

*Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.*

— BERTOLT BRECHT





[AFB. 1] Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olie op doek, Museo del Prado, Madrid

# Kinderportretten van de Habsburgers

TILL-HOLGER BORCHERT

---

In 1656 schilderde Diego Velázquez een van de beroemdste en tegelijk origineelste werken uit de Europese kunstgeschiedenis: het monumentale *Las Meninas*, nu een trekpleister in het Museo del Prado in Madrid (afb. 1). Velázquez, die na een eerste periode in de jaren 1620 aan het hof in Madrid tot hofschilder werd benoemd van de Spaanse koning Filips IV, beeldt hier zichzelf af bij de uitoefening van zijn beroep. Zijn zwarte kleren verlenen hem een voornaam voorkomen. Hij staat links in het beeldvlak, voor een doek dat diagonaal in de ruimte is opgesteld, en houdt penseel en palet in de hand. Vanuit de schaduw kijkt hij langs het schilderij heen in onze richting. In de spiegel tussen enkele grote schilderijen achteraan herkennen we Filips IV en Maria Anna van Oostenrijk, zijn tweede vrouw, die net zoals de koning tot de dynastie van de Habsburgers behoort. Die weerspiegeling wekt de indruk dat Velázquez het koningspaar aan het portretteren is.<sup>1</sup>

In werkelijkheid is het hem te doen om de anekdotisch en opvallend formeel opgevatte groep rond infante Margareta Theresia. Zij staat in de compositie letterlijk en figuurlijk centraal. De vijfjarige dochter van het Spaanse koningspaar, op dat moment hun enige kind, wordt omringd door haar eigen hofcirkel, met twee hofdames, twee hofdwergen en een waakzame herdershond. Ze kijkt nieuwsgierig naar wat er gaande is (en wat voor ons, kijkers, verborgen blijft) en luistert naar wat een van de twee hofdames haar influistert.

In dit werk worden een familieportret en een zelfportret van een kunstenaar gecombineerd tot iets wat het portretgenre overstijgt. Formeel sluit het erbij aan, inhoudelijk hoort het eerder thuis in de historieschilderkunst. Maar uit dit meesterwerk blijkt vooral ook dat de Spaanse Habsburgers in het midden van de zeventiende eeuw nog steeds belang hechtten aan kinderportretten.

Velázquez had de infante twee jaar eerder al geportretteerd en zou dat ook daarna nog geregeld doen. De kinderportretten van de Spaanse infanten en infanten die door zijn atelier in meerdere versies tegelijk werden vervaardigd, beantwoorden aan de conventies van het formele heersersportret en dienden vooral om de jonge prinsessen en prinsen op de vorstelijke huwelijksmarkt een voor de Habsburgers gunstige uitgangspositie te bezorgen.<sup>2</sup>

na een huwelijk moest hier duidelijk het wapen van haar man komen. De diptiek is blijkbaar ontstaan in het vooruitzicht van het huwelijk van de kinderen van Maximiliaan van Oostenrijk en Maria van Bourgondië met Johanna en Jan, de infanten van de Katholieke Koningen van Spanje, dat plaatsvond in 1496.<sup>23</sup>

Op de Weense versie van de diptiek zijn de twee kinderen van Maximiliaan afgebeeld voor een neutrale donkere achtergrond. Hier worden de territoriale bezittingen van het huis opgeroepen door opschriften op de vergulde lijst, die oorspronkelijk ook voorzien was van wapenschilden – sporen daarvan zijn terug te vinden onder de latere vergulding. Omdat er boven de hoofden geen alliantiewapens zijn aangebracht, is het verband met de realiteit van het moment hier minder apert dan op de panelen in Londen.<sup>24</sup>

De Weense diptiek, die met zijn boogvormige bovenlijst aan devotieschilderijen doet denken, vormt ook formeel het uitgangspunt voor de panelen met de portretten van de drie oudste kinderen van aartshertog Filips de Schone (cat. 5). In de opschriften onder de portretten wordt de leeftijd van de kinderen zo precies vermeld dat we eruit kunnen afleiden dat deze panelen geschilderd werden tussen augustus en november 1502. Het decorum is dat van busteportretten van heersers. Filips vertoefde op dat moment niet meer in de Nederlanden. De portretten zijn dus misschien besteld door zijn zuster of door zijn grootmoeder Margareta van York. Ze zijn vervaardigd door een anonieme schilder, de Meester van het Sint-Jorisgilde. Wellicht zijn het deze kinderportretten die vermeld worden in de inventaris van Margareta van Oostenrijk uit 1516.<sup>25</sup>

De twee-en-een-halfjarige Karel is afgebeeld met de keten van de Orde van het Gulden Vlies om de hals. De keten omringt eveneens het alliantiewapen van het Huis Habsburg en Bourgondië boven zijn hoofd. Ook hier is het wapen gekroond met de aartshertogelijke hoed. Op de portretten van zijn oudere zus Eleonora en zijn jongere zus Isabella (met een pop in de hand) is boven hun hoofd telkens een ruitvormig wapenschild aangebracht waarvan de heraldisch rechtse en dus belangrijkste zijde voorbehouden is voor het wapen van hun toekomstige echtgenoot, en dat hier om die reden leeg is gebleven.<sup>26</sup>

De schilder, die net zo min als Van Coninxloo of de Meester van de Magdalena legende een toptalent was, beeldt de kleuters af met geïndividualiseerde gelaats-trekken. Dat is echter geen garantie voor gelijkenis. Hoewel de portretten iets stijfs hebben, slaagt de schilder erin om de eigen aard van elk van de drie kinderen op te roepen. De portretten lijken aan het Mechelse hof van Margareta in de smaak te zijn gevallen, want toen enige tijd later een portret (nu in privébezit) van de pasgeboren Maria (de latere Maria van Hongarije, landvoogdes van de Nederlanden) werd geschilderd, was dit waarschijnlijk geïnspireerd door dat van Isabella (cat. 42, 43).<sup>27</sup>

Op een stilistisch en formeel nauw verwante – en sinds enkele jaren verdwenen – diptiek uit de collectie van het Museo de Santa Cruz in Toledo werden even later alle nakomelingen van Filips de Schone geportretteerd. Op het



[AFB. 5] Jean Hey, *Portret van Charles Orland*, 1494, olie op paneel, Parijs, Musée du Louvre



[AFB. 6] Meester van de Magdalenalegende, *Karel als zevenjarige met valk*, ca. 1507, olie op paneel, KHM Wenen

linkerluik zijn de latere keizer Karel en zijn jongere broer Ferdinand (°1503) afgebeeld onder het met de aartshertogelijke hoed bekroonde alliantiewapen van Castilië en León en Habsburg-Bourgondië. Op het rechterluik zijn de vier dochters van Filips en Johanna – Eleonora, Isabella, Maria (°1505) en Catharina (°1507) afgebeeld onder het alliantiewapen van Habsburg-Bourgondië.<sup>28</sup> In 1502, toen de Mechelse portretten werden geschilderd, waren Ferdinand, Maria en Catharina nog niet geboren. Onder elk portret staan de naam, het geboortjaar en de geboorteplaats van het kind. We weten niet door wie en in welke context deze diptiek werd geschilderd, maar mogelijk zijn de portretten weer gebaseerd op werken van de Meester van de Magdalenalegende. In elk geval is diens Weense portret van de zevenjarige Karel met jachtvalk (Wenen, Kunsthistorisches Museum) het directe voorbeeld van het portret van de toekomstige keizer op de verdwenen diptiek uit Toledo (afb. 6).<sup>29</sup>

Het lijkt geen twijfel dat de Habsburgers veel betekenis hechtten aan portretten van nakomelingen uit hun huis die het voortbestaan van de dynastie moesten garanderen. Het lijkt alsof kinderen en kleinkinderen met regelmatige tussenpozen werden geportretteerd om zo hun groei te documenteren. Het valt op dat aanvankelijk niet de beste kunstenaars van het moment werden gekozen: met Van Coninxloo en de Meester van de Magdalenalegende engageerde men veeleer conventionele schilders, die vandaag de dag helemaal niet als wegbereiders van de portretschilderkunst worden gezien. De uitzondering op de regel was vermoedelijk het nu verloren gegane portret dat Margareta van Oostenrijk in 1508 bestelde bij Lucas Cranach van haar neefje Karel, toen de schilder meerdere maanden aan het Mechelse hof verbleef.<sup>30</sup> Cranach, die sinds 1505 in dienst van de Saksische keurvorsten stond, was naast Dürer een van de begaafde portrettisten van zijn tijd. In 1509 produceerde hij met het dubbelportret van keurvorst Johan de Standvastige en diens zoon Johan Frederik de Grootmoedige een zeer indringend kinderportret (afb. 7). Later in zijn lange carrière schilderde hij nog meer portretten van Saksische prins en prinsessen.<sup>31</sup>

Het is bekend dat de kinderen van de in 1506 onverwacht overleden aartshertog Filips de Schone aan verschillende hoven werden opgevoed. Voor onze context is het ook belangrijk dat hun portretten te vinden waren in de verschillende machtscentra van het Habsburgse rijk. Keizer Maximiliaan bestelde bij een anonieme Zwabische schilder het portret van Karel (Wenen, Kunsthistorisches Museum), die zijn opvolger moest worden. Karel lijkt hier



[AFB. 7] Lucas Cranach, *Johan Frederik de Grootmoedige*, 1509, olie op paneel, National Gallery, Londen





# *Een hof voor kinderen en kunst*

HET VERHAAL VAN MECHELEN als opvoedkundig centrum voor het Bourgondisch-Habsburgse vorstenhuis speelt zich vrijwel volledig af in het Hof van Kamerijk, een gebouw aan de noordostrand van de stad. Het is vernoemd naar de eerste eigenaar, Jan van Bourgondië, bisschop van Kamerijk. In 1477 ging Margareta van York er wonen en in 1486 kocht de stad het van haar om het als residentie te schenken aan de toen achtjarige Filips de Schone. Vervolgens zouden drie opeenvolgende generaties Bourgondisch-Habsburgse prinsjes en prinsesjes er wonen en worden opgevoed: Filips en zijn zusje Margareta; vanaf 1501 de kinderen van Filips met Johanna van Castilië: Eleonora (°1498), Karel (°1500), Isabella (°1501) en Maria (°1505). Vanaf 1518 woonde ook Ferdinand (°1503), die in Spanje was geboren en opgevoed, er enige tijd. Na de dood van Isabella in 1526 werden ook haar kinderen met Christiaan II, de koning van Denemarken en Noorwegen, naar Mechelen gebracht en betrokken zij gedurende enkele jaren het Hof van Kamerijk. Een uitgebreide hofhouding, met aan het hoofd een gouverneur, stond ten dienste van de kinderen.

I

Vrijwel alle Bourgondisch-Habsburgse kinderen die in het Hof van Kamerijk hebben gewoond, werden tijdens hun verblijf in Mechelen geportretteerd. Deze schilderijen ontstonden vooral op initiatief van Margareta van York en Margareta van Oostenrijk. Vanuit het Hof van Savoye, aan de overkant van de straat, overzagen zij de opvoeding van de kinderen. Voor het maken van de portretten deden ze een beroep op een reeks prominente schilders die verbonden waren aan het Bourgondisch-Habsburgse hof, zoals de Meester van het Mechelse Sint-Jorisgilde, Pieter van Coninxloo, de Meester van de Magdalenalegende en Jan Gossart. De overgeleverde portretten van de kinderen bieden een uniek overzicht van de evolutie van het vroege kinderportret tussen het einde van de vijftiende en de eerste decennia van de zestiende eeuw. [SM]

---

[cat. 4]

MEESTER VAN DE  
MAGDALENALEGENDE (atelier van)*Portret van Filips de Schone als jongeling*

ca. 1492-1494

Olieverf op paneel, 24,5 × 15,5 cm

's-Heerenberg, Huis Bergh, inv. 740

In 1494 werd de zestienjarige Filips de Schone meerderjarig verklaard en als hertog van de Bourgondische erflanden ingehuldigd. Twee jaar eerder was er een einde gekomen aan de opstand tegen het regentschap van zijn vader, Maximiliaan, die in 1493 Frederik III opvolgde als keizer van het Heilige Roomse Rijk. Uit deze sleutelperiode zijn verschillende portretten van Filips als adolescent bewaard gebleven.

Dit schilderij van de jonge hertog, dat mogelijk teruggaat op een verloren gegaan origineel, vertoont kenmerkende eigenschappen van de Nederlandse portretkunst uit die tijd: de halve figuur, driekwart naar links gedraaid, de egale achtergrond, de verstilde uitdrukking van het gelaat en de handen die op de onderrand van de lijst rusten. Filips draagt een wijnrode tabbaard met opengesneden mouwen en een bontkraag. Daaronder zijn een blauw wambuis en een met goud geborduurd hemd zichtbaar. De gouden keten met ramsvacht bekrachtigt zijn status als soeverein van de Orde van het Gulden Vlies. In zijn linkerhand houdt hij een opgerold stuk perkament, een conventioneel attribuut in Bourgondische staatsieportretten dat de eruditie, werkijsver en administratieve bekwaamheid van de hertog moest weerspiegelen.

De opvoeding van Filips, die opgroeide aan het hof van Margareta van York in Mechelen, werd in 1492 toevertrouwd aan Frans van Busleyden, de latere aartsbisschop van Besançon. Kort daarna verwierf deze huisleraar een grote woning in de Dijlestad, die zijn jongere broer Hiëronymus later zou uitbreiden tot het Hof van Busleyden. Tot zijn dood in 1502 oefende Frans van Busleyden een aanzienlijke invloed uit op de jonge hertog, die onder zijn impuls (en in weerwil van zijn oorlogszuchtige



[AFB. 1] Jacques le Boucq, *Portret van Filips de Schone* (tekening uit het *Recueil d'Arras*, fol. 67), ca. 1567, papier, Arras, Bibliothèque municipale.

vader Maximiliaan) een vreedzame en pro-Franse koers ging varen. Dit schilderij van Filips de Schone uit ca. 1492-1494 kwam tijdens deze vormende periode tot stand.

Het portret wordt traditioneel toegeschreven aan het uiterst productieve atelier van de Meester van de Magdalenalegende, een anonieme schilder die in de omgeving van het Bourgondische hof actief moet zijn geweest. Prinselijke portretten als deze werden vaak in grote aantallen geproduceerd en uitgewisseld met of verkocht aan politieke bondgenoten die hun trouw aan de hertogelijke macht wilden tentoonspreiden. Het huidige schilderij – of een andere versie ervan – stond overigens model voor het portret van Filips de Schone in het *Recueil d'Arras* (ca. 1567), een handschrift met daarin tekeningen van beroemde mannen en vrouwen uit de Europese geschiedenis (afb. 1). [DVH]

Literatuur: Onghena 1959, pp. 78-80, nr. 6; 's-Hertogenbosch 1990, vol. 1, p. 112, nr. 57; Kutsch Lojenga-Rietberg 2000, p. 33; Haarlem/Antwerpen 2000, pp. 86-87, nr. 1; Brugge/Madrid 2006, pp. 70, 266; De Win 2009, pp. 77-87, 97-98.



[cat. 9]

BERNARD VAN ORLEY (naar)

*Portret van Margareta van Oostenrijk*  
na 1518

Olieverf op paneel, 37,1 × 27,5 cm

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België,  
inv. 4059

Op dit portret, waarvan verschillende exemplaren bestaan, wordt Margareta van Oostenrijk (1480-1530) voorgesteld in de weduwekleding die ze na de dood van haar derde man, Filibert van Savoye, altijd droeg. Het prototype van dit portret, uitgewerkt door de Brusselse schilder Bernard van Orley,<sup>1</sup> die op 23 mei 1508 bij Margareta in dienst trad, werd meermaals nageschilderd, zowel in diens eigen atelier als door andere kunstenaars. Deze stereotiepe uitbeeldingen, goedgekeurd door het hof, waren dragers van het officiële beeld dat Margareta van zichzelf aan de buitenwereld wilde tonen. Door zich als weduwe te laten portretteren, liet ze weten dat ze onafhankelijk was, vrij van de invloed van een echtgenoot.<sup>2</sup> Op het Brusselse exemplaar wordt de gestrengheid van de weduwenkap en de zwarte jurk gemilderd door de hermelijnvoering van de mouwen, die haar hoge rang benadrukt.

Op 18 maart 1507 werd Margareta door keizer Maximiliaan, haar vader, benoemd tot landvoogdes van de Nederlanden. Meteen daarna werd ze belast met de voogdij over de kinderen van Filips de Schone, haar broer, die in september 1506 in Burgos overleden was. Ze vestigde haar hof in Mechelen. Daar was het dat haar neef Karel (de latere Karel V) en diens zussen, Eleonora, Isabella en Maria, door haar werden opgevoed. Ferdinand, Karels jongere broer die in Spanje was geboren, bleef bij Ferdinand van Aragon, zijn grootvader, en Catharina, het jongste zusje dat pas na Filips dood geboren werd, bleef bij Johanna van Castilië, haar moeder, in het paleis van Tordesillas.

Karel en zijn zussen woonden in het paleis van Margareta van York, het Hof van Kamerijk, dat vlak tegenover de residentie van Margareta, het Hof van Savoye, lag.<sup>3</sup> Ze deden hun voordeel met de bloei

van kunst en wetenschap en het humanistische klimaat dat Margareta aan haar hof cultiveerde. Toen Karel in 1515 meerderjarig werd verklaard, werd Margareta opzijgeschoven. Maar toen hij in 1516 in Spanje de erfenis van zijn vader ging opeisen, had hij haar opnieuw nodig en vertrouwde hij haar het gouverneurschap over de Nederlanden toe. Waarschijnlijk was het bij deze gelegenheid dat ze haar hofschilder Van Orley de opdracht gaf een officieel portret te maken, als teken van de herwonnen macht. Uit haar rekeningenboeken blijkt dat Van Orley in 1519 werd betaald voor drie en in 1520 voor twee dergelijke portretten, en dat in 1532 de betaling van nog zeven andere werd geregeld.<sup>4</sup> Margareta deelde deze portretten uit in haar entourage en liet ook een exemplaar na aan het klooster van de anonciaden in Brugge.<sup>5</sup> Wat aanvankelijk een politiek doel diende, werd mettertijd een herinneringsportret. [VB]

Literatuur: Galand 2013, pp. 300-311; Brussel 2019, p. 156.

1. Voor een gedetailleerde studie van het paneel, zie Galand et al. 2013, pp. 300-311 (met bibliografie).
2. Galand 2019, p. 156.
3. De Jong 2005, p. 59.
4. Galand 2013, doc. 11 en 13, pp. 406-407.
5. Girault 2018, p. 136.



[cat. 15-17]

## JAKOB SEISENEGGER

*Portret van de vierjarige aartshertogin  
Elisabeth van Oostenrijk*

1530

Olieverf op paneel, 43 × 34,7 cm

Gesigneerd met het monogram *IS* in ligatuur

Mauritshuis, Den Haag, inv. 269

*Portret van de tweejarige aartshertogin  
Anna van Oostenrijk*

1530

Olieverf op paneel, 44,7 × 34,8 cm

Gesigneerd met het monogram *IS* in ligatuur

Mauritshuis, Den Haag, inv. 270

*Portret van de driejarige aartshertog  
Maximiliaan van Oostenrijk*

1530

Olieverf op paneel, 43 × 34,4 cm

Gesigneerd met het monogram *IS* in ligatuur

Mauritshuis, Den Haag, inv. 271

Over de achtergrond en de opleiding van Jakob Seisenegger is maar weinig bekend. Zijn loopbaan begon in 1530 op de Rijksdag, een soort politieke top die de Habsburgers geregeld bijeenriepen en die deze keer duurde van juni tot november. In die maanden gaf de latere keizer Ferdinand I, op dat moment koning van Bohemen en Hongarije en vanaf het volgende jaar ook koning van het Roomse Rijk, Seisenegger de opdracht om zijn kinderen te portretteren. We weten niet hoe beide mannen met elkaar in contact kwamen. Er is een tekst uit 1535 bewaard gebleven waarin Seisenegger beschrijft hoe hij daar te werk ging bij het schilderen van de portretten van de vier kinderen van Ferdinand en van diens vrouw, Anna van Bohemen en Hongarije. Het portret van de kleine Ferdinand, op dat moment hun jongste zoon, is verloren

gegaan. Hier worden de portretten van de drie andere kinderen getoond: Elisabeth, Maximiliaan en Anna.

Seiseneggers tekst bevat waardevolle details over de voorbereiding van de portretten (Birk 1856, p. 72). De schilder 'betaalde vooraf een schrijnwerker voor de vier [op de rugzijde] versterkte houten panelen', die voorzien waren van (nu verdwenen) 'schutpanelen'. Hij schrijft dat hij elk paneel eigenhandig, zonder de hulp van een ateliermedewerker, zorgvuldig voorbereide met lijm, hars en gesso, daarbij de ondergrond laag na laag gladschuurde en zelf de benodigde pigmenten fijnmaalde.<sup>1</sup> Hij had de kostprijs van dat alles – 28 gulden – zelf voorgeschoten en drukte de verwachting uit dat Ferdinand hem nu zou terugbetalen.

Seisenegger was dus niet naar een Augsburgs kunstenaarsatelier gegaan om er geprepareerde panelen te kopen. Nee, hij wilde absolute controle over alle stappen van het proces. Dat vergde veel van de kunstenaar, maar de tijd die hij eraan besteedde, zijn geduld en de investering wierpen vruchten af. In 1531, één jaar na de portretopdracht, werd Seisenegger door Ferdinand benoemd tot hofschilder in Praag. Dat opende de weg naar een lange en succesrijke internationale carrière aan het hof van de Habsburgers in Wenen. Seisenegger maakte vele en verre reizen in dienst van Ferdinand I, die in 1556 keizer van het Heilige Roomse Rijk werd. Hij reisde naar Italië, Spanje en de Nederlanden en werkte tot aan zijn dood in 1567 aan de Midden-Europese hoven van de Habsburgers in Innsbruck, Wenen en Praag. Seisenegger werd de favoriete portrettist van de Habsburgers. In 1532 schilderde hij in Bologna het beroemde portret ten voeten uit van Karel V dat een kantelpunt in de hofportretkunst werd (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. GG A104) en als model diende voor het overbekende portret dat Titiaan in 1533 van deze keizer maakte (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000409).

Tot 1895 werden de drie kinderportretten uit het Mauritshuis toegeschreven aan Barthel Beham; Max Friedländer was de eerste die ze toewees aan Jakob Seisenegger (Friedländer 1895, pp. 272-273). Hij noteerde ook dat ze een minireeks vormen, samen met het nu verloren gegane portret van aartshertog Ferdinand. De drie hebben bijna identieke afmetingen en de composities zijn erg gelijklopend. De kinderen zijn telkens afgebeeld



[CAT. 15]



[cat. 21]

JUAN DE FLANDES

*Portret van een infante*

ca. 1496

Olieverf op eikenhout, 31,5 × 21,7 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid,  
inv. 141 (1930.36)

Dit busteportret van een meisje in haar tienerjaren, een van de vier dochters van Isabella van Castilië en Ferdinand van Aragón, wordt toegeschreven aan Juan de Flandes, een Vlaamse schilder die vanaf 1496 aan Isabella's hof werkte. Er is veel inkt gevloeid over de identiteit van de geportretteerde: gaat het om Johanna (1479-1555), de latere koningin van Castilië en vrouw van de Habsburgse aarts-hertog Filips de Schone, of is dit Maria van Aragón en Castilië (1482-1517), de latere koningin van Portugal en tweede vrouw van Emanuel I?

Eerder dacht Glück dat het meisje Catharina van Aragón (1485-1536) was, de latere vrouw van koning Hendrik VIII van Engeland. Zijn vermoeden steunde op de roos die ze vasthoudt. Die zou staan voor de Tudorroos en zo een verwijzing zijn naar haar eerste huwelijk – in 1501 trouwde ze met de prins van Wales, Arthur Tudor. Omdat het werk geen heraldische wapens bevat, is dit geen overtuigend argument. Glück hield het ook voor mogelijk dat hier Maria van Aragón en Castilië was afgebeeld.

De kleine, ontlukende rode roos die het meisje sierlijk tussen haar rechterduim en -wijsvinger houdt, kan ook een liefdessymbool zijn. Dan zouden de Katholieke Koningen het portret hebben laten maken om het aan te bieden aan gegadigden voor een dynastieke verbintenis met de jonge infante. Omdat de roos de zuiverheid van de Maagd Maria verzinnebeeldt, kan ze verwijzen naar de naam (Maria) van de toekomstige bruid en naar haar maagdelijkheid.

Als de geportretteerde Isabella's vierde dochter is, de in 1482 geboren Maria, zien we hier een veertienjarig meisje. Tijdgenoten beschreven haar als bleek en mager, met een terugwijkende kin en een ernstige, zwijgzame persoonlijkheid – en dat klopt

met het portret. De eenvoudige witte japon is aan de hals en de aanzet van de mouwen versierd met ingewikkeld borduurwerk in goud en rood op een zwarte ondergrond. Het kapsel is eenvoudig; een lange vlecht is met een wit lint vastgemaakt aan het hoofd. Voor een portret dat moet dienen om een huwelijk tussen koningskinderen te arrangeren, is dit verrassend sobere kleding; gewoonlijk werden de huwelijkskandidates afgebeeld in weelderige kleren en met dure edelstenen en juwelen.

Flandes koos echter voor eenvoud, weinig attributen en een blik in een ernstig, denkend gezicht die tot voorbij de kijker reikt. De prinses staat dicht bij het voorplan en wordt, tegen een groene achtergrond, omgeven door een spel van licht en schaduw. De focus ligt op de fijne trekken van haar lange, ovale gezicht.

Maria van Aragón en Castilië trouwde in september 1500 in Granada met de handschoen met Emanuel I en verhuisde later naar Portugal. Er zijn geen portretten bewaard gebleven van Maria als koningin die gemaakt zouden zijn aan het hof in Lissabon, al weten we uit de bronnen dat de koning van Portugal vooraanstaande schilders in dienst had, onder andere Antonio de Holanda (ca. 1480-ca. 1556), een miniaturist uit de Nederlanden die behalve miniaturen ook kleine portretten schilderde. In de inventarissen van de collecties van Emanuel I en Maria die tot ons zijn gekomen, worden geen portretten van de hand van Juan de Flandes vernoemd, al weten we dat in zijn atelier veel kopieën van portretten werden gemaakt om naar de hoven in Engeland, Portugal, Spanje en de Nederlanden te worden gestuurd.

Max J. Friedländer was in 1930 de eerste die dit portret toeschreef aan Juan de Flandes. Het jaar daarop trad Gustav Glück hem bij: hij vergeleek het met de pendantportretten van het aartshertogelijke koppel Johanna van Castilië en Filips de Schone in het Kunsthistorisches Museum in Wenen (inv. GG 3873 en GG 3872) en ontdekte stilistische gelijknissen tussen de drie panelen.

Flandes was door de Katholieke Koningen naar Spanje gehaald om hun kinderen te portretteren. Dit specifieke portret blijft een van de gevoeligste resultaten van zijn opdracht. [ATG]

Literatuur: Glück 1931, pp. 313-317; Ebbinge-Wubben 1971, pp. 195-198, cat. 147.



[cat. 53]

JAN VAN BEERS

*Karel V als kind*

1879

Olie op doek, 143 × 151 × 3 cm

KMSKA, inv. 2326

Wat lusteloos onderuitgezakt in een veel te grote zetel, in de zij gestut door een kussen, de voeten rustend op een ander rijkelijk geborduurd exemplaar, de linkerarm futloos op de rug van een hond, en de sombere, zelfs ietwat droevige blik gericht op de toeschouwer, zo stelt Jan Van Beers de jonge Karel V voor. Veel dynamiek en levenslust straalt het kind niet uit. De hond, met opgeheven voorpoot, richt zijn blik haast liefdevol op het kind. Het trouwe dier straalt meer leven uit dan het kind. Een gesloten boek ligt achteloos op de grond. Aan de positie van het leeslint te zien, wordt er in het boek gelezen. Door het kind? In het kader van zijn opvoeding? Aan de afgesloten hoeken van de boekband te zien, is het boek al intensief gebruikt. Een vervaagd wandtapijt en een groen fluwelen gordijn sluiten de achterwand af.

Voorstellingen van keizer Karel waren niet uitzonderlijk in de negentiende eeuw. Ze pasten in de romantische tijdsgeest en droegen bij tot de verheerlijking van de vaderlandse geschiedenis. Dit werk is echter niet karakteristiek voor die romantische beweging. Het heeft duidelijk niet de intentie om de toekomstige vaderlandse held met veel ernst en overtuiging voor te stellen. Het is geen verheven gebeurtenis, geen belangrijk moment uit het leven van de latere, grote staatsman, maar wel een tafereel geplukt uit het gewone leven van het kind.

Wat wilde Van Beers met dit doek bereiken? De toeschouwer laten nadenken over de voorbestemming van een kind? Beoogde hij een psychologisch portret van de jonge Karel? Of wilde hij met de keuze van dit onderwerp aanknopen bij de trend om historische voorstellingen te vervaardigen, maar er toch zijn eigen ding mee doen? Hoe dan ook, kunstcritici vonden Van Beers' werk op zijn minst vreemd. De recensent van de *Nieuwe Amsterdamsche Courant*. *Algemeen Handelsblad* schreef naar

aanleiding van de tentoonstelling van het werk op het Salon van Parijs in 1880 het volgende: 'Jan van Beers, welbekend in Holland, is toch een merkwaardig artist. Zijn Charles Quint als kind is zoo vreemd en raar, maar toch weer zoo goed geschilderd, dat men het malgré-soi bewonderen moet.'

Van Beers werd in zijn tijd reeds als een eigenzinnig kunstenaar omschreven, die graag in de belangstelling stond en de controversie niet schuwde. Of zoals de *Nieuwe Amsterdamsche Courant*. *Algemeen Handelsblad* het in 1880, het jaar waarin *Karel V als kind* voor het eerst aan het publiek getoond werd, verwoordde: 'Van Beers heeft behoefte om opzien te baren, om iedereen met verbazing te hooren zeggen: hoe is het mogelijk dat iemand telkens zoo geheel anders voor den dag komt?' Was dat 'geheel anders voor de dag komen' ook Van Beers' intentie met dit schilderij? *Karel V als kind* was meteen ook zijn laatste historisch geïnspireerde werk. Nadien koos hij resoluut voor alledaagse, toegankelijke en zelfs wat banale onderwerpen, zoals portretten en genrefaferelen, die in de smaak vielen van de Parijse beau monde, en waarin die eigenzinnige schildersvisie dominant was. Vanaf 1880 schilderde Van Beers op zo'n verfinde manier dat eigentijdse kunstkenner hem er openlijk van beschuldigen foto's als ondergrond te gebruiken, daarover te schilderen, maar het werk toch als een volwaardig en origineel schilderij te presenteren.

*Karel V als kind* leunt aan bij die werkwijze, met een virtuoze techniek en een fotografisch aandoende stijl die we ook in Van Beers' portretten van tijdgenoten zien. Ook op compositorisch vlak kan de link met de eigentijdse fotografie gelegd worden. De compositie leunt sterk aan bij post-mortemfoto's van overleden kinderen, een populair genre binnen de fotografie toen: het stoffelijk overschot, mooi uitgedost en vaak wat onderuit gezakt in een stoel opgesteld in een beperkte ruimte. Was Van Beers zich bewust van die gelijkenis? Meer dan een voorstelling van een historische figuur in een historisch accuraat decor is dit schilderij een eigentijds kinderportret waarover een historische laag gelegd werd. [BS]

Literatuur: Tu. 1880, p. 2; De Mont 1901, pp. 71-86; Gent 1999b, pp. 122-129; Huvenne et al. 2003, p. 150; Groot 2005; Lier 2016; Monteyne 2016, pp. 23-27.

