

De geheimen van Christina's ruiterportret

FRANS GODFROY

Bijlage bij zijn boek

*Passage naar Rome. De opzienbarende bekeringsreis
van koningin Christina van Zweden 1654-1655. Utrecht 2022*

Het ruiterportret van koningin Chritina van Zweden door Sébastien Bourdon in het Museo del Prado in Madrid speelde een sleutelrol in de geschiedenis van haar opzienbarende bekering tot het rooms-katholieke geloof (1654). In 1989 onthulde de Zeeedse kunsthistoricus Arne Danielsson enkele opmerkelijke verborgen tekens op het doek, maar sindsdien zijn diverse kwesties niet op overtuigende wijze opgelost. Tot op heden lijken sommige belangrijke aanwijzingen over het hoofd te zijn gezien.

De geheimen van Christina's ruiterportret

FRANS GODFROY

Foutje: in plaats van 3,38 m. stond er 3,83 m. De typiste van het Museo del Prado in Madrid die de kopij voor de schilderijencatalogus 1920 gereedmaakte, had het niet gemerkt. Misschien werd de cijferomkering trouwens niet door haar veroorzaakt, maar door de zetter op de drukkerij. Hoe dan ook, de corrector las er overheen, en niemand bemerkte dat het ruiterportret van koningin Christina van Zweden (afbeelding 2), dat van zichzelf al een flinke omvang had, op papier bijna een halve meter hoger was geworden. Niet alleen de corrector, iedereen las er overheen. Als je het doek zag hangen, zou het meteen zijn opgevallen dat een hoogte van bijna vier meter niet kon kloppen, maar wie voor het kunstwerk zelf stond, keek natuurlijk niet voor de afmetingen in de catalogus. Die werd hoofdzakelijk geraadpleegd door personen buiten het museum, zoals kunsthistorici en academiestudenten.

Van tijd tot tijd diende de huiscatalogus ook als basis voor de volgende editie, maar dan keek de conservator alleen maar naar de nieuwe informatie die moest worden toegevoegd. De breedte en de hoogte van de kunstwerken die er al jaren tot ieders tevredenheid in stonden, werden niet opnieuw gecontroleerd en de achtereenvolgende typistes namen die 3,83 m. dan ook keurig over. Telkens weer. Tot en met de laatste editie in 1996. Daarna kwam het digitale tijdperk en werd de catalogus online gepubliceerd. Ergens in dat proces van omschakeling moet er iemand eens goed naar die 3,83 m. hebben gekeken, want de fout werd eindelijk hersteld.¹

Dat zo'n misser bijna een eeuw lang steeds maar weer wordt doorgekopieerd, is enigszins bizar. Een drama is het natuurlijk niet, al zijn enkele publicaties over dit bekende schilderij van Sébastien Bourdon er-



Afb. 1 en 2. Links: aartshertog-kardinaal Ferdinand van Oostenrijk op het slagveld van Nördlingen door Peter Paul Rubens (1634-1635). Collectie: Museo del Prado Madrid. Rechts: ruiterportret van koningin Christina van Zweden door Sébastien Bourdon (1653). Collectie: Museo del Prado Madrid. De beide doeken hingen zij in de eetzaal van het koninklijk paleis in Madrid, het Alcázar.

mee besmet geraakt. Dat heeft toch enige betekenis, want de afmetingen spelen een bijzondere rol in de geschiedenis van het doek.

Karl Erik Steneberg besprak het in zijn proefschrift *Kristinatidens måleri* in 1955. 'Het monumentale doek (383 x 291 cm.), dat tot de koninklijke Spaanse collectie behoorde, vertoont de kenmerken van Christina uit Bourdons tweede versie', schrijft Steneberg, waarmee hij bedoelt dat de schilder het portret met krullend haar, dat hij kort daarvoor van haar had gemaakt, erin overnam.² In een spraakmakend artikel, dat Arne Danielsson in 1989 publiceerde, lezen we over het transport in 1653 van Stockholm naar Madrid: 'Het vervoer van het enorme portret, dat 12,5 bij 9,5 feet (3,83 bij 2,91 m.) meet, was niet zonder complicaties.'³ Diane Bodart opende haar bijdrage voor een colloquium in 2001, waarin ze op Danielsson voortborduurde, met de woorden: 'Het ruiterportret van Christina van Zweden vormt door zijn afmetingen (383 x 291 cm.) en zijn typologie de meest indrukwekkende voorstelling van

de koningin en zonder twijfel ook de meest ambitieuze.⁴ Toegegeven: dat de werkelijke hoogte niet 3,83 m. bedraagt maar 'slechts' 3,40 m., doet niet veel afbreuk aan deze citaten.

In een ander opzicht doet de afwijking van de werkelijke hoogte er echter wel toe. Uit de inventarissen van de nalatenschappen van de Spaanse koningen Filips IV en Carlos II⁵ weten we namelijk dat het ruiterportret van Christina in de koninklijke eetzaal van het Alcázar lijst aan lijst hing met een ander levensgroot ruiterportret. Peter Paul Rubens had daarop aartshertog-kardinaal Ferdinand, broer van Filips IV, afgebeeld op het slagveld van Nördlingen (1633) waar diens troepen zojuist de Zweden hadden verslagen. Net als op het schilderij van Christina bevond het paard zich in een levade. (Zie afbeelding 1). Samen vertoonden de twee doeken een fraai beeldrijm waaraan een extra historische lading werd gegeven door de Zweeds-Habsburgse vijandschap in de Dertigjarige Oorlog. In de ruimtelijke omgeving van de koninklijke eetzaal werkte het alleen maar zo goed omdat beide schilderijen precies even hoog waren. Als het schilderij van Christina 3,83 m. hoog zou zijn geweest, had het daar waarschijnlijk zelfs niet gehangen.

Verbazingwekkender dan de jarenlang volgehouden onjuiste hoogtemaat is de uitglijder van Georgina Masson in haar biografie *Queen Christina* (1968). Masson weet te vertellen dat 'heel aandoenlijk, het ruiterportret door Bourdon van de koningin met haar honden' als een van Christina's favoriete bezittingen vermeld staat op de inventarislijst van Palazzo Riario in Rome die na haar dood in 1689 werd gemaakt.⁶ Aangezien Massons boek geen bronverwijzingen bevat, valt moeilijk na te gaan hoe zij tot deze misvatting is gekomen. Duidelijk is wel dat ze niet op de hoogte was van de geschiedenis van het doek, dat in 1653 door Christina vanuit Stockholm naar koning Filips IV in Madrid was gestuurd en daarna tot aan het begin van de 21e eeuw Spanje nimmer heeft verlaten.

Masson denkt trouwens dat de honden op het ruiterportret van Christina zijn, maar aan de inscriptie op de halsband van de voorste kunnen we zien dat in ieder geval deze aan de Spaanse ambassadeur Pimentel toebehoort. Dat wist ook de Deense ambassadeur in Stockholm Jens Juel, die al in juni 1653, terwijl de verf nog nat was, aan zijn collega in Den Haag schreef dat de Spaanse ambassadeur Pimentel zijn hond door de Franse kunstenaar Bourdon had laten afbeelden op een



Afb. 3. Op de halsband links van de penning de L van Legatus, rechts DA van Dominus Antonius. Op de penning zelf de initialen CRS van koningin Christina.

ruiterportret van koningin Christina dat voor de Spaanse koning Filips IV bestemd was.⁷

Het is aan het artikel van Arne Danielsson uit 1989 te danken dat we sindsdien beter naar de details op het doek zijn gaan kijken. Iedereen ziet nu de inscriptie op de halsband, die vroeger nauwelijks opviel en die nog altijd moeilijk te ontcijferen is. Als het oog van de argeloze Georgina Masson erop was gevallen had ze wellicht twintig jaar vóór Danielsson de code ervan weten te kraken om vast te stellen dat de letters L DA aan weerszijden van de hondenpenning *Legatus Dominus Antonius* (Gezant Don Antonio) betekenen en de afkorting CRS op de penning staat voor *Christina Regina Sueciae* (Christina Koningin van Zweden). (Zie afbeelding 3.) Nu we weten dat ambassadeur Don Antonio Pimentel de eigenaar van

tenminste een van de honden is, zien we hem in gedachten de dieren volgen. Zo is hij zonder afgebeeld te zijn toch in het tafereel aanwezig en onderstreept hij de betekenis van het ruiterschilderij dat zijn baas Filips IV op diens wens van Christina cadeau krijgt: de koningin wil de banden met de voormalige vijand Spanje en in het bijzonder met koning Filips aanhalen.

In vervolg op Stenebergs proefschrift *Kristinatidens måleri* uit de jaren vijftig gaat ook in Danielssons artikel de aandacht in de eerste plaats uit naar het paard dat Christina berijdt. De steigerende houding verwijst naar het legendarische paard van Alexander de Grote, Bucephalus, dat doorgaans in levade wordt afgebeeld. Het was in de zeventiende eeuw een geliefde pose in ruiterportretten die heroïek moesten uitstralen. Het decor was niet zelden een slagveld waar de geportretteerde zojuist had gezegevierd en de uitrusting van de ruiter bestond meestal uit een harnas en wapenrusting. Die verwijzing naar het strijdgewoel ontbrak



Afb. 4. Ruiterportret van Koning Filips IV van Spanje. Anonieme Vlaamse meester. Collectie: Nationalmuseum Stockholm.



Afb. 5. De valkenier op het ruiterschilderij is volgens Danielsson Christina's gezant Mathias Palbitzki.



Afb. 6. Palbitzki verkleed als de mythische held Meleager. Zelfportret (1655). Collectie: kasteel Löfstad.



Afb. 7. Mathias Palbitzki. Kopie (fragment) naar Ehrenstrahl (1665). Collectie: Nordiska Museet Stockholm.

echter op het ruiterportret van Christina, dat eerder een jachttafereel is, hoewel zij ook daar niet echt op is gekleed. Christina heeft een eenvoudige bruine jurk met een bijpassende korte mantel aan en ze is blootshoofds. Dat is op te vatten als een gebaar aan koning Philips IV die haar een ruiterportret van zichzelf had geschonken, waarin hij zich eveneens ongewapend en zonder hoofdbedekking had laten afbeelden (zie afbeelding 4). Op het doek van Christina is aan de lichtval en de wolkenlucht te zien dat ze naar het zuiden⁸ rijdt en dat ze het donkere Zweden achter zich laat. Het duidt op haar voorgenomen afstand van de troon en de aansluitende bekeringsreis naar het zuiden. Filips IV en Pimentel behoorden tot de weinigen die daarvan op de hoogte waren.

Niet ingewijd in deze plannen was de tweede figuur op het doek, een kleurrijk uitgedoste page die Christina volgt en als valkenier fungeert. Volgens Danielsson moeten we daarin de gezant Mathias Palbitzki zien, die door Christina naar koning Filips IV was gestuurd met de opdracht het herstel van de diplomatieke verhoudingen tussen Zweden en Spanje

te bespreken. Een rechtstreeks bewijs voor deze identificatie kan Danielsson niet aanvoeren, maar hij ziet wel meerdere aanwijzingen die deze veronderstelling ondersteunen. Het gestreepte patroon van de livrei stemt, anders dan de livreen die aan het Zweedse hof werden gedragen, nauwkeurig overeen met het blauw-zilver-rode wapen van Zweden. Verder komt Palbitzki's rol van valkenier terug in het wapen dat hij voerde met een valk die een ring in de bek heeft als centraal motief. De belangrijkste aanwijzingen vindt Danielsson echter in de fysionomie van de page. Die is uitdrukkingvol, dus niet van een neutrale figurant en vertoont gelijkenis met een zelfportret uit 1655 in een van Palbitzki's schetsboeken (zie afbeelding 6) en met een portretschilderij dat tien jaar later van hem werd vervaardigd door David Ehrenstrahl (zie afbeelding 7). De overeenkomsten met het zelfportret zijn onmiskenbaar, met name in de ronde wenkbrauwen, de rechte neus en de geprononceerde kin met een deukje. De vergelijking met het doek van Ehrenstrahl is minder overtuigend: daarop lijkt de kin juist enigszins naar achteren te wijken, al kan dat veroorzaakt zijn doordat Palbitzki toen wat bol-

lere wangen had gekregen. Daarin verschilt Ehrenstrahls doek trouwens evenzeer van het zelfportret, terwijl nagenoeg vaststaat dat op beide Palbitzki is afgebeeld.

Aan de identificatie van de valkenier als Mathias Palbitzki kleven niettemin problemen. Een daarvan werd benoemd door kunsthistoricus Görel Cavalli-Björkman. Zij betoogde in een artikel in 1997 dat de page een veel te jong uiterlijk heeft om Palbitzki te kunnen voorstellen, die op het moment dat het schilderij werd vervaardigd 29 jaar was.⁹ Erkend moet worden dat de valkenier er heel wat jeugdiger uitziet. Wie de rol van valkenier speelt als het Palbitzki niet is, blijft dan wel onduidelijk en dat leidt bijna dwingend tot de conclusie dat het ondanks de markante gelaatsuitdrukking toch een willekeurige figurant is, aangezien in deze beginjaren van de toenadering tot Spanje geen andere jonge Zweedse gezant dan Palbitzki naar Madrid is gereisd.

Een ander, meer praktisch probleem zag Danielsson in 1989 zelf al onder ogen. Op het moment dat Bourdon in Stockholm aan het rui-terportret werkte, was Palbitzki afwezig. Het schilderij was volgens een brief van de Deense ambassadeur Jens Juel aan zijn collega in Den Haag op 11 juni 1653 af.¹⁰ Palbitzki bevond zich toen na een verblijf van meerdere jaren in Spanje en Frankrijk nog in Parijs om namens Christina bemiddeling tussen de partijen in de Fronde-opstand aan te bieden. Hij kon dus niet voor het schilderij hebben geposeerd. Danielsson bedacht daarvoor een oplossing. Het doek was op 11 juni dan wel af, zoals we in de correspondentie van Jens Juel kunnen lezen, maar waarschijnlijk niet helemaal: het hoofd van Palbitzki zou nog hebben ontbroken. Toen Palbitzki medio juli eindelijk terug was in Stockholm¹¹ kon dat alsnog worden ingevuld. Danielsson wijst in dit verband op een interessant detail. Het gelaat van de page wordt vanuit een andere hoek aangelicht dan de rest van het schilderij, wat te zien is aan de schaduw van zijn neus en de afwijkende lichtweerkaatsing in zijn pupillen. Dat zou zijn veroorzaakt doordat de lichtomstandigheden tijdens het poseren van Palbitzki gewijzigd waren.¹²

De aannames die Danielsson nodig heeft voor dit scenario, komen niet erg sterk over. Waarom zou de Deense ambassadeur op 11 juni hebben geschreven dat het doek voltooid was, als Palbitzki nog moest worden geportretteerd? En waarom zou Bourdon genoegen hebben genomen met 'gewijzigde lichtomstandigheden', terwijl het beslist geen grote moeite voor hem moet zijn geweest om de hoek waaronder het licht bij

de poserende Palbitzki inviel naar zijn hand te zetten? Daar komt bij dat het reële bezwaar van Cavalli-Björkman in Danielssons versie nog altijd niet is opgelost: het veel te jeugdige voorkomen van de page.

De veronderstelling van Danielsson dat Palbitzki de valkenier op het doek is, lijkt hiermee op losse schroeven te staan, tenzij we een andere mogelijkheid in overweging nemen, die tot nu toe niet aan bod is gekomen. Om die optie te verkennen moeten we ons verdiepen in enkele bijzondere schildertechnieken die portrettisten tot hun beschikking hadden.

Portretteren was halverwege de zeventiende eeuw uitgegroeid tot een omvangrijke branche. Wie het zich kon veroorloven liet zich op het doek vereeuwigen, en aanzienlijke personen deden dat bij herhaling. Een kunstenaar die goed was in dit specialisme had over klandizie nooit te klagen, en hoe sneller zo'n vakman werkte, des te meer verdiende hij eraan. Al sinds de zestiende eeuw had men de schildertechnieken die daarbij van pas kwamen vervolmaakt. Vooral kopieertechnieken waren behulpzaam.

Wie portrettengalerijen uit de zeventiende eeuw bekijkt, bemerkt al gauw dat bepaalde poses telkens terugkeren. Schilders bedachten die poses niet iedere keer opnieuw maar hergebruikten ze met behulp van sjablonen. Daarbij beperkte men zich niet tot het citeren uit eigen werk maar putte men ook uit de productie van anderen. Vaak werd gewerkt met vellen waarin de contouren waren geperforeerd, zodat deze met houtskool op het doek konden worden aangebracht voor de onderliggende tekening. Dezelfde methode werd gebruikt om kopieën van portretten te maken of dubbelportretten of groepsportretten op basis van bestaande individuele portretten samen te stellen. Om de gezichten goed gelijkend in te vullen had de kopiist wel het origineel als voorbeeld nodig, of op zijn minst een gedetailleerde schets of krijttekening op papier.¹³

Bourdon (1616-1671) stond niet in de eerste plaats bekend als portretschilder. Hij maakte vooral naam met werken die verhalen uit de bijbel en de klassieke oudheid tot onderwerp hadden. Toch moet hij, gezien de indrukwekkende reeks portretten die hij in 1652-1653 tijdens zijn verblijf van amper een jaar aan het Zweedse hof maakte, met de technieken van het portretschilderen vertrouwd zijn geweest. In die korte periode schilderde hij in hoog tempo talrijke portretten, onder



Afb. 8. Ebba Sparre. Sébastien Bourdon (1653). Collectie: National Gallery of Art, Washington.



Afb. 9. Kroonprins Karl X Gustav. Sébastien Bourdon (1653). Collectie: Nationalmuseum Stockholm.



Afb. 10. Koningin Christina in een armstoel. Sébastien Bourdon (1653). Collectie: Museo del Prado Madrid.

andere van Christina's geliefde hofdame Ebba Sparre (zie afbeelding 8) en haar neef kroonprins Karl X Gustav (zie afbeelding 9). Het belangrijkste waren echter de portretten van de koningin zelf. Steneberg wijst erop dat Bourdon twee portretten maakte die de basis vormden voor alle andere: het eerste waarop Christina met sluik loshangend haar staat afgebeeld (zie afbeelding 11) en het tweede waarop het kapsel gekruld is en waarvan de meeste kopieën en varianten zijn afgeleid (zie afbeelding 12).

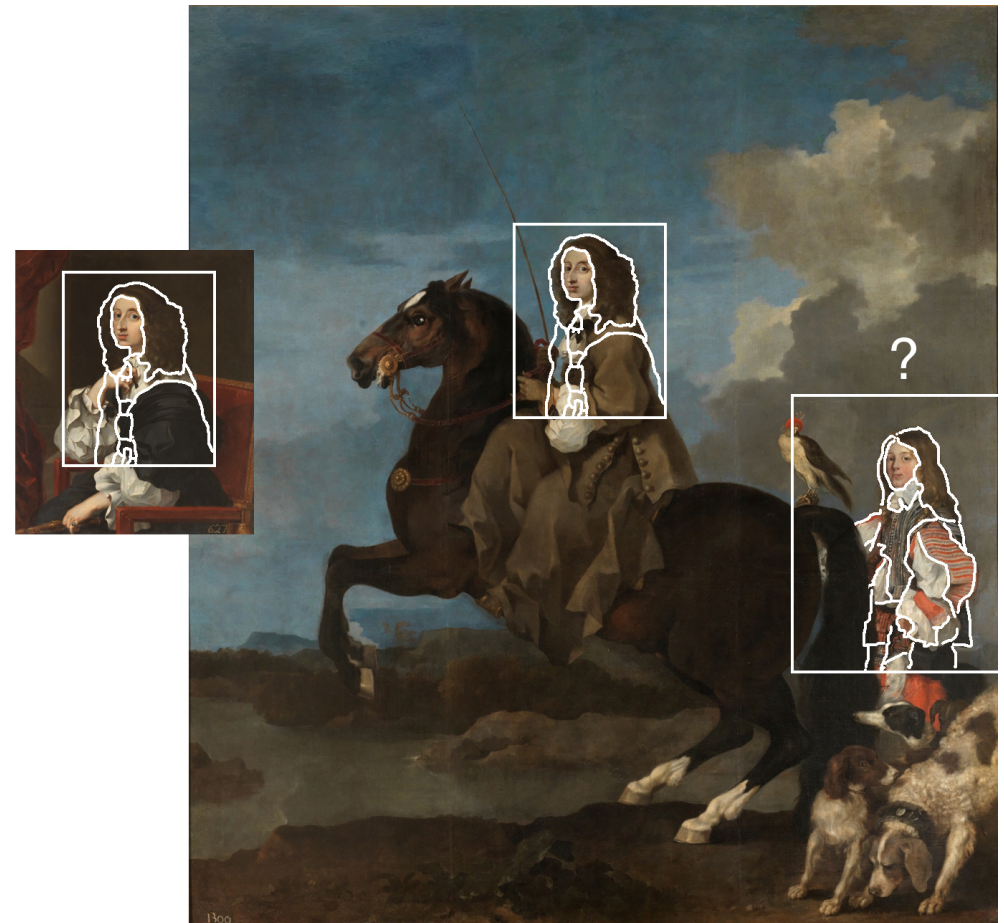
De twee portretten die voor de Spaanse koning Filips IV bestemd waren, een halfhoog zittend portret (zie afbeelding 10) en het ruiterportret, waren van de tweede categorie. Bij beschouwing van het tweede basisportret en de twee doeken voor de Spaanse koning is meteen duidelijk zichtbaar dat Christina's hoofd op deze schilderijen nagenoeg identiek is afgebeeld. (Zie afbeelding 13.) Wie de schilderijen in het echt bekijkt, kan bovendien vaststellen dat de geportretteerde er telkens op ware grootte op staat. De portrettraditie had deze esthetische standaard voortgebracht, wat als belangrijk bijkomend voordeel met zich meebracht dat sjablonen altijd de juiste maat hadden. Het betekende ook dat geschilderde portretten min of meer standaardhoogtes hadden. Een borstportret van een volwassene was circa 80 cm. hoog, een halfhoog portret zo'n 105 cm., een portret tot de knieën 150 cm. en een portret ten voeten uit 200 cm. Dat Bourdons ruiterportret van Christina en Ru-



Afb.11 (links). Basisportret 1: koningin Christina met loshangend haar. Bourdon (1652). Privécollectie.

Afb. 12 (rechts). Basisportret 2: koningin Christina met krullend haar. Bourdon (1653). Collectie Nationalmuseum Stockholm.

Afb. 13 (onder) Basisportret 2 gekopieerd in de doeken voor Filips IV: het leunstoelportret en het ruiterportret.



bens' ruitersportret van aartshertog-kardinaal Ferdinand, zoals we hiervoor zagen, allebei ongeveer 340 cm. hoog waren, was evenmin toeval.

Hoe Bourdon zijn basisportret precies op de afgeleide doeken overbracht weten we niet, maar ingewikkeld kan dat niet zijn geweest: sjabloon maken van het basisportret, contouren op het nieuwe doek aanbrengen en met het originele portret ernaast het gezicht nauwkeurig naschilderen. Natuurlijk moest de schilder ervoor zorgen dat de kopie precies op de juiste plaats in de totale compositie paste, zodat het niet zou gaan wringen.

We zagen al dat de uitbeelding van de tweede figuur in het ruitersportret, de valkenier die door Danielsson wordt vereenzelvigd met Mathias Palbitzki, heel wat meer vragen oproept. De eenvoudige oplossing van het raadsel zou zijn, dat het hier niet gaat om Palbitzki of een andere specifieke persoon, maar om een willekeurige bediende en dat derhalve iedere geschikte figurant kan hebben geposeerd. Pages liepen er met tientallen aan het hof rond, dus Bourdon had ze voor het uitkiezen. Tegen deze opvatting zijn meerdere argumenten in te brengen. De belangrijkste daarvan hebben te maken met de wijze waarop de valkenier is uitgebeeld. In de eerste plaats kijkt hij niet als een figurant: zijn blik is daarvoor veel te expressief. Maar bovendien valt niet uit te leggen waarom de schilder het licht van een andere kant op zijn gezicht heeft laten vallen dan op de rest van het tafereel. Als Bourdon een willekeurige page voor zich had gehad, dan zou hij deze vast en zeker neutraal hebben laten kijken en hij zou hem zo hebben neergezet dat het licht van linksvoor, enigszins van boven kwam, zoals op de rest van het schilderij het geval is.

Echter: ook als Palbitzki, zoals Danielsson meent, zelf had geposeerd om het laatste opengelaten deel, namelijk zijn hoofd, door Bourdon te laten invullen, zou deze het licht niet uit een verkeerde hoek hebben laten schijnen. Het is nogal merkwaardig dat Danielsson, die zelf de aandacht vestigde op de afwijkende lichtval, nalaat de vrijwel onontkoombare conclusie daaruit te trekken, namelijk dat ook voor dit deel van het ruitersportret niemand heeft geposeerd. Ook het gezicht van de valkenier moet gekopieerd zijn van een bestaand portret. Alleen: de lichtinval op dat voorbeeld kwam helaas uit de verkeerde hoek. Dat Bourdon over dat laatste probleem is heengestapt is nog altijd opmerkelijk, maar het is heel wat aannemelijker dan de veronderstelling dat hij zijn poseur verkeerdheid ten opzichte van de lichtbron zou hebben gezet. Een

bestaand portret kopiëren en tegelijk de lichtinval daarvan omkeren is ongetwijfeld heel wat lastiger dan iemand bij het poseren een kwartslag laten draaien. Als we ons voorstellen dat Bourdon dat bestaande verkeerd belichte portret als voorbeeld voor zich had, begrijpen we ook dat hij voor de keuze stond om die lastige lichtomkering uit te voeren of het foutje maar te laten zitten in de verwachting dat niemand erover zou vallen. We weten dat hij voor het laatste heeft gekozen en zelfs dat de geschiedenis hem daarin nog gelijk heeft gegeven ook, want buiten Danielsson heeft niemand er ooit iets over opgemerkt.

De vraag wie de valkenier voorstelt is hiermee nog niet beantwoord. Een onderliggende vraag is met het voorgaande alvast opgehelderd. Wanneer we ervan uit mogen gaan dat het gezicht is gekopieerd van een bestaand portret, is het niet waarschijnlijk dat we met een willekeurige figurant te maken hebben en moeten we ervan uitgaan dat er een specifieke persoon werd geportretteerd. Was dat Palbitzki?

Om hierin meer duidelijkheid te scheppen, zullen we eerst terug moeten naar het bezwaar dat door Cavalli-Björkman werd opgeworpen: de valkenier oogt veel te jong om Palbitzki te kunnen zijn, die toen het schilderij werd vervaardigd 29 was. En inderdaad: als Palbitzki zou hebben geposeerd, zou de valkenier beslist niet zo'n puberachtig voorkomen hebben gekregen. We gaan er echter van uit dat er niet is geposeerd en daardoor zijn ook die kaarten anders komen te liggen. Het is immers mogelijk dat Bourdon een jeugdportret van Palbitzki naschilderde.

Waarom hij dat zou hebben gedaan weten we niet, maar er zijn meerdere redenen te bedenken. Misschien werd Palbitzki jeugdiger voorgesteld omdat pages nu eenmaal jonge jongens waren. Wellicht ook had Christina, die hem al een paar jaar niet meer had gezien – hij was op missie in Spanje en Frankrijk –, een geïdealiseerd beeld van hem voor ogen uit de tijd dat ze twaalf jaar daarvoor gecharmeerd van hem was geraakt en hem als page in dienst had genomen.¹⁴ Als ze uit die tijd een portret van hem tot haar beschikking had, kan ze dat als voorbeeld aan Bourdon aangereikt hebben. Pimentel, die het plan voor het ruitersportret had geopperd en er zelf via de honden een rol in speelde, had Palbitzki nooit ontmoet en had bijgevolg waarschijnlijk geen duidelijk oordeel over diens picturale verjongingskuur. Ook Bourdon kende Palbitzki niet.

Dit zijn uiteraard speculaties en we kunnen er dan ook geen andere conclusie uit afleiden dan dat dit scenario in ieder geval niet kan worden

uitgesloten, wat al meer is dan de door Cavalli-Björkman gesignaleerde onverenigbaarheid van leeftijd van portret en geportretteerde ingeval Palbitzki zou hebben geposeerd.

Over de vraag of we in de valkenier de persoon van Palbitzki moeten zien, kunnen we op basis van wat we weten al met al geen stellige uitspraak doen. Hij blijft echter een zeer prominente kandidaat in de eerste plaats vanwege de gelijkenis met zijn zelfportret, in de tweede plaats omdat het vanwege de overduidelijke kopieertechniek inclusief foute lichtval zeer waarschijnlijk is dat een specifieke persoon moest worden afgebeeld en in de derde plaats omdat Palbitzki daarvoor de meest aangewezen gegadigde is vanwege zijn actieve rol in het verhaal waarover het schilderij handelt: de toenadering van koningin Christina tot de Spaanse koning Filips IV.

Het hier verdedigde standpunt dat voor de afbeelding van de valkenier – waarschijnlijk Palbitzki – niet is geposeerd, maar is teruggegrepen op een bestaand portret, roept enkele nieuwe vragen op. Welk portret kan dat geweest zijn? Bestaat het nog? Is alleen het hoofd van dat portret gekopieerd, en zo ja, is de rest van de figuur van de valkenier dan wellicht gekopieerd uit een andere bron?

Om met de tweede vraag te beginnen: tenzij er nog ooit ergens een verborgen schat opduikt, kunnen we ervan uitgaan dat er geen portret van Palbitzki van vóór 1653 bestaat. Dat betekent niet dat er nooit jeugdportretten van hem zijn gemaakt, maar die zijn dan waarschijnlijk verloren gegaan, mogelijk bij de brand die in 1697 kasteel Tre Kronor verwoestte. In de inventarisatie die Christina's conservator Trichet Du Fresne in 1652 van de collectie van de koningin maakte, vinden we geen aanwijzingen dat zich daarin een portret van Palbitzki bevond. De meeste beschrijvingen van de items zijn weliswaar erg vaag, maar wel is telkens de herkomst aangegeven en dat levert geen waarschijnlijke treffers op.¹⁵ Het portret dat als voorbeeld diende kan natuurlijk ook geleend zijn uit de collectie van een ander of van Palbitzki zelf. Het hoeft niet om een schilderij te gaan, het kan ook een getekend zelfportret uit een van zijn schetsboeken zijn geweest of een miniatuur dat Christina van hem had en dat niet in de inventaris was opgenomen.

Of het gezicht van de valkenier als afzonderlijk element van een bestaand portret is gekopieerd of samen met het lijf, is niet op voorhand duidelijk. Danielsson, die meende dat het gezicht naderhand apart is ge-

schilderd, toen Palbitzki alsnog in Stockholm kon poseren, voert aan dat de lichtval op de kleding van de valkenier – anders dan de lichtval op het gezicht – overeenstemt met de rest van het ruitersportret. Ook indien er niet geposeerd maar gekopieerd is, zou dat erop kunnen wijzen, dat het lijf en het hoofd apart op het doek zijn aangebracht, al is dat niet zeker, want het was makkelijker de lichtval op de kleding dan op het gezicht aan te passen. Als het gezicht inderdaad apart is gekopieerd zijn er niettemin sterke aanwijzingen dat ook het lijf van een voorbeeld is overgenomen.

Wanneer we de figuur van de valkenier als geheel beschouwen, zien we een veel voorkomende pose. Danielsson trekt een vergelijking met een bekend doek van Anthony Van Dyck, het jachtportret van de Engelse koning Charles I (zie afbeelding 14), maar enkele schilderijen waarop kinderen van Charles staan afgebeeld vertonen nog veel meer gelijkenis. We vonden er drie. Een ervan is van Van Dyck, de twee andere zijn van diens succesvolle epigonen Peter Lely en Adriaen Hanneman. Het doek van Van Dyck is zijn bekende dubbelportret van het jeugdige bruidspaar Willem II van Oranje en Mary Stuart dat hij kort voor zijn dood in 1641 schilderde; Willem II was toen 15 jaar. Mary's broer James II van Engeland staat als veertienjarige op een dubbelportret met zijn vader Charles I uit 1647 van de hand van Peter Lely, de opvolger van Van Dyck aan het Engelse hof. Het derde doek is het portret van een andere broer van Mary Stuart, Henry; het werd omstreeks 1653 geschilderd door Adriaen Hanneman, een leerling van Van Dyck, toen Henry 13 jaar was. Net als op het ruitersportret van Christina zijn de figuren op de drie doeken op ware grootte afgebeeld (zie afbeelding 15). De jonge prinsen



Afb. 14. Charles I tijdens de jacht. Anthony van Dyck (ca. 1635). Collectie: Louvre Parijs.



Afb. 15. Van rechts naar links:

- Willem II (fragment dubbelportret met Mary Stuart). Anthony van Dyck (1641). Collectie: Rijksmuseum Amsterdam.
- James II (fragment dubbelportret met Charles I). Peter Lely (1647). Privécollectie.
- Henry Stuart, Adriaen Hanneman (ca. 1653). Collectie: National Gallery of Art Washington.
- Valkenier (fragment ruitersportret Christina) door Sébastien Bourdon (1653). Collectie: Museo del Prado Madrid.

zijn even groot als de valkenier en staan net als hij met de linkerhand in de zij, vanuit de kijker beschouwd schuin naar links gedraaid. De gelijkenis van de pose kan bijna geen toeval zijn. Aangezien het portret van Willem II het oudste is, zou men kunnen vermoeden dat de andere drie daarvan zijn afgeleid. Die veronderstelling lijkt te worden ondersteund door de link die Lely en Hanneman met Van Dyck hebben en het feit dat alle drie voor de familie Stuart werkten. Het is natuurlijk mogelijk dat er nog een eerder schilderij in het spel is binnen of buiten de stal van Anthony van Dyck.

De meeste gelijkenis met de afbeelding van de valkenier op Bourdons ruitersportret zien we in het portret van Henry. De lichtval van rechts op het gezicht is nagenoeg identiek en ook de vormen in de kraag en de linkermouw vertonen overeenkomsten. Je zou bijna denken dat Bourdon het voor zich heeft gehad bij het schilderen van zijn valkenier. Toch is de kans klein dat dit doek van Hanneman model heeft gestaan, want het kwam vrijwel tegelijk met het ruitersportret van Bourdon tot stand, maar dan wel ver van Stockholm, namelijk (zeer waarschijnlijk) in Den Haag. Bovendien is er niets bekend over een rechtstreekse connectie tussen Bourdon en Hanneman. Zou er een eerder voorbeeld in het spel zijn,

dat toevallig op twee locaties tegelijkertijd een handig hulpje was bij de totstandkoming van nieuwe doeken? En zo ja, hoe kon Bourdon dan over dat voorbeeld beschikken? Misschien door middel van een schets of een krijttekening? Wie het weet mag het zeggen.

De overeenkomstige pose op de vier doeken vestigt de aandacht op nog iets anders. Vergeleken met de portretten van de drie prinsen schijnt er iets mis te zijn met de anatomie van de valkenier. De prinsen houden hun armen overtuigend opzij in een logische lijn vanuit de schouder, James iets meer naar achteren dan de andere twee. De schouder van de valkenier daarentegen lijkt ten opzichte van het hoofd te ver naar voren en te laag aan de romp te zitten. Heeft Bourdon wellicht gesleuteld aan de onderliggende tekening en wat zou daarvan de reden kunnen zijn geweest? Had het te maken met het perspectief? De valkenier staat op de achtergrond ongeveer een meter verder weg van de beschouwer dan de koningin. Het gebruikte voorbeeld kan op die afstand iets te groot zijn geweest.

Er is trouwens nog iets vreemds met de valkenier aan de hand. De onderbenen en voeten worden aan het zicht onttrokken door de honden en de staart van het paard (zie afbeelding 2). Alleen boven de snuit van de hond links zou je verwachten iets van de enkels en voeten te zien, maar daar bevindt zich dan weer een bruin-grijs vlak dat deel lijkt te zijn van een soort aarden wal. Het zou kunnen kloppen, maar waarom heeft Bourdon daar toch zo'n zoekplaatje van gemaakt?

De wijze waarop Bourdon de valkenier – vermoedelijk Palbitzki – in de totale compositie heeft gemonteerd, geeft hoe dan ook te denken. Wanneer we de onderliggende tekening en de verflagen zouden kunnen zien, zouden we misschien meer te weten komen. Het zou een reden voor het Museo del Prado kunnen zijn om het doek eens aan een infraroodonderzoek te onderwerpen.

Noten

- ¹ De oorspronkelijke maten uit de catalogi van 1910 en eerder bedroegen 3,38 m. x 2,91 m. Erg precies was dat ook niet. Toen de maten bijna een eeuw later opnieuw werden opgenomen, bleek het 3,405 m. x 3,03 m te zijn. In de hoogte scheelt het 2,5 cm, wat nog verklaard zou kunnen worden uit een andere manier van meten (binnenkant lijst aan de voorkant versus buitenkant canvas aan de

achterkant). Het verschil van 12 cm in de breedte kan daar echter moeilijk door zijn veroorzaakt: waarschijnlijk zit daar een meetfout van een decimeter in.

^{2.} Steneberg, Karl Erik, *Kristinatidens Måleri*. Malmö 1955, p. 181.

^{3.} Danielsson, Arne, 'Sébastien Bourdon's Equestrian Portrait of Queen Christina of Sweden – Addressed to "His Catholic Majesty" Philip IV', in: *Konsthistorisk tidskrift*, jaargang 58, Stockholm 1989, p. 105.

^{4.} Bodart, Diane H., 'Le portrait équestre de Christine de Suède par Sébastien Bourdon', in: Bonfait, Olivier en Brigitte Marin, *Les portraits du pouvoir : actes du colloque*, Rome 2003, p. 77. Het colloquium werd van 24 tot 26 april 2001 gehouden in de Villa Médicis in Rome.

^{5.} Bottineau, Yves, 'L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle', afl. 4, in: *Bulletin Hispanique*, jrg. 60 1958 nr. 3. Bordeaux 1958, p. 292. Bayton, Gloria Fernández (ed.), *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, Vol. I. Madrid 1975, p. 40-41. De inventarissen uit 1686 en 1701-1703 maken duidelijk dat het ruiterportret van Christina in de koninklijke eetzaal is blijven hangen, ook nadat ze zich in 1656 tegen de Spanjaarden had gekeerd.

^{6.} Masson, Georgina, *Queen Christina*, Londen 1968, p. 313.

^{7.} Steneberg, p. 181-182.

^{8.} Op de vraag in welke windrichting Christina zich op het schilderij beweegt, lijkt gezien de lichtval inderdaad maar één antwoord mogelijk: het zuiden. Bij de aandacht die Danielsson hierop vestigt, past een kanttekening. De suggestie dat kunstenaars daar altijd consequent mee omgingen is onjuist: er zijn talrijke afbeeldingen uit de zeventiende eeuw aan te wijzen waarop het zonlicht uit het noorden lijkt te komen

^{9.} Cavalli-Björkman, Görel, 'Christina Portraits', in: Rodén, Maie-Louise (ed.), *Politics and Culture in the Age of Christina*. Stockholm 1997, p. 100. Cavalli schrijft abusievelijk dat Palbitzki op dat moment 23 jaar was, maar uit zijn autobiografie weten we dat hij in de zomer 1653 al 29 jaar was (Palbitzki, Mathias, 'Mathias Palbitskys Journal 1623-1667' in: Nisser, Wilhelm, *Mathias Palbitzki som connoisseur och tecknare*. Uppsala 1934, p. 121). Cavalli's argument dat de page veel te jong oogt, is dus sterker dan ze zelf aangeeft.

^{10.} Steneberg, p. 181-182.

^{11.} Olofsson, Sven Ingemar, *Efter Westfaliska Freden : sveriges yttre politik 1650-1654*. Stockholm 1957, p. 505.

^{12.} Danielsson, p. 102-104.

^{13.} Zie: Ho, Angela, 'Marketing Workshop Versions in the 17th-century Dutch Art Market', in: Bellavitis, Maddalena (ed.), *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, Leiden 2018, p. 449-472.

^{14.} Palbitzki, p. 121.

^{15.} Granberg, Olof, *Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott och i Rom*. Stockholm 1896, p. 85-112.