



Leonardo da Vinci en de *Dowry of Virtue*

Sannah van der meer

3675912

s.h.vandermeer@students.uu.nl

Prof. Dr. M. W. Kwakkelstein

OWG-1 Florence

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Het schoonheidsideaal in Italië in de renaissance	5
Leonardo da Vinci; zijn theorie	11
Leonardo da Vinci; zijn portretten	15
Conclusie	22
Appendix Codex Urbinas	23
Afbeeldingenlijst	27
Bibliografie	28

Inleiding

Lange tijd werd gedacht dat de renaissance de tijd was waarin de mens zijn eigen waarde uitvond. Mensen kwamen los van het middeleeuws gedachtengoed dat grotendeels door de kerk bepaald werd en gingen zelf nadenken. Dat de mens zelf belangrijker werd vond ook zijn uitdrukking in de kunst. In de Middeleeuwen werd een mens bijna alleen maar als schenker op altaarstukken afgebeeld, maar vanaf grofweg 1430 verschenen losstaande portretten. Deze portretten werden niet alleen door de rijken en edelen besteld, maar in toenemende mate ook in de koopmansklasse en opvallend hierbij is de grote toename van vrouwenportretten.¹ Deze ontwikkelingen waren voor Jakob Burckhardt in zijn boek *The Civilization of the renaissance in Italy* uit 1860 reden om te constateren dat de mens niet alleen bewust van zichzelf werd, maar ook dat vrouwen en mannen gelijken waren in de cultuur van de renaissance. Hiermee bestempelde hij het Italië van de renaissance als de geboorteplaats van de moderne individualistische mens. Deze opvatting van Burckhardt bleef tot lang in de twintigste eeuw voortbestaan. Pas in de laatste veertig jaar, mede door de opkomst van het feminisme, hebben onderzoekers opnieuw onderzoek gedaan naar de rol van de vrouw in de renaissance.² Zij ontdekten dat de opkomst van vrouwenportretten in deze tijd niet veel te maken had met de opkomst van het individualisme, maar dat een vrouw in de renaissance niets anders was dan het object van de man. Vrouwenportretten uit de vijftiende eeuw in Noord-Italië waren een deel van een cultuur waarin alles draaide om de sociale status van de man en zijn familie. Die sociale status werd bevorderd door rijkdom, decorum en de deugden van hun vrouw. De portretcultuur speelde een belangrijke rol om de deugden van de vrouw te tonen aan de buitenwereld en zo bij te dragen aan de eer van haar man en om een voorbeeld te zijn voor andere vrouwen.³ Deze vrouwenportretten werden tot ca. 1470 in profiel geschilderd. Tegen het eind van de vijftiende eeuw kwam er steeds meer ruimtelijkheid in de afgebeelde vrouwen, die zich langzaam naar de kijker toedraiden totdat ze frontaal afgebeeld werden. Een belangrijk sleutelfiguur in deze ontwikkeling is Leonardo da Vinci (1452-1519) die met zijn portret van Ginevra de'Benci rond 1489 de eerste zou zijn die een vrouw afbeeldde die de kijker recht in de ogen keek, die met zijn portret van Cecilia Gallerani rond 1490 de eerste zou zijn die spontaniteit in een portret introduceerde en die met zijn portret van Lisa Gherardini rond 1505 het meest geprezen vrouwenportret aller tijden

¹ Brown, *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance portraits of women*, tent. cat. National Gallery of Art Washington, Princeton 2001, p. 12.

² Kent, 'Women in Renaissance Florence' in *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance portraits of women*, tent. cat. National Gallery of Art Washington, Princeton 2001, p. 26.

³ Simons, 'Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture', in *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992, p. 41, Kent 2001 (zie noot 1), p. 26.

schilderde.⁴ Hoewel hij baanbrekend leek te zijn met zijn vrouwenportretten, is het moeilijk te aanvaarden dat hij totaal brak met de portrettradities- en ideeën uit zijn tijd. In dit onderzoek wordt de traditie van vrouwenportretten in de vijftiende eeuw besproken en hoe in deze portretten de deugdelijkheid van de vrouw getoond werd. Vervolgens worden de vrouwenportretten van Leonardo da Vinci erbij betrokken, door ze te benaderen vanuit de heersende opvattingen omtrent de ideale schoonheid in de vijftiende eeuw en ze te vergelijken met die ideeën die Leonardo over schoonheid had. Leonardo zijn schilderijen komen dikwijls niet overeen met zijn ideeën over schilderkunst,⁵ daarom wordt in dit onderzoek bekeken wat Leonardo over schoonheid schreef en hoe dit in zijn portretten terugkomt. Omdat het moeilijk is uit Leonardo's aantekeningen af te leiden wat hij als een ideale schoonheid zag, zal zijn theorie ook met andere schrijvers uit zijn tijd vergeleken worden. Om te onderzoeken of Leonardo een ontwikkeling doormaakte in het uitbeelden van deugden en schoonheid in zijn portretten naarmate hij zijn theorieën over goede schilderkunst uitwerkte worden drie portretten uit verschillende momenten van Leonardo's schilderscarrière behandeld, *Ginevra de'Benci* (ca. 1480), *Dame met een hermelijn* (ca. 1490) en de *Mona Lisa* (ca. 1503-1505). Dit onderzoek richt zich uiteindelijk op het beantwoorden van de vraag in hoeverre Leonardo da Vinci beïnvloed is door het heersende idee over de ideale vrouwelijke schoonheid en de portrettradities die daaruit voortkwamen in de 15^e eeuw en of de theorie over vrouwen en schoonheid die hij beschrijft ook overeenkomt met zijn geschilderde vrouwenportretten.

⁴ Garrard, 'Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature.' in *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992, p. 60, Tinagli, *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, Manchester 1997, p. 89.

⁵ Uit recent onderzoek door M.W. Kwakkelstein is gebleken dat Leonardo zijn theorie en praktijk op verschillende vlakken niet met elkaar overeen komen. (Michael W. Kwakkelstein, 'Did Leonardo Always Practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice.' *Letteratura e arte* 9 (2011).

Het schoonheidsideaal in Italië in de renaissance

Vrouwen in de renaissance in Italië namen nauwelijks deel aan het publieke leven en dienden zich in het algemeen, het maakte niet uit tot welke klasse iemand behoorde, aan dezelfde regel te houden; zij moesten gehoorzaamheid aan de man tonen.⁶ Er werden vele regels voor vrouwen gemaakt omdat zij in deze tijd gezien werden als het zwakkere geslacht en men geloofde dat elke afstammeling van Eva haar driften niet kon bedwingen en daarom niet zomaar deel kon nemen aan het publieke leven.⁷ In deze mannenwereld leerde de gemiddelde vrouw maar twee dingen van haar moeder; hoe ze een huishouden draaiende kon houden en hoe ze een zo deugdelijk mogelijk leven moest leiden om haar imago hoog te houden.⁸ En niet alleen het imago van de vrouw hing hiervan af. Met haar goede gedrag droeg ze bij aan de reputatie van haar man, wiens eer vooral afhing van wat hij deed in het openbaar en de deugden van zijn vrouw.⁹ Vrouwen moesten streven naar een leven als dat van Maria, het ideale voorbeeld van deugdzaamheid en kuisheid. Om de kuisheid, dat gezien werd als belangrijkste deugd, te verzekeren moesten vrouwen vaak binnenshuis blijven en zich stil houden.¹⁰ De enige publieke gelegenheid waar een vrouw deel aan mocht nemen was de kerkdienst, maar ook, of eigenlijk vooral hier, moest een vrouw zich bedeesd gedragen.¹¹

De belangrijkste gebeurtenis in het leven van een vrouw was het huwelijk, een evenement dat een grote rol speelde in de samenleving van de renaissance. Meestal was het huwelijk een overeenkomst om sociale en economische contacten tussen verschillende families te versterken, waarbij de vrouw en vooral haar bruidsschat erg belangrijk waren. De vrouw had zelf weinig eigendommen wanneer ze introk bij haar echtgenoot, vaak waren kleine persoonlijke spullen zoals poppen of gebedenboekjes het enige wat zij bezat. Deze spullen werden meestal van moeder op dochter doorgegeven.¹² Naast de materiële bruidsschat en de familie van de vrouw werd vooral gekeken of de aanstaande bruid een goed deugdelijk karakter had, of ze lichamelijk in staat was veel kinderen te baren en het huishouden op een goede manier draaiende kon houden. Zoiets werd ook wel de *Dowry of Virtue* genoemd, de bruidsschat van de deugd. Het belang hiervan is terug te lezen in het volgende citaat:

'Realiseer je dat een bruidsschat van deugd ongetwijfeld meer waard is dan een van geld, want geld

⁶ Kelso, *Doctrine for the lady of the Renaissance*, Illinois 1978, p. 4, Alberti, *The family in Renaissance Florence: a translation by Renée Neu Watkins of I libri della famiglia*, Columbia 1969, p. 207.

⁷ Kent 2001 (zie noot 2), pp. 27-28.

⁸ Kelso 1978 (zie noot 6), p.4, Alberti 1969 (zie noot 6), pp. 207-212.

⁹ Kent 2001 (zie noot 2), p. 26.

¹⁰ Kent 2001 (zie noot 2), pp. 26-28, Brown 2001 (zie noot 1), p. 13, Marsden, 'Portrait of the Lady, 1430-1520' in *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance portraits of women*, tent. cat. National Gallery of Art Washington, Princeton 2001, p. 64.

¹¹ Kent 2001 (zie noot 2,) p. 36.

¹² *Ibidem*, pp.27-29.

kan verloren gaan, maar deugd is een zekerheid die vastgehouden wordt tot het einde van hun leven.
– Vespasiano da Bisticci.¹³

Rond het huwelijk van de vrouw werd meestal een profielportret gemaakt om op te sturen naar de aanstaande echtgenoot die het meisje vaak nog nooit gezien had. Deze portretten gaven de vrouw haar nieuwe status als echtgenote weer, vaak met opgestoken of gesluierd haar en emblemen of motto's van haar familie of van haar man. Bij het huwelijk kreeg ze kleren en juwelen van haar echtgenoot om er zo goed mogelijk uit te zien en om meteen te laten zien dat ze tot zijn familie behoorde. Op deze manier werd met een portret de familie eer bewezen.¹⁴

Een aanstaande bruid werd door de schoonfamilie vaak op uiterlijk geselecteerd.¹⁵ Men dacht in die tijd dat het uiterlijk het innerlijk weerspiegelde, dit zal later in het onderzoek uitgebreider behandeld worden, en dat een mooie vrouw dus onmogelijk een slecht mens kon zijn. Als een meisje er mooi uitzag betekende dit dat ze een deugdelijk innerlijk had en dus goed zou zijn voor haar aanstaande man.¹⁶ Op deze manier werd schoonheid strikt verbonden met deugdelijkheid en kwam de drang een vrouw zo mooi mogelijk af te beelden zodat een portret kon laten zien wat voor goed innerlijk iemand had. Vrouwen met een minder knap uiterlijk werden daarom door een geïdealiseerde filter gehaald om op een portret haar goede innerlijk te tonen, zolang vrouwen maar aan het sociale ideaal voldeden maakte het niet uit dat portretten geïdealiseerd werden.¹⁷

De reden waarom de schoonheid van de vrouw en de deugdelijkheid die daaruit voortkwam zo'n belangrijke rol speelde in de samenleving was mede omdat vele schrijvers en dichters erover schreven. De belangrijkste invloeden hierbij waren van Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) en Marsilio Ficino (1433-1499). Zij prezen de vrouwelijke schoonheid en haar deugdelijkheid die daarbij hoorde. Maar de ideale schoonheid en de ideale vrouw waren niet iets wat de dichters verzonnen in de vijftiende eeuw, ze werd al beschreven, geprezen en bezongen in de klassieken. Hun inspiratie kwam onder andere van Plato en Plinius, die het werk van de klassieke schilder Zeuxis beschreef die de mooiste vrouw ooit wilde schilderen en daarvoor de mooiste

¹³ Vertaald naar: *'Realize that a dowry of virtue is infinitely more valuable than one of money, which may be lost, but virtue is a secure possession which may be retained to the end of their lives.'* Geciteerd door Simons 1992 (zie noot 3), p. 44, Ook Alberti beschrijft de deugd als belangrijk onderdeel van de bruidsschat: *'the mother's purity has always been a part of the dowry she passes on to her daughters.'* Alberti, 1969 (zie noot 6), p. 213.

¹⁴ Simons 1992 (zie noot 3), pp. 42-43.

¹⁵ *Ibidem*, p. 49.

¹⁶ Bridgeman, *'Condecenti et netti...': beauty, dress and gender in Italian Renaissance art*, in *Concepts of Beauty in Renaissance art*, Aldershot 1998, p. 48, Kent 2001 (zie noot 2) p.30.

¹⁷ Zöllner, *'Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo'*, Gazette des Beaux-Arts, 1993, 121-123, p. 14, Simons 1992 (zie noot 3), p. 44.

lichaamsdelen van de vijf mooiste meisjes van de stad selecteerde.¹⁸ De hiervoor genoemde dichters bliezen dit streven naar ideale schoonheid alleen nieuw leven in, met name Petrarca, waarna andere dichters zoals Boccaccio (1313-1375) volgden.¹⁹ Het gedachtegoed van Plato dat een mooi gezicht of een mooi lichaam een uitdrukking kon zijn van de ziel van een mens werd zelfs versterkt door onder andere Ficino die schoonheid en deugdelijkheid aan elkaar gelijk stelde.²⁰ De schrijvers beschreven dat een deugdelijk leven de enige manier was om te zijn zoals God de mens bedoeld had, en om deze reden werd de deugdelijkheid gekoppeld aan religie en gezien als een heilig iets.²¹ Bovendien werd een deugdelijk man door iedereen aardig gevonden en geprezen, omdat hij dit verdiende. Dit zijn de redenen waarom een deugdelijk leven zo belangrijk was voor de reputatie van de man in de renaissance.²²

Het karakter van de vrouw en haar deugden werden gezien als het juweel van de familie.²³ De belangrijkste deugd was, naast geduld, bescheidenheid, nederigheid en gehoorzaamheid, die van kuisheid en als een vrouw deze bezat, bezat zij ook de ideale schoonheid.²⁴ Door de beschrijvingen van deze verschillende schrijvers werd er een soort canon voor vrouwelijke schoonheid gevormd die bepalend werd voor het uiterlijk van vrouwen in de maatschappij in het vijftiende eeuwse Italië. De



Afb. 1 Piero del Pollaiuolo, *Portrait of a Lady*, ca. 1475, tempera op paneel, 55 x 34 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Afb. 2 Fra Filippo Lippi, *Portrait of a Woman*, 1440-42, tempera op paneel, 50 x 33 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Afb. 3 Antonio del Pollaiuolo, *Portrait of a Lady*, 1460-65, olie en tempera op paneel, 48 x 35 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milan

¹⁸ Cropper, 'Introduction' in *Concepts of Beauty in Renaissance Arts*, Aldershot 1998, p. 5).

¹⁹ Cropper, 'On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style', *The Art Bulletin* 48 (September 1976), p. 386-387, Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 79.

²⁰ Campbell, *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, London 2008, p. 24.

²¹ Alberti 1969 (zie noot 6), pp. 135, 290.

²² Alberti 1969 (zie noot 6), p. 275.

²³ *Ibidem*, p. 123.

²⁴ Kent 2001 (zie noot 2), p. 42, Brown 2001 (zie noot 1), p. 13, Marsden 2001 (zie noot 10), p. 64. Ook Alberti schrijft: 'You should realize that in this regard nothing is so important for yourself, so acceptable to God, so pleasing to me, and precious in the sight of your children as your chastity.' (Alberti 1969 (zie noot 6), p. 213).

ideale vrouw werd een vrouw met golvend goud haar, een lange elegante nek, een witte huid, stralende, vaak blauwe ogen en roze lippen en wangen.²⁵ Dit beeld, dat niet bepaald een representatie is van de gemiddelde Italiaanse vrouw, werd een mode onder de vrouwen en bepalend voor vrouwenportretten. De vrouwen op portretten uit deze tijd zijn een belichaming van de idealen en waarden uit de samenleving. Een paar voorbeelden van deze portretten zijn te zien op afbeelding 1, 2 en 3. Zoals te zien op deze afbeeldingen zien de profielportretten er in de basis vrijwel hetzelfde uit. Individualiteit in het gezicht wordt hierbij alleen maar gebracht door de stand van de ogen in het hoofd, de neus en de verhouding tussen nek en schouders. En natuurlijk de emblemen, motto's en decoratie in het haar en de kleding.²⁶

Voor de kleding en juwelen van een vrouw waren veel regels. Geschikte kleding was een belangrijk aspect dat kon bijdragen aan de status van iemand. Vaak ging het er niet om hoe mooi de kleding was, maar dat de kleding geschikt was voor de persoon die het droeg. Kleding moest passen naar leeftijd en status en ongeschikte kleding kon als een belediging opgevat worden. Vrouwen mochten zich vooral niet teveel uitdossen, wat leidde tot een strenge etiquette en wetgeving voor kleding, juwelen en haardracht.²⁷ Ongetrouwde meisjes, die nog maagd waren, mochten het haar los laten hangen, maar omdat dit erotische verbanden opriep moesten de meisjes zodra ze getrouwd waren het haar opsteken of met een sluier bedekken. Een modeverschijnsel in deze tijd was het verven van het haar in een blonde kleur. Ook epileerden de vrouwen hun haargrens om het voorhoofd langer en daardoor eleganter te doen lijken.²⁸

Voor schilders werd het een streven de bezongen en geprezen ideale vrouw in haar deugdelijkheid middels schoonheid af te beelden, maar ook op andere manieren. Zo waren vrouwenportretten vanaf ca. 1440 tot ca. 1470 allemaal en profiel geschilderd. Dit is bijzonder omdat de mannenportretten vanaf 1440 juist vaak vanaf driekwart gezien worden. Een reden voor het en profiel afbeelden is omdat het aankijken van mannen als ongepast en brutaal gezien werd en een erotische tint had. Door een vrouw en profiel af te beelden kon ze niemand aankijken of verleiden vanaf het portret, het profielportret had dus meteen een verband met een deugdelijke vrouw. Een andere reden voor het profielportret is dat er op deze manier beter zicht was op de haardracht en de mouw van de jurk, waar vaak de emblemen van de familie opstond, wiens status het portret hoog moest houden.²⁹

²⁵ Brown 2001 (zie noot 1), p. 12, Bridgeman 1998 (zie noot 16), p. 45.

²⁶ Simons 1992 (zie noot 3), pp. 45-46, Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 50.

²⁷ Belangrijk hierbij te onthouden is dat de voorschriften voor vrouwen per stad bepaald werden en dat niet alle Italiaanse vrouwen er op dezelfde manier uitzagen. (Marsden 2001 (zie noot 10), p. 65, Bridgeman 1998 (zie noot 16), pp. 44-48).

²⁸ Marsden 2001 (zie noot 10), pp. 65-66.

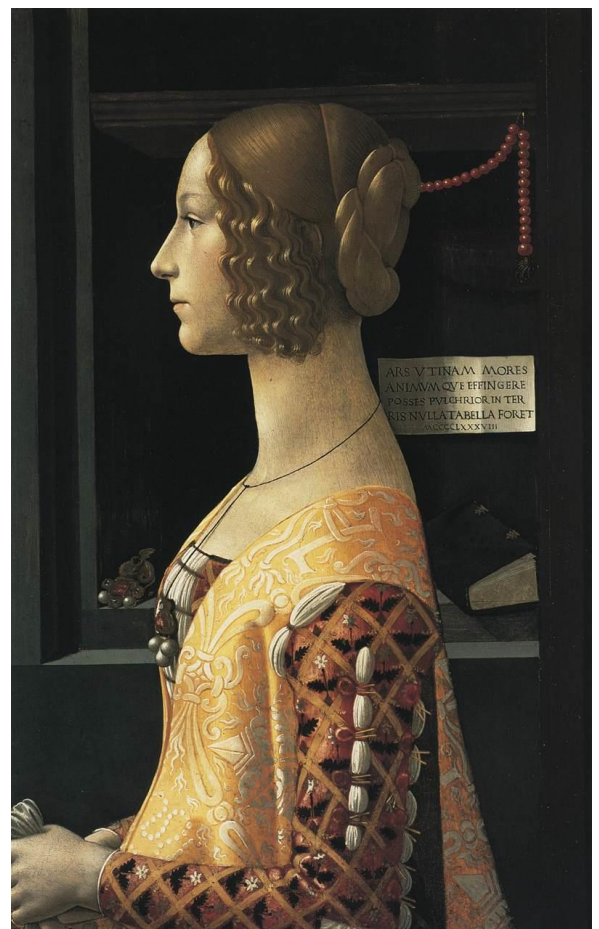
²⁹ Het idee dat profielportretten bijdroegen aan iemands status was onder andere gebaseerd op voorbeelden van antieke munten. (Simons 1992 (zie noot 3) p. 41).

Andere manieren om een vrouw deugdelijk te laten overkomen waren om haar bijvoorbeeld voor een raam te portretteren, een teken dat ze altijd thuis was en niet in contact stond met de buitenwereld. Zo vervulde ze haar huiselijke plicht en bewaarde ze haar puurheid.³⁰ Een goed voorbeeld van een portret waarbij het de bedoeling was om de deugdelijkheid van de vrouw weer te geven is het portret dat Domenico Ghirlandaio rond 1488 schilderde van Giovanna Tornabuoni (Afb. 4) Ze is afgebeeld voor een simpele nis, terwijl ze in werkelijkheid ontzettend rijk was en waarschijnlijk in een uitgedoste kamer zat. Op deze manier wordt de nis een teken van haar nederigheid. In die nis liggen symbolen die haar vroomheid symboliseren en ook haar lichaamshouding en de houding van haar handen zijn een manier om deugdelijk over te komen. Het portret in profiel, haar houding en de attributen versterken elkaar in functie.³¹

In de vijftiende en zestiende eeuw was er veel discussie of het wel mogelijk was om het innerlijk en de ziel van iemand in een schilderij af te beelden. Ook werd betwijfeld of de schoonheid van een vrouw, die haar deugdelijkheid weerspiegelde, wel bevangen kon worden in een portret.³² Dit is onder andere terug te zien in de inscriptie op het schilderij van Giovanna Tornabuoni, waarop staat:

‘O kunst, als u in staat was de ziel en haar karakter weer te geven, zou er geen lieflijker schilderij op aarde zijn.’³³

Verschillende schrijvers schreven over de moeilijkheden bij het afbeelden van schoonheid op een schilderij. Leon Battista Alberti (1404-1472) schreef dat perfectie gerealiseerd moest worden in het hoofd van de kunstenaar, als er geen vrouwelijke voorbeelden waren voor schoonheid moest de schilder ze zelf verzinnen.³⁴



Afb. 4 Domenico Ghirlandaio, *Portrait of Giovanna Tornabuoni*, 1488, tempera op paneel, 76 x 50 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

³⁰ Kent 2001 (zie noot 2), p. 26.

³¹ Marsden 2001 (zie noot 10), p. 74.

³² Cropper, 'The Beauty of Woman : Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture', in *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago 1986.p. 182.

³³ Originele Latijnse inscriptie: ARS VTINAM MORES ANIMVM QVE EFFINGERE POSSES PVLCHRIOR IN TERRIS NVLLA TABELLA FORET.

³⁴ Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 2.

Ook Petrarca maakte een verbinding tussen het herinneren van een schoonheid om het zo voor ogen te krijgen.³⁵ Ficino zei dat geen mens perfect was, maar dat de mooiste elementen van verschillende personen samengevoegd moesten worden zodat de schilder een beeld van de ideale mens in zijn hoofd had.³⁶ Rafael (1483-1520) schreef in een brief rond 1514 schrijft dat elk mens tekortschiet in zijn oordeelsvermogen om de perfecte vrouw te vinden. Ook is er een tekort aan mooie vrouwen. Daarom beschrijft hij dat hij bij het schilderen van zijn vrouwen gebruik maakte van een idee dat in zijn hoofd opkwam,³⁷ een ideaalbeeld dat niet berustte op een bestaande vrouw. In het laatste kwart van de 15^e eeuw werd zelfs een groep schilderijen gemaakt die helemaal niet gebaseerd werd op specifieke vrouwen maar die een beeld waren van ideale schoonheid. Dezen waren gebaseerd op de gedichten met lofprijzingen op de ideale vrouw.³⁸

Vrouwenportretten uit de renaissance worden vaak niet correct begrepen omdat hun functie niet lag in het lijken op de geportretteerde, wat tegenwoordig wel als belangrijk gezien wordt bij een portret. De functie van deze portretten was juist om deugdelijkheid te tonen, door middel van het toevoegen van attributen en de ideale vrouwelijke schoonheid.³⁹ De functie van deze vrouwenportretten was om aan de maatschappij te tonen aan welke familie de vrouw toebehoorde en zo de status van deze familie te laten zien en te verhogen. Ook werden de portretten gebruikt om andere vrouwen te onderwijzen in een deugdelijk leven. Elk profielportret herinnerde de vrouw aan haar taak, om vrouw en moeder te zijn en haar familie en vooral man te dienen.⁴⁰ De portretten waren symbolen van de ideale vrouw volgens de samenleving,⁴¹ waarbij vrouwen op een poëtische manier geïdealiseerd werden. De natuur, of de vrouw in dit geval, werd qua uiterlijk en decoratie aangepast aan het sociale ideaal om eraan te voldoen.⁴² Hierom is het lastig te bepalen welke portretten echt lijken op de vrouwen die ze representeren.

³⁵ Cropper 1998 (zie noot 39), p. 4.

³⁶ Gombrich, *New Light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance IV*, Oxford 1986, pp. 89-92.

³⁷ *Ibidem*, pp. 89-91.

³⁸ Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 73.

³⁹ Cropper, 'The Beauty of Woman : Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture', in *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago 1986, p. 179, Simons 1992 (zie noot 3), p.45.

⁴⁰ Tinagli 1997 (zie noot 4), pp. 49-51.

⁴¹ Brown 2001 (zie noot 1), pp. 12-13.

⁴² Tinagli 1997 (zie noot 4), pp. 1-4.

Leonardo da Vinci; zijn theorie

Vasari (1511-1574) beschreef Leonardo da Vinci als een man met een hemelse gift die zeer gewaardeerd werd tijdens zijn leven en wiens faam nog sterker groeide na zijn dood.⁴³ Leonardo was een bijzonder veelzijdig man en stond bekend als schilder, beeldhouwer, architect, ontwerper, ingenieur en wetenschapper.⁴⁴ Ondanks dat er relatief weinig schilderijen van zijn hand overgeleverd zijn, is hij tegenwoordig het best bekend als schilder.

Leonardo was een nieuwsgierig man die veel noteerde en overal onderzoek naar wilde doen. Ook over de techniek van het schilderen schreef hij veel op. Bij zijn dood liet Leonardo zijn notities over schilderkunst na aan zijn leerling Francesco Melzi (1491-1570), die geprobeerd heeft Leonardo's onoverzichtelijke notities en manuscripten over de schilderkunst te ordenen en bundelen tot een verhandeling. Het werk wat hij compileerde staat, hoewel Melzi het nooit voltooide, nu bekend als de Codex Vaticanus Urbinas Latinus 1270 en is van groot belang omdat het vele passages uit reeds verloren gegane manuscripten bevat, waardoor de Codex Urbinas de primaire bron geworden is voor Leonardo's ideeën.⁴⁵ De codex is ook belangrijk omdat Melzi vriend en leerling van Leonardo was, wat betekent dat Melzi de ideeën en meningen van zijn leraar kende en er wellicht door beïnvloed was; een reden om aan te nemen dat het manuscript ook de werkelijke ideeën van Leonardo weerspiegelt.⁴⁶

In het eerste deel van de Codex Urbinas, tegenwoordig de *Paragone* genoemd, geeft Leonardo een antwoord op de vraag wat schilderkunst is en wat haar eigenschappen zijn, waarna hij betoogt dat de schilderkunst tot een wetenschap verheven zou moeten worden. Hierbij vergelijkt hij de schilderkunst met de muziek, de beeldhouwkunst en de dichtkunst waarna hij concludeert dat de schilderkunst boven de andere kunsten staat. Deze discussie stond in de traditie van literaire debatten die rond 1500 veel gehouden werden.⁴⁷

In het traktaat over schilderkunst wat daarop volgt zet Leonardo uiteen wat volgens hem goede schilderkunst is en wat een schilder zou moeten doen om dat te bereiken, waarbij hij veel elementen uit zowel de theorie als de praktijk van de schilderkunst behandelt.⁴⁸ Leonardo zag de natuur als de enige leerschool voor iedereen en elke schilder zou de natuur moeten observeren en de werking

⁴³ Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, vol. II, New York 1963, p. 156.

⁴⁴ Jane Turner (1d.), *The Dictionary of Art*, London, New York 1996, Volume 19, p. 180.

⁴⁵ Zijn originele notities besloegen vermoedelijk ongeveer 16000 volgeschreven vellen, waarvan er tegenwoordig nog maar een kwart bewaard gebleven is. (Zwijnenberg, 'Inleiding' in *Paragone. Verhandeling over de schilderkunst. Eerste boek*, Amsterdam 1996, p. 7.)

⁴⁶ Heydenreich, 'Introduction', in *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, New Jersey 1956, pp. ix – xiv.

⁴⁷ Zwijnenberg 1996 (zie noot 44), pp. 7-16.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 11.

ervan snappen om het te kunnen schilderen.⁴⁹ Onderzoek, oefening en ervaring waren belangrijke begrippen voor hem omdat een schilder zonder die elementen nooit goed kon worden.⁵⁰

In de passages waarin Leonardo schrijft over het afbeelden van figuren, in dit geval toegespitst op vrouwen, en hoe die het meeste gratie verkrijgen op een schilderij, is het lastig na te gaan welk van deze passages puur op narratieve afbeeldingen slaan en welke ook op portretkunst van toepassing kunnen zijn. Een ander moeilijk punt wat schoonheid betreft is dat Leonardo veel schrijft over hoe een vrouw op haar mooist afgebeeld moet worden, maar dat hij nergens vermeldt wat hij schoonheid vindt. Een opvallend citaat van Leonardo over het schilderen van figuren is de volgende:

*'Het eerste doel van de schilder is om vanaf een platte oppervlakte een lichaam zo te modeleren dat het loskomt van het oppervlak, en hij wie hierin het meest slaagt verdient de meeste lof,..'*⁵¹

Uit dit citaat, maar ook andere passages uit de Codex Urbinas, blijkt dat Leonardo het erg belangrijk vond dat een afgebeeld persoon natuurgetrouw was. Hierin lag de kracht van de schilderkunst, die belangrijker was dan andere kunsten omdat het capabel was mensen zo af te beelden dat ze door toekijkers als levenden ervaren werden. Leonardo geeft der ondersteuning van deze stelling verschillende voorbeelden waarbij afgebeelde personen of heiligen als levende mensen worden beschouwd of waarbij mannen verliefd worden op een afgebeelde vrouw.⁵² Schilderkunst kan de schoonheid, die bij personen wegslijt met de jaren, voor eeuwig vastleggen.⁵³ Hierbij zou die schoonheid zo mooi en lijkend moeten zijn dat het oog er net zoveel genoeg aan beleeft als wanneer hij naar de levende persoon zou kijken.⁵⁴ In een technische passage over het oogpunt waaruit mensen geschilderd moeten worden schrijft Leonardo:

*..en als je ze te hoog of te laag schildert, zul je zien dat het portret geen gelijkenis is.*⁵⁵

Hieruit kan afgeleid worden dat Leonardo streefde om een portret van iemand zo lijkend mogelijk te maken.

Leonardo behandelt ook technische elementen over het afbeelden van vrouwen, zo beschrijft hij

⁴⁹ R 660, McM 71. (Verwijzingen naar Richter (R) en McMahon (McM) zijn verzameld in een appendix, te vinden op pagina 23.)

⁵⁰ McM 70.

⁵¹ Vertaald naar: *'The primary purpose of the painter is to make a plane surface display a body in relief, detached from that plane, and he who in that art most surpasses others deserves most praise, ...'* (McM 434).

⁵² McM 17.

⁵³ Dit is tevens voor Leonardo de reden dat de schilderkunst boven de natuur staat. McM 39, McM 43.

⁵⁴ McM 42.

⁵⁵ Vertaald naar: *and if you make them either too high or too low, you will see that your portrait is not a likeness.* (McM 116).

dat mensen hun gezichten veel beter uitkomen als het slecht weer is en dat een schilder dan ook bij schemering zou moeten portretteren.⁵⁶ Ook het zitten in een deuropening is aan te raden vanwege de gracieuze lichtval die dat met zich meebrengt.⁵⁷

Wat bijdraagt aan het zo levend en lijkend mogelijk afbeelden van een persoon is het afbeelden van het innerlijk van die persoon, wat Leonardo de 'zielenroerselen' van iemand noemt. Een figuur is pas prijswaardig wanneer het de ziel en het karakter van de geportretteerde toont.⁵⁸ Een belangrijk middel hierbij zijn de ogen van iemand, het belangrijkste orgaan van de mens, de spiegels van de ziel waarin al de schoonheid van de hele natuur verborgen ligt.⁵⁹

Het zo deugdelijk mogelijk leven dat, zoals beschreven, in het Italië van de renaissance een grote rol speelde is niet in eerste oogopslag bij Leonardo terug te zien. Hij schrijft bijvoorbeeld niets over de deugden die een vrouw zou moeten hebben en hoe ze zich zou moeten gedragen. Over deugd in het algemeen bestaat er een kleine passage waarin hij beschrijft dat het streven naar deugd voedsel is voor zowel ziel als het lichaam.⁶⁰ Ook schrijft hij dat deugden belangrijker zijn dan aardse schatten, een gedachte die vergelijkbaar is met onder andere Alberti.⁶¹

Vrouwen moeten volgens Leonardo op een nette manier afgebeeld worden, een ingetogen houding met de benen bij elkaar en het hoofd gebogen.⁶² Ongepaste bewegingen en benen die te ver uit elkaar staan, laten brutaliteit zien, terwijl een ingetogen houding duidt op bescheidenheid en bedeesdheid.⁶³ Of deze beschrijvingen voor narratieve afbeeldingen of voor vrouwen in het algemeen geldt is niet helemaal duidelijk, maar het toont wel dat Leonardo de afgebeelde vrouwen een gepaste houding wilde geven, zoals zij dienden te hebben in die tijd.

Gebaren en bewegingen die afgebeeld werden moesten passen bij het geslacht, de leeftijd en het karakter van de persoon.⁶⁴ Ook bij het afbeelden van kleren moest een schilder volgens Leonardo aandacht hebben voor de waardigheid van degene die hij afbeeldde.⁶⁵ Haarstijlen en haardracht kan tot minder gratie lijden in een afbeelding als er losse haren uit proportie vallen en dit een raar effect geeft. Daarom is het volgens Leonardo beter het haar krullend om het gezicht te laten vallen, zodat

⁵⁶ McM 134.

⁵⁷ McM 137.

⁵⁸ McM 248, McM 400.

⁵⁹ McM 12, McM 30, McM 34.

⁶⁰ McM 78.

⁶¹ Alberti haalt ter ondersteuning het voglende citaat van Plato aan *'All the gold hidden in the earth, all the gold stored up above the ground, all the possessions on earth do not compare with virtue'* (Alberti 1969 (noot 6), pp. 147-148).

⁶² McM 253.

⁶³ McM 392, Opvallend is dat Maria in Leonardo's schilderij van de *Annunciatie* (ca. 1475-1480) de benen ver uit elkaar heeft. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat Leonardo in zijn vroege loopbaan nog onder invloed van zijn leermeester Verrocchio stond en pas later zijn ideeën over schilderkunst ontwikkelde.

⁶⁴ McM 389, McM 104.

⁶⁵ McM 574.

de wind ermee kan spelen.⁶⁶

Zoals gezegd schrijft Leonardo niet wat hij precies onder schoonheid verstaat in het gezicht en lichaam van de vrouw. Waar hij wel veel aandacht aan geeft in zijn notities is harmonie; elk deel van het lichaam moest in goede verhouding met het geheel staan.⁶⁷ Hiermee besteedt hij ook aandacht aan de verhoudingen in gezichten. Mooie gezichten zijn belangrijk bij Leonardo, hij schrijft dat wanneer een schilder schoonheid wil zien, hij zelf heer en meester is om het te creëren.⁶⁸ Zo raadt hij schilders aan om de straat op te gaan en de mooiste delen van verschillende gezichten te selecteren om zelf een mooi gezicht te kunnen schilderen.⁶⁹ Leonardo was niet de enige met dit idee, het is onder andere terug te zien bij Ficino en Agnolo Firenzuola(1493-1545), die het boek *Della Bellezza delle donne* (Over de schoonheid van vrouwen) schreef waarin hij de perfecte elementen uit de gezichten en lichamen van verschillende vrouwen selecteerde om een ideale vrouw te beschrijven.⁷⁰ Een andere overeenkomende gedachte met Firenzuola is dat een vrouw mooi is wanneer ze door iedereen als mooi beschouwd wordt.⁷¹ Het is belangrijk om een mooi gezicht te selecteren omdat de schoonheid van een mooi gezicht voorbijgangers doet stilstaan. Leonardo raadt het gebruik van vele ornamenten en dure decoratie dan ook sterk af, dit doet volgens hem juist tekort aan schoonheid in een gezicht. Een arme vrouw zonder dure kleren en juwelen is mooier dan een vrouw die zichzelf bedekt met dure ornamenten.⁷² Dit verschilt met vrouwenportretten uit de vijftiende eeuw waarbij juist de decoratie en ornamenten van groot belang waren.

Leonardo merkt op dat hij vele schilders kent die steeds hetzelfde gezicht gebruiken in hun afbeeldingen van personen. Dit rekent hij niet onder goede schilderkunst. De natuur heeft elk mens immers herkenbaar gemaakt aan zijn eigen gezicht en schilders die geen variatie in gezichten aanbrengegen negeren dit natuurlijke feit en schilderen mensen alsof ze allemaal familieleden van elkaar zijn.⁷³ Ook het, vaak onbewust, schilderen van het eigen gezicht van de schilder ziet Leonardo als een groot gebrek.⁷⁴ De schoonheid op gezichten varieert met het aantal gezichten die er bestaan en is daarom nooit hetzelfde, vandaar dat elk gezicht anders afgebeeld zou moeten worden.⁷⁵

⁶⁶ McM 442.

⁶⁷ McM 287.

⁶⁸ McM 35.

⁶⁹ McM 276.

⁷⁰ Waarin hij zichzelf onmiddellijk met Zeuxis vergelijkt. (Firenzuola, *On The Beauty of Women*, Philadelphia 1992, p. 13.).

⁷¹ McM 276.

⁷² McM 442.

⁷³ McM 97, McM 274.

⁷⁴ McM 86.

⁷⁵ McM 278.

Leonardo da Vinci; zijn portretten

Zoals in het eerste hoofdstuk van dit onderzoek te lezen, waren de profielportretten van vrouwen in de vijftiende eeuw over het algemeen geïdealiseerd en was hun functie die van het weergeven van de deugd. De individuele persoonlijkheid en het karakter van de vrouw was hierbij van ondergeschikt belang.⁷⁶ In de laatste dertig jaar van de vijftiende eeuw vond er een verandering in de portretkunst plaats waarbij de vrouwen op profielportretten langzaam plaats maakten voor schilderijen van vrouwen die driekwart afgebeeld werden. Dit had te maken met een verandering in het portretteren op zich, waar Leonardo da Vinci een belangrijke rol in speelde. Zijn portretten werden gekenmerkt door zijn idee dat de zielenroerselen van de persoon weergegeven moesten worden in een portret. Deze, volgens sommige schrijvers, revolutie in de portretkunst is onder andere te zien in zijn vrouwenportretten.⁷⁷ In dit hoofdstuk wordt bekeken of Leonardo in zijn streven naar het weergeven van het innerlijk van de mens ook losbrak van de vijftiende eeuwse portrettraditie wat het afbeelden van schoonheid en deugden betreft en hoe dit in verhouding staat met zijn geschreven theorieën.

Ginevra de'Benci

Het eerste portret dat in dit kader bekeken wordt is *Ginevra de'Benci* (Afb. 5), een portret dat geschilderd is door Leonardo rond 1478. Dit portret representeert een jonge vrouw die in een landschap afgebeeld is. Op de achterkant van het paneel, te zien op afbeelding 6, is het takje van een jeneverbes te zien dat omcirkeld wordt door een laurierblad en een palmbblad, gesierd door de Latijnse inscriptie VIRUTEM FORMA DECORAT (schoonheid siert deugdelijkheid). De jeneverbesstruik achter haar is waarschijnlijk een toespeling op haar naam. Jeneverbes is *ginopro* in het Italiaans, een reden om aan te nemen dat dit portret te identificeren is als Ginevra de'Benci. Over Ginevra is bekend dat ze uit een welgestelde Florentijnse familie kwam en op haar zestiende trouwde met Luigi Niccolini.⁷⁸ In gedichten uit haar tijd wordt ze beschreven als het mooiste meisje van de stad, met gouden haren en donkere ogen.⁷⁹

De functie van dit portret is niet helemaal duidelijk. Sommige schrijvers bestempelen het als een huwelijksportret,⁸⁰ terwijl anderen het als een opdracht van Bernardo Bembo (1433-1519) zien. Deze staatsman ontmoette Ginevra rond 1475 en maakte haar vanwege haar schoonheid tot zijn platonische liefde.⁸¹ Hiermee werd ze voor Bembo wat Laura ooit voor Petrarca was en werd ze

⁷⁶ Tinagli 1997 (zie noot 4), p.79.

⁷⁷ Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Washington 1963, p. 101.

⁷⁸ Brown 2001 (zie noot 1), pp. 142-145.

⁷⁹ Bull, *Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de'Benci" and the "Lady with an Ermine"*, *Artibus et Historiae*, vol. 13, no. 25 (1992), p. 67.

⁸⁰ Garrard 1992 (zie noot 4), pp. 60-61.

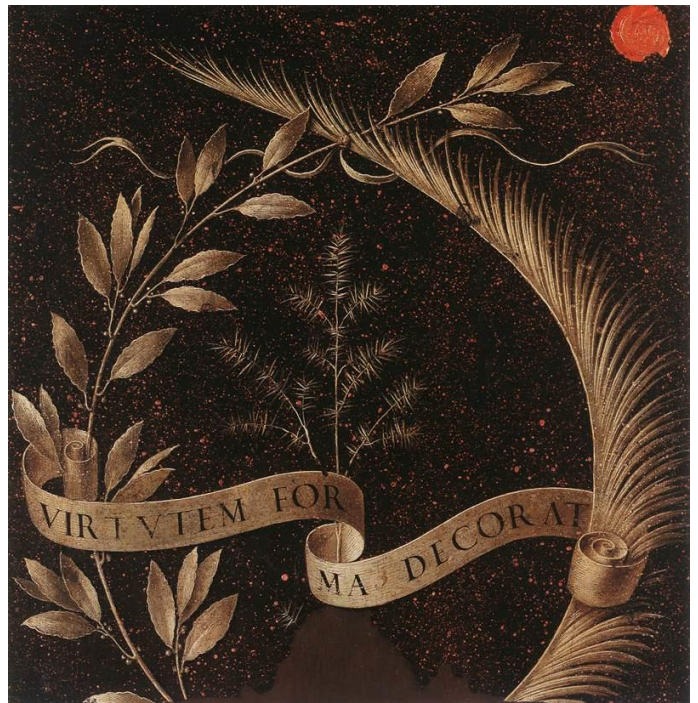
⁸¹ Brown 2001 (zie noot 1), pp. 142-145.

bezongen in verschillende gedichten.

Leonardo is in de houding van Ginevra, die driekwart naar de kijker toe zit, beïnvloed door de Noordelijke kunst, maar in Italië was dit erg nieuw. Er was destijds nog nooit een vrouw geportretteerd die de kijker recht aankeek. Zoals eerder beschreven was het voor een vrouw ongepast om mannen recht aan te kijken en werden zij die dat wel deden als onkuise vrouwen gezien. Ginevra kwam echter uit een rijke familie en had geen reden om geassocieerd te worden met een dergelijke onwaardige vrouw.⁸² Een mogelijke verklaring voor het feit dat ze wel recht naar buiten kijkt, is dat zij afgebeeld werd als de platonische liefde van Bembo, want in de dichtkunst speelden de ogen als spiegels van de ziel een belangrijke rol.⁸³ Doordat de kijker Ginevra de ogen in kan kijken, is ze veel levendiger en spreekt ze meer aan dan een profielportret. Toch lijkt ze nog een



Afb. 5 Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, ca. 1478, olieverf op paneel, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington.



Afb. 6 Achterkant van *Ginevra de' Benci*, afb. 5.

soort sombere uitstraling te hebben. In dit portret is ook te zien dat Leonardo al experimenteerde met schaduwwerking in een gezicht, iets dat terugkomt in zijn theorie.

Dit portret wordt op verschillende manieren met deugdelijkheid verbonden. De meest opvallende is de inscriptie op de achterkant waarbij schoonheid en deugdelijkheid zowel met elkaar, als met de geportretteerde vrouw verbonden worden. Het is niet bekend wie opdracht gegeven heeft tot het plaatsen van deze inscriptie of dat Leonardo het zelf toevoegde aan het schilderij, maar het is duidelijk een toespeling op de deugd van Ginevra. Een ander aspect is de symboliek van de

⁸² Garrard 1992 (zie noot 4), pp. 60-61.

⁸³ Tinagli 1997 (zie noot 4), pp. 88-89.

jeneverbesstruik. Allereerst is dit een teken van haar kuisheid, maar de verbinding tussen haar naam en de plant kan ook gezien worden als een vergelijking met Petrarca, die zijn geliefde Laura vaak met laurier vergeleek.⁸⁴ Daarnaast is er haar schoonheid. Hoewel het afbeelden vanaf een driekwartaanzicht en het feit dat ze de kijker recht aankijkt een nieuwe manier van portretteren lijkt, kijkend naar haar gezichtskenmerken lijkt Ginevra niets anders dan een gedraaid profielportret van vrouwen. In een restauratie van 1991 kwam haar witte huid onder een laag vernis vandaan en haar roze wangen zijn waarschijnlijk vervaagd met de tijd.⁸⁵ Ze heeft gouden haren, mooie donkere ogen, een hoog voorhoofd en een lange elegante nek. In principe past Ginevra dus precies in het beschreven ideale type schoonheid.

Maar het portret verschilt ook op verschillende punten met de traditie om vrouwen af te beelden, zo zet Leonardo zich af tegen de beeldtraditie door Ginevra geen juwelen te geven. Haar kleding is erg simpel en haar haar is niet opgestoken en gedecoreerd met sluiers en parels, ze draagt slechts een simpel kapje en heeft het krullende haar aan weerszijden van haar gezicht kortgeknipt.⁸⁶ Dit komt overeen met Leonardo's theorie dat vrouwen zonder ornamenten mooier waren dan vrouwen die zich opsmukten met dure kleding en ornamenten en hij bewijst hiermee dat er niet veel ornamenten nodig zijn om een portret mooi en sprekend te laten zijn.

Of dit portret een echte gelijkenis is van Ginevra de'Benci is moeilijk vast te stellen. Hoewel ze lijkt op een vrouw die rondgelopen zou kunnen hebben in die tijd, haar gezicht, kleding en houding vertonen veel overeenkomsten met vrouwenbustes die Verrocchio(1435-1488) maakte. Leonardo was waarschijnlijk nog steeds bij zijn leermeester toen hij dit portret schilderde en werd door hem beïnvloed.

Cecilia Gallerani

Op het portret dat geïdentificeerd is als Cecilia Gallerani is een jonge vrouw te zien die een hermelijn in haar handen vasthoudt (Afb. 7). Cecilia werd waarschijnlijk rond 1489 de minnares van de hertog van Milaan, Ludovico Sforza (1453-1508), de aanneembare opdrachtgever voor dit portret. Omdat Cecilia een minnares was en geen hoge status of belangrijke rol aan het hof van Milaan had, hoefde Leonardo zich niet aan strenge voorschriften met betrekking tot decorum te houden en kon hij experimenteren in dit portret. Zo heeft Cecilia een bijzondere houding, haar lichaam draait zich in een soort spiraal en ook de schaduwen op haar gezicht zijn op een inventieve manier weergegeven.

In tegenstelling tot *Ginevra de'Benci*, een vrouw die nog weinig leven uitstraalt, komt Cecilia helemaal tot leven op het portret. Haar lichaam lijkt zich op een spontane manier te draaien, alsof

⁸⁴ Cropper 1986 (zie noot 32), p. 183. Marsden 2001 (zie noot 10), pp. 72-73

⁸⁵ Bull 1992 (zie noot 79), p. 75.

⁸⁶ Dit was een mode in die tijd en ook op andere vrouwenportretten terug te zien (Marsden 2001 (zie noot 10) p. 72-72).

Leonardo bij dit portret beter doorhad hoe hij de suggestie van beweging weer kon geven.⁸⁷ Door verschillende schrijvers wordt dit portret gezien als het eerste dat de zielenroerselen van een persoon vastlegt. Cecilia zit in gedraaide houding en richt haar ogen op iets buiten het schilderij wat voor de kijker niet te zien is. Ze heeft een zekere spontaniteit in haar blik, alsof ze iemand begroet die net binnenkomt, zoiets dergelijks werd nog nooit afgebeeld door een schilder.

De deugd van Cecilia in dit portret komt op verschillende manieren naar voren. De hermelijn in haar handen staat voor meerdere dingen. Allereerst is het een toespeling op Cecilia haar familienaam; het Griekse woord voor hermelijn is *galee*. Daarnaast is de hermelijn een symbool om de reinheid en kuisheid van een vrouw aan te duiden, omdat het een erg schoon dier is dat zichzelf niet wil besmeuren. Ook is de hermelijn die Cecilia in haar armen kroelt het embleem van de hertog van Milaan, een subtiele verwijzing naar hun relatie.⁸⁸

Een overeenkomst met Leonardo zijn theorie is de schaduwwerking in het gezicht van Cecilia. Door onderzoek is aangetoond dat er een deur of raamopening op de achtergrond geschilderd was, dit komt terug in de theorie. De schaduwen op haar gezicht zijn erg mooi en dragen bij aan de ruimtelijkheid die de vrouw heeft.

Hoewel Leonardo tegen het gebruik van ornamenten pleit, Cecilia heeft toch sieraden om en haar haar is volgens de mode opgestoken. Dat haar brengt ook een andere tegenstelling tussen Leonardo's theorie en praktijk met zich mee. Hoewel Leonardo nadrukkelijk zegt dat haar los moet hangen en niet aan het gezicht vastgeplakt moet lijken, is het bij Cecilia, zij het volgens de mode in die tijd, strikt opgebonden. Ook haar voorste plukken zijn onder haar kin vastgebonden.⁸⁹ Dit



Afb. 7 Leonardo da Vinci, *Cecilia Gallerani (Dame met een Hermelijn)*, ca. 1483-90, Olieverf op paneel, 55 x 40 cm, Czartoryski Museum, Cracow.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 76, Bull 1992 (zie noot 79) p. 67.

⁸⁸ Marsden 2001 (zie noot 10) p. 76.

⁸⁹ Andere schrijvers zoals Syson beweren dat dit een soort kapje over het hoofd is, Bull stelt echter dat het een modeverschijnsel was om het haar zo onder de kin vast te binden, dit is ook op andere portretten terug te zien. (Bull 1992 (zie noot 79) p. 78, Syson *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan*, tent. cat. National Gallery London, 2011, p. 106).

zorgt ervoor dat het lijkt alsof het met lijm vastzit, waar Leonardo juist tegenpleit in zijn theorie. De sieraden, de modieuze jurk en het haar van Cecilia zijn elementen die Leonardo's theorie tegenspreken en die hij waarschijnlijk niet uit zichzelf geschilderd zou hebben. Mogelijkheden om te verklaren dat ze wel op het schilderij staan is dat Leonardo nog niet ver gevorderd was met zijn schildertheorie of dat Sforza hem deze dingen opdroeg. Maar door deze elementen valt wel te concluderen dat Cecilia, in ieder geval in haar dracht en kleding, naar het leven geschilderd is.

La Gioconda

Het laatste vrouwenportret wat Leonardo maakte, rond 1503-1505, is tegenwoordig bekend als de *Mona Lisa*, of in het Italiaans *La Gioconda*. (Afb. 5) Hoewel zij vandaag vaak als Lisa Gherardini wordt geïdentificeerd, de echtgenote van Francesco del Giocondo, heeft tot noch toe geen wetenschapper ooit met zekerheid kunnen vaststellen dat zij dit ook werkelijk is. Sterker nog, het is niet eens zeker of dit schilderij wel een portret van iemand is. Schrijvers beschrijven de vrouw ook als een representatie van een ideaalbeeld, zoals er aan het eind van de 15^e eeuw meer gemaakt werden,⁹⁰ een karakterportret van de vrouw,⁹¹ of als een vrouw die een toonbeeld is van wat schilderkunst kan doen.⁹²

De houding van de vrouw op het portret is gebaseerd op Vlaamse portretten.⁹³ Dit schilderij is bekend geworden om de *sfumato* techniek, de techniek die Leonardo introduceerde waarbij contourlijnen vervaagd worden. Door deze techniek en de schaduwen die hij toepaste in gezichten was Leonardo in staat meer levendigheid en ruimtelijkheid in zijn figuren te creëren.

Het bijzondere aan de Mona Lisa is dat ze, in tegenstelling tot Ginevra en Cecilia, geen ornamenten heeft. Bij Ginevra en Cecilia zijn nog verschillende symbolen of motto's te vinden die iets vertellen over de vrouw en haar karakter, maar in de Mona Lisa lijkt het dat Leonardo dit alles achterwege wilde laten en het karakter van de vrouw op een pure manier wilde weergeven. Hiermee is een ontwikkeling te zien in zijn portretten en is aan te nemen dat Leonardo rond 1503, toen hij begon met het schilderen van dit schilderij, zijn theorieën over schilderkunst verfijnd had.⁹⁴ Hij houdt zich dan ook aan zijn theorie. Maar hoewel Leonardo tegen ornamenten was, bij Cecilia schilderde hij de sieraden van de vrouw. Het is opmerkelijk dat Lisa als vrouw in de Renaissance helemaal geen sieraden zou dragen of dat Leonardo ze niet zou afbeelden als ze wel sieraden droeg. Dit zou een reden kunnen zijn om het schilderij niet als een portret te zien.

Indien dit schilderij wel een portret is, zijn er een paar verwijzingen te vinden naar de deugd van

⁹⁰ Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 91.

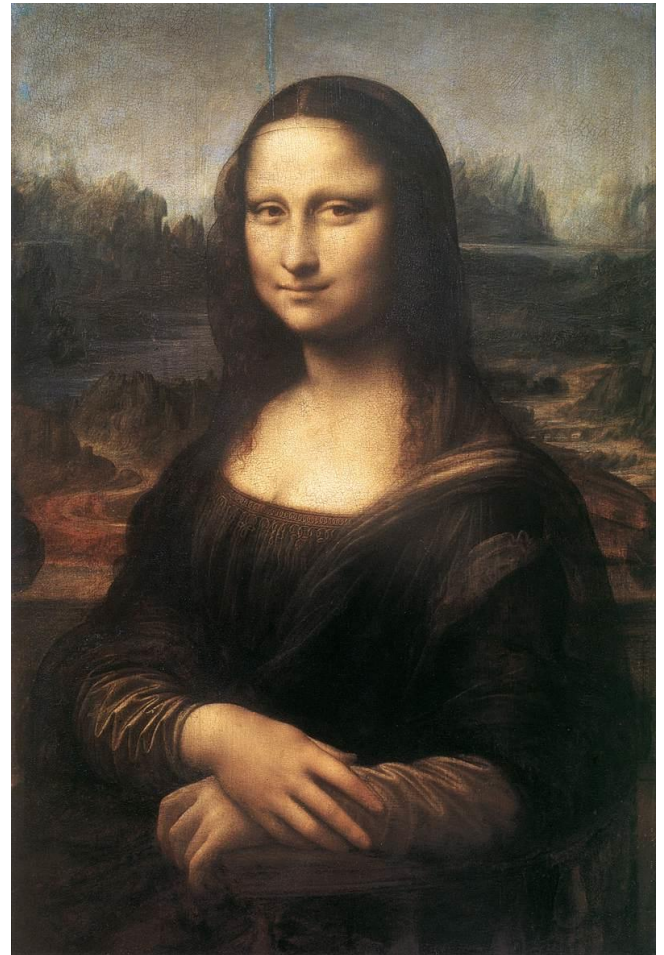
⁹¹ Brown, *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*, Arte Lombarda, 67 (1983), p. 103.

⁹² Pope-Hennessy 1963 (zie noot 77), p. 108.

⁹³ Zöllner 1993 (zie noot 17), p. 12.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 15.

de vrouw. Niet door middel van duidelijke attributen maar door subtiele elementen. Zo werden de handen bij een portret vrijwel nooit afgebeeld, alleen als ze iets vasthielden of qua houding op de deugdelijkheid van de vrouw sloegen. Dat Leonardo ze hier wel afbeeld is volgens sommige schrijvers dan ook een mogelijke verwijzing naar deugdelijkheid. De manier waarop de handen op elkaar rusten was in die tijd een gepast gebaar voor meisjes en jonge vrouwen. Dit geeft haar ook een houding die gepast was voor een vrouw. Opmerking hierbij is wel dat dit niet per se door Leonardo uitgedacht is op deze manier, maar dat het ook een gebaar kan zijn wat uit het leven is overgenomen en zo op het schilderij terecht is gekomen.⁹⁵ Een ander aspect in dit kader is de zwarte sluier die ze draagt. Dit is, indien het schilderij inderdaad een portret van Lisa Gherardini is, waarschijnlijk geen teken van rouw,⁹⁶ maar wellicht een modeverschijnsel uit die tijd. Getrouwde vrouwen droegen meestal een sluier, als teken van hun huwelijkse staat en de deugden die daarbij geassocieerd werden. Vanwege de verbinding naar de deugden droeg de sluier ook bij aan de status van de vrouw. Deze referenties naar deugdelijkheid zijn erg subtiel waardoor het niet duidelijk is of dezen uit het leven overgenomen zijn op het schilderij of dat ze wel degelijk op de deugd van de vrouw wijzen. Hoewel het lastig is over kleding en haardracht te oordelen omdat ze een modeverschijnsel kunnen zijn, een zwarte sluier werd bijna nooit afgebeeld op Florentijnse portretten en zou daarom best wel eens een extra betekenis met zich mee kunnen dragen.⁹⁷ Een element wat nog wel vragen doet oproepen is het haar van de vrouw. Het hangt los, dat in die tijd wees op een deugdelijk leven als getrouwde vrouw maar op gebrek aan moraal. Hoewel dit overeenkomt met Leonardo zijn theorie over het afbeelden van haar, tijdgenoten zouden dit waarschijnlijk opvatten als een negatieve referentie.⁹⁸



Afb. 8 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, 1503-1505, olieverf op paneel, 77 x 52 cm, Musée du Louvre, Paris.

Omdat vele portretten in de Renaissance, zoals eerder aangetoond in dit onderzoek, geïdealiseerd werden, zou het niet vreemd zijn dat de Mona

⁹⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁸ Marsden 2001 (zie noot 10), pp. 77-79.

Lisa ook geïdealiseerde kenmerken heeft. Het is immers moeilijk voor te stellen dat een portret in het begin van de 16^e eeuw totaal los zou staan van een lange traditie.⁹⁹ Opvallend is dat het gezicht van Mona Lisa overeen komt met het type gezicht dat Leonardo vaker gebruikt in zijn portretten. Dit zou tegen zijn theorie ingaan waarin hij meerdere malen pleit dat een schilder niet hetzelfde gezicht in zijn schilderijen moet gebruiken maar moet variëren en zou een reden kunnen zijn om te stellen dat de Mona Lisa niet naar een echt persoon geschilderd is. Ook zou Leonardo zichzelf hier tegenspreken wanneer hij zegt dat een schilder naar de natuur moet schilderen en portretten lijkend moet maken en zou hij hier eerder meegaan met de andere schilders uit zijn tijd, die een ideaalbeeld in hun hoofd vormden en dat afbeeldden.

Door sommige schrijvers wordt gespeculeerd dat Leonardo zijn eigen schilderkunst en die van alle andere schilders wilde overtreffen met alles wat hij geleerd had. Zij stellen dat hij al zijn kennis in één portret wilde tonen en dat hij wilde laten zien dat de schilderkunst wel degelijk de wezenlijke ziel van een persoon kon afbeelden, om daarmee de discussie omtrent dat onderwerp te winnen en een antwoord te geven op Ghirlandaio's inscriptie.¹⁰⁰ Leonardo dacht dat hij de ziel van een mens snapte en dat hij met de techniek van de schilderkunst deze ook kon laten zien. De Mona Lisa wordt met deze theorie een demonstratie van de schilderkunst.¹⁰¹

De Mona Lisa lijkt het portret van een individueel persoon die naar buiten kijkt en haar emoties overdraagt. Maar het is de vraag of ze wel het portret is van een echt bestaand persoon of dat ze een schilderij is dat gemaakt werd vanwege literaire debatten tussen schilderkunst en dichtkunst en de discussie of een vrouw wel in al haar schoonheid afgebeeld kon worden.

⁹⁹ Zöllner 1993 (zie noot 17), pp. 12-14.

¹⁰⁰ Cropper gaat zelfs verder hierin en stelt dat zowel Ginevra de'Benci en de Mona Lisa alleen maar geschilderd zijn als bewijsstukken in de discussie dat de schilderkunst boven de dichtkunst staat, omdat het mensen kon laten leven. (Cropper 1986 (zie noot 32), p. 190).

¹⁰¹ Zöllner 1993 (zie noot 17), pp. 15-16, Cropper 1986 (zie noot 32), p. 187.

Conclusie

Vrouwenportretten in de renaissance waren geen eenvoudige portretten omdat ze een andere functie hadden dan dat tegenwoordig de connotatie is bij portretten. Ze waren niet bedoeld om te lijken op de geportretteerde maar om het deugdelijk karakter van de vrouw weer te geven. Op deze manier droegen de vrouwen en hun portretten bij aan de status van hun man en familie. Mede door de invloed van dichters ontstond er een type van ideale schoonheid waarna deze vrouwen werden geïdealiseerd. Op deze manier voldeden zij aan het sociale ideaal en is het lastig om vast te stellen in hoeverre een portret lijkend is. Leonardo da Vinci was in schildertechnisch opzicht vernieuwend in deze tijd, hij schilderde vrouwen vanaf driekwart en hechtte meer waarde aan het tonen van de zielenroerselen van iemand dan aan het tonen van deugden. Dit is terug te zien in zijn portretten, waarin hij experimenteert met houdingen en schaduwwerkingen om meer leven in figuren te krijgen. Toch is ook bij de portretten van Leonardo da Vinci te zien dat hij bezig was met het uitbeelden van deugden door schoonheid, waarbij een ontwikkeling in zijn werk te zien. Bij zijn vroege werken zijn er nog verschillende inscripties of attributen te zien die refereren aan de vrouw en haar karakter. Ook is bijvoorbeeld *Ginevra de'Benci* nog een voorbeeld van het ideale type schoonheid dat sociaal gewenst was, terwijl de *Mona Lisa* die later gemaakt werd een heel ander uiterlijk een geen attributen of ornamenten heeft. Als zij een portret is, wordt haar deugd alleen nog maar door subtiele verwijzingen getoond. Leonardo bracht dus zeker vernieuwing in het afbeelden van vrouwen en hun schoonheid. Hij is in staat om het karakter van de vrouw dat in de vijftiende eeuw hoofdzakelijk door ornament naar buiten werd gebracht, in haar ogen te leggen en haar zo tot leven te doen komen.

Appendix Codex Urbinas

Appendix Codex Vaticanus Urbinas Latinus 1270

Richter en McMahon annoteren.

- A. *Leonardo over goede schilderkunst.*
- B. *Leonardo over portretkunst*
- C. *Leonardo over ogen en 'the motions of the mind'.*
- D. *Leonardo over deugd.*
- E. *Leonardo over het afbeelden van vrouwen en decorum.*
- G. *Leonardo over schoonheid.*

A. Leonardo over goede schilderkunst.

McM 70 (CU 39v) *Of the error of those who practice without science.* Those who fall in love with practice without science are like pilots who board a ship without rudder or compass, who are never certain where they are going. Practice ought always to be built on sound theory; perspective is the guide and the path to this theory, and without it nothing is done well in painting.

McM 71 (CU 32) Therefore, painter, knowing that you cannot be good, if you are not a versatile master in reproducing through your art all the kinds of forms that nature produces- which you will not know how to do if you do not see and represent them in your mind – as you go through fields, exercise your judgment of various objects, noting first this thing and then that, make a collection of various objects, selected and harvested from among those less good.

Richter 660 (CU 141a) Hence the painter will produce pictures of small merit if he takes for his standard the pictures of others, but if he will study from natural objects he will bear good fruit.

B. Leonardo over portretkunst.

McM 39 (CU 16v) *Marvelous science of painting!* You preserve alive the ephemeral beauties of mortals, which through you become more permanent than the works of nature, which vary continually with time, leading them to expected old age. Such a science bears the same relation to divine nature as its works do to the works of nature, and therefore it is adored.

McM 42 (CU 11v) The beauty of such harmony is destroyed by time in a few years, unless it happens that the beauty has been depicted by the painter, so that time will long preserve it. The eye, insofar as its function is concerned, takes as true pleasure in such a painted beauty as it would in the living beauty.

McM 43 (CU 17) How many paintings have preserved the likeness of a divine beauty of which nature's example has been destroyed by time or death, and the work of the painter has thus become of greater value than that of nature, his teacher.

McM 116 (CU 41) *Of the representation of relief.* He who draws from a relief should take a position such that the eye of the figure portrayed is on a level with the eye of him who makes the portrait. This should also be done with a head which you have to represent from nature, because the shapes

of persons whom you meet on the street always have their eyes on a level with yours, and if you make them either too high or too low, you will see that your portrait is not a likeness.

McM 134 (CU 51) *How to select an atmosphere to make faces attractive.* (...) or when you wish to make somebody's portrait, do so in bad weather or at twilight, placing the sitter with his shoulders against one of the walls of your courtyard. In the streets at twilight note the faces of men and women when the weather is bad, how much attractiveness and softness is seen in them. Therefore, painter, have a courtyard made suitable with walls stained black and a roof projecting somewhat over the wall (...) make your portrait at twilights, or when there are clouds or mist. This is a perfect atmosphere.

McM 137 (CU 41v) *Under what conditions a face is to be represented to give it grace through shadow and light.* A very high degree of grace in the shadow and lights is added to the faces of those who sit in the doorways of rooms that are dark, where the eyes of the observer see the shadowed part of such a face obscured by the shadows of that room, and see the illuminated part of that face with added/brightness which the brilliance of the air gives it. Through this increase in the shadows and lights the face is given great relief; on the illuminated side the shadows are almost indistinguishable and on the shadowed side the lights also are almost indistinguishable. The face acquires a great deal of grace from such a representation with its increase of shadows and lights.

McM 287 (CU 125) *That every part of the body should in itself be in proportion to the whole body.* Make each part of a whole proportionate to the whole.

McM 413 (CU 109) *Of the beauty of faces.* Do not paint muscles with harsh outlines, but let soft lights fade imperceptibly into pleasant, delightful shadows; from this come about grace and beauty of form.

McM 434 (CU 133) *What is the primary objective of the painter.* The primary purpose of the painter is to make a plane surface display a body in relief, detached from that plane, and he who in that art most surpasses others deserves most praise, and this concern, which is the crown of the science of painting comes about from the use of shadows and lights, or, if you wish, brightness and darkness.

C. Leonardo over ogen en 'the motions of the mind'.

McM 12 (CU 12v-13) The eye,/by which the beauty of the world is reflected for those who behold it, is of such great excellence, that he who consents to lose it deprives himself of the representation of all the works of nature. Because it views these works by means of the eyes, the soul is content in the human prison of the body; by means of the eyes the soul represents to itself all the manifestations by nature.

McM 30 (CU 8) *How painting goes beyond all the works of man because of the subtle reflections that pertain to it.* The eye, which is called the window of the soul, is the principal way through which the mind can most copiously and magnificently consider the infinite works of nature, and the ear is second to it, becoming noble through hearing about things that the eye has beheld.

McM 34 (CU 15v) Now, do you not see that the eye embraces the beauties of all the world?

McM 248 (CU 60v) *How a good painter must depict two things: man and his mind.* The good painter has two principal things to paint: that is, man and the intention of his mind. The first is easy, the second difficult, because it has to be represented by gestures and movements of the parts of the body, and this is to be learned from the mute, who make such gestures better than any other sort of man.

McM 400 (CU 123v) *How the figure is not praiseworthy if it does not display the passion of the spirit.* That figure is not praiseworthy if it does not, insofar as is possible, express in gestures the passion of its spirit.

D. Leonardo over het afbeelden van vrouwen en decorum.

McM 104 (CU 45v) Do not represent actions that do not become him who embodies them.

McM 253 (CU 51v) *How women should be represented.* Women should be represented with modest gestures, the legs close together, the arms gathered together, heads bent and inclined to one side.

McM 389 (CU 115v) *Variety of attitudes.* The actions of men are to be expressed according to their ages and ranks, and vary according to sex: that is, male and female.

McM 392 (CU 127v) *Of the poses of women and girls.* Women and girls should not have their legs raised nor too far apart, because that shows boldness and general lack of modesty, while straight legs indicate timidity and modesty.

McM 574 (CU 170) *Of ways of clothing figures and of diverse garments.* The garments of figures should be in keeping with age and decorum;(...)

E. Leonardo over schoonheid.

McM 35 (CU 5) *How the painter is master of all sorts of people and of all things.* If the painter wishes to see beauties which will make him fall in love with them, he is a lord capable of creating them, and if he wishes to see monstrous things that frighten, or those that are grotesque and laughable, or those that arouse real compassion, he is their lord and their creator.

McM 276 (CU 50v-51) *Of the selection of beautiful faces.* It seems to me no small attraction that a painter/give a charming air to his figures. The painter who does not possess this grace by nature can acquire it by casual study in this manner. Look about for the good parts of many beautiful faces, parts considered beautiful by public opinion, rather than by your own preference. You can deceive yourself by selecting faces that are similar to your own, since it often seems that such similarities please us; and if you should be ugly, you would select faces that are not beautiful and you would paint ugly face, as do many painters, whose painted figures often resemble that of their masters. So choose beautiful faces as I tell you and commit them to memory.

McM 442 (CU 131) Do you not see that among human beauties it is a very beautiful face and not rich ornaments that stops passers-by? And this I say to you who adorn your figures with gold or other rich trimmings, do you not see beautiful young people diminish their excellence with excessive

ornamentation? Have you never seen women in the hills wrapped in plain and poor draperies possessing greater beauty than those who are adorned? Do not paint affected curls or hair-dressings such as are worn by fools fearful that a single, misplaced lock will bring disgrace upon them and that bystanders will be diverted from their own thoughts and talk of nothing else and blame them. Such people have the mirror and comb for their advisors, and the wind that disarranges their carefully dressed hair is their main enemy. Depict hair which an imaginary wind causes to play about youthful faces, and adorn heads you paint with curling locks of various kinds. Do not do like those who plaster hair with glue, making faces appear as if turned to glass.

F. Leonardo over variatie.

McM 86 (CU 44) *Of the greatest defect of painters.* It is an extreme defect when painters repeat the same movements, and the same faces and manners of drapery in the same narrative painting and make the greater part of the faces resemble that of their master, which is something at which I have often wondered.

McM 97 (CU 39) And he who takes no account of these differences makes his figures as if they had been turned out by a stamp, so that they all seem sisters. Such a thing merits grave reproof.

McM 274 (CU 44) *Of the defect which those masters have who repeat the same expressions in the faces.* It is an extreme error of some masters to repeat the same motions in the same compositions, one alongside the other, and likewise the beauty in the faces is always the same, though this is never found repeated in nature. If all the past beauties of equal excellence returned to life, they would be greater in number than those that exist in our age, and since in this age no one precisely resembles another, the same would be true of those beauties.

McM 278 (CU 51v) *Of beauty.* Beauty of face may be equally fine in different persons, but it is never the same in form, and should be made as different as the number of those to whom such beauty belongs.

McM 279 (CU 51v) *Of judges of various beauties of equal excellence in various bodies.* Although in different bodies there be different beauties of equal attractiveness, different judges of equal intelligence will judge that there is great difference between one and the other among those they prefer.

G. Leonardo over deugd.

McM 78 (CU 34v-35) How much greater is the glory of virtue of mortals than of their treasures? (...) because striving for virtue is food for both the soul and the body. (...) If you excuse yourself because of the children whom you have to feed, a little is enough for them, but see to it that virtues be their food, which is faithful wealth and does not leave us except with life itself.

Afbeeldingenlijst

Afb. 1: Piero del Pollaiuolo, *Portrait of a Lady*, ca. 1475, tempera op panel, 55 x 34 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Foto: Web Gallery of Art.

Afb. 2: Fra Filippo Lippi, *Portrait of a Woman*, 1440-42, tempera op panel, 50 x 33 cm, Staatliche Museen, Berlin. Foto: Web Gallery of Art.

Afb. 3: Antonio del Pollaiuolo, *Portrait of a Lady*, 1460-65, olie en tempera op panel, 48 x 35 cm, Museo poldi Pezzoli, Milan. Foto: Web Gallery of Art.

Afb. 4: Domenico Ghirlandaio, *Portrait of Giovanna Tornabuoni*, 1488, tempera op panel, 76 x 50, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Foto: Web Gallery of Art.

Afb. 5: Leonardo da Vinci, *Ginevra de'Benci*, ca. 1478, olieverf op paneel, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: Web Gallery of Art.

Afb. 6: Leonardo da Vinci, *Ginevra de'Benci, achterkant*, ca. 1478, olieverf op paneel, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: Web Gallery of Art.

Afb. 7: Leonardo da Vinci, *Cecilia Gallerani (Dame met een hermelijn)*, ca. 1490, olieverf op paneel, 55 x 40 cm, Czartoryski Museum, Cracow. Foto: Web Gallery of Art.

Afb. 8: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, 1503-1505, olieverf op paneel, 77 x 52 cm, Musée de Louvre, Paris. Foto: Web Gallery of Art.

Bronnenlijst

- Alberti, L.B., *The family in Renaissance Florence: a translation by Renée Neu Watkins of I libri della famiglia*, Columbia 1969.
- Bridgeman, J., 'Condecenti et netti...': beauty, dress and gender in Italian Renaissance art', in Ames-Lewis, *Concepts of Beauty in Renaissance art*, Aldershot 1998.
- Brown, D.A., *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, tent. cat. National Gallery of Art Washington, Princeton 2001.
- Brown, D.A., *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*, *Arte Lombarda*, 67 (1983).
- Bull, D., *Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine"*. *Artibus et Historiae*, vol. 13, no. 25 (1992).
- Campbell, L., *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, London 2008.
- Cropper, E., 'Introduction', in Ames-Lewis, F., *Concepts of Beauty in Renaissance Arts*, Aldershot 1998.
- Cropper, E., , 'On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style', *The Art Bulletin* 48 (September 1976).
- Cropper, E., , 'The Beauty of Woman : Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture', in Ferguson, M.W., *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago 1986.
- Firenzuola, *On The Beauty of Women*, Philadelphia 1992.
- Garrard, M.D., Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature, in Broude, N., Garrard, M.D., *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992.
- Gombrich, E., *New Light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance IV*, Oxford 1986.
- Heydenreich , L.H., 'Introduction', in McMahon, A.P., *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, New Jersey 1956.
- Kelso, R., *Doctrine for the lady of the Renaissance*, Illinois 1978.
- Kemp, M., *Leonardo on Painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, Yale University, 2001.
- Kent, D., Women in Renaissance Florence, in Brown, *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, tent. cat. National Gallery of Art Washington, Princeton 2001.

Kwakkelstein, M.W., Did Leonardo Always Practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice. *Letteratura e arte* 9 (2011).

Marsden, J., 'Portrait of the Lady, 1430-1520' in Brown, *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance portraits of women*, tent. Cat. National Gallery of Art Washington, Princeton 2001.

McMahon, A.P., *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, New Jersey 1956.

Pope-Hennessy, J., *The Portrait in the Renaissance*, Washington 1963.

Richter, J.P., *The literary works of Leonardo da Vinci*, London 1939.

Simons, P., Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in Broude, Garrard, *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992.

Syson, L., *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan*, tent. cat. National Gallery London, 2011.

Tinagli, P., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, Manchester 1997.

Turner, J., (1d.), *The Dictionary of Art*, London, New York 1996, Volume 19.

Vasari, G., *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, vol. II, New York 1963.

Zöllner, F., Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1993, 121-123.

Zwijnenberg, R., 'Inleiding' in Van Oranje, W., *Paragone. Verhandeling over de schilderkunst. Eerste boek*, Amsterdam 1996.