schilderkunst. Het verzamelen van kunst was voor zowel Frederik Hendrik als Amalia essentieel om het Haagse hof meer allure te geven. Een portrettenverzameling vormde een belangrijk onderdeel van de kunstcollectie van Amalia en Frederik Hendrik. Binnen Europese vorstelijke kringen werden sinds de zestiende eeuw portretreeksen aangelegd en tot een portretgalerij gevormd.⁸² Dergelijke reeksen bestonden uit meerdere, gelijkwaardige portretten van contemporaine of historische beroemdheden, voorouders of bekende schoonheden. Vooral contemporaine en historische portretreeksen waren populair, en konden bestaan uit vorsten – staatshoofden, lokale adel – geleerden, militairen en kunstenaars. De meeste portretten waren kopieën. Originele schilderijen waren een uitzondering, hoewel er wel originele portretten cadeau werden gedaan als onderdeel van diplomatieke geschenken. De portretten in de collectie van Amalia en Frederik Hendrik geven niet alleen voorouders, aanverwante familieleden en dynastieke verbindingen weer, een portret representeerde ook het sociale netwerk van het stadhoudelijk paar. Saskia Beranek heeft met haar onderzoek aangetoond op welke wijze Amalia schilderijen gebruikte in haar eigen galerie.⁸³ De plaatsing van een portret – in publieke of semi-privéruimten – zegt veel over de intenties van de bewoner. Een voorbeeld hiervan is de wijze waarop Louise de Coligny haar schilderijen tentoonstelde in haar appartement in Oude Hof (Noordeinde). Ze gebruikte portretten om haar sociale en dynastieke verwantschap zichtbaar te maken. In haar galerij visualiseerde ze haar persoonlijke relaties door portretten van familieleden die haar in verband brachten met de Europese adel en portretten van staatshoofden te plaatsen naast haar eigen portret.⁸⁴

⁸² Marieke Tiethoff-Spiethoff, '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*, Den Haag/Zwolle 1997, p. 176.

⁸³ Zie: Saskia Beranek, 'Strategies of Display in the Galleries of Amalia van Solms', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, (2017) Volume 9 Issue 2.

⁸⁴ Beranek 2017 (zie noot 83), pp. 9-10.

Amalia was zich bewust van deze strategie, en zag het belang in van het visualiseren van haar netwerk.⁸⁵ Volgens Saskia Beranek wilde Amalia deels haar politieke netwerk presteren en haar relatie tonen met een aantal vrouwen dat een belangrijke en soms een buitengewone rol heeft gespeeld.

In de inventaris van Stadhoudelijk kwartier en Oude Hof in het Noordeinde uit 1632 wordt in 'de nieuwe kamer van haer excellentie' een groot portret van Maria de' Medici vermeld van de hand van Anthonie van Dyck.⁸⁶ De Franse koningin-moeder bezocht Anthonie van Dycks atelier van 4 september tot 16 oktober 1630.⁸⁷ Maria de' Medici verbleef in ballingschap in Brussel vanwege een conflict met haar zoon Lodewijk XIII (1601 – 1643) en kardinaal de Richelieu (1585 - 1642). Anthonie van Dyck schilderde de koningin-moeder zittend ten voeten uit *à trois quarts* met op de achtergrond het stadsgezicht van Antwerpen [afbeelding 12]. In de winter van 1631-1632 werkte Anthonie van Dyck vervolgens aan het Haagse hof voor Frederik Hendrik en Amalia.⁸⁸ Of Anthonie van Dyck het originele schilderij meenam, valt te betwijfelen. Het originele schilderij bevond zich tot 1661 in de collectie van Jules Mazarin (1602 - 1661), een Franse kardinaal van Italiaanse afkomst en de opvolger van kardinaal de Richelieu.⁸⁹ Wanneer Mazarin in het bezit kwam van het portret is onbekend. Waarschijnlijk hadden Frederik Hendrik en Amalia een atelierkopie van een schilderij door Anthonie van Dyck uit circa 1632 in hun bezit. Er zijn meerdere kopieën, maar slechts één kopie heeft exact dezelfde maten als het origineel (225 x 140 centimeter); de andere kopieën zijn kleiner. Het is dus heel goed mogelijk dat het levensgrote portret in de collectie eigendom was van Amalia en Frederik Hendrik. Het enige andere schilderij in de kamer is een schoorsteenstuk door Anthonie van Dyck, een historiestuk waarschijnlijk een deel van het schilderij *Rinaldo en Armida* uit circa 1632.⁹⁰ Er bevonden zich overigens meerdere grote objecten in 'de nieuwe kamer' zoals zes Brusselse tapijten en drie grote Italiaanse spiegels; de functie van deze ruimte is niet duidelijk. De volgende kamer – volgens de inventaris de galerie – was beperkt toegankelijk. Mogelijkerwijs nam Anthonie van Dyck schetsen mee van het portret of kwam het portret later ter sprake en heeft Anthonie van Dyck een kopie laten maken.

⁸⁵ Beranek 2017 (zie noot 83), p.13.

⁸⁶ 'Inventaris van het Stadhoudelijk kwartier en Oude Hof 1632', resources.huylgens.knaw.nl, <<http://resources.huylgens.knaw.nl/retroboeken/inboedelsoranje/#source=1&page=228&accessor=toe>> (1 april 2018).

⁸⁷ Natalia Gritsai, *Anthony van Dyck 1599 – 1641*, London 2004, p. 155.

⁸⁸ Van Dyck schilderde in deze periode twee mythologische voorstellen in opdracht van Frederik Hendrik bestemd voor zijn garderobe: *Archilles ontdekt tussen de dochters van Lycomedus* (Schloss Weissenstein der Grafen von Schönborn, Pommersfelden) en *Amaryllis en Myrtillo* (Schloss Weissenstein der Grafen von Schönborn, Pommersfelden) van Guarini. Bron: Tiethoff-Spliethoff 1997 (zie noot 82), p. 176. Daarnaast schilderde van Dyck de portretten van Amalia, Fredrick Hendrik en hun zoon Willem II.

⁸⁹ Anthony van Dyck, 'Maria de' Medici (1575-1642), koningin-moeder van Frankrijk, tegen de achtergrond van Antwerpen', RKD.nl <<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D%5B0%5D=Dyck%2C+Anthony+van&query=maria+de+medici&start=0>> (2 april 2018).

⁹⁰ In de inventaris wordt het als volgt omschreven: 'Eenen vergulden schoorsteenmantel met uytgesneeden wercke daerinne een schilderje d'histories van ..., gemaakt door Anthony van Dijck van Antwerpen'. In de transcriptie wordt verwezen naar het schilderij *Rinaldo en Armida* door Van Dyck dat zich bevindt in de galerie van Frederik Hendrik: nr. 95'Op de galderije van zijne excellentie [...] Een stuck schilderije daerinne Mars leyt en rust met sijn hoofft in de schoot van Venus, daerbij sit een Cupido met roode fluweele muyl aen de voet ende een coussebant aen sijn been, dienende om voor een schoorsteen te stellen, door Van Dijck gedaen.'. Bron: Inventaris van het Stadhoudelijk Kwartier en het huis in het Noordeinde (Oude Hof) 1632, resources.huylgens.knaw.nl, <<http://resources.huylgens.knaw.nl/retroboeken/inboedelsoranje/#source=1&page=218&accessor=toe&view=imagePane&size=708>> (3 april 2018).

Het portret van Maria de' Medici is niet opgenomen in de galerie van Amalia en staat op zichzelf. Het schilderij zal later in dit hoofdstuk nog uitvoerig worden besproken.

In dezelfde inventaris (1632) wordt nog een portret genoemd in het kabinet van Amalia, te weten dat van Elizabeth Stuart van Bohemen; om welk portret het daarbij gaat is echter onbekend. Andere portretten in het kabinet zijn dat van koning Hendrik IV van Frankrijk (peetoom van Frederik Hendrik), het portret van Amalia *en profil* door Rembrandt van Rijn (1632) en een portret van Filips Lodewijk II, graaf van Hanau-Müzenberg (1576 - 1612) – hij was getrouwd met prinses Catherina Belgica van Nassau, dochter van Willem van Oranje (1578 – 1648) – of van hun zoon Filip Maurits (1605 - 1638). Alle geportretteerden in Amalia's kabinet zijn met elkaar verbonden door aanverwante familierelaties. Elizabeth van Bohemen was immers door haar huwelijk met Frederik V van der Palts een neef van Frederik Hendrik, aanverwant aan de familie. Daarbij zou haar koninklijke status een rol hebben gespeeld.

Inventaris kostbaarheden, meubelen, schilderijen Amalia van Solms 1654-1668

De eerstvolgende inventaris is opgemaakt tijdens het leven van Amalia, in de periode 1654-1668, en bevat een beschrijving van haar inboedel in Huis ten Bosch, het Huis in het Noordeinde en Kasteel te Turnhout. De omschrijvingen van de schilderijen zijn zeer beknopt en kunnen geen uitsluitsel geven over de portretten waarom het gaat. In het Huis in het Noordeinde wordt een portret van Maria de' Medici genoemd, zonder omschrijving of naam van de kunstenaar, naast een portret van de 'jegenwoordige coninginne van Vranckrijk in den rouw', waarschijnlijk gaat dit om een portret van Anna van Oostenrijk (1601-1666), de vrouw van Lodewijk XIII. 'In den rouw' betekent dat zij in weduwedracht is afgebeeld. Op een bekend schilderij van Anna van Oostenrijk als weduwe (omgeving van Charles Beaubrun) is Anna zittend afgebeeld in weduwedracht met een horloge (vanitassymbool) in haar rechterhand [afbeelding 13]. Anna van Oostenrijk trouwde in 1615 met Lodewijk XIII, en werd weduwe in 1642. Haar oudste zoon en troonopvolger Lodewijk XIV werd pas na 23 jaar huwelijk geboren, en was nog minderjarig toen zijn vader stierf. Anna nam het regentschap waar van 1643 tot 1651, totdat zij haar zoon meerderjarig verklaarde toen hij 13 jaar was. Ze liet in 1645 een munt slaan met haar portret als weduwe samen met haar zevenjarige zoon [afbeelding 14].⁹¹ Op de achterkant staat de beeltenis van de façade van de kerk Val-de-Grâce in Parijs die in opdracht van Anna van Oostenrijk werd gebouwd als dankbetuiging aan de maagd Maria voor de geboorte van haar zoon.⁹² Met het medaillon toont ze ook haar rechtmatige aanspraak als regentes door het moederschap.⁹³ Anna had ook na haar regentschap een grote invloed op haar zoon.

⁹¹ Om haar rol als koningin-moeder en rechtmatige soevereine plaatsvervangende vorst te presenteren, liet zowel Anna van Oostenrijk, Catherina als Maria de' Medici zichzelf afbeelden in duale portretten als zorgzame moeder met zoon die de duale status van de koningin als weduwe en voogd afbakenen. Deze afbeeldingen waren geïnspireerd op Florentijnse dynastieke portretten. Vroege voorbeelden zijn van Bronzino (1503 - 1572) en Pontormo (1494 - 1557). Bron: Mamone 2009 (zie noot 78), p. 31.

⁹² Het medaillon gemaakt door Jean Warin (1606 - 1672), met als afbeelding de kerk Val-de-Grâce werd ontworpen door François Mansart (23 januari 1598 - 23 september 1666) en Jacques Lemercier. De bouw startte in 1645 en was voltooid in 1647. Bron: Historical and Commemorative Medals Collection of Benjamin Weiss. 'LOUIS XIV AND ANNE OF AUSTRIA Val-de-Grâce', <<http://www.historicalartmedals.com/MEDAL%20WEB%20ENTRIES/FRANCE/WARIN/WARIN-LOUIS%20XIV%20AND%20ANNE%20OF%20AUSTRIA-BW%20678%20HIGH.htm>> (2 april 2018).

⁹³ Anna benoemde echter kardinaal Mazarin tot eerste minister en regeerde in feite samen met hem. Bron: Jeffrey Merrick, 'The Cardinal and the Queen: Sexual and Political Disorders in the Mazarinades', *French Historical Studies*, (1994) Vol. 18 No.3. pp. 668-669.

Een speciale vermelding is er voor een portret van Maria de' Medici door Gerard van Honthorst uit 1638 [afbeelding 15]. Het schilderij wordt genoemd in de inventaris 'schilderijen Oude Hof in het Noordeinde na 1702'. Het schilderij hangt in 'de eetzaeltje van hare hoogheyt' (= Maria Stuart II, 1662 - 1694, echtgenote van Willem III). Gerard van Honthorst portretteerde de Franse koningin-moeder tijdens haar bezoek aan de Republiek in 1638. Er doen twee verhalen de ronde over wie uiteindelijk het schilderij cadeau kreeg. In het Amsterdam Museum bevindt zich een groot portret van Maria de' Medici zittend ten voeten uit onder een baldakijn. Dit schilderij zou door de koningin-moeder zijn geschonken aan de stad Amsterdam, en het schilderij hing in het Stadhuis.⁹⁴ Volgens Maria de' Medici's biograaf zou zij het schilderij in 1639 echter hebben geschonken aan Frederik Hendrik en Amalia van Solms.⁹⁵ Welk portret uit de inventaris nu precies wordt bedoeld, is niet duidelijk. Er zijn een paar opvallende elementen waarneembaar in zowel het originele portret als de kopie: de koningin-moeder houdt een rozenkrans vast die ze had gekocht van de Amsterdamse burgemeester Albert Burgh tijdens haar bezoek aan Amsterdam. De rozenkrans was eigendom geweest van Franciscus Xaverius, de beroemde Jezuiet die in Azië honderdduizenden had bekeerd tot het Christendom. De rozenkrans was door de Portugezen meegenomen uit China naar Brazilië en buitgemaakt door de VOC, en zo in Republiek terechtgekomen. Op de achtergrond is alleen water te zien. De achtergrond van een stadsgezicht van Amsterdam vanuit het IJ [afbeelding 16] is later toegevoegd in een kopie naar Gerard van Honthorst gedateerd na 1638 en een ets en gravure door Salomon Savery (1638).⁹⁶ Maria de' Medici werd op grootse wijze in de Republiek onthaald. Het belang van het bezoek had naast politieke redenen voor de Republiek, en met name voor de stad Amsterdam, ook dynastieke redenen voor Amalia en Frederik Hendrik. Maria de' Medici had ook meerdere redenen om de Republiek te bezoeken; enerzijds wilde zij diplomatieke steun van Frederik Hendrik om tot een hereniging te komen met haar zoon, anderzijds wilde zij onderhandelen over een mogelijk huwelijk tussen Maria Stuart (haar kleindochter) en Willem II, de zoon van Amalia en Frederik Hendrik.⁹⁷ Dit resulteerde in 1640 ook daadwerkelijk in een huwelijk.

Opmerkelijk is dat van alle vrouwenportretten die van Maria de' Medici en Elizabeth van Bohemen het meest voorkomen. De Franse adel is over het algemeen gezien goed vertegenwoordigd in de collectie van het stadhoudelijk paar. Maria de' Medici en Anna van Oostenrijk waren belangrijke (diplomatieke) relaties. Hoewel de omschrijvingen van de schilderijen summier zijn, is er een mogelijkheid dat er meer weduwenportretten waren, maar dat deze niet als zodanig zijn vermeld. Opvallend is dat de Italiaanse adel bijna niet wordt genoemd. Weduwenportretten vormde wel degelijk een belangrijke plaats in Amalia's gevisualiseerde netwerk. Met name Maria de' Medici neemt daarin

⁹⁴ Jan Vos (1610 – 1667) schreef een portretgedicht bij het portret van Maria de' Medici dat hoogstwaarschijnlijk als lof voor de regenten van Amsterdam functioneerde. Bron: Nina Geerdink, *Dichters en verdiensten: De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610 - 1667)*, Hilversum 2012, p. 54.

⁹⁵ Zie noot 3 in: J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst: A Discussion of His Position in Dutch Art*, Den Haag 1959, p. 111.

⁹⁶ De intocht van Maria de' Medici is in het Latijn beschreven door Caspar Barlaeus in *Medicea Hospis* (1638) zie: Caspar van Baerle, *Medicea hospes, sive descriptio publicae gratulationis, qua Serenissimam, Augustissimamque Reginam, Mariam de Medicis (...)*. Amsterdam: Johannes en Cornelis Willemsz. Blaeu, 1638. Joost van de Vondel heeft vervolgens een vertaling geschreven, getiteld *Blyde inkomst der allerdoorluchtigste koninginne Maria de Medicis t'Amsterdam* (1639). Maria de' Medici's verblijf in de Republiek werd beschreven door Jean Puget de la Serre, die meereisde: *Histoire de l'entrée de la reine mere du roy tres-chrestien, dans les Provinces Unies des Pays-Bas* (1639).

⁹⁷ L. van Aitzema, *Historie of verhael van saken van Staet en Oorlog in ende omtrent de Vereenigde Nederlanden*, Den Haag 1669, p. 540; D.P Snoep achter het zeer mogelijk dat Maria en Frederik Hendrik geheime afspraken hebben gemaakt over haar komst naar de Republiek. Bron: Derk Persant Snoep, *Praal en Propaganda: Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16e en 17e eeuw*, diss. Alphen a/d Rijn 1975, p. 40.

een prominente plaats in. Dit heeft deels te maken met de ambities van Amalia om haar zoon uit te huwelijken aan de kleindochter van Maria de' Medici. Anderzijds was laatstgenoemde een opmerkelijke vrouw die een invloedrijke rol vervulde als mecenas en opdrachtgever tijdens haar regentschap. Mogelijkerwijs bewonderde Amalia Maria's ambities. Maria kwam net als Amalia uit een adellijke maar niet koninklijke familie – Amalia's familie behoorde al wel een langere tijd tot de adelstand.

2.2 Maria de' Medici als voorbeeld

De koningin-moeder van Frankrijk, Maria de' Medici, was een van de meest invloedrijkste weduwen van haar tijd. Maria de' Medici was de dochter van Francesco I de' Medici, groothertog van Toscane, en Johanna van Oostenrijk. Ze trouwde in 1600 met Hendrik IV van Frankrijk. Samen kregen ze in totaal zes kinderen. In de eerste jaren van haar huwelijk was Maria de' Medici vooral bezig zich te positioneren als vrouw van de koning en moeder van de toekomstige koning. Dat was voor haar niet eenvoudig. Ze was de tweede vrouw van Hendrik IV – hij scheidde van Margaretha van Valois – en moest concurreren met Hendriks maîtresses.⁹⁸ Ze was geïnteresseerd in kunst en werd een belangrijke opdrachtgever voor schilderkunst en architectuur, en patroon van ballet, muziek en theater aan het Franse hof.⁹⁹ De koning stierf in 1610 en hun zoon, kroonprins Lodewijk XIII, was nog maar acht jaar oud en dus trad Maria de' Medici op als regentes. Haar illustere voorganger Catherina de' Medici (1519 – 1589), koningin van Frankrijk en getrouwd met Hendrik II (1519 - 1559), regeerde na de dood van haar zoon Frans II in 1560 als regentes over Frankrijk, in plaats van haar tweede zoon Karel IX in de periode 1560 - 1570. Maria de' Medici spiegelde zichzelf dan ook aan Catherina de' Medici, en zinspeelde in haar artistieke opdrachten op de door haar gebruikte iconografie.¹⁰⁰ Nadat Maria's zoon meerderjarig werd verklaard, weigerde zij om volledig plaats te maken. Pas in 1617 deed zij als regentes een stap terug. Ondertussen kreeg kardinaal Richelieu meer macht aan het hof. Lodewijk XIII en zijn moeder raakten in onmin, en ze werd voor een paar jaar verbannen naar Blois; in 1624 mocht ze terugkeren. Ze bleef zich echter stevig met de buitenlandse politiek bemoeien, en had een uitgesproken pro-Habsburgse voorkeur waardoor ze in 1630 door Richelieu werd verbannen uit Frankrijk, en noodgedwongen uitweek naar Brussel en Antwerpen. Ze keerde daarna nooit meer terug naar Frankrijk en stierf in relatieve armoede in Keulen.

Na de dood van Hendrik IV oarmde Maria het weduwschap. Ze kleepte zich altijd in het zwart en stoffeerde haar appartement met zwarte stoffen.¹⁰¹ Frans Pourbus de Jongere (1569 - 1622) uit Antwerpen was voor Maria de' Medici de aangewezen portrettist om haar rol als koningin-moeder en weduwe te propageren. De kunstenaar was sinds 1609 aan het Franse hof verbonden om de familie van Maria te portretteren.¹⁰² Frans Pourbus de Jongere was een veel gevraagd portrettist, hij portretteerde de rijke burgers van Antwerpen en kwam daardoor onder de aandacht van het Brusselse hof. Zijn portretten vielen bij de Europese adel in de smaak. De kunstenaar was sinds 1600 in dienst van het hof van Mantua van Maria's zus Eleonora, hertogin van Mantua. Zijn portretten van de hertog van Mantua, Vincenzo Gonzaga en zijn familie speelden een rol van betekenis bij het internationaal

⁹⁸ Mamone 2009 (zie noot 78), p. 27.

⁹⁹ Cynthia Lawrence (red.), *Women and Art in Early Modern Europe; Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997, p. 130.

¹⁰⁰ Maria de' Medici kon niet te veel nadruk leggen op Catherina omdat dit negatief zou kunnen uitpakken aan het Franse hof. Beide vrouwen werden als buitenlanders gezien en gewantrouwd in hun machtige invloedrijke positie. Bron: Lawrence 1997 (zie noot 99), p. 130.

¹⁰¹ Lawrence 1997 (zie noot 99), p. 139.

¹⁰² Lawrence 1997 (zie noot 99), p. 141.

op de kaart te zetten van het hertogdom Mantua.¹⁰³ De stijl van Frans Pourbus de Jongere kenmerkt zich door zijn verfijning in details, en dan vooral die van de kostuums die tot uiting komen in de stofuitdrukkingen, de geborduurde juwelen en in de kanten kragen en mouwen.¹⁰⁴ Frans Pourbus de Jongere genoot een grote internationale bekendheid. Zijn stijl is een voorzetting van die van de grote internationale hofkunstenaars Titiaan (1487 - 1576) en Anthonis Mor van Dashorst (1516 - 1575); beide kunstenaars waren in de zestiende eeuw werkzaam voor de Habsburgers.

Frans Pourbus de Jongere, *Portret van Maria de' Medici*, 1616 (afbeelding 17)

Maria de' Medici liet zich in 1616 als weduwe portretteren door Frans Pourbus de Jongere. Het portret [afbeelding 17] is een staande rechthoek waarbij Maria driekwart in beeld is gebracht en het beeldvlak grotendeels in beslag neemt. Ze is zit op een zwarte stoel *à trois quarts* met haar blik gericht naar de beschouwer. Ze draagt een weduwekap, een lange sluier van voile en een witte kanten kraag en manchetten. Ze draagt bescheiden, maar bij haar status passende, kostbare sieraden: een parelcollier en druppelvormige pareloorbellen. In haar handen houdt ze een dichte waaier vast, die in de zeventiende eeuw een mode-item was. De achtergrond bestaande uit een gedecoreerd brokaathang of tapijt zorgt voor een sterk warm-koud contrast, waardoor Maria in haar zwarte kleding duidelijk naar voren komt. Het brokaat in de achtergrond kan verwijzen naar de Franse baldakijn.¹⁰⁵ Het portret van Frans Pourbus de Jongere lijkt een prototype te zijn van een later staatsieportret uit 1617 waarin Maria ten voeten uit is afgebeeld.¹⁰⁶ Pourbus heeft in dat geval geen sterk licht-donkercontrast toegepast; er is een zachte slagschaduw te zien met name aan de rechterkant van haar gezicht en op haar handen. Net als bij zijn Vlaamse voorgangers, waaronder Jan van Eyck (circa 1390 - 1441), heeft Pourbus heel veel aandacht besteed aan de gedetailleerde weergave van het kostuum en de handen. Sinds de Renaissance waren slanke handen een belangrijk vrouwelijke kenmerk van schoonheid. Door de wijze waarop Maria haar waaier vasthoudt, vestigt zij de aandacht op haar handen. Het portret is glad geschilderd zonder zichtbare penseelstreken. Iconografisch staat het in de traditie van de vorstelijke staatsieportretten.

Peter Paul Rubens, *Portret van Maria de' Medici*, circa 1622 (afbeelding 19)

Rubens heeft naast de de' Medici-cyclus een portret geschilderd van de koningin-moeder dat een paar jaar later tot stand kwam dan het portret van Frans Pourbus de Jongere. Frans Pourbus en Peter Paul Rubens (1577 - 1639) waren bekenden van elkaar. Beide kunstenaars waren in dienst van Vincenzo Gonzaga, de hertog van Mantua. Rubens was in de periode 1600-1608 in Italië, waar hij voornamelijk als historieschilder werkte voor de hertog. Frans Pourbus heeft in Mantua uitsluitend portretten

¹⁰³ Vincenzo Gonzaga ontmoette Frans Pourbus de Jongere tijdens zijn bezoek aan Brussel aan het hof van aartshertog Albrecht en aartshertogin Isabella in 1599 en bood hem een positie aan als hofschilder in Mantua. Bron: Dastor Ashted, *From Merchants to Monarchs Frans Pourbus the Younger*, London 2015, p. 36.

¹⁰⁴ A. Lawrence Jenkins (vertaling), *The Art of Mantua; Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles 2008, pp. 225-226.

¹⁰⁵ Sinds de zestiende eeuw werden gemalinnen van heersers in Italië zittend afgebeeld. Rafaël's (1483 - 1520) portret van Giovanna d'Aragona uit 1518 (Louvre Museum, Parijs) is het prototype van vorstelijke vrouwen zittend in een stoel. Andere voorbeelden zijn: Titiaan, *Portret van Eleonora van Gonzaga*, 1536-37, Uffizi Gallery, Florence; Bronzino, *Portret van Eleonora van Toledo en haar zoon Giovanni*, circa 1545, Uffizi Gallery, Florence; Giulio Romano, *Portret van Margherita Paleologo*, circa 1531, Royal Collection Trust, London. Bron: Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art; Gender Representation Identity*, Manchester/New York 1997, pp. 106-107.

¹⁰⁶ Het portret door Frans Pourbus de Jongere van waarin Maria de' Medici ten voeten is afgebeeld is een jaar later gedateerd (1617), afmetingen 215 × 115 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

gemaakt.¹⁰⁷ Het portret van Maria [afbeelding 19] is waarschijnlijk tot stand gekomen in 1621, nadat ze weer op goede voet stond met haar zoon Lodewijk XIII, en ze mocht terugkeren naar Parijs. Dit was ook de periode dat Rubens de opdracht aannam om de de' Medici-cyclus te schilderen. Het portret van Maria is nooit voltooid, zoals is te zien in de schetsmatige achtergrond. Er zijn aanwijzingen dat Rubens het schilderij waarschijnlijk tot aan zijn dood in zijn bezit had; daarna is het portret verworven door de Spaanse koning Filips IV.

Waarschijnlijk was het portret van Maria een pendant bij het portret van Anna van Oostenrijk, de echtgenote van Lodewijk XIII [afbeelding 18].¹⁰⁸ Dit portret (circa 1622) is wel voltooid, en is geschilderd ten tijde dat Rubens werkte aan de de' Medici-cyclus in Paleis Luxembourg in Parijs. Anna van Oostenrijk is in rouwkostuum vergelijkbaar met het kostuum dat haar schoonmoeder draagt in het pendant en in het portret van Maria door Frans Pourbus uit 1616. Ze draagt een zwarte, zijden japon met een witte opstaande kraag en bijpassende manchetten, beide van kant. In haar rechterhand houdt ze een bontmof vast rustend op haar schoot. Sinds 1620 veranderden de rouwkostuums: de mouwen werden volumineuzer, gepoft met kanten manchetten, de kostuums werden iets modieuzer dan daarvoor en volgden meer de mode van die tijd. Rouwkostuums moesten feitelijk ook achterlopen op de mode om aldus aan te tonen dat de weduwe zich terugtrok uit de maatschappij, en dat zij zich niet langer bekommerde om haar uiterlijk. Anna draagt een parelcollier en druppelvormige oorbellen, en een modieuze rozet van zijden linten in het midden van haar kraag in de nabijheid van haar decolleté. Het werd in deze periode modieus om te worden geportretteerd in weduwedracht.¹⁰⁹ Anna van Oostenrijk was in de rouw in verband met de dood van haar vader Filips III van Spanje in 1621. Anna zit achter een eregordijn van blauwe zijde met geborduurde gouden *fleur-de-lis*, een symbool van het huis Bourbon. Op de achtergrond is een doorkijk zichtbaar naar een rijk gedecoreerde ruimte van marmer en kariatiden. Dit zou kunnen verwijzen naar de kariatidenzaal in het Louvre. Voor wie deze portretten bedoeld waren, is niet geheel zeker. In een brief aan Rubens van zijn vriend Peiresc gedateerd 14/15 april 1622 in Parijs schrijft Peiresc dat de infante zeer tevreden was met de twee portretten van de koninginnen die hij had ontvangen.¹¹⁰ Het is onduidelijk of hij de portretten bedoeld die nu in het Prado hangen, en of de portretten wel corresponderen met de portretten die worden genoemd in de boedelinventaris van Rubens.¹¹¹ Er bestaat een kopie van het portret van Anna door Rubens dat zich in een privécollectie bevindt; dit portret heeft echter een groter formaat dan het portret in het Prado. Rubens maakte wel vaker meerdere versies van een portret. Met 'infante' wordt waarschijnlijk de broer van Anna van Oostenrijk bedoeld, Kardinaal-infant Ferdinand (1609–1641), de zoon van Filips III. Hij was landvoogd van de Zuidelijke Nederlanden. Het kan ook zijn dat de

¹⁰⁷ In 1603 zond Vincenzo Gonzaga de hertog van Mantua, Rubens naar Spanje met de belangrijke missie om kostbare geschenken waaronder schilderijen over te dragen aan Filips III koning van Spanje. Een aantal schilderijen waren zo dermate beschadigd dat Rubens ze heeft gerestaureerd en twee nieuwe voorstellingen heeft gemaakt van Democritus en Heraclitus. Vervolgens gaf hertog van Lerma Rubens de opdracht om een ruitportret van hem te schilderen (*Ruitportret van de hertog van Lerma*, circa 1603, 283 x 200 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid).

¹⁰⁸ De portretten hingen ook naast elkaar van 1773 en 1794 in the Palacio Nuevo (Madrid). Bron: Matías Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, vol. 2, Madrid 1995, p. 968.

¹⁰⁹ Lou Taylor, *Mourning Dress A Costume and Social History*, Londen 1983, p. 93.

¹¹⁰ Harry B. Wehle, 'A State Portrait by Rubens', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, (1935) Vol. 30 No. 30 (Mar), p. 60.

¹¹¹ De herkomst van beide portretten gaan niet verder terug dan 1686, genoemd in een inventaris in Alcazar in Madrid. In een catalogus uit 1933 van het Prado wordt beweerd dat het portret van Maria de' Medici afkomstig is uit de persoonlijke verzameling van Rubens. Een portret van Anna van Oostenrijk wordt ook genoemd in de inventaris van Rubens. Bron: Wehle 1935 (zie noot 110), p. 61.

portretten bestemd waren voor Elisabeth (1602-1644), de dochter van Maria de' Medici en koningin van Spanje; zij trouwde met de latere Filips IV in 1615. Anna van Oostenrijk was haar schoonzus.

Het portret geschilderd door Rubens is een staande rechthoek waarbij Maria de' Medici zittend is afgebeeld met haar gezicht en lichaam naar rechts gedraaid. Ze draagt een zijden of satijnen zwarte japon met een opstaande kanten kraag en bijpassende manchetten, vergelijkbaar met de kleding in het portret van Frans Pourbus uit 1617 [afbeelding 17] en de kleding die Anna van Oostenrijk draagt in het pendant [afbeelding 18]. Een belangrijk verschil is dat alleen Maria een weduwekap en sluier draagt, een indicatie van haar status van weduwe. Ook hier draagt zij een parelcollier en druppelvormige oorbellen met parels. Haar blik richt zich eerder langs de beschouwer dan dat zij de beschouwer direct aankijkt zoals in het portret van Pourbus het geval is. Ze wijst met haar linkerhand naar haar rechterhand. Omdat het portret niet is voltooid, is het niet duidelijk waar ze naar wijst, of dat zij oorspronkelijk iets zou vasthouden. Ze draagt een ring om de duim van haar linkerhand; dit zou een rouwring kunnen zijn. In de zeventiende eeuw werden rouwjuwelen als een *memento mori* gebruikt.¹¹² Henrietta Maria had bijvoorbeeld meerdere rouwringen in de vorm van een ringmedaillon met daarin een miniatuurportret van Karel I [zie afbeelding 20.]. Haar vinger lijkt echter eerder te wijzen naar haar pols waarom ze een armband draagt. Er is een duidelijk verschil tussen de wijze waarop Rubens haar handen heeft weergegeven en hoe Pourbus de handen heeft uitgewerkt met schaduwen; hoewel Maria haar handen in beide portretten actief gebruikt in een handeling (dat wil zeggen een object vasthouden of wijzen), heeft Rubens minder aandacht besteed aan de detaillering van de handen. Daarentegen maken de verschillende kleuren in huidtonen, de rozige bloes op de wangen en de schaduwen in Maria's gezicht het geheel levensecht [afbeelding 19]. Rubens heeft in tegenstelling tot Frans Pourbus een harder licht-donkercontrast toegepast. Zo zijn de schaduwen in de oogkassen en onder de neus zwaarder aangezet, en ook is het kleurcontrast tussen de rode bloes op de wangen en de rest van het gezicht groter [zie afbeelding 21 en 22]. Door de lossere penseelstreken in de japon, de kraag en de weduwesluier lijkt de geportretteerde ook een ongedwongener indruk te maken dan bij Frans Pourbus. Dit heeft deels te maken met de onvoltooide staat van Rubens' werk. Linksboven lijken er aanzetten te zijn gemaakt voor draperieën. Waarschijnlijk was het de bedoeling dat Maria ook voor een eregordijn zou zitten net als Anna van Oostenrijk. In het begin van 1620 was Maria weer welkom aan het hof van haar zoon. In 1630 wordt ze opnieuw verbannen, omdat ze een complot steunde tegen kardinaal Richelieu die sinds 1624 de rol van premier vervulde, en de belangrijkste vertrouweling was van Lodewijk XIII.

Antonie van Dyck, *Portret van Maria de' Medici*, circa 1631 (afbeelding 23)

Maria's portret dat omstreeks 1631 werd geschilderd door Antonie van Dyck [afbeelding 23], vertelt veel over haar publieke imago als koningin-moeder, weduwe en regentes van Frankrijk, en over de wijze waarop zij zich als zodanig presenteerde. Maria vluchtte naar de Spaanse Nederlanden en verbleef in Brussel en Antwerpen. Haar status was onduidelijk, en ze zocht naar manieren om haar autoriteit en macht visueel te benadrukken. Maria bezocht in 1631 van 4 september tot 16 oktober het atelier van Rubens en Antonie van Dyck, waar ze de schilderijencollectie van laatstgenoemde bewonderde. Antonie van Dyck was in 1628 benoemd tot hofschilder van aartshertogin Isabella, en mocht zijn atelier in Antwerpen behouden. Hij had een grote naamsbekendheid opgebouwd. Maria poseerde voor hem voor een levensgroot portret. Ze is ten voeten afgebeeld *à trois quarts* naar rechts

¹¹² Christine Holm, 'Sentimental Cuts: Eighteenth-Century Mourning Jewelry with Hair', *Eighteenth-Century Studies*, (2004) Vol. 38, No. 1 Hair, p. 139.

gedraaid. Ze zit op een stoel onder een baldakijn voor een rotspartij, en kijkt langs de beschouwer. Links naast haar op een stoel staat de kroon van Frankrijk, verwijzend naar haar rol als koningin en regentes van Frankrijk. Een schoothondje ligt op het Perzisch tapijt links naast haar voeten. Op de achtergrond rechts in het beeldvlak is de haven van de stad Antwerpen afgebeeld. De koningin-moeder draagt een eenvoudige, zwarte zijden japon, haar kraag ligt bijna plat, maar staat nog lichtjes omhoog. Ze heeft bijpassende manchetten van kant met om haar mouwen gestrikte linten van zijde. Ze draagt een zwarte weduwesluier van crêpe. Haar parels heeft ze weggelaten, en daarvoor is een gouden halsketting in de plaats gekomen alsmede oorhangers met een donkerkleurige stenen.

Volgens Larsen verwijst de kroon links van haar naar het feit dat zij als koningin niet langer legitieme macht bezit. In een olieverschets door Anthonie van Dyck (circa 1631) staat de kroon echter aan de rechter kant, dus heeft het eerder met de compositie te maken in verband met de stad Antwerpen op de achtergrond dat de kroon naderhand links is geplaatst.¹¹³ Maria houdt in haar rechterhand twee rozen, en laat haar linkerhand rusten op haar bovenbeen. Anthonie van Dyck gebruikte in vrouwenportretten vaker rozen, en deze hebben diverse symbolische betekenissen: ze staan onder meer voor de liefde en de vrouwelijke schoonheid.¹¹⁴ In een later portret van een onbekende weduwe door Anthonie van Dyck, geschilderd ergens tussen 1635 en 1639 – dit bevindt zich in het Isabella Stewart Gardner Museum – houdt de weduwe ook een roos vast [afbeelding 24]. Anthonie van Dyck stond bekend om zijn elegante techniek van het schilderen van handen en handgebaren; hij gebruikte handgebaren om aspecten van macht en karakter aan te duiden.¹¹⁵ De rozen in Maria's schoot vallen op door haar zwarte weduwejapon. Elizabeth van Bohemen heeft in haar portret geschilderd door Gerard van Honthorst in 1642 [afbeelding 28] eveneens twee rozen in haar hand, en ook zij is in het gezelschap van een schoothondje. Veel bloemen en planten hadden een symbolische betekenis of riepen associaties op met het onderwerp van een schilderij.¹¹⁶ Bloemen en planten werden ook gekoppeld aan godheden als Venus, Diana en Bacchus en gebruikt als attribuut zoals de roos voor Venus de godin van de liefde en de schoonheid. Tijdens de Renaissance werden bloemen dikwijls beschouwd als pastorale reflecties van christelijke figuren en moraal. Een roos is een attribuut van de Maagd Maria.¹¹⁷ Anthonie van Dyck voegde in zijn portret een andere connotatie toe aan de roos en Gerard van Honthorst nam die later over. Maria zou met de rozen kunnen refereren aan het verlies van haar echtgenoot, dus de pijn van de liefde.¹¹⁸ Het hondje zou mogelijkterwijs als extra aanduiding verwijzen naar Maria's trouw als weduwe aan haar overleden echtgenoot. Anthonie van Dyck maakt een tweedeling in het portret met links een binnenscène en rechts een buitenscène. De baldakijn is een koninklijk statussymbool en het Perzisch tapijt weerspiegelt haar hoge sociale en economische status. Maria wil met dit portret aantonen dat zij wel degelijk nog een machtspositie heeft, en refereert aan haar status als weduwe van de koning van Frankrijk, koningin-moeder en regentes ondanks de moeilijke relatie met haar zoon en de moeilijke politieke en economische situatie waarin zij op dat moment verkeert.

¹¹³ Zie ill.no. 514, Marie de' Medici in: Erik Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988, p. 206.

¹¹⁴ Alan Chong e.a., 'Portrait of a Woman with a Rose' in: Alan Chong (ed.) *Eye of the Beholder*, Boston 2003, p. 140.

¹¹⁵ Christopher White, *Anthony Van Dyck: Thomas Howard, the Earl of Arundel*, Malibu 1995, p. 57.

¹¹⁶ Jennifer Meagher, 'Botanical Imagery in European Painting', 2007, metmuseum.org, <https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm> (10 mei 2018).

¹¹⁷ Erin Griffey, *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*, Hampshire/Burlington 2008, p. 161.

¹¹⁸ 'Woman with a rose', gardnermuseum.org, <<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10935>> (12 mei 2018).

2.3 Rivaliteit aan het hof: Elizabeth van Bohemen

Amalia van Solms had sinds haar huwelijk met Frederik Hendrik een competitieve relatie met Elizabeth van Bohemen. Volgens Nadine Akkerman lagen daaraan geen persoonlijke motieven ten grondslag, maar ging het om een dynastieke rivaliteit.¹¹⁹ De voormalige koningin van Bohemen die sinds 1621 in ballingschap in Den Haag verbleef, had een hogere rang dan Amalia: zij (Elizabeth) was een geboren koninklijke prinses, dochter van een koning.¹²⁰ Amalia's kreeg haar titel als gevolg van haar huwelijk. Bezoekers aan het hof moesten dan ook eerst naar Elizabeth en Frederik V van de Palts en pas daarna naar Frederik Hendrik en Amalia. Elizabeth van Bohemen was de dochter van Jacobus I van Engeland en Anna van Denemarken. Ze ontmoette haar toekomstige echtgenoot Frederik V – keurvorst van de Palts – in 1612 in Londen, en trouwde op 14 februari 1613. Ze vertrok daarna naar Heidelberg. In 1619 accepteerde Frederik V de Boheemse kroon, Elizabeth werd in Praag gekroond tot koningin.¹²¹ Het gezin verhuisde naar Praag: Elizabeth en Frederik V samen met hun drie jonge kinderen, Hendrik Frederik (1614-1629), Karel (1617-1680) en Elizabeth (1619-1680); Ruprecht (1619-1682) werd in Praag geboren. Ferdinand II van het Heilige Roomse Rijk kwam in opstand tegen Frederik V. Hij was feitelijk gekroond tot koning van Bohemen in 1617, maar werd door de Boheemse edelen gehegeld omdat hij katholiek was. Daarom benoemden de edelen de protestante keurvorst Frederik V van der Palts tot hun wettige koning. Frederik V verloor de Slag op de Witte Berg op 8 november 1620¹²², waardoor het koninklijk paar genoodzaakt was te vluchten. Uiteindelijk, na een zwerftocht door Europa, kwamen ze terecht in Den Haag. In de hofstad werden – met uitzondering van hun zoon Maurits van de Palts (1620 - 1652) – de overige kinderen van Elizabeth en Frederik V geboren: Louise Maria (1622-1709), Lodewijk (1623), Eduard (1624 - 1663), Henriëtte Maria (1626 - 1651), Filips van de Palts (1627-1650), Charlotte (1628 - 1631), Sophia (1630 - 1714) en Gustaaf Adolf (1632 - 1641). Het gezin verbleef in een woning aan de Kneuterdijk 22-24, in de voormalige woning van de in mei 1619 geëxecuteerde Van Oldenbarnevelt en in het aangrenzende huis van diens verbannen schoonzoon Cornelis van der Mijle.¹²³ Ze kregen van James I (en later Karel I) een bescheiden toelage, maar die bleek onvoldoende om hun extravagante levensstijl en bijbehorende hofhouding te (kunnen) onderhouden. Elizabeth en Frederik V bleven hun titel als koningin en koning voeren met alle bijbehorende ceremonieel vertoon.¹²⁴ Verder werden ze in hun onderhoud ondersteund door de Staten-Generaal en de gewestelijke Statencolleges, en waren ze afhankelijk van de goede wil van Frederik Hendrik en Amalia.

Nadat Frederik V in 1632 stierf rouwde Elizabeth intens en creëerde haar eigen weduwecultus.¹²⁵ In haar brieven refereerde zij aan haar weduwestatus door de brieven vorm te geven als een rouwkaart. Ze gebruikte zwarte zegelwas met zwarte linten, en doopte de randen in zwarte inkt.¹²⁶ Ze bleef dit doen tot aan haar dood, en niet alleen om persoonlijke redenen; het was een politiek statement waarmee ze blijf gaf te blijven te strijden teneinde het keurvorstendom terug te krijgen, en niet te zullen rusten voor ze haar zoon had geïnstalleerd als keurvorst van de Palts. Pas in

¹¹⁹ Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 10.

¹²⁰ Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 4.

¹²¹ Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 3.

¹²² Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 3.

¹²³ <<http://resources.huynens.knaw.nl/bwn1880-2000/DVN/lemmata/data/ElizabethStuart>>

¹²⁴ Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 4.

¹²⁵ Omdat Frederik V stierf op een donderdag weigerde zij op die dag haar avondmaal. Ze stoffeerde haar huis aan de Kneuterdijk in 1635 haar interieur zoals het beddengoed en de muren met zwart fluweel. Het kostte 1000 Gulden wat een enorm bedrag was in die tijd. Bron: Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 81.

¹²⁶ Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 81.

1648, na de Vrede van Westfalen, kreeg Karel Lodewijk een deel van het keurvorstendom terug. Volgens Elmer Kolfin zou Elizabeth die na de dood van haar man in 1632 verarmde, ook gemarginaliseerd raken.¹²⁷ Vermoedelijk om die reden zou het voor Amalia, nadat die zelf weduwe werd, niet langer interessant zijn om Elizabeth als voorbeeld te nemen. Deze aanname klopt echter niet helemaal, aangezien Amalia volgens Akkerman het schilderij de *Allegorie op de Gerechtigheid* (1636) door Gerard van Honthorst met Elizabeth als weduwe en haar kinderen als inspiratiebron heeft gebruikt voor de voorstelling *Triomftocht van Frederik Hendrik* in de Oranjezaal.¹²⁸ Daarnaast zette Elizabeth een sterke publieke persona neer in haar portretten waarin zij zichzelf trachtte te presenteren als een ideale weduwe. Niet alleen voor het eerherstel van haar overleden man maar ook als moeder beschermde ze de rechten van haar kinderen.¹²⁹ In dit opzicht zou ze juist een voorbeeld zijn voor de Oranjes die hun machtspositie hadden verloren in 1650. Nadat de Engelse monarchie weer was hersteld, vertrok Elizabeth in 1661 naar Engeland, waar ze enkele maanden later stierf.

Elizabeth liet zich omstreeks 1634 portretteren als weduwe, waarna er door Gerard van Honthorst en de leden van diens atelier zes weduwenportretten werden gemaakt: één kniestuk, één half-lichaam en vier borststukken. Hij was de favoriete schilder van Elizabeth. In 1642 volgde een groot staatsieportret in rouw waarvan negen varianten bekend zijn: één kniestuk en acht borststukken.

Atelier van Gerard van Honthorst, *Portret van Elizabeth Stuart als weduwe*, circa 1635-1661 (afbeelding 25)

Een van de opmerkelijkste portretten van Elizabeth is een schilderij gedateerd tussen 1635 en 1662 naar een origineel van Gerard van Honthorst (1635, privécollectie). Het is een rechthoekig olieverfschilderij in staand formaat. Elizabeth is hierop zittend *à trois quarts* afgebeeld in het midden van het beeldvlak. Ze leunt met haar rechterarm op een tafel met een zwart tafelkleed waarop een scepter ligt. Rechts achter haar wappert een zwart gordijn. Links in het beeldvlak achter de tafel staat een zuil. Op de achtergrond links is een landschap te zien. Het beeldvlak is verdeeld in drie groepen: Elizabeth, de tafel en het gordijn vormen de voorgrond, de zuil vormt het middenplan en de achtergrond bestaat uit een landschap. Of het landschap een specifiek landschap verbeeldt, is niet duidelijk te zien. Daarvoor is nader onderzoek noodzakelijk.

Elizabeth draagt een sluier van crêpe met een kroon. Haar zwarte japon is rijkelijk gedecoreerd met geborduurde, ingezette stenen langs de uiteinden van de mouwen, en is voorzien van een split in het midden van de rok. Voor de rest draagt ze een parelcollier en oorhangers. Haar zijden, witte onderjapon met modieuze, volumineuze mouwen zijn geschilderd in de stijl van Anthonie van Dyck.¹³⁰ Ook haar handen zijn elegant afgebeeld zoals Anthonie van Dyck gewoon was [afbeelding 24], met smalle polsen en langgerekte, ranke vingers die enigszins gespreid zijn, en waarvan de verschillende kootjes duidelijk zijn te onderscheiden. Haar blik, met wijd opengesperde ogen die naar boven zijn gericht, benadrukt haar vroomheid en moet waarschijnlijk suggereren dat haar gedachten zijn bij haar overleden echtgenoot. De kleding, de doek op de achtergrond, de architectuur en zelfs het landschap

¹²⁷ Kolfin 2013 (zie noot 62), p. 87.

¹²⁸ Akkerman 2014 (zie noot 55), p. 87; Zie schilderij: Gerard van Honthorst, *The Triumph of the Winter Queen: The Allegory of the Just*, 1636, 313 x 478 cm, Museum of Fine Arts Boston.

¹²⁹ Akkerman 2014 (zie noot 25), p. 88.

¹³⁰ Anthonie van Dyck creëerde aan het hof van Karel I een eigen stijl voor de kostuums voor vrouwelijke portretten door het design van de japonnen te vereenvoudigen en voegde draperieën, vergrote juwelen en volumineuze mouwen toe. Bron: Emilie E. S. Gordenker, 'The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture', *The Journal of the Walters Art Gallery*, (1999) Vol. 57, Place and Culture in Northern Art, p. 93.

op de achtergrond zijn grotendeels neergezet in tinten van grijs en zwart, en hoewel het schilderij hoogstwaarschijnlijk in de loop der tijd is nagedonkerd, waardoor dit effect is versterkt, sluiten deze tinten iconografisch ook aan bij de rouwsymboliek. Daarnaast legt Gerard van Honthorst nadruk op de fonkelende sieraden, de scepter en het borduurwerk in haar japon om aldus haar (voormalige) status van koningin van Bohemen te benadrukken. In het originele schilderij van de hand van Gerard van Honthorst (1635) houdt Elizabeth de scepter vast, en is de achtergrond egaal grijs met vanuit de linkerbovenhoek een lichtstraal op Elizabeth; deze lichtstraal kan mogelijk worden geïnterpreteerd als de symbolische weergave van een goddelijk licht. Deze schilderijen passen dus in haar ambitie om zich te presenteren als een voorbeeldig rouwende weduwe die de nagedachtenis van haar man in ere zal houden door op alle fronten te vechten voor het herstel van het keurvorstendom van de Palts en de in haar ogen haar rechtmatige titel koningin van Bohemen. De zuil symboliseert naar alle waarschijnlijk (haar) standvastigheid.¹³¹ Elizabeth zag zichzelf als de rechtmatige koningin van Bohemen, en zo laat ze zich dan ook portretteren. Door toevoeging van de verwijzingen naar haar voormalige vorstelijke macht heeft dit portret zowel een persoonlijke als een politieke betekenis.

Gerard van Honthorst, *Elizabeth Stuart koningin van Bohemen*, 1642 (afbeelding 28)

In een portret van Gerard van Honthorst uit 1642 is Elizabeth ten voeten uit afgebeeld in een tuinlandschap. Het is een rechthoekig olieverfschilderij in staand formaat. Elizabeth staat op de voorgrond in het midden van de voorstelling op een betegeld terras met links naast haar een schoothondje. Linksachter Elizabeth staat een balustrade afgebeeld met aan de linkerkant een in gouden letters graveerde illustratie 'Queen of Bohemia'. Achter de balustrade links in beeld groeien rozenstruiken en staat een boom. Elizabeth heeft twee rozen in haar hand afkomstig van de rozenstruik achter de balustrade. Een van de rozen is echter verwelkt. De achtergrond aan de rechterkant bestaat uit een heuvelachtig terrein, met groene bomen en grasvlakten tussen de heuvels. Rechtsboven het landschap wordt de lucht grotendeels bedekt door donkere wolken.

Gerard van Honthorst heeft veel aandacht besteed aan de detaillering van de zwarte zijden overjapon die Elizabeth draagt. Ze is in een minder zware rouw afgebeeld als op het portret in afbeelding 25. Ze draagt jurk met een laag décolleté dat is afgezet met kant. In het midden van haar kraag bij de décolleté draagt ze een broche ingelegd met zwarte stenen en een druppelvormige parel. Opvallend is hier de afwezigheid van een sluier of weduwecap. Haar mouwen zijn rijkelijk versierd met parels gecombineerd met zwarte edelstenen, vastgezet om de opening in de mouwen te accentueren. Het haar is half opgestoken met op het achterhoofd een knot versierd met een parelsnoer waartussen zich zwarte edelstenen bevinden. Parels waren zeer geschikt binnen de rouw-symboliek, ze stonden symbool voor kuisheid en zuiverheid, enkele van de vrouwelijke deugdzaamheden.¹³²

In de portretten van Anthonie van Dyck hebben veel vrouwen aan het Engelse hof het haar half opgestoken en versierd met parels, en ook zijn hun kostuums versierd met grote juwelen. Gerard van Honthorst lijkt direct te zijn geïnspireerd door Anthonie van Dyck. In het portret van de weduwe Beatriz van Hannema [afbeelding 27] draagt zij een japon die rijkelijk is versierd met parels en zwarte edelstenen, en die een lage neklijn bezit zonder kant. Zwarte edelstenen werden ook buiten de rouwcontext gebruikt zoals is te zien in het portret van Dorothy Percy [afbeelding 26]. Parels en

¹³¹ Stephanie S. Dickey, 'Met wenende ziel...doch droge ogen' Women Holding Handkerchief in Seventeenth-Century Dutch Portraits', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), p. 364, noot 76.

¹³² Marjorie E. Wieseman, *Casper Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*, Doornspijk 2002, p. 105. Zie meer over de symbolisme van parels in: Eddy de Jongh, 'Pearls of virtue and pearls of vice', *Similous* 8, (1975-76), pp. 69-97.

edelstenen zijn in deze portretten overdadig aanwezig, en verwijzen naar de hoge sociale en economische status.¹³³ De juwelen in de portretten lijken de mode te volgen, maar er zijn weinig juwelen overgeleverd die dit kunnen bevestigen.¹³⁴ Net als de juwelen zijn de kostuums in de portretten van Anthonie van Dycks een combinatie van fantasie-elementen en daadwerkelijk bestaande, conventionele japonnen.¹³⁵

Elizabeth draagt om haar rechterm een zwarte rouwband en om haar linkerhand een pinkring met een zwarte edelsteen. Zoals al eerder is vermeld, kunnen de rozen verwijzen naar het verdriet en het verlies van haar echtgenoot. Beatriz van Hannema [afbeelding 27] houdt ook een roos vast die zichtbaar is verwelkt zoals ook bij de roos in het portret van Elizabeth het geval is.¹³⁶ Door het donkere kleurgebruik zijn de rozen en de gouden graveerde letters opvallend aanwezig, en wordt de beschouwer daar naar toe geleid via Elizabeth's gezicht, om vervolgens te worden doorgeleid naar haar arm en naar haar hand met de rozen. Het hondje zou als verwijzing kunnen dienen voor haar trouw aan haar overleden echtgenoot. Anders dan in haar andere portret [afbeelding 25] kijkt ze naar de beschouwer zoals ook Maria de' Medici dat doet in haar portretten [afbeelding 17 en 19]. Het landschap op de achtergrond zou van significante betekenis kunnen zijn. Het keurvorstendom Palts ligt in het zuidwesten van Duitsland (Rijnland-Palts) en heeft een kenmerkend heuvelachtig landschap. De achtergrond zou een referentie kunnen zijn naar het verloren gebied van Frederik V van de Palts. Het portret is tien jaar na het overlijden van Frederik V gemaakt, dus wellicht herdacht Elizabeth dit dubbele lustrum met dit portret.

'De gezichtsuitdrukking van Elizabeth is flegmatisch door een lichte frons boven haar linker wenkbrauw en haar strakke mond die is aangezet door middel van een slagschaduw. Onder haar ogen zijn wallen zichtbaar door een schaduw, allicht om haar gemoedstoestand uit te drukken. De gezichtsuitdrukking zou een weloverwogen keuze zijn geweest van Elizabeth. Haar gezichtsuitdrukking zou te maken kunnen hebben met neostoïcijnse deugden. Neostoïcisme stamt af van het Romeinse stoïcisme dat in de zestiende eeuw een opleving doormaakte. Het was in de zeventiende eeuw een belangrijke filosofie, en stond voor rationale zelfbeheersing of *tranquillitas*, dat werd geassocieerd met heerschappij.¹³⁷ Volgens neostoïcijnse filosofen zijn er vier hartstochten of passies: leed, angst, vreugde, en lust of verlangen; alle vier worden zij onder controle gehouden door de rede.¹³⁸ *Tranquillitas* werd gezien als een emotionele gesteldheid en de hoogste staat van welzijn¹³⁹, en werd beschouwd als een na te streven ideaal. In de Nederlanden werd de filosofie gepromoot in

¹³³ Volgens Gordenker werden juwelen in Anthonie van Dyck's portretten vergroot en vermeerderd. Zie noot 32 in: Emilie E.S. Gordenker, 'The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture', *The Journal of the Walters Art Gallery*, (1999) Vol. 57 Place and Culture in Northern Art, p. 103.

¹³⁴ Zie over Engelse juwelen: D. Scarisbrick, *Jewellery in Britain, 1066-1837: A Documentary, Social, Literary and Artistic Survey*, Wilby, Norwich 1994.

¹³⁵ Gordenker 1999 (zie noot 133), p. 95.

¹³⁶ Volgens het Museo del Prado verwijst een roos normaal gesproken naar vruchtbaarheid en zou in deze context misschien verwijzen naar de gravin die op dertigjarige leeftijd weduwe was geworden in 1632. Maar het schilderij is gedateerd op 1638 en zou ze 36 jaar zijn wat het niet erg aannemelijk maakt dat het zou verwijzen naar vruchtbaarheid. Ze had een zoon Aubrey de Vere (1627-1703) uit haar huwelijk, hij was vijf jaar oud toen zijn vader Robert de Vere (1575-1632) stierf en hij erfde zijn vaders titel. In het geval van Elizabeth lijkt dat ook onwaarschijnlijk, ze was in 1642 namelijk 46 jaar. Bron: 'Beatriz van Hemmema, Countess of Oxford', <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/beatriz-van-hemmema-countess-of-oxford/83320d24-94fd-45a9-9f40-dcb7a10c44c6?searchid=5cb6dc2a-f356-485e-6a7c-7ca0e0586024>. (22 mei 2018).

¹³⁷ Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland; Portraiture and the Production of Community*, New York 2014, pp. 81.

¹³⁸ Adams 2014 (zie noot 137), p. 84.

¹³⁹ Adams 2014 (zie noot 137), p. 84.

contemporaine literatuur en contemporain drama¹⁴⁰, onder meer door Hugo Grotius, Jacob Cats, Pieter Cornelisz Hooft, Joost van de Vondel en Hendrik L. Spiegel. Een andere belangrijke geleerde die zich bezighield met neostoïcisme was René Descartes (1596-1650). Hij correspondeerde rond 1640 met prinses Elizabeth (1618-1680), de dochter van Elizabeth van Bohemen en Frederik V, onder andere over politieke filosofie. Het belang van hun relatie blijkt uit het feit dat in de publicatie van Descartes getiteld *De beginselen van de filosofie (Principia philosophiae)* uit 1644 een voorwoord verscheen geschreven door prinses Elizabeth. Descartes droeg daarnaast *De beginselen van de filosofie (Principia philosophiae)* uit 1649 op aan prinses Elizabeth, en zou het zelfs op haar verzoek hebben geschreven.¹⁴¹ Dat zij al eerder geïnteresseerd was in neostoïcisme blijkt uit een eerdere toewijding aan haar door Edward Reynolds (1599-1676), een Engelse bisschop (Anglicaans) en schrijver. Hij droeg zijn *Treatise on the passions and the faculties of the soule of man* (1640) op aan Elizabeth.¹⁴²

Elizabeth van Bohemen stond erop dat haar dochters een klassieke scholing kregen. Dit duidt erop dat zij het belang inzag van een klassieke scholing voor meisjes, hetgeen de indruk wekt dat zij zelf geïnteresseerd was in klassieke scholing, waaronder de filosofie.¹⁴³ In Hoofdstuk 1 is al naar voren gekomen dat weduwen zich de controle over emoties als verdriet en leed eigen moesten maken door middel van zelfbeheersing. Het concept van *Tranquillitas* zou voor een weduwe als Elizabeth zeer gepast zijn om te laten zien dat zij over een innerlijke staat van beheersing, controle en rust beschikte. Het toont aan dat zij ondanks haar verlies in staat was en bleef de rol van haar man als hoofd van het gezin en staatshoofd over te nemen. Zoals reeds eerder is vermeld, zette Elizabeth zich de rest van haar leven in voor het herstel van de keurvorstelijke macht in de Palts. Zij correspondeerde met ambassadeurs, agenten, militairen en leden van koninklijke families, waaronder haar eigen familie.¹⁴⁴ Zij manifesteerde zich dus als staatsvrouw. Omdat *tranquillitas* werd geassocieerd met besturen of heerschappij zou dit wellicht voor Elizabeth een rol hebben gespeeld. Er is tot op heden nog weinig onderzoek gedaan naar vrouwen in de zeventiende eeuw in relatie tot het neostoïcisme.¹⁴⁵ Normaliter wordt het stoïcisme beschouwd als een masculiene activiteit voor hoogopgeleide mannen.

Conclusie

Weduwenportretten vormden een essentieel middel voor zelfrepresentatie, niet alleen om de herinnering aan de overleden echtgenoot in stand te houden, maar ook om politieke redenen. Zowel Maria de' Medici als Elizabeth van Bohemen zat in een lastige politieke en economische situatie; hun machtspositie was hen ontnomen en ze waren verbannen. De portretten fungeren als een propagandamiddel en als retorisch middel om van hun status als weduwe gebruik te maken.

¹⁴⁰ Voorbeelden zijn: Samuel Costers (1579-1665) tragedies *Iphigenia* (1617) en *Polyxena* (1619), P. C. Hoofts *Geerardt van Velsen* (1613) en *Beato oft Oorsprong de Hollanderen* (1617) en Vondels *Hierusalem verwoest* (1620). Bron: Adams (zie noot 137), p. 86.

¹⁴¹ Stanford Encyclopedia of Philosophy, 'Elizabeth, Princess of Bohemia', plato.stanford.edu, <<https://plato.stanford.edu/entries/elisabeth-bohemia/>> (16 juni 2018).

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Nadine Akkerman (red.), *The Correspondence of Elizabeth Stuart Queen of Bohemia 1603-1631*, Oxford 2015 (Volume I), p. 7.

¹⁴⁴ Nadine Akkerman (red.), *The Correspondence of Elizabeth Stuart Queen of Bohemia 1632-1642*, Oxford 2011 (Volume II).

¹⁴⁵ Relevante studies gaan over vrouwelijke schrijvers en neostoïcijnisme. Eileen O'Neill heeft onderzoek gedaan naar de zeventiende-eeuwse Engelse schrijfster, filosoof en aristocrate Margaret Cavendish (1623-1673) waarin Cavendish stoïcijnse doctrine gebruikt in haar eigen filosofische zienswijze. zie: Eileen O'Neill (red.), *Margaret Cavendish: Observations Upon Experimental Philosophy*, Cambridge 2001, p. XIV; Eileen O'Neill, 'Margaret Cavendish, Stoic Antecedent Causes, and Early Modern Occasional Causes', *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, (2013) Volume 138, pp. 311-326.

Weduwenportretten konden een belangrijke rol spelen in de zelfrepresentatie van een weduwe, die hiermee haar sociale positie en (verloren) macht kon onderstrepen.¹⁴⁶ Het neostoïcisme, dat in de zeventiende eeuw een grote stempel drukte op de Republiek, is ongetwijfeld mede bepalend geweest voor de denkwijze en het gedrag van Elizabeth en voor haar zelfrepresentatie in de van haar gemaakte portretten. Daarnaast belichamen zowel Maria als Elizabeth niet alleen de rouwende weduwe, maar er is ook een zekere spanning tussen het rouwen en herinneren. De portretten herinneren niet alleen aan hun overleden echtgenoot, maar zijn ook een herinnering aan de weduwe zelf. Het portret is een getuigenis van hun eigen bestaan en de herinnering die zij van zichzelf willen nalaten.

¹⁴⁶ Daarnaast waren er meer manieren om jezelf te presenteren zoals gedrag, literatuur en architectuur.

Hoofdstuk 3. Portretten van Amalia van Solms als getrouwde vrouw

Amalia en Frederik Hendrik lieten zich voor 1647 vaak portretteren. In de eerste jaren van hun huwelijk werden deze portretten geschilderd door de succesvolle Delftse portretschilder Michiel Janz. van Mierevelt (1566 - 1641) die sinds 1625 de hofschilder was van de stadhouderlijke familie. Later raakte zijn stijl uit de mode en nam Gerard van Honthorst zijn plaats in als hofschilder van de Oranjes. Voor Frederik Hendrik en Amalia waren portretten een belangrijk middel om hun status, macht en prestige te tonen. Portretten werden als relatiegeschenk gegeven en uitgewisseld, zoals in Hoofdstuk 2 reeds is uitgelegd. In dit hoofdstuk zal worden gekeken naar de portretten van Amalia voor 1647 om te zien hoe zij zich in deze portretten presenteerde, en hoe zij haar identiteit in de portretten uitte. Twee portretten worden visueel geanalyseerd op stijl, kostuum en gebruikte iconografie. Deze analyse is van belang om te kunnen bepalen in hoeverre Amalia zichzelf als weduwe anders presenteerde. Haar weduweportretten komen in het volgende hoofdstuk aan bod.

3.1 Portretten van Amalia van Solms vóór 1647

Als gezegd was Michiel Janz. van Mierevelt hofschilder van de Oranjes sinds 1625. Zijn eerste cliënt binnen de stadhouderlijke familie was stadhouder prins Maurits die in 1607 door Van Mierevelt werd geportretteerd. Hij portretteerde niet alleen de stadhouderlijke familie, maar ook Elizabeth van Bohemen en haar echtgenoot Frederik V van de Palts, de culturele elite, politici en geestelijken als Hugo de Groot en Constantijn Huygens.¹⁴⁷ De portretten van het stadhouderlijk paar werden veelvuldig gekopieerd door zijn assistenten en leerlingen. Door de portretten in gravure uit te brengen, genoten hij en zijn werk ook buiten de grenzen van de Republiek bekendheid. Amalia hoefde maar een keer te poseren voor Michiel van Mierevelt. Hij gebruikte waarschijnlijk ponstekeningen voor al zijn cliënten als ze weer bij hem kwamen voor een nieuw portret en voor eventuele kopieën. Michiel van Mierevelt paste het kostuum en haardracht aan de heersende mode, bracht variatie aan in de achtergrond en wisselde van formaat. Amalia poseerde voor Van Mierevelt voor het laatst in 1629 voor een officieel staatsieportret; dit portret beeld Amalia ten voeten uit. Het portret van Amalia uit circa 1630 - 34 [afbeelding 31] is een kniestuk (*à trois quarts*) gebaseerd op het eerdere staatsieportret uit 1629. Bij dit portret hoort een pendant van Frederik Hendrik [afbeelding 30], gebaseerd op het officiële staatsieportret uit 1632. De twee portretten werden besteld door het stadsbestuur van Den Haag en kregen een plek in het stadhuis.¹⁴⁸

Anthonie van Dyck kwam omstreeks 1630 - 1632 naar Den Haag, waarschijnlijk op verzoek van Frederik Hendrik; de stadhouder had hem gevraagd portretten van hem en Amalia te schilderen. Anthonie van Dyck schilderde behalve portretten ook twee pastorale voorstellingen voor het stadhouderlijk paar gebaseerd op Torquato Tasso en Guarini: Rinaldo en Armida (Musée du Louvre, Parijs) en Amaryllis en Myrtillo (Collectie Graaf Schönborn, Pommersfelden).¹⁴⁹ Constantijn Huygens, die bemiddelde tussen de Stadhouder en kunstenaars, schreef in 1632 in zijn dagboek dat Anthonie

¹⁴⁷ Johanneke Verhave en Rudi Ekkhart, *De portrettenfabriek van Michiel van Mierevelt 1566-1641*, Zwolle 2011, p. 68.

¹⁴⁸ Portretten 17de eeuw, 'Amalia van Solms', haagshistorischmuseum.nl, <<https://www.haagshistorischmuseum.nl/collectie/amalia-van-solms>> (20 mei 2018).

¹⁴⁹ Arthur K. Wheelock e.a., *Van Dyck Paintings*, Washington 1991, p. 236.

van Dyck hem had bezocht. Huygens was een bewonderaar van de schilder, en prijst hem in zijn autobiografie.¹⁵⁰ Het is mogelijk dat Huygens en Anthonie van Dyck elkaar al hadden ontmoet aan het hof van James I in Londen in de periode 1620 - 1621.¹⁵¹ Kopieën van het portret van Amalia en het pendant van Frederik Hendrik door Anthonie van Dyck [afbeelding 32], nu te zien in Museo del Prado, waren destijds bedoeld voor Karel I. Beide portretten zijn naderhand verworven door Isabella Farnese (1692 - 1766), koningin van Spanje.¹⁵² Amalia en Frederik Hendrik stuurden Karel I in 1631 nog twee schilderijen van de hand van Gerard van Honthorst waarop beiden ten voeten uit staan afgebeeld. De portretten in het Prado zijn volgens Erik Larsen een replica van het origineel, maar verkeren in een dermate goede staat dat Anthonie van Dyck mogelijk zelf deze kopieën heeft geschilderd.¹⁵³ De originele portretten worden genoemd in een inventaris in 1673 als bezit van Amalia. De schilderijen hingen in paleis Noordeinde in haar galerij.¹⁵⁴

3.2 Stijl

Michiel van Mierevelt borduurt in grote lijnen voort op een zestiende-eeuwse traditie.¹⁵⁵ Hij heeft een gladde schilderijstijl waarin details zorgvuldig zijn uitgewerkt en de penseelstreken zelf niet zichtbaar zijn, zoals dat wel het geval was bij zijn voorganger Anthonis Mor. Bijna alle geportretteerden zijn op eenzelfde wijze geschilderd: de pose was altijd driekwart naar de beschouwer en deze wordt door de geportretteerde aangekeken. Jonge vrouwen staan en oudere vrouwen zitten vaak in een stoel.¹⁵⁶ De kunstenaar legt in het portret van Amalia veel nadruk op het gezicht, de handen en de stofuitdrukkingen. Hij creëert een harmonisch geheel door de kleur van het gordijn aan te passen aan de kleur van het tafelkleed. Van Mierevelt gebruikt in zijn portretten vaak dezelfde. De kleur groen van het gordijn en het tafelkleed is dezelfde als in het pendant van Frederik Hendrik [afbeelding 30]. De twee schilderijen vormen aldus een geheel. De achtergrond is vrij donker met veel donkere schaduwen zoals goed is te zien in het gordijn achter haar hoofd en in de schaduw van Amalia's hand op het tafelkleed; in het gezicht zijn de schaduwpartijen daarentegen veel minder zwaar aangezet.

Anthonie van Dyck heeft in vergelijking met Van Mierevelt een lossere schilderijstijl met zichtbare verftoetsen. Hij was een leerling van Rubens, hetgeen duidelijk is te zien aan zijn stijl, kleurgebruik en de losse manier van schilderen. Anthonie van Dyck wordt ook wel vergeleken met Titiaan, een kunstenaar die hij bewonderde. Venetiaanse kunst had een grote invloed op het werk van Anthonie van Dyck als het gaat om stijl en kleurgebruik.¹⁵⁷ Anders dan in het portret van Van Mierevelt gebruikt Anthonie van Dyck warme kleurtonen, en dan met name op de achtergrond. De huid van Amalia is licht, maar heeft een warme ondertoon zoals is te zien aan de wangen en de vingers. Het gordijn achter

¹⁵⁰ Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, trans. C. L. Heesakkers, Amsterdam 1987, p. 79.

¹⁵¹ Wheelock 1991 (zie noot 149), p. 238.

¹⁵² 'Amalia de Solms-Braunfels', [museodelprado.es](https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/amalia-de-solms-braunfels/34bf71d1-1d59-4779-a633-0be99d38669f?searchid=55e205a7-239f-50e2-a71a-6bd0b8a62a04), <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/amalia-de-solms-braunfels/34bf71d1-1d59-4779-a633-0be99d38669f?searchid=55e205a7-239f-50e2-a71a-6bd0b8a62a04>> (21 mei 2018).

¹⁵³ Erik Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988, p. 206.

¹⁵⁴ De portretten waren als geschenk bedoeld om de banden aan te halen tussen de beide huizen. De Oranjes hoopte om deze band nog meer te versterken door een huwelijk tussen hun beide kinderen. Het portret van Willem II door Honthorst werd later naar Charles I opgestuurd. Susan Broomhall e.a., *Dynastic Colonialism; Gender, materiality and the early modern House of Orange-Nassau*, Abingdon/New York 2016, p. 43.

¹⁵⁵ Verhave 2011 (zie noot 147), p. 43.

¹⁵⁶ Verhave 2011 (zie noot 147), p. 46.

¹⁵⁷ Desmond Shawe-Taylor e.a. (red.), *Charles I King and Collector*, London 2018, p. 128.

Amalia heeft een oranjekleurig patroon, waarschijnlijk als verwijzing naar het huis Oranje. In het pendant van Frederik Hendrik [afbeelding 33] draagt hij een donkeroranje rozet om zijn arm. Het gezicht van Amalia is door Anthonie van Dyck wat meer geïdealiseerd dan dat in het portret van Van Mierevelt. In dat portret is haar neus grover, haar kin groter en zijn de wenkbrauwen donkerder. Daarnaast verhardden de duidelijke schaduwen op de slaap, onder het jukbeen en onder de kin haar gelaatstrekken. Van Mierevelt stond bekend om zijn gelijkenis en natuurgetrouwheid. In tegenstelling tot Anthonie van Dyck waarvan bekend is dat hij zijn vrouwelijke cliënten ‘mooier’ portretteerde dan ze in werkelijkheid waren. Prinses Sophia (1630 - 1714) dochter van Elizabeth van Bohemen zou verbaasd zijn geweest toen zij koningin Henrietta Maria ontmoette en merkte op dat ze in het echt niet zo mooi was als haar portretten deden geloven.¹⁵⁸

Over nauwkeurige gelijkenissen bestonden verschillende opvattingen van zowel kunstenaars als geportretteerden.¹⁵⁹ In de zeventiende eeuw waren er in de schilderkunst twee verschillende stromingen in relatie tot het menselijk wezen in lichaam en ziel: Apelles die Campaspe schilderde (de beeldschone vrouw) en Lucas die een visioen van de heilige Maagd Maria vastlegde. Feitelijk komt dit neer op twee aspecten van het individu: het fysieke lichaam en een subjectieve ervaring van het innerlijk.¹⁶⁰ Van schilders werd destijds verwacht dat zij zowel het fysiek als het karakter wisten vast te leggen. Aanvankelijk vormde dit geen probleem, omdat werd gedacht dat het uiterlijk een reflectie was van het innerlijk.¹⁶¹ Tegelijkertijd was men zich bewust van het feit dat het uiterlijk gemanipuleerd kon worden. Bij de twee portretten van Amalia valt waar te nemen dat de beide kunstenaars er een andere benadering op na hielden toen zij Amalia portretteerden. Dit kon op twee manieren: het uiterlijk werd aangepast om het te laten aansluiten bij de ziel of het karakter, of het uiterlijk werd natuurgetrouw overgenomen met al zijn imperfecties als zijnde een accurate indicatie van het karakter. Natuurgetrouw weergeven kon ook door verschillende perfecte delen samen te voegen tot een geheel, zoals dat in de Renaissance de voorkeur had en gebruikelijk was. Geïdealiseerde portretten zouden een spiritueel effect hebben op de beschouwer door hun schoonheid in proporties en harmonie. Kunstenaars konden ook zo natuurgetrouw en idealiserend mogelijk schilderen.¹⁶² Het idealiseren had vaak de voorkeur bij het vervaardigen van staatsieportretten, en kon op verschillende manieren gebeuren, bijvoorbeeld met de ideale leeftijd of vanuit een flatterende kant zoals *en profile*.¹⁶³ Regenten

¹⁵⁸ ‘portrait of Henrietta Maria’, [historicalportraits.com](http://www.historicalportraits.com), <<http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=1345&Desc=Portrait-of-Henrietta-Maria-%7C-Sir-Anthony-Van-Dyck,-Studio-of>> (24 mei 2018).

¹⁵⁹ zie Arnold Houbraken, *De Grootte schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, 3 vols. (Amsterdam: Gedrukt voor den Autheur [Arnold Houbraken], 1718-21), vol. 2, pp. 276-77.

¹⁶⁰ Hippocrates, Aristoteles en Galen schreven over het fysieke uiterlijk als reflectie van het karakter. Dit werd in de renaissance gezien als belangrijke indicatie om het karakter te begrijpen. Volgens Constantijn Huygens was het belangrijk dat in portretten het karakter van de geportretteerde te zien was. Bron: Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland; Portraiture and the Production of Community*, New York 2014, p. 66.

¹⁶¹ Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland; Portraiture and the Production of Community*, New York 2014, p. 61.

¹⁶² In de noordelijke Europese landen werden klassenverschillen door kostuums en attributen weergegeven net zo zeer door fysiognomie. Bron: E.H. Gombrich “The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art”, in: E.H. Gombrich, *Art, Perception, and Reality*, Baltimore 1972, pp. 53-69.

¹⁶³ Titiaan portretteerde Isabelle d’Este op 60-jarige leeftijd waarop hij zich baseerde (in opdracht van Isabella) op een eerder portret van haar door Francesco Raibolini Francia uit 1511 toen Isabella 37 jaar was. Zie Titiaan, *Portret van Isabella d’Este*, 1534-36, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv.nr. GG 83; Leon Battista Alberti raad aan om *en profile* te portretteren. Voor vrouwen in de vijftiende eeuw was het portretteren in *en profile* langer in de mode dan voor mannen. De portretten tonen een identiteit naar de beschouwer gevormd naar innerlijke en externe idealen. Bron: Paolo Tingali e.a., *Women in Italian Renaissance; Gender Representation Identity*, Manchester/New York 1997, pp. 48-49.

en de adel gaven de voorkeur aan de visuele traditie van de portretten in de zestiende eeuw. Van Mierevelt idealiseert in zijn portretten slechts minimaal, en beperkte zich tot symmetrische kenmerken van het gezicht en een egale teint. Anthonie van Dyck daarentegen idealiseerde in zijn portretten meer.

3.3 Kostuum

Amalia is in beide portretten geheel volgens de laatste (Franse) mode gekleed. Verschillende stoffen worden als zijde of satijn en kant met elkaar gecombineerd om de verschillende texturen kleding te benadrukken. Dit spelen met contrasten in texturen en materiaal doet men ook met accessoires als rozetten van zijden linten en sieraden. Omdat beide portretten qua datering dicht bij elkaar liggen, zijn er nauwelijks verschillen tussen de kostuums. De mode was eind jaren twintig, begin jaren dertig van de zeventiende eeuw nauwelijks aan verandering onderhevig. In het portret van Van Mierevelt draagt Amalia een zwarte zijden of satijnen japon met een half opstaande, platte kanten kraag. Zwarte zijden kleding was zo kostbaar dat alleen de elite zich die kon veroorloven, en deze werd ook buiten de rouwcontext om gedragen. Zwart in de zeventiende eeuw was nu eenmaal een van meest kostbaarste kleuren om te produceren, en aldus kon de geportretteerde zijn rijkdom en status laten zien. Amalia's japon is ook nog eens versierd met motieven van waarschijnlijk fluweel. Haar mouwen zijn volumineus en versierd met grote rozetten en manchetten. Haar decolleté is afgezet met kant. Ze draagt parels om haar hals, langs haar decolleté, in het haar om haar polsen en in haar oren.

De handel met Azië had een grote invloed op de mode van sieraden en juwelen. Vanuit India kwamen veel parels naar de Republiek. Een van de bekendste parellocaties was de Golf van Mannar tussen India en Sri Lanka. De VOC kocht deze parels rechtstreeks van de lokale vissers en verscheepte ze naar Amsterdam waar ze werden verkocht aan juweliërs.¹⁶⁴ Een van deze juweliërs was Thomas Cletscher in Den Haag. Hij verkocht juwelen en sieraden aan onder andere Frederik Hendrik en Elizabeth van Bohemen. Frederik Hendrik speelde een indirecte rol in de VOC. Hij was stadhouder, admiraal en commandant van de Nederlandse vloot, en had recht op tien procent van de waarde van alle inkomende vracht van de VOC. Dankzij de VOC gingen exotische objecten deel uitmaken van de collectie van Amalia en Frederik Hendrik.¹⁶⁵ Amalia draagt sieraden die vergelijkbaar zijn met de tekening van Cletscher [afbeelding 34] in zijn notitieboek. In 1632 kocht Cletscher in Londen twee grote parels voor 1.000 pond ten behoeve van oorhangers voor Amalia.¹⁶⁶ In 1635 kocht Frederik Hendrik bij Thomas Cletscher voor haar twintig parels voor 30.000 gulden. Parels waren in de zeventiende eeuw hét statussymbool voor rijkdom. Na de val van Antwerpen in 1585 werd Amsterdam het Europese centrum van de diamanthandel. Dit is terug te zien in de sieraden die werden gedragen door de rijke burgers, de culturele elite en de adel. De VOC bracht diamanten uit India en Borneo naar de Republiek. Juweliërs en diamantslijpers kochten de kostbare edelstenen om er vervolgens sieraden van te maken. Amalia draagt in beide portretten een broche oftewel een borstjuweel vastgezet bij haar decolleté. De gouden broche is ingelegd met kostbare diamanten. Een borstjuweel, bestaande uit symmetrische designs met bloemmotieven ingelegd met kostbare edelstenen als diamanten en parels was in deze periode in de mode. Soms werd het sieraad opgespeld op een rozet zoals in afbeelding 35 en afbeelding 36.

¹⁶⁴ Karina H. Corrigan e.a., (red.), *Asia in Amsterdam The Culture of Luxury in the Golden Age*, tent.cat. Salem/Amsterdam (Amsterdam) 2015, p. 173.

¹⁶⁵ Corrigan 2015 (zie noot 164), p. 169.

¹⁶⁶ Corrigan 2017 (zie noot 164), p. 173.

Amalia draagt in beide portretten rozetjes van zijden linten om haar taille en mouwen. Als accessoire heeft ze een waaier in haar hand, een kostbaar luxeartikel. Aan het begin van de zeventiende eeuw waren waaiers een modeverschijnsel aan de Europese hoven. Al in 1614 werden waaiers vanuit Azië geëxporteerd naar Europa, bijvoorbeeld vanuit Japan. Er was een grote fascinatie voor het relatief onbekende Oosten. Zijde, hoewel al lange tijd ook in Europa vervaardigd, kwam oorspronkelijk uit China. In het portret van Anthonie van Dyck draagt Amalia een zwarte zijden of satijnen japon zonder fluwelen motieven over een zwart onderlijfje. De japon is voorzien van ‘virago’ mouwen en een waaivormige kanten kraag.¹⁶⁷ Het is daarbij heel goed mogelijk dat er in haar japon motieven waren verwerkt, maar dat Anthonie van Dyck die bewust heeft weggelaten. Zeker in diens Engelse periode laat hij details als versieringen en motieven uit kostuums weg. In een portret door Rembrandt van Rijn uit 1633 getiteld *Portret van een jonge vrouw met een waaier in de hand* (Metropolitan Museum of New York) [afbeelding 35] is de vrouw afgebeeld in een japon en met een haardracht die vergelijkbaar is met die van Amalia. Haar zwarte japon heeft een bloemenpatroon, een platte kraag met bijpassende manchetten en met rozetten om haar mouwen en taille. Ze draagt ook parelarmbanden en rode armbanden – waarschijnlijk van bloedkoraal – en een ring om haar pink. Voorts heeft ze een zwarte waaier in haar rechterhand. Haar ensemble is niet zo uitbundig versierd als dat van Amalia. De jonge vrouw in het portret was een rijke vrouw uit de gegoede burgerij.¹⁶⁸ Het verschil in sociale status wordt duidelijk door het verschil in de hoeveelheid en het soort juwelen.¹⁶⁹

3.4 Iconografisch

Michiel van Miervelt heeft de portretten van Elizabeth van Bohemen en Frederik V van der Palts die zijn gemaakt na 1615 als voorbeeld genomen voor de portretten van Amalia en Frederik Hendrik.¹⁷⁰ Amalia [afbeelding 31] staat naast een schrijftafel en is omringd door een zuil en een gordijn. Deze wijze van portretteren past in een traditie van koninklijke portretten zoals die van Karel V en Isabella van Portugal, geschilderd door Titiaan. Het afbeelden van een waaier in portretten lag ook in de lijn der traditie. Bekende voorbeelden daarvan zijn de portretten van Isabella Clara Eugenia, de oudste dochter van Filips II, en van Margaretha van Oostenrijk. Zij houden een waaier vast of er ligt een waaier op hun schrijftafel.¹⁷¹

Volgens Arthur Wheelock gebruikte Anthonie van Dyck voor zijn portret van Amalia [afbeelding 32] het portret van Anna van Oostenrijk [afbeelding 18] van Rubens uit circa 1622 als voorbeeld. Dit is goed mogelijk: de zittende pose van Amalia komt namelijk overeen met die van Anna

¹⁶⁷ ‘Virago’ zijn stroken stof dat bij elkaar wordt gehouden door een lint of een band van stof boven de elleboog. Bron: Emilie E. S. Gordenker, *Van Dyck and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout 2001, p. 31.

¹⁶⁸ Er hoort een pendant bij dit portret van haar echtgenoot zie : Rembrandt, *Portret van een man die uit een stoel opstaat*, 1633, Taft Museum of Art, Cincinnati (inv./cat.nr 1931.409).

¹⁶⁹ Daarnaast is er een verschil in houding en naar de beschouwer gekeerd gezicht. Amalia’s pose is traditioneel, de pose van de onbekende vrouw is vrij uniek, deze handeling zie je niet vaak in een vrouwenportret. Zie over deze actieve houding in: Adams 2014 (zie noot 161), pp. 98-101.

¹⁷⁰ Zie: Naar Michiel van Miervelt, *Portret van Elizabeth Stuart (1596-1662)*, na 1615, olieverf op paneel, 113.6 × 88.9 cm, locatie onbekend. Bron: RKD, ‘Portret van Elizabeth Stuart (1596-1662)’, rkd.nl, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar_kwalificatie%5D%5B0%5D=Mierevelt%2C+Michiel+van%3B+naar&query=elizabeth+stuart&start=1> (19 juni 2018).

¹⁷¹ Een waaier was sinds de zestiende eeuw een vrouwelijk symbool van macht zijn maar sinds het begin van de zeventiende eeuw werd de waaier een modeverschijnsel en werden veel vrouwen zowel van adel als rijke burgers geportretteerd met waaiers Bron: Chris van der Heyden (red.), *Schittering van Spanje Van Cervantea tot Velazquez*, Zwolle 1998, p. 31.

van Oostenrijk.¹⁷² Maar deze houding gaat verder terug, en wel tot die van Rafael en Giulio Romano in het portret van Isabel de Requesens uit 1518. Titiaan en Anthonis Mor volgden later dit voorbeeld.¹⁷³

Een bekend portret van Titiaan is dat van Isabella van Portugal, echtgenote van Karel V, keizer van het Habsburgse rijk uit 1548 [afbeelding 38]. Een ander portret waarin Titiaan dezelfde pose toepast is het portret van Eleonora van Gonzaga, hertogin van Urbino uit 1538 [afbeelding 39]. In beide portretten zijn verschillende symbolische betekenissen verwerkt die zijn verbonden met kuisheid en trouw.¹⁷⁴ Anders is het iets latere portret door Anthonis Mor van Mary Tudor in 1554 [afbeelding 40], gemaakt in opdracht van Karel V. In navolging van Titiaan portretteert Anthonis Mor haar zittend op een stoel. De rode fluwelen stoel staat symbool voor haar koninklijke status. De attributen van Mary verwijzen niet naar vrouwelijke schoonheidsidealen of deugden, maar naar haar functie als koningin. De roos die ze vasthoudt, verwijst naar de Tudorroos, het embleem van het Huis Tudor. Anthonie van Dyck heeft dit overgenomen in het portret van Amalia. Zij houdt een oranjetak vast als verwijzing naar het huis Oranje. Een oranjetak is een bloeiende bloesem van een sinaasappelboom. Oranjetakken en sinaasappels komen in de latere tijd vaker in portretten van de Oranjes en Oranjegezinden voor.¹⁷⁵

Conclusie

In beide portretten legt Amalia nadruk op haar identiteit als prinses gemalin van Oranje. Amalia presenteert zichzelf als een koninklijke prinses door de portretten te laten aansluiten in de internationale traditie van koninklijke staatsieportretten. Amalia spiegelt zichzelf ook aan Elizabeth van Bohemen en haar koninklijke status. Ze maakt een duidelijk statement door uit te stralen dat ze niet wil onderdoen voor Elizabeth. Door haar afkomst als dochter van een graaf en als prinses gemalin van Oranje zal zij qua status nooit op gelijke voet staan met Elizabeth van Bohemen. De daadwerkelijke macht van het huis Oranje-Nassau lag bij het stadhouderschap, niet bij de prinselijke titel. Amalia creëert al een koninklijke allure rondom het Huis Oranje voordat de aanspreektitel van Frederik Hendrik in 1634 werd aangepast van 'Excellentie' naar 'Hoogheid', waardoor het stadhouderschap een monarchaal karakter kreeg.¹⁷⁶ Met Anthonie van Dyck als schilder laat zij haar internationale georiënteerde en gecultiveerde smaak zien. Door haar luxueuze kostuums en sieraden legt ze de

¹⁷² Volgens Wheelock zou Van Dyck voor het portret van Frederik Hendrik het voorbeeld hebben gevolgd van Van Mierevelt. Bron: Susan J. Barnes, *Van Dyck A complete catalogue of the paintings*, New Haven/London 2004, p. 339.

¹⁷³ Er was lang onzekerheid over de identiteit van de vrouw in het portret. Er werd aangenomen dat het om Giovanna d'Argano ging, dochter van Ferdinando van Malteno en Castellana de Cardona. Zij was een mecenas van de kunsten in Napels. Sinds 1997 is de identiteit van Isabel de Requesens vastgesteld. Zij was de vrouw van Ramón de Cardona, onderkoning van Napels. Zie: Michael P. Fritz, *Giulio Romano et Raphaël: La vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*, tr. Claire Nydegger, Collection Solo 5, Paris 1997; Er waren ook twijfels over de toeschrijving. Het portret zou deels door Rafael zijn geschilderd met behulp van zijn assistent Giulio Romano. Volgens Vasari was Rafael verantwoordelijk voor het gezicht. Bron: Joanna Woods-Marsden, 'Portrait of the Lady, 1430–1520', in: David Alan Brown (red.), *Virtue and Beauty: Leonardo's "Ginevra de' Benci" and Renaissance Portraits of Women*, Washington 2001, pp. 62–87; Nu wordt aangenomen dat Romano het portret heeft geschilderd op basis van schetsen van Rafael en later door Rafael verder is aangepast. Bron: Luitpold Dussler, tr. Sebastian Cruft, 'Portrait of Giovanna of Aragon', in *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London/New York 1971, pp. 63–64.

¹⁷⁴ Luba Freedman, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, Pennsylvania 1995, pp. 87–89.

¹⁷⁵ Zie: Bartholomeus van der Helst, *Mary Stuart, Prinses van Oranje als weduwe van Willem II*, 1652, Rijksmuseum Amsterdam inv.nr. SK-A-142; en Bartholomeus van der Helst, Portret van Sophia Coymans, 1660-1669, privécollectie, zie afbeelding; Judith van Gent, *Bartholomeus van der Helst (ca. 1613-1670): een studie naar zijn leven en werk*, Zwolle 2011, p. 67.

¹⁷⁶ Poelhekke 1978 (zie noot 32), p. 554.

nadruk op de rijkdom van het Huis Oranje. Tegelijkertijd benadrukt ze de rijkdom van de Republiek en van de VOC die de luxegoederen vanuit Azië naar de Republiek bracht. Voorts promoot ze door middel van haar portretten haar dynastieke ambities. Ze plaatst zichzelf naast andere koninklijke vrouwen uit diezelfde periode of de periode daarvoor. De maakbaarheid van haar persona en identiteit was echter gelimiteerd door haar status als gemalin van Frederik Hendrik.

Hoofdstuk 4

In de vorige hoofdstukken is beschreven wat het weduwschap in de zeventiende eeuw inhield en hoe weduwen werden afgebeeld. Het weduwschap is sterk verbonden aan de identiteit van betreffende vrouwen en aan het uitdragen hiervan. Voor 1647 presenteerde Amalia zichzelf als een koninklijke prinses van Oranje. Haar portretten passen in de traditie van de internationale hofportretten. In die periode stuurde het echtpaar portretten naar vorstenhoven in het buitenland. Na de dood van Frederik Hendrik liet Amalia zich een aantal keer portretteren als weduwe. Er zijn circa twintig portretten van Amalia bekend die zijn geschilderd na 1647. In dit hoofdstuk wordt een aantal van deze portretten geanalyseerd: iconografisch en qua attributen, kostuum, en stijl.

4.1 Portretten van Amalia van Solms na 1647

Na de dood van Frederik Hendrik in 1647 en helemaal na de dood van Willem II in 1650 was het huis Oranje zonder directe patriarch.¹⁷⁷ Deze situatie vroeg om een strategisch plan teneinde de macht en het aanzien van de Oranjes te waarborgen. Amalia deed dit op verschillende manieren, onder andere via politieke en persoonlijke correspondentie en via beeldende kunst. Zo zocht ze steun bij haar schoonzoon Friedrich Wilhelm (1620 - 1688), de Keurvorst van Brandenburg. In haar correspondentie met hem en zijn minister Otto von Schwerin (1616 - 1679) benadrukte zij haar status als weduwe en haar behoefte aan steun van hen beiden.¹⁷⁸ Ze presenteerde zich als een ondergeschikte, emotionele vrouw waardoor ze met name veel invloed kreeg op Friedrich Wilhelm die zich ook voor haar inzette. Haar presentatie in de correspondentie met Friedrich Wilhelm verschilt met ten aanzien van die van andere relaties. Voor verschillende relaties zette zij verschillende identiteiten in als die van vrouw, moeder, weduwe en erkend leider van het Huis Oranje-Nassau.¹⁷⁹ Als vrouw gebruikte ze ook meerdere identiteiten tegelijkertijd; als weduwe ontkwam je daar eenvoudigweg niet aan. In haar portretten komen al deze identiteiten samen waarin, afhankelijk van de doelstelling en de plaatsing van het portret, een van de identiteiten wordt benadrukt.

In 1647 bestelde Amalia een familieportret [afbeelding 41] voor het 'grote kabinet' in Huis ten Bosch, waarop zij samen met Frederik Hendrik en hun jongste dochters is afgebeeld. Zeer waarschijnlijk was het schilderij onderdeel van een serie.¹⁸⁰ Dit portret is vermoedelijk het prototype van latere weduweportretten van Amalia, maar heel zeker is dat niet. Het is mogelijk dat andere kunstenaars die haar hebben geportretteerd zich baseerden op het familieportret van de hand van Gerard van Honthorst. De Oranjes stapte na 1630 over op andere kunstenaars voor hun portretten. Gerard van Honthorst nam het stokje als hofschilder van de Oranjes over van Michiel van Mierevelt. Gerard van

¹⁷⁷ Susan Broomhall e.a., *Gender, Power and Identity in the Early Modern House of Orange-Nassau*, Londen/New York 2016, p. 41.

¹⁷⁸ Broomhall 2016 (zie noot 177), p. 41.

¹⁷⁹ Broomhall 2016 (zie noot 177), p. 48.

¹⁸⁰ Het schilderij vormt waarschijnlijk met twee dubbelportretten een serie door Gerard van Honthorst: *Dubbelportret van Friedrich Wilhelm de keurvorst van Brandenburg en Louise Henrietta*, 1647, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-A-873 en *Dubbelportret van Willem II van Oranje-Nassau en Maria Stuart*, 1647, Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. SK-A-871.

Honthorst had al tijdens zijn leven een internationale reputatie opgebouwd.¹⁸¹ Hij was eerder al een favoriet van Elizabeth van Bohemen, en schilderde ook voor haar broer Karel I, waarna hij het Engelse staatsburgerschap verwierf en een pensioen kreeg. Na 1640 nam zijn populariteit echter af, hoewel hij tot zeker 1650 werkzaam bleef voor de Oranjes. De latere weduweportretten van Amalia zijn door verschillende andere kunstenaars geschilderd.

Het portret uit circa 1650 [afbeelding 52] is geschilderd door Jan Mijtens (circa 1614-1670). Hij was in Den Haag een vooraanstaand portrettist, en werd bekend door zijn groepsportretten en genrestukken.¹⁸² De twee portretten van Amalia uit omstreeks 1650-1675 [afbeelding 51 en afbeelding 56] zijn door het atelier van Jan de Baen (1633-1702) en uit de omgeving van Jan de Baen. Tijdens zijn leven genoot hij, net als Gerard van Honthorst, een internationale reputatie. Jan de Baen portretteerde de culturele elite van de Republiek en de buitenlandse elite waaronder: Johan en Cornelis de Wit en stadhouder Willem III. Behalve portretten schilderde hij ook historie- en genrestukken. Jan de Baen was opgeleid door zijn oom Hinderk Pyman in Emden. Hij ging in 1645 naar Amsterdam en kwam vervolgens in 1660 naar Den Haag. Volgens Arnold Houbraken (1616-1719) zou Jan de Baen er bewust voor hebben gekozen te schilderen in de stijl van Anthonie van Dyck.¹⁸³ Het zou een strategische keuze zijn geweest om zijn carrière vorm te geven. Jan de Baen zou volgens Houbraken zelfs door Lord Killegrew naar Engeland zijn gehaald om een portret te schilderen van Karel II, koning van Engeland.¹⁸⁴

Een onbekende schilder portretteerde Amalia in de periode 1670-1675 naar Caspar Netscher (1639-1684), zie afbeelding 61. Een ander identiek portret van Amalia [afbeelding 62], toegeschreven aan Caspar Netscher, bevond zich in het Anhaltische Gemäldegalerie (inventarisnummer 1205), maar is vernietigd omstreeks 1945; waarschijnlijk was dat het origineel. Caspar Netscher stond bekend om zijn weergave van stoffen als zijde, brokaat en tapijten. Hij was een leerling van Gerard Ter Borch (1617 - 1681).¹⁸⁵ Caspar Netscher schilderde genrestukken, kabinetschilderijen en portretten. Hij maakte een tour door Italië en Frankrijk, en werd beroemd dankzij zijn kabinetschilderijen. Toen Cosimo III de' Medici een bezoek bracht aan de Nederlanden, kocht hij vier kopieën van Netscher naar Gerard ter Borsch.¹⁸⁶ Het portret van Amalia naar Caspar Netscher is echter in een erbarmelijke staat door veelvoudig overschilderingen en retouches, waardoor de toeschrijving aan Caspar Netscher problematisch is.¹⁸⁷

¹⁸¹ Honthorst behoorde tot de Utrechtse Caravaggisten en was in Italië (Rome, Florence en Venetië) geweest. Daar kwam hij onder de hoede van Vincenzo Giustiniani en zijn broer Benedetto, en kreeg opdrachten van kardinaal Scipione Borghese en kardinaal Barberini de latere paus Urbanus VIII.

¹⁸² Edward Buijsen, *Haagse schilders in de Gouden Eeuw; het Hoogsteder lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Zwolle 1999, p. 207.

¹⁸³ A, Houbraken, *De Groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 vol., Amsterdam 1718-1721, II, p. 305.

¹⁸⁴ Houbraken 1718-21 (zie noot 183), p. 305.

¹⁸⁵ Majorie E. Wieseman, *Caspar Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*, Doornspijk 2002, p. 89.

¹⁸⁶ Buijsen 1999 (zie noot 182), p. 221.

¹⁸⁷ Volgens Het Koninklijk Archief is het schilderij niet door Netscher, maar door de vele overschilderingen is het voor nu lastig om daar een definitief oordeel over te vellen. Wieseman schrijft het toe als een problematisch werk. Bron: Wieseman 2002 (zie noot 185), p. 321.

4.1.1 Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms*, 1647-56 (afbeelding 40)

Gerard van Honthorst vervaardigde in opdracht van Amalia een portret van haar dat later is gedateerd tussen 1647 en 1656 [afbeelding 42]. Het is een rechthoekig olieverfschilderij in staand formaat. Amalia staat op de voorgrond in het midden van het doek. Amalia is ten halve lijve weergegeven, *à trois quarts* naar links gewend met haar blik naar de beschouwer. Ze is gekleed in weduwedracht. Links naast haar staat een tafel met daarop een schedel. Achter de tafel links is een zuil te zien voorzien van een inscriptie. Haar rechterhand rust op een schedel, haar linkerarm houdt ze naast haar lichaam met haar hand naar boven gedraaid. De suggestieve ruimte is in drie groepen verdeeld: de voorgrond met Amalia en de tafel, het middenplan met links een zuil en een balustrade en de achtergrond die wordt gevormd door een lucht met een donkere wolkendecken. De lichtbron is niet zichtbaar, maar aan de slagschaduw bij haar onderarmen te zien, komt het licht vanaf linksboven. Haar vingers zijn slank met zichtbare vingerkootjes en wijduitstaande vingers. Het schilderij is glad geschilderd zonder zichtbare penseelstreken. Het kleurgebruik is lastig te beoordelen aangezien de afbeelding een zwart-witfoto is. Helaas is tot op heden geen ander beeldmateriaal van het schilderij beschikbaar gekomen.

Iconografie

Het portret lijkt te zijn afgeleid van het achthoekige koepelportret van Amalia in de Oranjezaal in Huis ten Bosch waarop ze een schedel vasthoudt [afbeelding 7]; het omgekeerde is echter eveneens mogelijk. Naast het portret in de koepel in de Oranjezaal is er nog een achthoekig portret van Amalia van de hand van Gerard van Honthorst (1650) [afbeelding 43]. Het is een vrijwel identiek portret met als verschil dat zij in haar rechterhand geen schedel maar een klein ovaal portret van Frederik Hendrik vasthoudt.¹⁸⁸ Met haar linkerhand wijst ze naar het portret. Haar kleding, houding en gezichtsuitdrukking zijn identiek aan die op het andere achthoekige portret. Tijdens een restauratie zou blijken dat er in de rechterhand van Amalia in eerste instantie eveneens een schedel was afgebeeld [zie afbeelding 44];¹⁸⁹ een röntgenopname toont aan dat er zich onder het ovale portretje een schedel bevindt. Uit onderzoek blijkt dat de overschildering door Gerard van Honthorst of een van zijn meest kundige leerlingen of assistenten is uitgevoerd voor 1656.¹⁹⁰ De reden hiervoor is niet geheel duidelijk. De vroegst bekende eigenaar van het portret was Henriëtte Catherina van Nassau (1637 - 1708), dochter van Amalia en Frederik Hendrik, en het portret lijkt niet te zijn geschilderd voor de Oranjezaal aangezien het heel fijn is geschilderd.¹⁹¹ Op negentien meter hoogte heeft een dergelijke detaillering echter totaal geen effect. Het portret in het gewelf van de koepel [afbeelding 45] dat direct op de planken is geschilderd, beeldt alleen Amalia af waarin zij naar rechts is gewend, gekleed in een sobere zwarte jurk met loshangend haar, zonder schedel of portret van haar echtgenoot. De trompe-l'oeil-lijst is diverse malen overgeschilderd hetgeen impliceert dat het portret beschadigingen heeft opgelopen door intensief gebruik van het demonteren van het andere portret.¹⁹² Dus zou het portret mét de

¹⁸⁸ Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms als weduwe*, 1650. Olieverf op paneel, 85 x 83 cm (achthoekig), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlijn.

¹⁸⁹ De Oranjezaal. catalogus en documentatie, 'cat.nr. 42 Portret van Amalia van Solms als weduwe met schedel', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (20 juni 2018).

¹⁹⁰ De Oranjezaal. catalogus en documentatie, 'cat.nr. 42 Portret van Amalia van Solms als weduwe met schedel', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (20 juni 2018).

¹⁹¹ Sabine Craft- Giepmans e.a., (red.), *Portret in portret in de Nederlandse kunst 1550-2012*, Bussum 2012, p. 122.

¹⁹² De Oranjezaal. catalogus en documentatie, 'cat.nr. 42 Portret van Amalia van Solms als weduwe met schedel', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (20 juni 2018).

schedel in de koepel te zien zijn geweest ter gelegenheid van een speciale gebeurtenis, wellicht op de sterfdag van Frederik Hendrik, hun trouwdag of tijdens officiële plechtigheden.

Hoewel Amalia al eerder met een schedel is geportretteerd – in 1647 – is het geen typisch vrouwelijk vanitassymbool of gebruik voor een vrouwenportret.¹⁹³ In genrestukken met oudere vrouwen komen schedels wel voor, maar dan liggen deze bijvoorbeeld op tafel. Binnen de context van vrouwenportretten is het echter zeldzaam. De enige vrouw binnen de kunstgeschiedenis die wordt afgebeeld met een schedel in haar hand is Maria Magdalena. Een schedel is een van haar vaste attributen en symboliseert haar bereidheid tot boetvaardigheid. Er is echter nog een portret bekend van een vrouw met een schedel in haar hand in circa 1574 geschilderd door Veronese [afbeelding 46]. De geportretteerde vrouw is geen weduwe, ze draagt geen weduwedracht of andere indicaties voor rouw of weduwschap. De houding van de jonge vrouw is opvallend; ze is staand *à trois quarts*, ten halve lijve afgebeeld, met haar lichaam naar links gedraaid en het gezicht naar rechts richting de beschouwer. Ze houdt haar rechterhand op haar heup en een schedel in haar linkerhand. Haar houding is vrij masculien; een hand op de heup zie je vaak bij mannen van aristocratische komaf in een heersende of militaire functie.¹⁹⁴ Volgens Bernard Berenson (1957) zou de schedel een aanwijzing zijn dat de vrouw een non zou worden en zich zou terugtrekken binnen een convent.¹⁹⁵ Een andere theorie is dat de schedel een *memento mori* is, als boodschap naar de levenden om te contempleren omtrent de dood en vergankelijkheid.¹⁹⁶ Dit laatste lijkt eerder het geval.¹⁹⁷ Er zijn wel voorbeelden van portretten van mannen die een schedel vasthouden zoals in een portret van de hand van Frans Hals (1582-1666), zie afbeelding 49 en een portret van Pompeius Occo door Dirck Jansz. (1531) zie afbeelding 50. De man in afbeelding 49 was waarschijnlijk geen weduwnaar, er hoort ook een pendant van zijn vrouw bij en zij heeft geen schedel in haar hand en ook zijn er geen andere vanitassymbolen afgebeeld. Een schedel is binnen deze context een herinnering aan de vergankelijkheid van het leven en de zekerheid van de dood. Binnen de Nederlandse traditie gaan portretten van mannen met schedels terug naar de zestiende eeuw.¹⁹⁸ Het is een masculien symbool voor vergankelijkheid. Een andere aanwijzing dat vrouwen deze masculiene, symbolische betekenis overnamen is een portret van Albertine Agnes van Oranje-Nassau (1634 - 1696), de dochter van Amalia. Nadat zij in 1664 weduwe werd liet ze zich in 1664 - 1665 portretteren in weduwedracht met haar hand op een schedel [afbeelding 47]. Heraldisch gezien zit ze aan de 'verkeerde' kant. Wanneer een echtpaar in losse pendants werd geportretteerd, zat de vrouw aan de linkerkant van haar man en naar rechts gedraaid. Dit betekent dat dit portret geen

¹⁹³ Jan Zoet schreef een gedicht over het schilderij in de koepel in 1675: 'De Hemel, of Kupola, beschildert, in het midden, d'Afbeeldinge van haere Hooghd. hebbende een Doodshoofd in 'er hand'. Bron: De Oranjezaal. catalogus en documentatie, 'cat.nr. 42 Portret van Amalia van Solms als weduwe met schedel', <http://oranjezaal.rkdmonographs.nl>, < <http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42> > (20 juni 2018).

¹⁹⁴ Veronese portretteerde een vrouw (circa 1546) geïdentificeerd als weduwe en mogelijk gaat het om Isabella Guerrieri Gonzaga Canossa met haar jonge zoon. Zij houdt haar rechterhand op haar heup en houdt met haar linkerhand haar zontje vast. Sinds een weduwe de plaats inneemt van haar echtgenoot kan het zo zijn dat deze houding aanneemt als een verwijzing naar masculiniteit en autoriteit. Bron: John Garton, *The portraiture of Paolo Veronese*, Turnhout 2008, p. 183.

¹⁹⁵ Garton 2008 (zie noot 194) p. 215.

¹⁹⁶ John F. Martin, *J.B. Speed Art Museum Handboek*, 1973, p. 151

¹⁹⁷ Daarnaast is er nog een portret van een oudere vrouw met haar hand op een schedel en een zandloper op tafel uit 1640. Zie: omgeving Nickolas Eliasz. Pickenoy, *Portret van een oudere vrouw (68)*, 1640, Ham Kunstauktionen (Keulen), 2009-11-20, lotnr.171. De combinatie van een schedel en zandloper zijn interpreteerbare vergankelijkheidssymbolen waarin de vergankelijkheid tot uiting worden gebracht. Bron: Ingvar Bergstrom, 'Opmerkingen over de grenzen van vanitas-interpretatie', in: *IJdelheid der ijdelheden Hollandse vanitas-voorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Leiden 1970, niet gepagineerd.

¹⁹⁸ 'Young man Holding a skull', nationalgallery.org, <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/frans-hals-young-man-holding-a-skull-vanitas>> (12 juni 2018).

pendant had. Na de dood van haar echtgenoot Willem Frederik van Nassau-Dietz (1613 - 1664), werd Albertina voogdes over hun minderjarige zoon en regentes van Friesland, Groningen en Drenthe.¹⁹⁹ Amalia nam na 1647 de rol over als hoofd van de familie van haar echtgenoot. Ze identificeert zich met een mannelijk symbool om serieus genomen te worden als hoofd van de Oranje-familie. Daarnaast verwijst Amalia naar haar weduwschap, en dus naar de herinnering aan haar man en haar eigen vergankelijkheid, omdat een weduwe representatief is voor herdenking en tegelijkertijd voor de dood.²⁰⁰

Attributen

In de zuil linksboven staat een inscriptie in het Latijns: 'QVIS SIC/VT HENRICVS', Vrij vertaald: Wie is zoals Hendrik? Linksonder staat een opschrift: 'AMELIE: PRINCESSE VON/ORANIEN:G:G:Z:SOLMS PRAUN= /FELS'. Het opschrift linksonder is later geplaatst. De letters en het handschrift verschillen de letters op de zuil. Waarschijnlijk is opschrift later toegevoegd om te verduidelijken wie er geportretteerd staat. De herkomstgeschiedenis van het portret is niet bekend, maar het zal ongetwijfeld in een portrettengalerij hebben gehangen 'ergens' in het buitenland. De zuil links in beeld staat voor standvastigheid en de Latijnse zin op de zuil is een verwijzing naar de standvastigheid van Frederik Hendrik. Het is een retorische vraag, waarschijnlijk wilde Amalia duidelijk maken dat niemand zo standvastig was als haar man, behalve dan misschien zijzelf. Haar vragende handgebaar versterkt de vraag op de zuil. De standvastigheid van Frederik Hendrik is een terugkerend thema, en al eerder toegepast in de door Gerard van Honthorst in de periode 1649-1651 uitgevoerde decoratie van de Oranjezaal getiteld *De standvastigheid van Frederik Hendrik*. Frederik Hendrik wordt daarin afgebeeld terwijl hij van alle kanten wordt bedreigt en aangevallen²⁰¹; Dankzij zijn standvastigheid overwint hij alles. Constantijn Huygens duidde 'standvastigheid' in een brief aan Amalia aan als 'constance'. Constance is een van de belangrijke neostoïcijnse deugden.²⁰² Dit suggereert dat zij toen reeds bekend was met het neostoïcisme. Frederik Hendrik staat in dit schilderij op een rots in het opspattende water, hetgeen een andere belangrijke stoïcijnse deugd verbeeldt: de *Tranquillitas*. Willem van Oranje voerde het devies 'saevis tranquillis undis' – 'kalm te midden van woelige baren' – waarnaar dit motief verwijst.²⁰³ Prins Maurits was op vroege leeftijd ook bekend met het neostoïcisme. Prins Maurits woonde tijdens zijn studententijd in Leiden bij zijn professor Justus Lipsius (1547-1606), humanist en specialist in neostoïcijnse filosofie. Lipsius publiceerde in 1584 *De*

¹⁹⁹ Willem Frederik had een 'akte van survivance' opgenomen waarin verschillende regenten hun trouw vastlegde aan zijn zoon en Albertine. Door deze constructie zou Albertine haar grafelijke voogdijschap kunnen uitbreiden naar een ambtelijk regentschap. Zo zou ze de eerste vrouw kunnen zijn die in de Republiek het stadhouderschap als regentes ging waarnemen. Albertine was ook actief betrokken bij de militaire campagnes Bron: 'Albertine Agnes van Oranje-Nassau 1634-1696', resources.huygens.knaw.nl, <<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/AlbertineAgnes>> (30 juni 2018).

²⁰⁰ Allison Levy, 'Effaced: Failing Widows', in: Andrea Pearson (ed.), *Women and Portraits in Early Modern Europe; Gender, Agency, Identity*, Aldershot/ Burlington 2008, p. 75.

²⁰¹ In het Schilderij wordt Frederik Hendrik belaagd door: Lijst en Bedrog, het onweer van Jupiter, Nijd, de schrik en razernij van Oorlog, de dood en de zee. Bron: De Oranjezaal: catalogus en documentatie, 'De standvastigheid van Frederik Hendrik', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-33>> (12 juni 2018).

²⁰² Ibidem.

²⁰³ In het Schilderij wordt Frederik Hendrik belaagd door: Lijst en Bedrog, het onweer van Jupiter, Nijd, de schrik en razernij van Oorlog, de dood en de zee. Bron: De Oranjezaal: catalogus en documentatie, 'De standvastigheid van Frederik Hendrik', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-33>> (12 juni 2018).

Constantia waarin hij poogt het Christendom en de stoïcijnse leer tot een filosofie samen te voegen.²⁰⁴ De kern van zijn verhaal is het aanvaarden van je lot, rationaliteit en controle over de eigen emoties.

Wie met het idee kwam om Frederik Hendrik als *Constantia* uit te beelden is niet bekend, maar Amalia zal daarbij ongetwijfeld een grote rol hebben gespeeld. Daarnaast blijkt uit Hoofdstuk 2 dat andere vrouwen uit haar omgeving, waaronder prinses Elizabeth, geïnteresseerd waren in het neostoïcisme zoals blijkt uit haar correspondentie met Descartes. Dit duidt erop dat neostoïcijnse deugden zowel voor mannen als vrouwen bedoeld waren. Vermoedelijk refereert Elizabeth van Bohemen in haar weduwenportretten eveneens naar stoïcijnse deugden. Amalia communiceert naar de beschouwer dat zij net als haar man standvastig zal zijn. Zoals reeds in Hoofdstuk 2 is uitgelegd, draait neostoïcijnse om het vermogen je emoties onder controle te houden door rationele zelfbeheersing waardoor ‘constantie’ ontstaat. Het uitoefenen van zelfbeheersing kon zowel in de privésfeer als in de publieke sfeer. Voor de mannelijke elite betekende dit dat wanneer zij beschikten over rationele zelfbeheersing en controle over hun eigen emoties, zij ook de discipline hadden om te regeren. Door zelfdiscipline af te beelden maakten ze van een abstract concept een concreet voorbeeld voor de beschouwers. Amalia stelt een voorbeeld aan de beschouwers, en zij kunnen zodoende dezelfde innerlijke staat bereiken. Daarnaast zou het ook een politieke boodschap naar de mannelijke elite uitdragen. Zij neemt haar leidende rol binnen het huis Oranje zeer serieus, en vormt aldus een sterk publieke persona.

Kostuum

Amalia draagt een zwarte overjapon met driekwart wijde mouwen waaronder een witte onderjapon dan wel een wit hemd zichtbaar is. Onderaan de beide mouwen van haar zwarte jupon heeft ze een ruitvormig juweel opgespeld met aan de onderkant een grote druppelvormige parel en aan beide zijkanten een kleine parel. Haar décolleté bedekt ze met een wit waarschijnlijk linnen hemd. Om haar hals draagt ze haar parelcollier en in haar oren pareloorhangers. Het haar draagt ze opgestoken met aan de onderkant een deel los. Verder draagt ze een lange dunne zwarte weduwesluier van crêpe die over haar schouwers valt. Haar kleding is identiek aan de kleding die ze draagt op het portret in de koepel in de Oranjezaal [afbeelding 7]. Het verschil is dat zij daar minder juwelen draagt: slechts een parelcollier en oorhangers.

Stijl

Gerard van Honthorst representeert de internationale hofstijl die zich heeft ontwikkeld naar het voorbeeld van Anthonie van Dyck.²⁰⁵ Het portret is glad afgewerkt, waarbij de vorstelijke allure aansluit bij de traditie van de vorstenportretten. Door de staande compositie en het ontbreken van draperieën vormt het een statisch geheel.

4.1.2 Atelier Jan de Baen, *Portret van Amalia van Solms*, 1650 – 1675 en Johannes Mijtens, *Portret van Amalia (1602-1675), prinses van Oranje, gravin van Solms-Braunfels, voorgesteld als weduwe*, circa 1650 (afbeelding 51 en 52)

Een paar jaar later, rond 1650, werd Amalia opnieuw geportretteerd door Jan Mijtens [afbeelding 52] en in de periode 1650-1675 door het atelier van Jan de Baen [afbeelding 51]. Beide portretten zijn identiek en zullen waarschijnlijk ongeveer in dezelfde periode gemaakt zijn. Kopieën waren meestal

²⁰⁴ Jan Papy, ‘Lipsius’ (Neo-)Stoicism Constancy between Christian faith and Stoic virtues’, p. 48.

²⁰⁵ B.[Bob] Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2003, p. 319.

bedoeld voor verspreiding onder de familie, als geschenk voor buitenlandse vorstenhuizen of voor andere residenties. Er zijn twee kopieën van het portret door Jan Mijtens bekend, en deze bevinden zich momenteel in Duitsland.²⁰⁶ Amalia is in het portret door Jan de Baen (atelier) en Jan Mijtens *à trois quarts* naar links afgebeeld, zittend op een stoel in het midden van het beeldvlak. Ze is gekleed in weduwedracht en heeft een oranjetak in haar linkerhand. Achter Amalia hangen gordijnen en links van het midden staat een zuil. Op de achtergrond links is een (tuin-)landschap afgebeeld. De kleuren zijn donker en sober, passend bij de rouwsymboliek. Het licht komt van rechtsboven. Het gezicht van Amalia is met gladde fijne penseelstreken geschilderd, met zorgvuldig geplaatste kleuraccenten bij de wangen in roze en lichtbeige tinten, terwijl het haar en het kostuum met een zichtbaar grovere toets zijn geschilderd. De plooiwal in de mouwen van de zwarte japon en de borduursels van de witte platte kraag zijn met enkele penseelstreken weergegeven. De schaduwen bij haar mondhoeken en zwaarder aangezette onderkin maken haar een stuk ouder dan in het groepsportret uit 1647 [afbeelding 42]. De donkere (zwarte?) stoel is passend voor haar weduwestatus. Haar blik richt zich naar de beschouwer. In de hand rustend op haar schoot houdt ze een oranjetak vast. Linksachter Amalia is een plant of een boompje afgebeeld; mogelijk een sinaasappelboom. De achtergrond bestaat uit een landschap in avondstemming met een ondergaande zon; de lucht linksboven is grotendeels bedekt met een wolkendeken, en verloopt van donkerblauw via verschillende grijstinten naar oranje.

In het portret van Jan Mijtens is identiek aan dat van Jan de Baen. De verschillen zitten onder andere in het kleurgebruik. De huidtinten in het gezicht en van de armen van Amalia zijn grijzer dan die in het werk van Jan de Baen. De achtergrond met links een lucht is in het schilderij van Jan Mijtens blauw in plaats van oranje. Verder zijn de witte mouwen onder de zwarte japonmouwen gedetailleerder weergegeven met kleine plooiën en schaduwen. De schaduwen onder haar neus, de huidplooiën bij de wangen en onder haar ogen zijn lichter aangezet. Daarbij is haar neus kleiner en zijn de wenkbrauwen smaller weergegeven. Bij het portret van Jan Mijtens hoort een pendant van Frederik Hendrik, mogelijk postuum geschilderd door het atelier van Gerard van Honthorst (circa 1650).²⁰⁷ Allicht was er ook pendant voor het andere portret van Amalia door het atelier van Jan de Baen.

In de eerste plaats lijkt het uiterlijk van Amalia nauwelijks te zijn geïdealiseerd. Haar gezicht vertoont ook nauwelijks enige uitdrukking. Volgens Ann Jensen Adams dient dit te worden geassocieerd met *tranquillitas* oftewel onverstoorbaarheid, een emotionele en hoogste staat van welzijn, net als *constance* – standvastigheid – een van de belangrijkste neostoïcijnse deugden.²⁰⁸ Mannen uit de hogere regerende en aristocratische klasse zouden *tranquillitas* makkelijker bereiken dan vrouwen of mannen afkomstig uit de onderste lagen van de maatschappij. Maar volgens Adams waren deze opvattingen in de Noordelijke Nederlanden minder heersend.²⁰⁹ Een van de belangrijkste deugdzaamheden die werd verwacht van weduwen, was dat zij hun lot zouden accepteren en controle

²⁰⁶ Een kopie door Mijtens was in Königsberger Schloss, verloren gegaan in 1940-45; een kopie naar Mijtens door een onbekende kunstenaar in Weimar Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Schlossmuseum. Zie voor afbeeldingen: Alexandra Nina Bauer, *Jan Mijtens 1613/14-1670 Leben und Werk*, Petersberg 2006, p. 377.

²⁰⁷ Het portret van Frederik Hendrik is een kniestuk, hij staat *à trois quarts* naar rechts gedraaid met links op de achtergrond een zuil, gekleed in een harnas. Zie: Atelier van Gerard van Honthorst, *Portret van Frederik Hendrik van Oranje-Nassau (1584-1647)*, ca. 1650, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, Den Haag. Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn, inv./cat.nr PL 235.

²⁰⁸ Ann Jensen Adams, 'Three-Quarter Length Life-Sized Portrait', in Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art Realism Reconsidered*, New York 1997, p. 186

²⁰⁹ Adams 1997 (zie noot 208), p. 170.

hadden over hun verdriet, zie Hoofdstuk 1. Volgens Adams was *tranquillitas* een karaktereigenschap die werd uitgedragen binnen de privékring. Portretten die deze eigenschap weergeven waren vaak pendanten van een echtgenoot met zijn vrouw, waarbij de echtgenote het gedrag van haar man weerspiegelt. De man is een voorbeeld voor zijn vrouw, en als weduwe blijf je het voorbeeld van je echtgenoot volgen. Het tonen van verdriet werd gezien als iets vrouwelijks en een toonbeeld van zwakte. Toen de vrouw van Constantijn Huygens, Susanna van Baerle in 1637 stierf, schreef Joost van den Vondel het volgende aan Huygens:

'Aan den heer Constantyn Huigens ... op het overlijden van zijn gemalin, Mevrouw Suzanne van Baerle', 1637 ('Is Zuilichem een sterke zuil, / Hij wankel niet...Het treuren baat den dode niet, / En voedt des levenden verdriet'.²¹⁰

Door het humanisme en neostoïcisme groeide een mannelijke toe-eigening binnen de rouwcultuur waarin vrouwen het voorrecht hadden openlijk hun verdriet te (mogen) tonen.²¹¹ Voor Amalia's publieke persona zou een teken van zwakte om politieke redenen niet gepast zijn. Frederik Hendriks standvastigheid en onverstoortbaarheid waren sterk verbonden met de politieke machtsrelaties in de Republiek. Als stadhouder en opperbevelhebber vervulde hij daarin immers belangrijke rollen. Sinds de Oranjes na de dood van Willem II hun leidende functies kwijtraakten, was het haar ambitie om de dynastie te laten overleven door haar kleinzoon op een goede positie te installeren binnen de Republiek. Door het gedrag van haar echtgenoot over te nemen en diens idealen uit te dragen in haar portretten, bracht Amalia enerzijds een private en anderzijds een publieke boodschap over.

Iconografie

Het portret in driekwart lengte volgt net als haar eerdere portret door Anthonie van Dyck uit 1631-1632 [afbeelding 32] de traditie van koninklijke portretten door Titiaan, later nagevolgd door Rubens en Anthonie van Dyck. De zittende pose, het doorkijkje naar een arcadisch of bestaand landschap, de veranda met zuilen en gordijnen ontwikkelt zich in de zeventiende eeuw tot een standaardmodel binnen portretten in het noorden van Europa. Dergelijke buitenportretten werden in de jaren twintig van de zeventiende eeuw in Antwerpen geïntroduceerd door Rubens. Echt populair werden ze dankzij Anthonie van Dyck aan het Engelse hof in de jaren dertig. De reden dat Amalia op een zwart beklede stoel zit, zou te maken kunnen hebben met het feit dat zij opnieuw een periode van rouw is ingegaan vanwege het overlijden van haar zoon Willem II in 1650. Een paar dagen na zijn dood werd zijn erfgenaam Willem III geboren. De oranjetak in haar hand heeft net als in de Oranjezaal meerdere betekenissen. Het is behalve een verwijzing naar het huis Oranje ook een symbolische verwijzing naar de voortzetting van de dynastie met Willem III als de nieuwe prins.

De zuil op de achtergrond zou meer kunnen betekenen dan alleen standvastigheid. Caspar Netscher portretteerde in 1668 de oudere weduwe Geertruyd Huygens, de zus van Constantijn Huygens [afbeelding 48]. Ze is gekleed in rouwdracht in een kostuum dat vergelijkbaar is met dat van Amalia. Ze is zittend *à trois quarts* afgebeeld, met in haar linkerhand een horloge als vanitassymbool. Op de achtergrond zijn verschillende verwijzingen zichtbaar naar haar weduwestatus. Zo is aan de linkerkant een beeld van Vadertje Tijd te zien, met een zeis en zandloper en in zijn hand een horloge.

²¹⁰ Stephanie S. Dickey, 'Met wenende ziel...doch droge ogen' Women Holding Handkerchief in Seventeenth-Century Dutch Portraits', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), p. 364 noot 76.

²¹¹ S. Strocchia, 'Funerals and the politics of gender in early Renaissance Florence' in: M. Migel e.a. (red.), *Refiguring woman: Perspectives on gender and the Italian Renaissance*, Thala 1991, p. 155-168.

In het midden van het beeldvlak is achter Geertruyd Huygens een zuil te zien. Volgens Stephanie Dickey zou de zuil verwijzen naar de vrome standvastigheid van de geportretteerde in relatie tot aardse zorgen over de dood van een geliefde.²¹²

Attributen

Amalia heeft net als in het door Anthonie van Dyck geschilderde portret een oranjetak in de hand, afkomstig van een sinaasappelboom. Achter Amalia is allicht een sinaasappelboom weergegeven. De connotatie van sinaasappels en de kleur oranje zijn verbonden aan het huis Oranje²¹³, maar de associatie met de oranjebloesemtak werd pas door Amalia toegepast. In een later stilleven *Vivat Oraenge* door Jan Davidsz. De Heem uit circa 1672 vormen sinaasappels een belangrijke symbolische verwijzing [afbeelding 53]. Het schilderij is te beschouwen als een hulde aan het huis Oranje om te vieren dat Willem III het stadhouderschap in 1672 terug heeft. De zoete sinaasappel, 'pomme de Chine' of Chinese appel zoals die in de Nederlanden bekend stond, is oorspronkelijk afkomstig uit China. Er zijn verschillende wetenschappelijke bronnen die beweren dat zoete sinaasappels waarschijnlijk door Portugese kooplieden vanuit Azië werden meegenomen naar Europa in de late vijftiende/begin zestiende eeuw.²¹⁴ Er waren echter in de tiende eeuw al sinaasappels gecultiveerd in Spanje. Sinaasappelbomen komen bovendien al vrij vroeg voor in vijftiende-eeuwse schilderijen en wandtapijten. Er zijn sinaasappels te zien in het Gent Altaarstuk (*De aanbidding van het Lams God*), in het landschap van de Adoratie van het Lam van Jan en Hubert van Eyck uit 1432 en in Rogier van der Weydens *Arnolfini portret* uit 1434 in National Gallery in Londen [afbeelding 54]. Sinaasappels waren een luxe en werden door de rijke elite gekweekt in speciaal ontworpen serres (oranjeriën).²¹⁵ Sinaasappels hadden verschillende connotaties in de kunst, en de Oranjes hebben daaraan hun eigen betekenis toegevoegd.²¹⁶ Hoewel in de Nederlanden zoete sinaasappels onder de naam *pomme de Chine* bekend stonden, hoeft het niet direct een verwijzing te zijn naar de VOC, maar voor de zeventiende-eeuwse beschouwer zal het mogelijk wel een link geweest zijn.

Kostuum

Amalia gaat gekleed in een simpele, sobere zwarte japon van satijn of zijde met een laag uitgesneden halslijn. Daarover draagt ze een platte, doorschijnende kraag met een ingeweven motief. Haar japon is bij het lijfje nauw aangesloten met een wijdvallende rok. De mouwen zijn volumineus en vallen tot aan de ellebogen waaruit witzijden pofmanchetten van een hemd tevoorschijn komen. Haar transparante zwarte sluier valt op haar schouders. Het haar heeft ze in losse pijpenkrullen hangen. Verder draagt ze

²¹² Dickey 1995 (zie noot 210), p. 364 noot 76.

²¹³ De naam oranje komt van het Perzische woord 'narang' (het Spaanse *naranja*) wat sinaasappel betekent. 'orange (n.)', etmonline.com, <<https://www.etymonline.com/word/orange>> (1 juli 2018).

²¹⁴ Er zouden al sinaasappelbomen met zoete vruchten groeien in Andalusië, Sevilla en Malta die waarschijnlijk al eerder gecultiveerd waren door de Moren in de tiende eeuw. Natuurlijk zouden de Portugezen wel sinaasappelbomen met zoete vruchten vanuit China meegenomen kunnen hebben in de zestiende eeuw. Bron: Jan van de Kaa, 'Bomen die getuigen van de Oranjes (deel 3); Hoe de Oranjeboom sinaasappels kreeg', *Aesculus*, nr. 56 (2015), p. 3. <<https://www.arboretumoudenbosch.nl/images/artikel%20aesculus%2056%20Oranjebomen%20deel3.pdf>> (7 juli 2018).

²¹⁵ Lodewijk XIV was verzot op sinaasappelbomen en liet een luxueuze orangerie bouwen bij zijn paleis Versailles. Bron: Jean-Baptiste Leroux, *The Gardens of Versailles*, Londen 2002. p. 368.

²¹⁶ Zowel de bittere als de zoete sinaasappel stond in de zeventiende eeuw bekend als vruchten van de Oranjeboom. Bron: Jan van de Kaa, 'Bomen die getuigen van de Oranjes (deel 3); Hoe de Oranjeboom sinaasappels kreeg', *Aesculus*, nr. 56 (2015), p. 2.

<<http://www.arboretumoudenbosch.nl/images/artikel%20aesculus%2056%20Oranjebomen%20deel3.pdf>>

haar signatuur parelcollier en druppelvormige pareloorhangers. Haar kostuum is conform de mode van die tijd (rond 1665). Ze draagt een vergelijkbaar kostuum als de oudere weduwe Geertruyd Huygens in portret uit 1668 [afbeelding 48] en haar dochter Albertine Agnes in haar weduweportret uit 1664-65 [afbeelding 47]. Alleen draagt Albertine een andere sluier.

Stijl

De buitensetting met de zuilen, draperieën en een tuin- en/of pastoraal landschap op de achtergrond waren in het midden en eind van de zeventiende eeuw in de mode. Jan Mijntens portretten waren ook beïnvloed door Anthonie van Dycks stijl in composities, attributen en schildertechniek. De culturele elite in met name in Den Haag had een voorkeur voor Jan Mijntens elegante composities van figuren in arcadische landschappen.²¹⁷ Mijntens stijl is verfijnd, glad geschilderd met oog voor detail. De invloed van de Leidse fijnschilders is herkenbaar in fijn geschilderde plooiën in de mouwen en de lichtval op de stof.

4.1.3 Omgeving Jan de Baen, *Portret van Amalia van Solms*, vierde kwart zeventiende eeuw (afbeelding 56)

Het portret van Amalia [afbeelding 56] is vervaardigd door iemand uit de omgeving van Jan de Baen. Het is een rechthoekig staand formaat met Amalia zittend *à trois quarts* naar links gedraaid. Haar blik is gericht op de beschouwer. De prinses zit op een stoel met haar rechterhand rustend op een ovaal schilderij bedekt met een oranjetak. Haar linkerarm leunt op de armleuning van de stoel. Rechtsachter Amalia hangt een goudbrokaten gordijn dat bijna driekwart van het beeldvlak aan de bovenkant in beslag neemt. Achter het gordijn links in het beeldvlak staat een zuil. Op de achtergrond is Huis ten Bosch en de bijbehorende tuin te zien. Het paleis is te herkennen aan de ronde koepel in het midden. Het licht komt van linksboven waardoor Amalia's gezicht fel is verlicht zonder dat er sprake is van een sterk licht-donkercontrast. De schilder heeft koele tinten gebruikt voor haar huid, met uitzondering van een roze bloes op haar wangen en roodgekleurde lippen. Verder zijn de stoel en het gordijn in het middenplan opgebouwd in warme bruintinten, met uitzondering van de donkerzwartblauwe versieringen. Haar handen zijn gebrekkig geschilderd: met name de linkerhand op haar schoot is in verhouding te klein en in een houtigere houding weergegeven. Dit zou echter de toeschrijving verklaren. Daarnaast is Amalia's gezicht geflatteerder geschilderd dan in de andere portretten uit de ateliers van Mijntens en Jan de Baen.

Bij het portret hoort een pendant van Frederik Hendrik (omgeving van Jan de Baen).²¹⁸ Het portret is een afgeleide van het familieportret door Gerard van Honthorst uit circa 1647 [afbeelding 42]. Zoals gebruikelijk bij pendants van een echtpaar zijn Frederik Hendrik en Amalia naar elkaar toegedraaid. Beide doeken hebben hetzelfde formaat.

Iconografie

De compositie past in de traditie van de vorstenportretten. Amalia draagt een mantel afgezet met hermelijn, die doet denken aan koninklijke staatsieportretten van Europese vorsten zoals het portret van Karel I door Anthonie van Dyck uit 1637 [afbeelding 59] en het pendant van Henrietta Maria

²¹⁷ Wieseman 2002 (zie noot 185), p. 92.

²¹⁸ Zie portret: omgeving van Jan de Baen, *Portret van Frederick Hendrik van Oranje* (1584-1647), laatste kwart 17^{de} eeuw, 120 x 92,5 cm, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, inv.nr.175.

[afbeelding 60]. De koning en koningin zijn ten voeten uit geportretteerd in staatsgewaden. Ze staan beiden op een Perzisch tapijt met op de achtergrond een balustrade met zuilen en een tuinlandschap. De portretten waren in 1637 geschilderd voor Frederik Hendrik en Amalia, en bleven tot aan hun dood in hun collectie.²¹⁹ Het is niet de eerste keer dat Amalia zich in een hermelijnen mantel laat vereeuwigen. Op het doek *Het huwelijk van Amalia van Solms en Frederik Hendrik* door Gerard van Honthorst (1651), een allegorische voorstelling van hun huwelijk in de Oranjezaal, draagt de prinses een hermelijn gevoerde mantel en een kroon op haar hoofd. Frederik Hendrik daarentegen is gekleed in antiquiserende militaire dracht.²²⁰ In een andere voorstelling in de Oranjezaal, *Deel van de triomfstoet, Amalia met haar dochters als beschouwers van de triomf* (1651) door Gerard van Honthorst [afbeelding 58] draagt zij eveneens een gevoerde mantel. Ze gebruikt zowel in de Oranjezaal als in het portret een vorstelijke beeldtaal. Hoewel de Oranjes geen soevereine macht hadden in de Republiek, refereert ze naar vorstelijk gezag. De Oranjezaal kan gezien worden als het toppunt van het vorstelijk gezag van het huis Oranje-Nassau. Daarnaast presenteert Amalia zich in het portret nadrukkelijk als beschermster van de Oranje-dynastie.

De compositie is vrij standaard zoals Amalia vaker is geportretteerd. Het slaat terug op de traditie van staatsieportretten door Titiaan, Rubens en Anthonie van Dyck. De compositie komt overeen met de portretten van Jan Mijtens en het atelier van Jan de Baen. Dit doet vermoeden dat het portret naar de eerdere portretten is geschilderd, en is afgeleid van het familieportret in Huis ten Bosch. Daarnaast vertoont het portret overeenkomsten met het portret van Elizabeth van Bohemen waarop zij als 'koningin-weduwe' staat afgebeeld [afbeelding 25]. Als alternatief voor een scepter heeft Amalia een portret op tafel liggen.

De gegoede burgerij liet zich graag portretteren in een aristocratische setting met op de achtergrond een landhuis. Dit kon fictief zijn of het kon daarbij gaan om een bestaande residentie. In plaats van een idyllisch tuin- of arcadisch landschap heeft De Baen Huis ten Bosch met de eigen tuin weergegeven, de beschouwer ziet het paleis van de achterkant. Dat Amalia juist Huis ten Bosch koos als achtergrond is veel zeggend. Ze verwijst daarmee naar haar eigen materiële nalatenschap, en niet alleen naar de herinnering aan Frederik Hendrik die zij wilde behouden en nalaten.²²¹

Attributen

In het portret laat Amalia haar rechterhand rusten op een ovaal portret bedekt met een oranjetak. De geportretteerde is niet zichtbaar, maar het kan niet anders dan dat het gaat om een portret van Frederik Hendrik. Het gebruik om een portret van een geliefde te tonen, kwam in de zeventiende eeuw vaker voor. Heel opmerkelijk in dit geval is echter het feit dat de geportretteerde in het geheel niet is te zien. Meestal is er altijd wel iets te zien waaruit de beschouwer de identiteit van de geportretteerde kan opmaken. Dit is onder meer het geval in het familieportret van de hand van Anthonie van Dyck uit circa 1633 waarop de weduwe Katherine Manner, hertogin van Buckingham, staat afgebeeld met haar kinderen [afbeelding 57]. De hertogin houdt een klein miniatuurportretje vast, en achter haar aan de

²¹⁹ De portretten werden door George Goring naar Den Haag gebracht en gepresenteerd aan Frederik Hendrik. De schilderijen zouden in Rijswijk hebben gehangen en vervolgens op Honselaarsdijk in de galerie van de koning in 1707. Door vererving via Amalia naar haar oudste dochter prinses Louise Henriette zijn de portretten in Duitsland terecht gekomen. Zie voor provenance: Susan Barnes, *The Complete Catalogue of the Paintings*, Yale 2004 cat.no. IV.54, p. 473, IV. 121, p. 525.

²²⁰ 'Het huwelijk van Amalia van Solms en Frederik Hendrik 1651', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-26>> (1 juli 2018).

²²¹ Amalia woonde niet in Huis ten Bosch, ze koos om het Oude Hof aan het Noordeinde en Kasteel Turnhout te bewonen. Huis ter Nieuwburg werd toegewezen aan Amalia na de dood van Frederik Hendrik maar zij verhuurde het paleis.

muur hangt een groter ovaal portret van haar echtgenoot. Het miniatuurportret is vrij klein, maar voor de beschouwer is aan de hand van het grotere portret aan de wand duidelijk wie er staat afgebeeld. Misschien was Huis ten Bosch op de achtergrond een voldoende referentie naar Frederik Hendrik, en was het voor de zeventiende-eeuwse beschouwer daarom niet nodig om te zien wie er stond afgebeeld.

Kostuum

Amalia's kostuum komt overeen met het kostuum dat zij draagt op het door Gerard van Honthorst geschilderde portret, zie afbeelding 42. Ze draagt een zwarte japon van satijn of zijde met een strak lijfje en wijde mouwen waaronder mouwen van een wit hooggesloten hemd tevoorschijn komen. Daarover heen draagt ze een platte kraag van een half transparante stof. Haar lange zwarte weduwesluis bedekt haar schouders en reikt tot haar middel. Ze heeft het haar opgestoken tot een lage knot, en het haar lijkt een grijsbruine kleur te hebben. Ze draagt meer sieraden; geheel volgens de laatste mode draagt ze een dubbele rij parelarmbanden om beide polsen, met bijpassende druppelvormige oorhangers en een bijpassend collier. Om haar linker pink draagt ze een ring; aan het formaat te zien zou het een vinger-medaillon kunnen zijn, vergelijkbaar met die in afbeelding 20. Een van de opvallendste onderdelen van haar ensemble is de hermelijnen mantel. Dit is een bewuste keuze, en mogelijk gaat het hier om een verwijzing naar andere staatsieportretten. In het staatsieportret van Henrietta Maria uit 1636 van de hand van Anthonie van Dyck [afbeelding 60] – behorend tot de collectie van Amalia en Frederik Hendrik – draagt Henrietta een donkerblauw gewaad afgezet met hermelijn. Haar japon heeft een lijfje in de vorm van een omgekeerde *fleur-de-lys* en de onderkant van de mantel is rijkelijk versierd met parels en juwelen. Volgens Emilie Gordenker zou Henrietta Maria's gewaad zijn ontleend aan het gewaad dat Maria de' Medici' draagt op het portret van de hand van Frans Pourbus II uit 1609-1610 (Musée du Louvre, Parijs).²²² In het Rijksmuseum bevindt zich een atelierkopie van dit schilderij (inventarisnummer A 870). Wellicht was het portret van Amalia bestemd voor een portrettengalerij waarin de prinses haar relaties met verschillende vorstenhuizen en familieleden visueel verbeeldde.

Stijl

Het portret van Amalia dat omstreeks het vierde kwart van zeventiende eeuw is geschilderd, is toegeschreven aan een schilder uit de omgeving van Jan de Baen. Formele portretten van mensen in een arcadisch landschap waren gedurende de zeventiende eeuw in de mode. Het gezicht is fijn geschilderd zonder zichtbare penseelstreken. Haar japon is met grovere toetsen weergegeven, evenals de bloemmotieven in het gordijn. Het werk heeft een theatraal, barok karakter door het rijkelijk versierde architectonische decor met het gordijn en de massieve zuil.

4.1.4 Naar Caspar Netscher, *Portret van Amalia van Solms (1602-1675)*, 1671 of later (afbeelding 61)

Amalia liet zich nogmaals portretteren, met als resultaat een klein portret in staand formaat. Er zijn meerdere kopieën van het portret bekend, waaronder die in het Koninklijk Huisarchief in Den Haag [afbeelding 61].²²³ Het origineel bevond zich in het Staatliche Galerie in Dessau, maar is tijdens de Tweede Wereldoorlog verloren gegaan [afbeelding 62]. Het originele portret is een van de weinige

²²² Emilie E.S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641) And the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout 2001, p. 115.

²²³ Zie voor de kopieën: Wieseman 2002 (zie noot 185), p. 321.

portretten na 1647 dat is geïdentificeerd in de inboedelinventarissen. Volgens het 'Dispositieboek' van Amalia uit 1673 hing het betreffende portret in Paleis Noordeinde in Den Haag (nr. 74: "Hare hoogheys pourtrait in 't kleyn, all sittende, met haerr edele handt op een santloper. Gedaen door C. Netscher, 1771"). Het portret wordt tevens genoemd in de boedelinventaris van Amalia in 1676 (nr. 1497: "Counterfeitsel van hare hoogheyt door Netscher, f. 300,-") en toegewezen aan Henriëtte Catherina van Anhalt.²²⁴ Amalia is rechts van het midden zittend *à trois quarts* ten voeten uit weergegeven. Haar linkerhand rust op een armleuning, haar rechterhand laat ze rusten op een staande zandloper op een tafel. Links op de tafel ligt een schedel. Op de achtergrond staat in een nis een beeld van Frederik Hendrik. Het geringe formaat (63 x 43 centimeter) doet vermoeden dat het ging om een informeel portret.

Iconografie

In de zeventiende eeuw waren zogeheten vanitas-stillevens een populair thema; portretten zijn dan vaak een combinatie van een portret en een stilleven. In genreschilderijen met oudere vrouwen komen vaak vanitassymbolen voor, bijvoorbeeld een schedel of een zandloper (zie Hoofdstuk 1). In individuele vrouwenportretten is dit niet heel gangbaar. Mannen worden vaker afgebeeld met een schedel of een zandloper, helemaal wanneer het portret een pendant had van een echtgenote. Het was echter een zeldzaamheid dat in beide doeken een vanitassymbolen, bijvoorbeeld een schedel, werd afgebeeld. Van de weinige vrouwelijke portretten in de Nederlanden die zijn overgeleverd, zijn de afgebeelde vrouwen allemaal van middelbare of hogere leeftijd, waarbij van sommige is vast te stellen dat het om weduwen gaat. Net als in de mansportretten verwijzen de symbolen naar vergankelijkheid van het aardse bestaan en de onontkoombaar naderende dood. Het genre was vooral in de Nederlanden populair; er zijn verder geen voorbeelden van Elizabeth of Maria de' Medici die zich met deze symbolen lieten afbeelden. Maria heeft wel een zakdoek in haar hand in het door Frans Pourbus II geschilderde portret uit 1617 (Musée du Louvre, Parijs). Volgens Stephanie Dickey is een zakdoek een toespeling op verdriet.²²⁵ Marieke de Winkel wijst er echter op dat zakdoeken eerder een teken van rijkdom zijn dan van verdriet.²²⁶ De compositie met Amalia ten voeten uit uitgebeeld, doet denken aan Caspar Netschers elegante genrestukken.

Attributen

Een schedel en zandloper zijn waarneembare vergankelijkheidssymbolen. Sinds de zestiende eeuw komen portretten met vanitassymbolen als schedels, zandlopers, gedoofde kaarsen, zeepbellen en verwelkte bloemen veelvuldig voor om de beschouwer te wijzen op de vergankelijkheid van het aardse bestaan.²²⁷ In het portret van Amalia houdt ze haar hand op de zandloper, zie afbeelding 64. Links op tafel ligt naast de zandloper een schedel. In een architectonische nis linksachter Amalia staat een standbeeld van Frederik Hendrik. Het beeld doet denken aan *De Triomftocht van Frederik Hendrik* (1948) door Jacob Jordeans in de Oranjezaal waar geheel links en rechts standbeelden van Willem van

²²⁴ Het portret wordt genoemd in een inventaris van Henriëtte Catherina in 1708 (nr. 8: "ihre Hoheit von Oranien Confrerfait von Netscher, 50 Thl."). Bron: Wieseman 2002 (zie noot 185), p. 321.

²²⁵ Dickey 1995 (zie noot 2010), pp. 333-367.

²²⁶ Zakdoeken waren kostbare modeaccessoires in de zestiende en zeventiende eeuw en veel gezien aan het Spaanse hof. Bron: Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, p. 79.

²²⁷ Een van weinige vrouwenportretten in dit genre is een portret door Nicolaes Maes, *Portret van een onbekende vrouw in weduwedracht*, 1665 [afbeelding 65]. De onbekende vrouw zit aan tafel en houdt haar rechterhand op een boek met in haar hand een bloeiende en verwelkte roos (zie uitleg over rozen in Hoofdstuk 2, pp. 25-26). Op het boek ligt een schedel, achter het boek links in het beeldvlak staat een zandloper.

Oranje en Maurits op hoge sokkels staan [afbeelding 63]. De zandloper onder de hand van Amalia verwijst naar het verglijden van de tijd. Dat ze voor deze beeldtaal koos is opvallend. Anna van Oostenrijk heeft in een portret van Charles Beaubrun [afbeelding 13] waarop zij als weduwe staat afgebeeld een horloge in haar hand. Er zijn meer voorbeelden van vrouwen – en ook mannen – met een horloge. Nu hoeft het niet zo te zijn dat alle horloges als vanitassymbool bedoeld zijn. Maar waarom koos ze voor een zandloper? Misschien heeft het enigszins te maken met drie opmerkelijke grafmonumenten die in het laatste kwart van de zeventiende eeuw in opdracht van verschillende (adellijke) vrouwen zijn gemaakt voor hun overleden echtgenoot.²²⁸ Binnen deze grafmonumenten werd dezelfde beeldtaal met vanitassymbolen toegepast. De overleden echtgenoot is liggend afgebeeld alsof hij ‘slaapt’ en zijn weduwe ligt op een iets hoger plateau naast hem met haar lichaam driekwart naar hem toegedraaid alsof ze over hem waakt. In het grafmonument van Carel Hieronymus van In- en Kniphuisen en Anna van Ewsum (1664 - 1669) door Rombout Verhulst, en in het grafmonument van Herman Frederik van den Bergh en Josina Walburgis van Löwestein (1669) leunt de weduwe met haar hand op een (ge vleugelde) zandloper. Deze grafmonumenten zijn op z’n minst onconventioneel te noemen, maar staan niet op zichzelf. In de tweede helft van de zeventiende eeuw was er een enorme bloei ten aanzien van de kunst voor grafrituelen.²²⁹ Deze vrouwen maken in hun rol van opdrachtgever een duidelijk statement. De vrouw heeft een actieve rol en de man is passief, dit is omgekeerd aan wat in de zeventiende eeuw gebruikelijk was. Dit geldt in zeker mate ook voor het portret van Amalia: ze zit op de voorgrond en heeft een actieve houding door naar de beschouwer te kijken, Frederik Hendriks standbeeld daarentegen staat op de achtergrond en zijn blikrichting gaat langs de beschouwer heen (zie afbeelding 62). Zij is levend, hij is dood. Amalia zet zichzelf prominent op de voorgrond, maar laat tegelijkertijd zien dat zij het beeld van Frederik Hendrik steeds in gedachten heeft.

Het portret zou op verschillende niveaus geïnterpreteerd kunnen worden. Zo zouden de vanitassymbolen kunnen duiden op de vergankelijkheid en het wegglijden van de tijd. Daarnaast verwijst Amalia naar haar deugdzaamheden als weduwe en haar inspanning om zich Frederik Hendrik te blijven herinneren. De compositie geeft echter ook duidelijk weer hoe zij wil worden herinnerd.

Kostuum

Net als in het portret door (de omgeving van) Jan de Baen is Amalia gekleed in een sobere, zwarte japon met een hooggesloten kraag en wijde mouwen, met daaronder een wit hemd. Ze draagt een lange weduwesluiser van voile. In plaats van parelarmbanden heeft ze aan beide kanten van haar mouwen een druppelvormige parel. Om haar schouders hangt een lange mantel afgezet met hermelijn die is gedrapeerd over de armleuning.

²²⁸ Zie: Rombout Verhulst, Grafmonument van Carel Hieronymus van In- en Kniphuisen en Anna van Ewsum, 1664-69, Midwolde, Nederlands Hervormde Kerk; Rombout Verhulst, Grafmonument van Baron van Liere en Maria van Regersbergh, 1663, Katwijk-Binnen, Nederlands Hervormde Kerk; Johan Bochier, Herman Frederik van den Bergh en Josina Walburgis van Löwestein, 1669, St. Servaaskerk, Maastricht. Het ontwerp veranderde de traditionele iconografie; de vrouw krijgt optisch veel meer nadruk dan de man en dat staat haaks op de gebruikelijke rolverdeling tussen man en vrouw. Bron: ‘Reigersberch, Maria van (1620?-1673)’, resources.huygens.knaw.nl, <<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/reigersberg>> (7 juli 2018).

²²⁹ Scholten 1996 (zie noot 41), p. 329.

Stijl

Het portrettype met figuren ten voeten uit op klein formaat (40-50 bij 30-40 centimeter) was de specialiteit van Netscher.²³⁰ Aan het begin van zijn carrière had hij zich toegelegd op het schilderen van genrestukken in klein formaat in de traditie van zijn leermeester Gerard Ter Borch.²³¹ Hij schilderde glad in gedempte kleuren en zachte *chiaroscuro*.²³² Daarnaast besteedde hij veel aandacht aan details als het gezicht en de handen; hij werkte echter niet zo gedetailleerd als de Leidse fijnschilders, waaronder Gerard Dou en Frans van Mieris. Kenmerkend zijn de elegante composities, rijke texturen van verschillende stoffen en arcadische landschappen. Het portret in de collectie van de Koninklijke Verzamelingen is door diverse overschilderingen, retouches en vuil in een dermate slechte staat, dat het lastig is om het werk diepgaand te analyseren.

Conclusie

Amalia presenteerde zichzelf in haar portretten voornamelijk als weduwe en leider van het huis Oranje-Nassau. De portretten staan in de traditie van de vorstenportretten, waarbij ze zichzelf presenteert als een vorstelijke weduwe, dit in navolging van Maria de' Medici en Elizabeth van Bohemen. Ze laat zich ook buiten de vorstelijke beeldtraditie om inspireren, en wel door de vanitassymboliek. Het portret door Caspar Netscher sluit aan bij de populariteit in de Republiek om portretten te laten maken op kleiner formaat. Amalia spiegelt zichzelf letterlijk en figuurlijk aan Frederik Hendrik, de pendants die bij haar portretten horen doen vermoeden dat zij neostoïcijnse deugzaamheden als standvastigheid, zelfbeheersing en *tranquillitas* wilde uitdragen om aldus zijn rol als hoofd van het gezin en leider van huis Oranje over te (kunnen) nemen. Ze manifesteert zichzelf als staatsvrouw. Daarnaast adopteert ze ook een masculiene beeldtaal in het schilderij van Gerard van Honthorst, hetgeen Maria de' Medici en Elizabeth Bohemen beiden niet doen. Na Gerard van Honthorst blijft Amalia kunstenaars inzetten met een internationale reputatie die conform de heersende internationale hofstijl schilderen. Hoewel niet precies bekend is waar de schilderijen hebben gehangen, zouden ze bedoeld zijn voor portretgalerijen in de paleizen van Amalia en haar familie. Het kleine formaat van Caspar Netschers portret wekt de suggestie dat het meer als een informeel portret was bedoeld, bestemd voor haar privé-vertrekken.

²³⁰ Maar hij was niet de eerste die dat deed, Gonzales Cocques (1614/18-1684) schilderde portretten op klein formaat in de Zuidelijke Nederlanden vanaf de jaren 1640. Cocques werd ook wel "de kleine Van Dyck" genoemd door zijn elegante stijl. Wiesmans 2002 (zie noot 192), p. 91.

²³¹ Rudi Ekkard en Quentin Buvelot, *Hollanders in Beeld; Portretten uit de Gouden Eeuw*, Londen/Zwolle 2008, p. 170.

²³² Wieseman 2002 (zie noot 185), p. 85.

Conclusie

De hoofdvraag van dit onderzoek luidde: ‘Op welke wijze representeerde Amalia van Solms zichzelf, nadat ze weduwe werd, in haar portretten die gedateerd zijn na 1647 en welke boodschap wilde zij hiermee uitdragen?’. Uit het onderzoek is gebleken dat Amalia van Solms een politieke boodschap wilde uitdragen met haar portretten. Bovendien fungeerden haar portretten als propagandamiddel. De portretten waren dus niet enkel een toonbeeld van status en rijkdom. Amalia van Solms presenteerde zichzelf als een ‘vorstelijke’ weduwe.

De weduweportretten van Maria de’ Medici en Elizabeth van Bohemen waren een inspiratiebron voor Amalia. Beide weduwen namen een voorname plaats in het gevisualiseerde netwerk van Amalia in haar portrettengalerij, waardoor zij wist hoe haar tijdgenoten en voorgangers zichzelf als weduwe presenteerden. Hoewel Amalia niet direct kon reageren op de portretten omdat ze later weduwe werd dan Elizabeth van Bohemen en Maria de’ Medici (De’ Medici was reeds overleden in 1642), tonen haar portretten dat ze desondanks een aantal aspecten van de weduwen heeft overgenomen. Amalia was geen koninklijke prinses en kon om die reden niet dezelfde beeldtaal overnemen als Elizabeth van Bohemen en Maria de’ Medici, maar streefde er wel naar deze beeldtaal na te bootsen. In plaats van een scepter of kroon gebruikte ze een oranjetak als verwijzing naar de voortzetting van de dynastie en het huis Oranje. Via kleding kon tevens getoond worden dat de vrouw weduwe is en in rouw verkeert. Kleding was daarentegen ook een uiting van status en rijkdom.

Amalia’s portretten sluiten aan op de internationale traditie van koninklijke staatsieportretten. De keuze voor de kunstenaars was tevens van belang, omdat deze de smaak van het huis Oranje weergaf. De stijl werd met name bepaald door Anthonie van Dyck. Zijn composities, het gebruik van attributen zoals rozen en een oranjetak, aandacht voor details (waaronder een elegante weergave van handen en gebaren) en buitenscènes zijn prominent aanwezig in de portretten van Amalia. Het merendeel van haar portretten was vermoedelijk bedoeld om in een vorstelijke portrettengalerij te hangen, zoals in een van Amalia’s residenties of de residentie van een familielid of vorstelijke relatie. Dit vermoeden kan echter niet bevestigd worden.

Binnen verschillende *frameworks* van het weduwschap profileert Amalia van Solms zich vermoedelijk als leider van het huis Oranje door zich te spiegelen aan Frederik Hendrik en de neostoicijnse deugden waarmee hij en zijn voorgangers zich identificeerden. *Constance* en *traquillitas* werden beschouwd als de deugden waaraan voldaan moest worden om te kunnen regeren. Dit werd onder andere verbeeld door middel van een zuil, die standvastigheid representeerde. Hoewel niet alle zuilen in een portret als zodanig geïnterpreteerd dienen te worden, verwijst de Latijnse zin op de zuil in het portret uit 1650 [afb. 42] naar de standvastigheid van Frederik Hendrik. Amalia toonde aan de beschouwer dat zij, net als haar man, standvastig was en zijn beleid zou voortzetten zoals een aristocratische dame volgens Jules Vives hoorde te doen. Bovendien toonde dit dat Amalia, ondanks het verlies van haar man, een innerlijke staat van controle en rust had bereikt en in staat was om de rol van leider en gezinshoofd op zich te nemen. Daarnaast gebruikte ze ook in een portret door Gerard van Honthorst een mannelijke beeldtaal die mogelijk verwijzen naar masculiniteit. Mannen lieten zich portretteren met een schedel in hun hand als verwijzing naar vergankelijkheid.

Het vasthouden van een schedel of een hand op een schedel leggen, was geen gebruikelijke beeldtaal voor een vrouwenportret en er zijn slechts enkele voorbeelden van geportretteerde vrouwen in de Republiek die dit deden. Alleen de heilige Maria Magdalena wordt afgebeeld met een schedel in haar hand en verwijst het naar haar boetvaardigheid. Gezien de dochter van Amalia, Albertine Agnes,

die zelf weduwe en regentes werd, dit overnam, bestaat het vermoeden dat meerdere betekenissen mogelijk zijn. Het is mogelijk dat zowel Amalia als Albertine Agnes deze beeldtaal gebruikte om een politieke boodschap naar de mannelijke elite over te brengen, omdat vrouwen als ongeschikt werden gevonden om te regeren. Zowel Amalia als Albertine Agnes nam haar leidende rol serieus en vormde een sterk publieke persona.

De identiteit van Amalia van vóór 1647 kan omschreven worden als ‘de vrouw van Frederik Hendrik’. Haar uiterlijk zijn in de portretten voor 1647 geïdealiseerd. Dit verschilt echter per kunstenaar; Anthonie van Dyck portretteerde Amalia mooier dan Michiel van Mierevelt dat deed. Voor staatsieportretten werd de voorkeur gegeven aan een geïdealiseerde representatie van de persoon in kwestie. In de latere portretten (met uitzondering van afbeelding 56) oogt Amalia beduidend ouder en zijn haar rimpels en andere zichtbare ouderdomstreken niet verhuld. Er lijkt bewust gekozen te zijn om haar uiterlijk niet te idealiseren. Dit staat mogelijk in verband met zeventiende-eeuwse genreschilderijen van christelijke, deugdzame en oude vrouwen die nederigheid, vroomheid, spirituele contemplatie en mogelijk wijsheid verbeelden. Constantijn Huygens zag in een gerimpeld oud gezicht het gezicht van een filosoof, getekend door (levens)wijsheid. Voor Amalia zou het niet idealiseren van haar uiterlijk mogelijk hebben bijgedragen aan het uitdragen van autoriteit en zeggenschap.

Genreschilderijen waren echter doorgaans een weergave van een geïdealiseerd beeld zoals dit werd beschreven in literaire werken, waaronder die van Jacob Cats. Literaire werken die geschreven waren door mannelijke auteurs en aan weduwen geschreven waren of over weduwen gingen, hadden een strikt moraliserende en didactische toon met betrekking tot hun levenswijze, sociale normen en waarden. In hoeverre (aristocratische) weduwen zich lieten leiden door literaire werken is niet onderzocht. Elizabeth van Bohemen liet zich daarentegen wel vroom en deugdzaam portretten in het portret door Gerard van Honthorst [afbeelding 25]. In het portret naar Caspar Netscher [afbeelding, 61] zou Amalia kunnen verwijzen naar enerzijds vergankelijkheid en dat zij als een ideale weduwe de herinnering aan haar man in stand hield en anderzijds naar haar identiteit als prinses van Oranje en het beeld dat zij wilde nalaten. Het onderwerp en het kleinere formaat van het werk doen vermoeden dat het portret wellicht was bedoeld voor een privévertrek in plaats van een portrettengalerij.

De weduweportretten van Amalia kunnen op diverse wijzen geïnterpreteerd worden. Er kan echter gesteld worden dat haar voornaamste boodschap was dat zij blij wilde geven van de herinnering aan Frederik Hendrik en zijn inzet voor de Republiek. Daarnaast wilde zij de herinnering aan haarzelf bewaren en presenteerde zij zich als een rouwende weduwe en koningin-moeder die de dynastie van het huis Oranje voortzette.

Bovendien toonde het onderzoek dat de kwaliteit van de diverse portretten van Amalia varieerde. Dit kan mogelijk verklaard worden door het gegeven dat een aantal werken een kopie is of in slechte conditie verkeert. Tot slot is er sprake van een zekere spanning tussen het rouwen en herinneren. Hoewel een (rouwende) weduwe de belichaming is van de herinnering aan haar overleden echtgenoot, is een portret ook de getuigenis van het bestaan van de weduwe en de herinnering die zij van zichzelf wil nalaten. Is dat ook het geval voor niet aristocratische weduwen? Dit zou verder onderzocht kunnen worden, met als doelstelling om weduwen uit de middenstandsklasse mee te nemen in het onderzoek.

Bronvermelding

Literatuurlijst

- Ashted, Dastor, *From Merchants to Monarchs Frans Pourbus the Younger*, London 2015.
- Adams, Ann Jensen, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland Portraiture and the Production of Community*, New York 2009.
- Adams, Ann Jensen, 'Three-Quarter Length Life-Sized Portrait', in: Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art Realism Reconsidered*, New York 1997.
- Acidini, Cristina, 'The metamorphoses of Goddesses', in: Clarice Innocento (red.), *Women in power Caterina and Maria de' Medici; The return of Two queens of France*, Florence 2009, pp. 15-21.
- Akkerman, Nadine, *Courtly Rivals In The Hague; Elizabeth Stuart & Amalia van Solms*, Venlo 2014.
- Akkerman, Nadine (red.), *The Correspondence of Elizabeth Stuart Queen of Bohemia 1603-1631*, Oxford 2015 (Volume I).
- Akkerman, Nadine (red.), *The Correspondence of Elizabeth Stuart Queen of Bohemia 1632-1642*, Oxford 2011 (Volume II).
- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth century Italy: A primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972.
- Barnes, Susan, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven/London 2004.
- Bartlett, Kenneth R., *A Short History of the Italian Renaissance*, Toronto 2013.
- Bauer, Alexandra Nina, *Jan Mijntens 1613/14-1670 Leben und Werk*, Petersberg 2006.
- Beranek, Saskia, 'Strategies of Display in the Galleries of Amalia van Solms', *Journal of Historians of Netherlandish Art* (2017) Volume 9 Issue 2, pp. 1-30.
- Bergstrom, Ingvar, 'Opmerkingen over de grenzen van vanitas-interpretatie', in: *IJdelheid der ijdelheden Hollandse vanitas-voorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Leiden 1970.
- Bockel, Jeroen van, *Gevormde kaders; Bureaucratische en professionele regulering van het werk van ambtenaren in de Publiek der Zeven Verenigde Nederlanden*, Delft 2009.
- Brbcova, Alicia, 'Marriage in Seventeenth-Century England: The Women's Story', Plzeň z.j.
- Broomhall, Susan, e.a., *Gender, Power and Identity in the Early Modern House of Orange-Nassau*, London/New York 2016.
- Broomhall, Susan e.a., *Dynastic Colonialism; Gender, materiality and the early modern House of Orange-Nassau*, Abingdon/New York 2016.
- Brown, David Alan, (red.), *Virtue and Beauty: Leonardo's "Ginevra de' Benci" and Renaissance Portraits of Women*, Washington 2001.
- Burckhardt, Jacob, *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Basel 1860.

- Buijsen, Edward, *Haagse schilders in de Gouden Eeuw; het Hoogsteder lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, Zwolle 1999.
- Cambell, Erin J., 'Prophets, Saints and Matriarchs: Portraits of older Women in Early Modern Italy', *Renaissance Quarterly* (2010) vol. 63 no. 3, pp. 807-849.
- Cavallo, Sandra en Lyndan Warner (red.), *Widowhood in Medieval and early Modern Europe*, New York 1999.
- Corrigan Karina H. (red.) e.a., *Asia in Amsterdam The Culture of Luxury in the Golden Age*, tent. Cat. Salem/Amsterdam (Amsterdam) 2015.
- Chong, Alan e.a., 'Portrait of a Woman with a Rose' in: Alan Chong (red.), *Eye of the Beholder*, Boston 2003.
- Craft- Giepmans, Sabine e.a., (red.), *Portret in portret in de Nederlandse kunst 1550-2012*, Bussum 2012.
- Dickey, Stephanie S., 'Met wenende ziel...doch droge ogen' Women Holding Handkerchief in Seventeenth-Century Dutch Portraits', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 333-367.
- Dussler, Luitpold, tr. Sebastian Cruft, 'Portrait of Giovanna of Aragon', in: Luitpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London/New York 1971.
- Eikema Hommes, Margriet van, en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch. Een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013.
- Ekkard, Rudi en Quentin Buvelot, *Hollanders in Beeld; Portretten uit de Gouden Eeuw*, Londen/Zwolle 2008.
- Franits, Wayne E., *Paragons of Virtue; Women and Domesticity in 17th Century Dutch Art*, New York 1995.
- Freedman, Luba, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, Pennsylvania 1995.
- Frijhof, W., 'Het Haagse hof in nationaal en Europees perspectief', in: Keblusek, M. J. Zijlmans, *Vorstelijk Vertoon; Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle 1997.
- Garton, John, *The portraiture of Paolo Veronese*, Turnhout 2008.
- Geerdink, Nina, *Dichters en verdiensten: De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610 – 1667)*, Hilversum 2012.
- Geest, T.J., *Amalia van Solms en de Nederlandse politiek 1625-1648. Bijdrage tot de kennis van het tijdperk Frederik Hendrik*, (Proefschrift Universiteit Amsterdam), Baarn 1909.
- Gent, Judith van, *Bartholomeus van der Helst (ca. 1613-1670): een studie naar zijn leven en werk*, Zwolle 2011.
- Gaehtgens, Barbara, 'L'Artemise de Gérard van Honthorst ou less deux corps de la reine', *Revue de l'Art* 109.3 (1995), pp. 13-25.
- Griffey, Erin, *Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage*, Hampshire/Burlington 2008.
- Gritsai, Natalia, *Anthony van Dyck 1599 – 1641*, London 2004.
- Gordenker, Emilie E. S., 'The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture', *The Journal of the Walters Art Gallery* (1999) Vol. 57, Place and Culture in Northern Art, pp. 87-104.

- Gordenker, Emilie S., *Van Dyck and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout 2001.
- Gombrich, E.[Ernst] H., "The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art", in: Ernst H. Gombrich e.a., *Art, Perception, and Reality*, Baltimore 1972.
- Haak, B.[Bob], *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2003.
- Hallema, A., *Amalia van Solms. Een lang leven in dienst van haar natie*, Amsterdam 1940.
- Heyden, Chris van der (red.), *Schittering van Spanje Van Cervantea tot Velazquez*, Zwolle 1998.
- Helfferich, T., *The Iron Princess: Amalia Elisabeth and the Thirty Years War*, Harvard 2013.
- Herlihy, David, 'Did Women Have a Renaissance?' in: *Women, Family, and Society in Medieval Europe: Historical Essays 1978 – 1991*, Providence/Oxford (1995), pp. 33 -56.
- Houbraken, Arnold, *De Grootte schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 vols. Amsterdam 1718-21, vol. 2.
- Holm, Christine, 'Sentimental Cuts: Eighteenth-Century Mourning Jewelry with Hair', *Eighteenth-Century Studies* (2004) Vol. 38 No. 1 Hair, pp. 139-143.
- Huvenne, Paul en Rik Sauwen, *Rubens*, Lille 2004.
- Johnson, Géraldine A., 'Imagining Images of Powerful Women; Maria de' Medici's Patronage of Art and Architecture', in: Cynthia Lawrence (red.), *Women and Art in Early Modern Europe; Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997, pp. 126-153.
- Johnson, Géraldine A., 'Pictures Fit for a Queen: Peter Paul Rubens and the Medici Cycle', *Art History* 16 (1993), pp. 447-69.
- Jongh, Eddy de, 'Pearls of Virtue and Pearls of Vice', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* (1975-1976) Vol. 8 no. 2, pp. 69-97.
- Judson, J. Richard, *Gerrit van Honthorst: A Discussion of His Position in Dutch Art*, Den Haag 1959.
- Kaa, Jan van der, 'Bomen die getuigen van de Oranjes (deel 3); Hoe de Oranjeboom sinaasappels kreeg', *Aesculus*, nr. 56 (2015), p. 2.
- Kelly, Joan Godal, *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago/London 1984, pp. 19-50.
- Keblusek, M., en J. Zijlmans (red.), *Princely display. The court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms in The Hague*, Zwolle 1998.
- Kelso, Rutch, *Doctrine of the Lady of the Renaissance*, Urbana 1956, pp. 126-133.
- King, Catherine, *Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester 1988.
- Kleinschmidt, A., *Amalie von Oranien, geborene Gräfin zu Solms-Braunfels. Ein Lebensbild*, Berlin 1905.
- Kloek, Els (red.), *Women of the Golden Age: An International Debate on Women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994.
- Larsen, Erik, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988.

- Lawrence, Cynthia (red.), *Women and Art in Early Modern Europe; Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997.
- Lawrence, A. Jenkins (vertaling), *The Art of Mantua; Power and Patronage in the Renaissance*, Los Angeles 2008.
- Leroux, Jean-Baptiste, *The Gardens of Versailles*, London 2002.
- Levy, Allison, *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Algershot/Burlington 2003.
- Levy, Allison, 'Effaced: Failing Widows', in: Andrea Pearson (red.), *Women and Portraits in Early Modern Europe; Gender, Agency, Identity*, Aldershot/ Burlington 2008, p. 75.
- Mamone, Sara, 'Catherina and Maria: Two Artemisias on the French throne', in: Clarice Innocenti (red.) *Women and Power Catherina and Maria de' Medici; The return to Florence of Two Queens of France*, Florence 2009, pp. 31-41.
- Martin, John F., J.B. *Speed Art Museum Handboek*, 1973.
- Merrick, Jeffrey, 'The Cardinal and the Queen: Sexual and Political Disorders in the Mazarinades', *French Historical Studies* (1994) Vol. 18 no. 3, pp. 677-699.
- Muller, Welleda, *The Representations of Elderly People in the Scenes of Jesus' Childhood in Tuscan Paintings, 14th- 16th Centuries; Images of intergeneration relationships*, Newcastle upon Tyne 2016.
- Padrón, Matías Díaz, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, vol. 2, Madrid 1995.
- Poelhekke, J.J., 'Amalia van Solms (1602-1675)' in: C.A. Tamse, *Vrouwen in het landsbestuur. Van Adela van Hamaland tot en met koningin Juliana. Vijftien biografische opstellen 's -Gravenhage* 1992.
- Poelhekke, J.J., *Frederik Hendrik Prins van Oranje. Een biografische drieluik*, Zutphen 1978.
- Ploeg, P. van der, en C. Vermeeren, *Princely Patrons. The collection of Frederick Henry of Orange and Amelia of Solms in The Hague*, Den Haag 1997.
- Philips, Derek L., *Well-being in Amsterdam's Golden Age*, Amsterdam 2008.
- O'Neill, Eileen (ed.), *Margaret Cavendish: Observations Upon Experimental Philosophy*, Cambridge 2001.
- O'Neill, Eileen, 'Margaret Cavendish, Stoic Antecedent Causes, and Early Modern Occasional Causes', *Revue philosophique de la France et de l'étranger* (2013) Volume 138, pp. 311-326.
- Scarisbrick, D., *Jewellery in Britain, 1066-1837: A Documentary, Social, Literary and Artistic Survey*, Norwich 1994.
- Schaus, Margaret C. (red.), *Women and Gender in late Medieval Europe: An Encyclopedia*, New York/London 2006.
- Scholten, Frits, 'Good Widow and the Sleeping Dead: Rombout Verhulst and Tombs for the Dutch Aristocracy, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* (1996) Vol. 24 No. 4, p. 328-349.
- Sluijter, Eric Jan, *Rembrandt's Rivals; History painting in Amsterdam (1630-1650)*, Amsterdam 2015.
- Schmidt, A., *Overleven na de dood: Weduwen in Leiden in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2001.
- Shawe-Taylor, Desmond e.a. (red.), *Charles I King and Collector*, London 2018.

Stroccia, S., 'Funerals and the politics of gender in early Renaissance Florence' in: M. Migel e.a. (red.), *Refiguring woman: Perspectives on gender and the Italian Renaissance*, Thala 1991, pp. 155-168.

Snoep, Derk Persant, *Praal en Propaganda: Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16e en 17e eeuw*, diss. Alphen a/d Rijn 1975.

Tiethoff- Spliethoff, M., 'Representatie en rollenspel. De portretkunst aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia', in: Keblusek, M. J. Zijlmans (red), *Vorstelijk Vertoon; Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle 1997.

Tinagli, Paola, *Women in Italian Renaissance Art; Gender Representation Identity*, Manchester/New York 1997.

Lou Taylor, *Mourning Dress: A Costume and Social History*, New York 2008.

Verhave, Johanneke en Rudi Ekkhart, *De portrettenfabriek van Michiel van Mierevelt 1566-1641*, Zwolle 2011.

Vries, Joyce de, 'Caterina Sforza's Portrait Medals; Power, Gender, and Representation in the Italian Renaissance Court', *Women's Art Journal* (2003) vol. 24 no. 1, pp. 23-28.

Vries, Joyce de, 'Casting her Widowhood: The Contemporary and Posthumous Portraits of Caterina Sforza', in: Allison Levey (red.), *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot/Burlington 2003, pp. 77-92.

Wehle, Harry B., 'A State Portrait by Rubens', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (1935) Vol. 30 No. 30 (Mar), pp. 49,60-61.

Wieseman, Marjorie E., *Casper Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*, Doornspijk 2002.

Winkel, Marieke de, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006.

Woods-Marsden, Joanna, 'Portrait of the Lady, 1430-1520', in: David Alan Brown (red.), *Virtue and Beauty: Leonardo's "Ginevra de' Benci" and Renaissance Portraits of Women*, Washington 2001, pp. 62-87.

Wheelock, Arthur K. e.a., *Van Dyck Paintings*, Washington 1991.

White, Christopher, *Anthony Van Dyck: Thomas Howard, the Earl of Arundel*, Malibu 1995.

Zijlmans, J. (red), *Vorstelijk Vertoon; Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, Zwolle 1997.

Zijlmans, J., 'Life at the Hague Court' in: M. Keblusek en J. Zijlmans, *Princely display. The court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms in The Hague*, Zwolle 1998.

Andere bronnen

Websites

'Albertine Agnes van Oranje-Nassau 1634-1696', resources.huysens.knaw.nl,
<<http://resources.huysens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/AlbertineAgnes>> (30 juni 2018).

Anthony van Dyck, 'Maria de' Medici (1575-1642), koningin-moeder van Frankrijk, tegen de achtergrond van Antwerpen', RKD.nl,

<<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D%5B0%5D=Dyck%2C+Anthony+van&query=maria+de+medici&start=0>> (2 april 2018).

Amalia van Solms-Braunfels (1602 – 1675), resources.huygens.knaw.nl,
<<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/DVN/lemmata/data/AmaliaVanSolms>> (8 maart 2018).

'Amalia de Solms-Braunfels', [museodelprado.es](https://www.museodelprado.es), <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/amalia-de-solms-braunfels/34bf71d1-1d59-4779-a633-0be99d38669f?searchid=55e205a7-239f-50e2-a71a-6bd0b8a62a04>> (21 mei 2018).

'Beatriz van Hemmema, Countess of Oxford', [museodelprado.es](https://www.museodelprado.es), <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/beatriz-van-hemmema-countess-of-oxford/83320d24-94fd-45a9-9f40-dcb7a10c44c6?searchid=5cb6dc2a-f356-485e-6a7c-7ca0e0586024>>. (22 maart 2018).

De Oranjezaal. catalogus en documentatie, 'cat.nr. 42 Portret van Amalia van Solms als weduwe met schedel', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (20 juni 2018).

De Oranjezaal: catalogus en documentatie, 'De standvastigheid van Frederik Hendrik', oranjezaal.rkdmonographs.nl, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-33>> (12 juni 2018).

'Elizabeth Stuart (1596 – 1662)', resources.huygens.knaw.nl,
<<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/ElizabethStuart>> (8 maart 2018).

Fragment Valckenier tak Amsterdam/Delft, Clara Wouters Valckenier, [nikhef.nl](http://www.nikhef.nl),
<<https://www.nikhef.nl/~louk/VARIA/generation7.html>> (22 maart 2018).

'Het huwelijk van Amalia van Solms en Frederik Hendrik 1651', oranjezaal.rkdmonographs.nl,
<<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-26>> (1 juli 2018).

Historical and Commemorative Medals Collection of Benjamin Weiss. 'LOUIS XIV AND ANNE OF AUSTRIA Val-de-Grâce',
<<http://www.historicalartmedals.com/MEDAL%20WEB%20ENTRIES/FRANCE/WARIN/WARIN-LOUIS%20XIV%20AND%20ANNE%20OF%20AUSTRIA-BW%20678%20HIGH.htm>> (2 april 2018).

Inventaris van het Stadhoudelijk kwartier en Oude Hof 1632', resources.huygens.knaw.nl,
<<http://resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/inboedelsoranje/#source=1&page=228&accessor=toc>> (1 april 2018).

'Inventaris van het Stadhoudelijk Kwartier en het huis in het Noordeinde (Oude Hof) 1632', resources.huygens.knaw.nl,
<<http://resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/inboedelsoranje/#source=1&page=218&accessor=toc&view=imagePane&size=708>> (3 april 2018).

Louise de Coligny (1555-1620), resources.huygens.knaw.nl,
<<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Coligny>> (24 juni 2018).

'portrait of Henrietta Maria', [historicalportraits.com](http://www.historicalportraits.com),
<<http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=1345&Desc=Portrait-of-Henrietta-Maria-%7C-Sir-Anthony-Van-Dyck,-Studio-of>> (24 mei 2018).

Portretten 17de eeuw, 'Amalia van Solms', [haagshistorischmuseum.nl](https://www.haagshistorischmuseum.nl),
<<https://www.haagshistorischmuseum.nl/collectie/amalia-van-solms>> (20 mei 2018).

Standford Encyclopedia of Philosophy, 'Elizabeth, Princess of Bohemia', plato.stanford.edu,
<<https://plato.stanford.edu/entries/elisabeth-bohemia/>> (16 juni 2018).

RKD, 'Portret van Elizabeth Stuart (1596-1662)', rkd.nl,

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar_kwalificatie%5D%5B0%5D=Mierevelt%2C+Michiel+van%3B+naar&query=elizabeth+stuart&start=1> (19 juni 2018).

Afbeeldingenlijst

- Afb. 1. Michiel Jansz. van Mierevelt, *Portret van Amalia van Solms*, 1623, Hagley Hall Worcestershire. Foto: Nadine Akkerman, *Courtley Rivals in The Hague Elizabeth Stuart and Amalia van Solms*, Venlo 2014, p. 11.
- Afb. 2. Atelier van Michiel Jansz. van Mierevelt, *Fredrik Hendrik, prins van Oranje*, 1632, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, Amsterdam
<<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=michiel+van+mierveelt+frederik+hendrik&p=1&ps=12&st=Objects&i=0#/SK-A-254,0>> (12 juli 2018).
- Afb. 3. Nicolaes Maes, *Old woman praying*, circa 1655, olieverf op doek, Worcester Art Museum, Worcester. Foto: Wikipedia,
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:An_Old_Woman_Praying,_circa_1655,_by_Nicolaes_Maes_\(1634-1693\)_-_IMG_7382.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:An_Old_Woman_Praying,_circa_1655,_by_Nicolaes_Maes_(1634-1693)_-_IMG_7382.JPG)> (12 juli 2018).
- Afb. 4. Gerard ter Borch, *Woman peeling apple*, 1660, olieverf op doek gemonteerd op hout, 36.3 x 30.7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: Wikipedia,
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_ter_Borch_\(II\)_-_Woman_Peeling_Apple_-_WGA22122.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_ter_Borch_(II)_-_Woman_Peeling_Apple_-_WGA22122.jpg)> (12 juli 2018).
- Afb. 5. Nicolaes Maes, *Portrait of a woman*, 1670-80, olieverf op doek, 115, 9 x 95 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Foto: Museum of Fine Arts, Boston, <<https://www.mfa.org/collections/object/portrait-of-a-woman-31371>> (12 juli 2018).
- Afb. 6. Gerard ter Borch, *Portrait of a woman*, circa 1670, olieverf op doek, 46,4 x 38,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Foto: Museum of Fine Arts, Boston, <<https://www.mfa.org/collections/object/portrait-of-a-woman-33006>> (12 juli 2018).
- Afb. 7. Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms als weduwe met een schedel*, 1654, Koninklijke Verzamelingen, Den Haag. Foto: oranjezaal.rkdmonographs, cat.nr. 42,
<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (12 juli 2018).
- Afb. 8. Govert Flinck, *Allegorie op de nagedachtenis van stadhouder Frederik Hendrik (1584-1647), met een portret van zijn weduwe Amalia van Solms-Braunfels (1602-1675)*, 1654, doek 307 x 169 cm., Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag. Foto: Mauritshuis, <<https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/allegorie-op-de-nagedachtenis-van-stadhouder-frederik-hendrik-15841647-met-een-portret-van-zijn-wedu/>> (12 juli 2018).
- Afb. 9. Gerard van Honthorst, *Artemisia*, 1635, olieverf op doek, 170 x 147,5 cm, Princeton University Art Museum, Princeton. Foto: Wikipedia,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerrit_van_Honthorst_-_Artemisia_-_Google_Art_Project.jpg> (12 juli 2018).
- Afb. 10. Anoniem, *Portret van Frederik Hendrik van Oranje-Nassau (1584-1647) en portret van Amalia van Solms (1602-1675)*, 1650-1799, prent, 18,5 x 9,80 cm, RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag. Foto: RKD- Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.
- Afb. 11. Anoniem (in de stijl van Niccolo Florentino 1430 - 1514), *Caterina Sforza-Riario, 1463-1509, Lady of Forli and Imola [voorzijde], Victory in a car drawn by Pegasi [achterzijde]*, brons, 7,28 cm diameter, National Gallery of Art, Washington. Foto: National Gallery of Art Washington,
<<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44841.html>> (12 juli 2018).
- Afb. 12. Anthony van Dyck, *Maria de' Medici*, 1631, 225 x 140 cm, Bordeaux Beaux-des Arts Museum. Foto: Wikipedia,

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_de%27_Medici_by_Anthony_van_Dyck.jpg> (12 juli 2018).

Afb. 13. Omgeving van Charles Beaubrun, *Anne of Austria in mourning*, midden 17de eeuw, Sabauda Gallery, Turijn. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne_of_Austria_in_mourning_by_Charles_Beaubrun.png> (12 juli 2018).

Afb. 14. Jean Warin, *Anne of Austria with Louis XIV [voorkant], Façade of the church Val-de Grâce [achterzijde]*, 1645, brons, 9,40 cm diameter, Metropolitan Museum, New York. Foto: Metropolitan Museum, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/195425?sortBy=Relevance&ft=anne+of+austria&offset=0&rpp=20&pos=10>> (18 juli 2018).

Afb. 15. Gerard van Honthorst, *Portret van Maria de Medici*, 1638, 299 x 198 cm, Amsterdam Museum, Amsterdam. Foto: Wikipedia, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_van_Honthorst_-_Maria_de_Medici_\(1573-1642\),_Koningin-moeder_van_Frankrijk_-_SA_3047_-_Amsterdam_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_van_Honthorst_-_Maria_de_Medici_(1573-1642),_Koningin-moeder_van_Frankrijk_-_SA_3047_-_Amsterdam_Museum.jpg)> (12 juli 2018).

Afb. 16. Salomon Savery naar kopie Gerard van Honthorst, *Portret van Maria de' Medici*, 1638, ets en gravure, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, Amsterdam <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=maria+de+medici&p=1&ps=12&st=Objects&ii=11#/RP-P-1944-1579,11>> (12 juli 2018).

Afb 17. Frans Pourbus de Jongere, *Portret van Maria de Medici*, 1616, olieverf op doek, 99.7 x 77.5 cm, Art Institute of Chicago. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_de%27_Medici,_1616,_by_Frans_Pourbus_the_Younger_-_Art_Institute_of_Chicago_-_DSC00092.JPG> (12 juli 2018).

Afb 18. Peter Paul Rubens, *Anne of Austria Queen of France*, circa 1622, olieverf op doek, 129 x 106 cm., Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, Madrid. <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/anne-of-austria-queen-of-france/5c57772a-c0dd-4842-b66e-0f3955374f6c?searchid=3154622d-8004-d139-997a-d8dad13fa1de>> (12 juli 2018).

Afb 19. Peter Paul Rubens, *Portret van Marie de' Medici, Queen of France*, circa 1622, olieverf op doek, 130 x 108 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, Madrid, <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/marie-de-medici-queen-of-france/4f44351b-0f3c-4deb-90cb-3f2d85f2b092?searchid=3154622d-8004-d139-997a-d8dad13fa1de>> (12 juli 2018).

Afb. 20. Vinger-medaillon met een geëmailleerd portret van Karel I, goud, diamant, inv.nr.AF.1439, British Museum, Londen. Foto: British Museum, Londen, <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=37545&partId=1&searchText=AF.1439&page=1> (12 juli 2018).

Afb. 21. (Detail) Frans Pourbus de Jongere, *Portrait of Maria de Medici*, 1616, olieverf op doek, 99.7 x 77.5 cm Art Institute of Chicago. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_de%27_Medici,_1616,_by_Frans_Pourbus_the_Younger_-_Art_Institute_of_Chicago_-_DSC00092.JPG> (12 juli 2018).

Afb. 22. (Detail) Peter Paul Rubens, *Marie de' Medici, Queen of France*, circa 1622, olieverf op doek, 130 x 108 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, Madrid, <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/marie-de-medici-queen-of-france/4f44351b-0f3c-4deb-90cb-3f2d85f2b092?searchid=3154622d-8004-d139-997a-d8dad13fa1de>> (12 juli 2018).

- Afb. 23. Anthonie van Dyck, *Marie de' Medici*, circa 1631, olieverf op doek, 225 × 140 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux. Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_de%27_Medici_by_Anthony_van_Dyck.jpg> (12 juli 2018).
- Afb. 24. Anthonie van Dyck, *Woman with a rose*, circa 1635-39, olieverf op doek, 101.5 × 79.5 cm, Isabella Steward Gardner Museum, Boston. Foto: Isabella Steward Gardner Museum, Boston, <<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10935>> (21 juli 2018).
- Afb. 25. Atelier van Gerard van Honthorst, *Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia*, circa 1635-1662, olieverf op doek, 124 × 99.5 cm, Government Art Collection, Government Hospitality, Lancaster House, London. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_Stuart,_Queen_of_Bohemia,_in_mourning.jpg> (21 juli 2018).
- Afb. 26. Anthony van Dyck, *Lady Dorothy Percy (1598–1659), Countess of Leicester*, circa 1632-41, National Trust, Petworth House. Foto: National Trust Collections, <<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/486222>> (12 juli 2018).
- Afb. 27. Anthony van Dyck, *Beatriz van Hemmema, Countess of Oxford*, 1638, Museo Nacional del Prado. Foto: Museo del Prado, Madrid, <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/beatriz-van-hemmema-countess-of-oxford/83320d24-94fd-45a9-9f40-dcb7a10c44c6?searchid=d8f9f072-1e71-d53f-b0f5-fc210763f3ee>> (12 juli 2018).
- Afb. 28. Gerard van Honthorst, *Elizabeth Stuart Queen of Bohemia*, 1642, olieverf op doek, 205.1 x 130.8 cm, National Gallery, Londen. Foto: National gallery London, <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gerrit-van-honthorst-elizabeth-stuart-queen-of-bohemia>> (12 juli 2018).
- Afb. 29. Gerard van Honthorst, *Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia, 'The Winter Queen'*, 1650, olieverf op doek, 72,4 x 59,1, Ashdown House, National Trust Collection. Foto: National Trust Collections, <[http://www.nationaltrustcollections.org.uk/results?Maker=Gerrit+van+Honthorst+\(Utrecht+1590+%u2013+Utrecht+1656\)](http://www.nationaltrustcollections.org.uk/results?Maker=Gerrit+van+Honthorst+(Utrecht+1590+%u2013+Utrecht+1656))> (12 juli 2018).
- Afb. 30. Atelier Michiel Jansz. Van Mierevelt, *Portret van Prins Frederik Hendrik*, circa 1634, Haags Historisch Museum, Den Haag. Foto: Wikipedia, <https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Frederik_Hendrik_by_Michiel_Jansz_van_Mierevelt.jpg> (12 juli 2018).
- Afb. 31. Atelier van Michiel van Mierevelt, *Portret van Amalia van Solms*, ca. 1630-1634, 114,5 x 89 cm, Haags Historisch Museum, Den Haag. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amalia_van_Solms_door_Michiel_Jansz_van_Mierevelt.jpg> (12 juli 2018).
- Afb. 32. Anthony van Dyck, *Amalia de Solms-Braunfels*, 1631 – 1632, olieverf op doek geplakt op paneel, 105 x 91 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, Madrid, <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/amalia-de-solms-braunfels/34bf71d1-1d59-4779-a633-0be99d38669f?searchid=d8f9f072-1e71-d53f-b0f5-fc210763f3ee>> (12 juli 2018).
- Afb. 33. Kopie naar Anthony van Dyck, *Frederik Hendrik (1584-1647), Prins van Oranje*, olieverf op doek, 125 × 101 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, Amsterdam, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-105>> (12 juli 2018).
- Afb. 34. Thomas Cletscher, Album met tekeningen en notities van de juwelier (1625-1647), waterverf en inkt op papier, 18,3 x 24 x 2,4 cm (gesloten), Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: Karina

H. Corrigan e.a., (red.), *Asia in Amsterdam The Culture of Luxury in the Golden Age*, tent. cat. Salem/Amsterdam (Amsterdam) 2015, p. 173.

Afb. 35. Paul Moreelse, *Portret van een dame*, 1627, olieverf op doek, 117, 5 x 95 cm, Mauritshuis, Den Haag. Foto: Mauritshuis, Den Haag, <<https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/portret-van-een-dame-655/>> (12 juli 2018).

Afb. 36. Paul Moreelse, *Portret van Emgard Elisabeth van Dorth*, 1624, olieverf op paneel, Kasteel Rosendaal, Rozendaal. Foto: Wbur.org, <<http://www.wbur.org/artery/2015/10/15/mfa-class-distinctions-ermgard>> (12 juli 2018).

Afb. 37. Rembrandt, *Portrait of young woman with a fan*, 1633, olieverf op doek, 125,7 x 101 cm, Metropolitan Museum, New York. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt__Portrait_of_a_Young_Woman_with_a_Fan.JPG> (12 juli 2018).

Afb. 38. Titiaan, *Portrait of Isabella of Portugal*, 1548, olieverf op doek, 117 x 95 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, Madrid, <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-empress-isabel-of-portugal/d4eddf35-c76c-4c11-8f2b-099f7b71d696?searchid=6b4ee5ac-f8b6-458e-aae5-ff285c6d2cfc>> (21 juli 2018).

Afb. 39. Titiaan, *Portrait of Eleonora Gonzaga*, 1538, olieverf op doek, 145 x 102,2 cm, Uffizi Gallery, Florence. Foto: Wikiart.org, <<https://www.wikiart.org/en/titian/portrait-of-eleonora-gonzaga-1538>> (12 juli).

Afb. 40. Anthonis Mor, *Portrait of Mary Tudor, Queen of England second wife of Philip II*, 1554, olieverf op paneel, 109, 84 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/mary-tudor-queen-of-england-second-wife-of-philip/aef6ebc4-081a-44e6-974d-6c24aef95fc4?searchid=1ae43592-efce-f2a9-6f6c-ef86c55d4d20>> (21 juli 2018).

Afb. 41. Gerard van Honthorst, *Frederik Hendrik en zijn vrouw Amalia van Solms en hun drie jongste dochters*, circa 1647, olieverf op doek, 267 x 353, 5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, Amsterdam, <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=gerard+van+honthorst&p=1&ps=12&st=Objects&i=11#/SK-A-874,11>> (12 juli 2018).

Afb. 42. Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms*, 1647-56, olieverf op doek, 101 x 88 cm, privécollectie. Foto: RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag. Foto: oranjezaal.rkdmonographs, cat.nr. 42, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (12 juli 2018).

Afb. 43. Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms als weduwe*, 1650. Olieverf op paneel, 85 x 83 cm (achthoekig), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlijn. Foto: oranjezaal.rkdmonographs, cat.nr. 42, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (12 juli 2018).

Afb. 44. Röntgenopname Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms als weduwe*, 1650. Paneel, 85 x 83 cm (achthoekig), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlijn. Foto: oranjezaal.rkdmonographs, cat.nr. 42, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (12 juli 2018).

Afb. 45. Portret van Amalia in het centrum van het gewelf, Oranjezaal Paleis Huis ten Bosch. Foto: oranjezaal.rkdmonographs, cat.nr. 42, <<http://oranjezaal.rkdmonographs.nl/cat.-nr.-42>> (12 juli 2018).

Afb. 46. Paoplo Veronese, *Woman with a skull*, circa 1574, Speed Art Museum, Louisville, Kentucky. Foto: starlightmasquerade.com, <<http://starlightmasquerade.com/PortraitGallery/Ladder-Laced-Venetian/inspiration-pages/Venetian4.htm>> (12 juli 2018).

- Afb. 47. Johannes Mijtens, *Albertine Agnes van Oranje-Nassau, Vorstin van Nassau-Dietz (1632-1696) in weduwedracht*, circa 1664-65, Stiftung Weimar Klassik und Kunstsammlungen, Schlossmuseum. Foto: Alexandra Nina Bauer, *Jan Mijtens 1613/14-1670 Leben und Werk*, Petersberg 2006, p. 377.
- Afb. 48. Caspar Netscher, *Portret van Geertruyd Huygens*, 1668, olieverf op paneel, 46,5 x 39,5 cm, Voorburg, Huygensmuseum Hofwijk. Foto: Marjorie E. Wieseman, *Casper Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*, Doornspijk 2002, p. 221, cat.nr.73.
- Afb. 49. Frans Hals, *Portrait of man holding a skull*, circa 1611, 94 x 72.5 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham. Foto: Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, <<http://barber.org.uk/frans-hals-15815-1666/>> (12 juli 2018).
- Afb. 50. Dirck Jacobsz., *Pompeius Occo*, ca. 1531, olieverf op paneel, 66,5 x 55,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3924>> (12 juli 2018).
- Afb. 51. Atelier Jan de Baen, *Portret van Amalia van Solms, 1650 - 1675*, olieverf op doek, 109 x 87,5 cm, Fries Museum, Leeuwarden, Collectie Het Koninklijk Fries Genootschap. Foto: Fries Museum, Leeuwarden.
- Afb. 52. Johannes Mijtens, *Portret van Amalia (1602-1675), prinses van Oranje, gravin van Solms-Braunfels, voorgesteld als weduwe*, circa 1650, olieverf op doek, 111 x 82 cm, Paleis het Loo, Apeldoorn, Collectie Koninklijke Verzamelingen. Foto: Paleis het Loo, Apeldoorn.
- Afb. 53. Jan Davidsz. De Heem, *Vivat Oraenge*, circa 1672, olieverf op doek, 63 x 49 cm, Paleis het Loo, Apeldoorn. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Davidsz_de_Heem_-_Vivat_Oraenge.jpg> (12 juli 2018).
- Afb. 54. Jan van Eyck, *The Arnolfini portrait*, 1434, olieverf op paneel, 82,2 x 66 cm, National Gallery, Londen. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg> (12 juli 2018).
- Afb. 55. Detail. Jan van Eyck, *The Arnolfini portrait*, 1434, olieverf op paneel, 82,2 x 66 cm, National Gallery, Londen. Foto: Wikipedia, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg> (12 juli 2018).
- Afb. 56. Omgeving Jan de Baen, *Portret van Amalia van Solms*, vierde kwart zeventiende eeuw, 119 x 94 cm, Collectie Museum Prinsenhof Delft. Foto: Museum Prinsenhof Delft.
- Afb. 57. Anthony van Dyck, *Portret van Katherine Manner, hertogin van Buckingham met haar kinderen*, circa 1633, olieverf op doek, 250 x 196 cm, Rubenshuis, Antwerpen. Foto: Sabine Craft-Griefmans (red.), *Portret in portret in de Nederlandse kunst 1550-2012*, Bussum 2012, p. 108.
- Afb. 58. Gerard van Honthorst, *Deel van de triomfstoet, Amalia en haar dochters als toeschouwers van de troimf van Frederik Hendrik*, 1650, olieverf op doek, 382 x 200 cm, Oranjezaal, Paleis Huis ten Bosch, Den Haag. Foto: Margriet van Eikema Hommes en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch. Een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013, p. 160.
- Afb. 59. Anthony van Dyck, *Charles I (1600-1649)*, 1636, olieverf op doek, 239 x 115 cm, Schlossmuseum, Oranienburg. Foto: Susan J. Barnes, *Van Dyck A complete catalogue of the paintings*, New Haven/London 2004, p. 472.
- Afb. 60. Anthony van Dyck, *Henrietta Maria (1609-1669)*, olieverf op doek, 240 x 119 cm, Schlossmuseum, Oranienburg. Foto: Susan J. Barnes, *Van Dyck A complete catalogue of the paintings*, New Haven/London 2004, p. 525.

Afb. 61. Naar Caspar Netscher, *Portret van Amalia van Solms (1602-1675)*, 1671 of later, 63 x 43 cm, Koninklijke Verzamelingen, Den Haag. Foto: RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.

Afb. 62. Toegeschreven aan Caspar Netscher, *Portret van Amalia van Solms met een zandloper en een schedel*, gedateerd 1671, 66,5 x 55 cm, vernietigd in 1940-1945 (voormalig in Anhaltische Gemäldegalerie - Schloss Georgium, Dessau). Foto: RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.

Afb. 63. Jacob Jordaens, *De triomftocht van Frederik Hendrik*, 1652, Doek, 728 x 755 cm (oostarm, oostwand), Paleis Huis ten Bosch. Foto: Margriet van Eikema Hommes en Elmer Kolfin, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch. Een zaal uit louter liefde*, Zwolle 2013, p. 156.

Afb. 64. (Detail) Naar Caspar Netscher, *Portret van Amalia van Solms (1602-1675)*, 1671 of later, 63 x 43 cm, Koninklijke Verzamelingen, Den Haag. Foto: Auteur.

Afb. 65. Nicolaes Maes, *Portrait of a woman in mourning*, 1665, olieverf op doek, 87,7 x 69,8 cm, onbekende locatie. Foto: *Sotheby's Old Master Paintings*, London (2002-04-18), nr. 40.

De weduwenportretten van Amalia van Solms Herinnering en zelfpresentatie in de Republiek

Afbeeldingen



Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen
MA Kunstgeschiedenis (Oude Kunst)
Claudia Hofstee
6026559

Scriptiebegeleider:
Prof. Dr. Thijs Weststeijn
Tweede beoordelaar:
Dr. Judith Noorman

Studiejaar: 2017/2018
Inleverdatum: 16 juli 2018



Afb. 1. Michiel Jansz. van Mierevelt, *Portret van Amalia van Solms*, 1623, Hagley Hall Worcestershire.

Afb. 2. Atelier van Michiel Jansz. van Mierevelt, *Fredrik Hendrik, prins van Oranje*, 1632, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 3. Nicolaes Maes, *Old woman praying*, circa 1655, olieverf op doek, Worcester Art Museum, Worcester.

Afb. 4. Gerard ter Borch, *Woman peeling an apple*, 1660, olieverf op doek gemonteerd op hout, 36.3 × 30.7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen.



5.

Afb. 5. Nicolaes Maes, *Portrait of a woman*, 1670-80, olieverf op doek, 115,9 x 95 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



6.

Afb. 6. Gerard ter Borch, *Portrait of a woman*, circa 1670, olieverf op doek, 46,4 x 38,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



7.

Afb. 7. Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms als weduwe met een schedel*, 1654, Koninklijke Verzamelingen, Den Haag.



8.

Afb. 8. Govert Flinck, *Allegorie op de nagedachtenis van stadhouder Frederik Hendrik (1584-1647), met een portret van zijn weduwe Amalia van Solms-Braunfels (1602-1675)*, 1654, doek 307 x 169 cm., Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag.



9.

Afb. 9. Gerard van Honthorst, *Artemisia*, 1635, olieverf op doek, 170 x 147,5 cm, Princeton University Art Museum, Princeton.



10.
Afb. 10. Anoniem, *Portret van Frederik Hendrik van Oranje-Nassau (1584-1647) en portret van Amalia van Solms (1602-1675)*, 1650-1799, prent, 18,5 x 9,80 cm, RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.



11.
Afb. 11. Anoniem (in de stijl van Niccolo Florentino 1430 - 1514), *Caterina Sforza-Riario, 1463-1509, Lady van Forli en Imola [voorzijde], Victory in a car drawn by Pegasus [achterzijde]* brons, 7,28 cm diameter, National Gallery of Art, Washington.



12.

Afb. 12. Anthony van Dyck, *Maria de' Medici*, 1631, 225 × 140 cm, Bordeaux Beaux-des Arts Museum.



13.

Afb. 13. Omgeving van Charles Beaubrun, *Anna of Austria in mourning*, midden 17de eeuw, Sabauda Gallery, Turijn.



14.

Afb. 14. Jean Warin, *Anne of Austria with Louis XIV* [voorkant], *Façade of the church Val-de Grâce* [achterzijde], 1645, brons, 95 cm diameter, Metropolitan Museum, New York.



15.

Afb. 15. Gerard van Honthorst, *Portret van Maria de Medici*, 1638, 299 x 198 cm, Amsterdam Museum, Amsterdam.



16.

Afb. 16. Salomon Savery naar kopie Gerard van Honthorst, *Portret van Maria de' Medici*, 1638, ets en gravure, Rijksmuseum, Amsterdam.



17.
Afb. 17. Frans Pourbus de Jongere, *Portrait of Maria de Medici*, 1616, olieverf op doek, 99.7 × 77.5 cm, Art Institute of Chicago.



18.

Afb. 18. Peter Paul Rubens, *Anne of Austria, Queen of France*, circa 1622, olieverf op doek, 129 x 106 cm., Museo Nacional del Prado, Madrid.



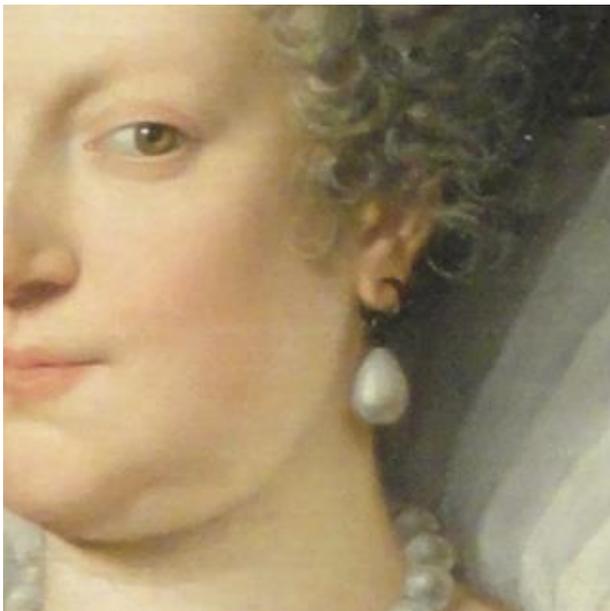
19.

Afb. 19. Peter Paul Rubens, *Marie de' Medici, Queen of France*, circa 1622, olieverf op doek, 130 x 108 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



20.

Afb. 20. Vinger-medaillon met een geëmailleerd portret van Karel I, goud, diamant, inv.nr.AF.1439, British Museum, Londen.



21.

Afb. 21. (Detail) Frans Pourbus de Jongere, *Portrait of Maria de' Medici*, 1616, olieverf op doek, 99.7 x 77.5 cm Art Institute of Chicago.



22.

Afb. 22. (Detail) Peter Paul Rubens, *Marie de' Medici, Queen of France*, circa 1622, olieverf op doek, 130 x 108 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



23

Afb. 23. Anthony van Dyck, *Marie de' Medici*, circa 1631, olieverf op doek, 225 × 140 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux.



24

Afb. 24. Anthony van Dyck, *Woman with a rose*, circa 1635-39, olieverf op doek, 101.5 × 79.5 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



25.

Afb. 25. Atelier van Gerard van Honthorst, *Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia*, circa 1635-1662, olieverf op doek, 124 × 99.5 cm, Government Art Collection, Government Hospitality, Lancaster House, London.



26.

Afb. 26. Anthony van Dyck, *Lady Dorothy Percy (1598–1659), Countess of Leicester*, circa 1632–41, National Trust, Petworth House.



27.

Afb. 27. Anthony van Dyck, *Beatriz van Hemmema, Countess of Oxford*, 1638, Museo Nacional del Prado.



28.

Afb. 28. Gerard van Honthorst, *Elizabeth Stuart Queen of Bohemia*, 1642, olieverf op doek, 205.1 x 130.8 cm, National Gallery, Londen.



29.

Afb. 29. Gerard van Honthorst, *Elizabeth Stuart, Queen of Bohemia, 'The Winter Queen'*, 1650, olieverf op doek, 72,4 x 59,1, Ashdown House, National Trust Collection.



30.

Afb. 30. Atelier Michiel Jansz. Van Mierevelt, *Portret van Prins Frederik Hendrik*, circa 1634, Haags Historisch Museum, Den Haag.



31.

Afb. 31. Atelier van Michiel van Mierevelt, *Portret van Amalia van Solms*, ca. 1630-1634, 114,5 x 89 cm, Haags Historisch Museum, Den Haag.

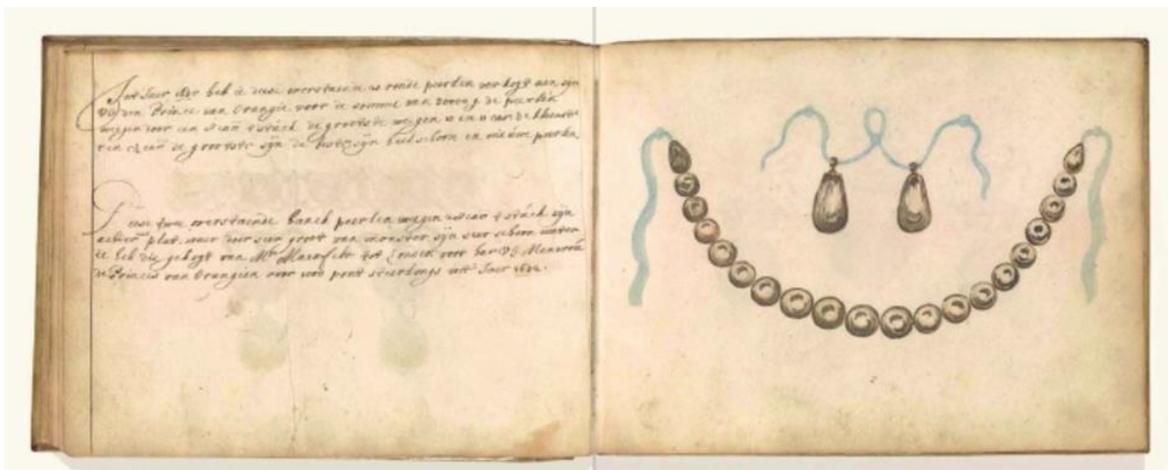


32. 1633
Afb. 32. Anthony van Dyck, *Amalia de Solms-Braunfels*, 1631 – 1632, olieverf op doek geplakt op paneel, 105 x 91 cm, Museo del Prado, Madrid.



33.

Afb. 33. Kopie naar Anthony van Dyck, *Frederik Hendrik (1584-1647), Prins van Oranje*, olieverf op doek, 125 × 101 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



34.

Afb. 34. Thomas Cletscher, *Album met tekeningen en notities van de juwelier (1625-1647)*, waterverf en inkt op papier, 18,3 x 24 x 2,4 cm (gesloten), Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



35.

Afb. 35. Paul Moreelse, *Portret van een dame*, 1627, olieverf op doek, 117, 5 x 95 cm, Mauritshuis, Den Haag.



36.

Afb. 36. Paul Moreelse, *Portret van Ermgard Elisabeth van Dorth*, 1624, olieverf op paneel, Kasteel Rosendaal, Rozendaal.



37.

Afb. 37. Rembrandt, *Portrait of young woman with a fan*, 1633, olieverf op doek, 125,7 x 101 cm, Metropolitan Museum, New York.



38.



39.

Afb. 38. Titiaan, *Portrait of Isabella of Portugal*, 1548, olieverf op doek, 117 x 95 cm, Museo del Prado, Madrid.

Afb. 39. Titiaan, *Portrait of Eleonora Gonzaga*, 1538, olieverf op doek, 145 x 102,2 cm, Uffizi Gallery, Florence.



40.

Afb. 40. Anthonis Mor, *Portret van Mary Tudor tweede vrouw van Filips II*, 1554, olieverf op paneel, 109, 84 cm, Museo del Prado, Madrid.



41. Afb. 41. Gerard van Honthorst, *Frederik Hendrik en zijn vrouw Amalia van Solms en hun drie jongste dochters*, circa 1647, olieverf op doek, 267 x 353, 5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



42. AMELIE, PRINCESSE VON
BRANIBURG-SOLMS
Afb. 42. Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms*, 1647-56, olieverf op doek, 101 x 88 cm, privécollectie.



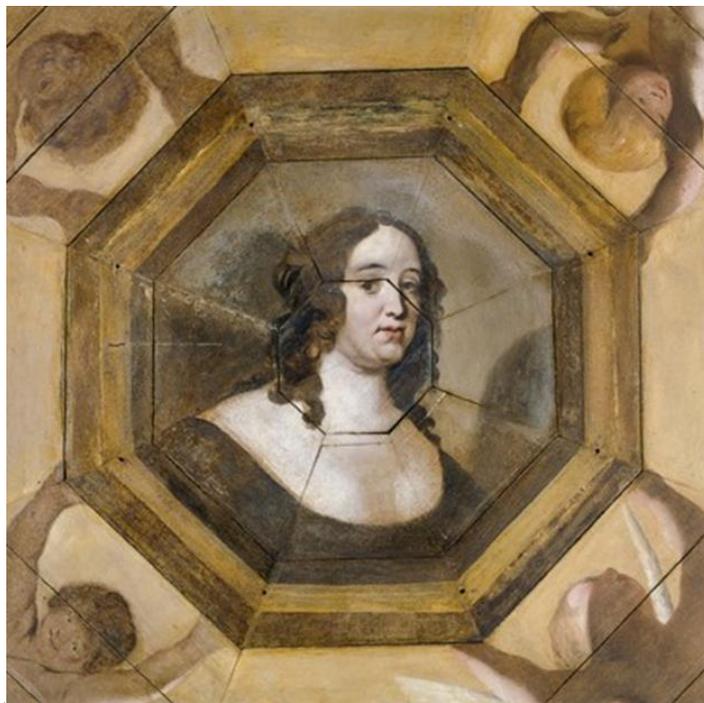
43.

Afb. 43. Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms als weduwe*, 1650. Olieverf op paneel, 85 x 83 cm (achthoekig), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlijn.



44.

Afb. 44. Röntgenopname Gerard van Honthorst, *Portret van Amalia van Solms als weduwe*, 1650. Paneel, 85 x 83 cm (achthoekig), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlijn.



45.

Afb. 45. Portret van Amalia in het centrum van het gewelf, Oranjezaal Paleis Huis ten Bosch.



46.



47.

Afb. 46. Paolo Veronese, *Woman with a skull*, circa 1574, Speed Art Museum, Louisville, Kentucky.

Afb. 47. Johannes Mijtens, *Albertine Agnes van Oranje-Nassau, Vorstin van Nassau-Dietz (1632-1696) in weduwedracht*, circa 1664-65, Stiftung Weimar Klassik und Kunstsammlungen, Schlossmuseum.



48.



49.

Afb. 48. Caspar Netscher, *Portret van Geertruyd Huygens*, 1668, olieverf op paneel, 46, 5 x 39, 5 cm, Voorburg, Huygensmuseum Hofwijk.

Afb. 49. Frans Hals, *Portrait of a man holding a skull*, circa 1611, 94 x 72.5 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.



50.

Afb. 50. Dirck Jacobsz., *Pompeius Occo*, ca. 1531, olieverf op panel, 66,5 x 55,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



51.
Afb. 51. Atelier Jan de Baen, *Portret van Amalia van Solms*, 1650 - 1675, olieverf op doek, 109 x 87,5 cm, Fries Museum, Leeuwarden, Collectie Het Koninklijk Fries Genootschap.



52.
Afb. 52. Johannes Mijtens, *Portret van Amalia* (1602-1675), prinses van Oranje, gravin van Solms-Braunfels, voorgesteld als weduwe, circa 1650, olieverf op doek, 111 x 82 cm, Paleis het Loo, Apeldoorn, Collectie Koninklijke Verzamelingen.



53.

Afb. 53. Jan Davidsz. De Heem, *Vivat Oraenge*, circa 1672, olieverf op doek, 63 x 49 cm, Paleis het Loo, Apeldoorn.



54.

Afb. 54. Jan van Eyck, *Het Arnolfini portrait*, 1434, olieverf op paneel, 82,2 x 66 cm, National Gallery, Londen.



55.

Afb. 55. Detail. Jan van Eyck, *Het Arnolfini portrait*, 1434, olieverf op paneel, 82,2 x 66 cm, National Gallery, Londen.



56.
Afb. 56. Omgeving Jan de Baen, *Portret van Amalia van Solms*, vierde kwart zeventiende eeuw, 119 x 94 cm, Collectie Museum Prinsenhof Delft.



57.

Afb. 57. Anthony van Dyck, *Portret van Katherine Manner, hertogin van Buckingham met haar kinderen*, circa 1633, olieverf op doek, 250 x 196 cm, Rubenshuis, Antwerpen. Foto:



58.

Afb. 58. Gerard van Honthorst, *Deel van de triomfstoet, Amalia en haar dochters als toeschouwers van de troimf van Frederik Hendrik*, 1650, olieverf op doek, 382 x 200 cm, Oranjezaal, Paleis Huis ten Bosch, Den Haag.



59.

Afb. 59. Anthony van Dyck, *Charles I* (1600-1649), 1636, olieverf op doek, 239 x 115 cm, Schlossmuseum, Oranienburg.



60.

Afb. 60. Anthony van Dyck, *Henrietta Maria* (1609-1669), olieverf op doek, 240 x 119 cm, Schlossmuseum, Oranienburg.



61.
Afb. 61. Naar Caspar Netscher, *Portret van Amalia van Solms* (1602-1675), 1671 of later, 63 x 43 cm, Koninklijke Verzamelingen, Den Haag.



62.

Afb. 62. Toegeschreven aan Caspar Netscher, *Portret van Amalia van Solms met een zandloper en een schedel*, gedateerd 1671, 66,5 x 55 cm, vernietigd in 1940-1945 (voormalig in Anhaltische Gemäldegalerie - Schloss Georgium, Dessau).



63.

Afb. 63. Jacob Jordaens, *De triomftocht van Frederik Hendrik*, 1652, Doek, 728 x 755 cm (oostarm, oostwand), Paleis Huis ten Bosch.



64.



65.

Afb. 64. (Detail) Naar Caspar Netscher, *Portret van Amalia van Solms* (1602-1675), 1671 of later, 63 x 43 cm, Koninklijke Verzamelingen, Den Haag.

Afb. 65. Nicolaes Maes, *Portrait of a woman in mourning*, 1665, olieverf op doek, 87,7 x 69,8 cm, locatie onbekend.