

# De roepende in de woestijn Johannes de Doper door Leonardo da Vinci



OWG Florence 2015

Gineke Cremers

3868818, Universiteit Utrecht

[g.w.f.cremers@students.uu.nl](mailto:g.w.f.cremers@students.uu.nl)

Docent: Prof. M.W. Kwakkelstein

9551 woorden

## Inhoud

Inleiding	3
Deel I	
Maatschappelijke context	5
Functies van religieuze kunst	7
Kunst van het sterven	8
Johannes de Doper voor de vroeg zestiende-eeuwse beschouwer	9
Johannes de Doper in de Bijbel	10
Johannes de Doper in de Legenda Aurea	12
Deel II	
Iconografische traditie	14
Iconografische vergelijking	17
Het lichaam	19
Kleding	21
Beweging	23
Achtergrond	25
Conclusie	27
Lijst van afbeeldingen	28
Literatuurlijst	37

## Inleiding

Leonardo da Vinci (1452-1519) is bij het grote publiek bekend als de schilder van de *Mona Lisa*, misschien wel het bekendste schilderij ter wereld en in ieder geval het icoon van het Louvre in Parijs. Door de overstelpende aandacht voor de mysterieuze glimlach van Mona Lisa valt een andere mysterieuze glimlach, die van Leonardo's *Johannes de Doper*, veel minder op, ook al hangt dit paneel ook in het Louvre. Ondanks dat er geen authentiek portret van Johannes de Doper bestaat, is hij in de kunst vaak goed te herkennen. Dit komt voornamelijk door het ascetische lijf en de attributen waarmee Johannes in de iconografische traditie wordt afgebeeld, namelijk de kruis staf en de kameelharen mantel. Leonardo waagde zich ook aan het verbeelden van deze profeet en heilige en maakte hem herkenbaar door middel van zijn attributen. Maar met zijn nieuwsgierige en wetenschappelijke geest, die zelf nauwkeurig observeren en grondig functioneel analyseren met het verstand als de goddelijke instrumenten van kennis voorop stelde, verbeeldde hij Johannes de Doper anders dan anderen vóór hem deden.<sup>1</sup> Hiermee introduceerde hij een nieuw type in de schilderkunst dat door latere kunstenaars is overgenomen.<sup>2</sup> Vanuit een donkere, bijna zwarte, achtergrond verschijnt het bovenlichaam van Johannes de Doper als een verlichte gestalte. Hij is ten halve lijve uitgebeeld en leunt met zijn rechterschouder naar voren, de duisternis uit, richting de beschouwer. Licht valt van linksboven op zijn gezicht, weelderige krullen en weldoorvoede lijf. Johannes kijkt met één oog naar de beschouwer en glimlacht. Het andere oog lijkt wat meer naar boven gericht. In zijn nek, waar hij zijn hoofd buigt, zijn een paar plooiën in de huid weergegeven. Met de wijsvinger van zijn rechterhand wijst hij naar boven, parallel aan zijn eenvoudige kruis staf. Twee vingers van zijn linkerhand raken de borst aan. Zijn mantel van dierenhuid is om zijn linkerschouder en middel gedrapeerd en wordt met de linkerarm omhoog gehouden. Het lijkt of hij hiermee ook de kruis staf ondersteunt alhoewel dit aan het zicht is ontnomen door de naar boven wijzende rechterarm (afb. 1).

Het lijkt zo simpel, maar juist deze betrekkelijke eenvoud, de afwijkende iconografie en de innovaties van Leonardo maken de interpretatie van dit schilderij van *Johannes de Doper* gecompliceerd. Er kan geconstateerd worden dat dit schilderij in meerdere opzichten een mysterie is. Naast de onduidelijkheid over de toeschrijving (na onderzoek is men het er inmiddels over eens dat het een echte Leonardo is), is er onduidelijkheid over de herkomst en de datering.<sup>3</sup> Opvallend zijn ook de

---

<sup>1</sup> Maya Corry, 'The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan', *Gender & History*, 25 (2013) nr. 3 (november), p. 565.

<sup>2</sup> Corry 2013 (zie noot 1), p. 565.

<sup>3</sup> Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519 : Alle schilderijen, deel I*, Keulen 2011 (2003), p. 248. Zöllner (2003), Béguin (1983) en Ottino della Chiesa (1967) dateren het schilderij op c. 1513-1516 omdat de techniek van *sfumato* in dit werk het consequentst wordt toegepast. Müller-Walde (1898), Pedretti (1973) en Kemp (1981) dateren het werk rond 1509. Zij baseren deze vroege datering op een blad van de *Codex Atlanticus* (fol. 498/179 r-a). Een leerling van Leonardo zou hierop de opgeheven hand van Johannes hebben getekend. Omdat

verschillende interpretaties van de betekenis van dit schilderij in de wetenschappelijke discussie. Er wordt onder andere geopperd dat het schilderij van *Johannes de Doper* staat voor de overwinning van de middeleeuwen, die verdwijnen in de duistere achtergrond met de komst van de renaissance. De 'openbaring van de waarheid' in de renaissance was een vooruitgang ten opzichte van de middeleeuwse wereld. Dit zou duidelijk gemaakt worden doordat Johannes (kennis) uit een donkere achtergrond (de middeleeuwen) naar voren komt.<sup>4</sup> Een andere interpretatie is dat het schilderij van *Johannes de Doper* staat voor de Incarnatie (het Woord dat vlees wordt door Jezus).<sup>5</sup> Weer anderen zien vooral de sekse, seksualiteit, sensualiteit en verleidelijkheid van deze Johannes waarop door de realistische weergave van het vlees de nadruk gelegd wordt. Hierdoor kan het schilderij als ongemakkelijk of zelfs als schokkend, seksueel, zondig of sarcastisch worden ervaren.<sup>6</sup> Technische interpretaties stellen dat de *Johannes de Doper* vooral de volmaakte demonstratie van de *chiaroscuro* techniek is of dat het schilderij een poging van Leonardo zou zijn geweest tot het integreren van optische principes.<sup>7</sup>

De toegenomen waardering voor het werk is opvallend. Volgens Claudio Gulli verandert de houding ten opzichte van dit schilderij vooral na de tweede wereldoorlog, iets dat volgens hem vooral ten uiting komt in de manier waarop er over het schilderij wordt geschreven.<sup>8</sup> Frank Zöllner vermeldt dat deze *Johannes de Doper* sinds de tweede helft van de twintigste eeuw steeds meer als een originele Leonardo wordt gezien. Dit komt vooral doordat röntgenonderzoek een voor Leonardo kenmerkende schildertechniek heeft aangetoond.<sup>9</sup>

In deze paper wordt een iconografische analyse gegeven om de bedoeling te begrijpen die Leonardo kan hebben gehad met deze unieke uitbeelding van de heilige. Er zal worden beargumenteerd waarom het waarschijnlijk is dat Leonardo met dit schilderij, naast dat het zijn technische

---

het direct daaraan verwante blad van de *Codex Atlanticus* (395a/997r) op 3 mei 1509 gedateerd is, trekken de auteurs de conclusie dat Leonardo rond deze tijd aan het schilderij begonnen is.

<sup>4</sup> Claudio Gulli, 'The painting on the page. The literary fortunes of Saint John', in Valeria Merlini en Daniela Storti (red.), *Saint John the Baptist. From the Louvre to Palazzo Marino. Special exhibition of Saint John the Baptist by Leonardo da Vinci (Salla Alessi)*, Milaan 2009, pp. 62-63, 67, 70, 72.

<sup>5</sup> Paul Barolsky, 'The mysterious meaning of Leonardos Saint John the Baptist' in: *Source: Notes in the History of Art* 8 (1989), nr. 3, pp. 13-14.

Robert Zwijnenberg, 'Presence and absence. On Leonardo da Vinci's Saint John the Baptist' in: Claire Farago en Robert Zwijnenberg (ed.), *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, Minneapolis 2003, pp. 115-116.

<sup>6</sup> Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist*, Cambridge 1952, pp. 171-172. Charles Nichol, *Leonardo da Vinci. The flights of the mind*, Londen 2004, p. 471. Corry 2013 (zie noot 1), p. 565. Gulli 2009 (zie noot 4), pp. 62-63.

<sup>7</sup> Gulli 2009 (zie noot 4), p. 75.

Robert Zwijnenberg, *The writings and drawings of Leonardo da Vinci. Order and chaos in early modern thought*, Cambridge 1999, p. 146.

<sup>8</sup> Gulli 2009 (zie noot 4), pp. 61-75.

<sup>9</sup> Zöllner 2003 (zie noot 3), p. 248.

vaardigheden laat zien, zeer bewust een diep religieus schilderij heeft gemaakt dat beantwoordde aan de smaak van zijn tijd. Er wordt onderzocht hoe de afwijkende iconografie van Leonardo's *Johannes de Doper* te verklaren is. Deze vraag zal ik in dit onderzoek in verschillende delen trachten te beantwoorden waarbij de conclusie gebaseerd is op literatuuronderzoek en beeldvergelijkingen. Het eerste deel heeft betrekking op de maatschappelijke context waarbinnen Leonardo schilderde. Hierbij wordt een aantal contemporaine geschreven en geschilderde bronnen aangehaald die van invloed zouden kunnen zijn geweest op de iconografische afwijkingen. In het tweede deel wordt verder ingegaan op de iconografische aspecten van het werk en worden de verschillende elementen van het schilderij behandeld. Aan de hand van een aantal elementen zal besproken worden waarin de iconografie van Leonardo's *Johannes de Doper* verschilt met die van de conventionele iconografie. Hierbij wordt gebruik gemaakt van ideeën van verschillende auteurs die in de wetenschappelijke discussie over dit schilderij geopperd worden. De auteurs die zullen worden geciteerd zijn de professoren Paul Barolsky, Alexander Nagel, Giancarlo Maiorini, Mauro di Vito, Frank Zöllner en Martin Kemp. Ook de inzichten van hoogleraar Robert Zwijnenberg komen aan bod. Belangrijk voor dit onderzoek zijn de bevindingen van postdoctoraal onderzoeksassistent Maya Corry met haar onderzoek over het Leonardesque ideaal van mannelijkheid en spiritualiteit in Milaan. Ook wordt er een koppeling gemaakt met Leonardo's eigen theorie, die ons bekend is doordat zijn leerling Francesco Melzi (ca. 1491-1570) Leonardo's manuscripten over schilderkunst heeft geërfd en samengebracht tot de *Libro di pittura* (ca. 1540).

### **Deel I: Maatschappelijke Context**

Leonardo wordt vaak gezien als de typische renaissancemens.<sup>10</sup> De renaissance was een periode waarbij onder andere de nadruk gelegd werd op de mens en zijn prestaties. Ondanks deze nadruk was het een christelijke wereld. De renaissance werd niet geïnspireerd door een verwerping van de christelijke traditie maar door een terugkeer naar de tijd van de kerkvaders (theologische schrijvers en heiligen uit de christelijke Oudheid, vóór 800 n.C., die in de rooms-katholieke kerk gezag hebben als tweede geloofsbron na de Bijbel), waarin christenen nog in contact stonden met verschillende onderdelen van de klassieke cultuur.<sup>11</sup> Het wereldbeeld in de renaissance werd niet zozeer bepaald door een secularisatie van de wereld en de kunst zoals vaak gedacht wordt. Men streefde ernaar de goddelijke orde met aardse middelen aanschouwelijk te maken en haar op die manier indringender

---

<sup>10</sup> Giancarlo Maiorini, *Leonardo da Vinci. The Daedalian mythmaker*, University Park Pennsylvania 1992, p. 3.

<sup>11</sup> <<http://opcentral.org/resources/2012/09/17/st-antoninus-of-florence-and-christian-community/>> (26-10-15).

te maken voor de gelovigen. Mensen uit de renaissance waren even bezorgd om hun zieleheil, het hiernamaals en de verlossing als mensen uit de middeleeuwen.<sup>12</sup>

Florence, waar Leonardo een groot deel van zijn leven heeft doorgebracht, was een belangrijke, autonome en welvarende republiek. Kunstenaars als Leonardo reisden door heel Italië en erbuiten om aan de opdrachten van de Kerk, machthebbers, of privépersonen te voldoen. De aandacht kwam steeds meer te liggen op kunsttheorie, het individuele meesterschap en de individuele stijl van de kunstenaar.<sup>13</sup> Naarmate dit meesterschap meer werd gewaardeerd door opdrachtgevers ontstonden er ook vormen van kunst met een religieuze iconografie die niet persé een religieuze functie hadden.<sup>14</sup> Dit is bijvoorbeeld het geval bij de beelden *Judith en Holofernes* (1460) en *David* (c. 1440) gemaakt door Donatello (1386-1466)(afb. 2 en 3). Omdat Florentijnen zich, in hun oorlogen met grotere machten zoals Milaan, identificeerden met deze oudtestamentische figuren die krachtiger tegenstanders versloegen, werden deze beelden gezien als politiek statement over Florentijnse republiek.<sup>15</sup>

De beleving van en het denken over kunst waren in de vroege zestiende eeuw anders dan nu het geval is. Zowel Leonardo als zijn opdrachtgevers kregen vanuit hun eigen cultuur mee hoe men diende om te gaan met verschillende visuele ervaringen en conceptuele structuren.<sup>16</sup> Een schilder paste zijn boodschap aan zodat de beschouwer dit zou begrijpen vanuit de eigen culturele achtergrond en context.<sup>17</sup> Kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968) zei hierover dat de kunstenaar bij de beschouwer gedeelde kennis veronderstelt die hem in staat stelt het patroon van lijnen, vormen en kleuren te identificeren. Naast deze veronderstelling dat er bij de beschouwer kennis over het picturale aspect aanwezig is, verwacht de kunstenaar, volgens Panofsky, in nog grotere mate kennis over bepaalde conventies, die voorbehouden is aan een publiek met dezelfde culturele achtergrond als hijzelf.<sup>18</sup> Het is waarschijnlijk dat deze boodschap niet moeilijk te ontcijferen was voor iemand die regelmatig preken hoorde of religieuze toneelstukken zag.<sup>19</sup> Latere beschouwers, die inmiddels in een andere tijd met een veranderde cultuur leven, beschikken

---

<sup>12</sup> Arnold Hauser, *Sociale geschiedenis van de kunst*, Londen/Nijmegen 1985<sup>5</sup> (1951), p. 188.

<sup>13</sup> Peter Burke, *The Italian Renaissance : culture and society in Italy*, Cambridge 1988, pp. 130-132.

<sup>14</sup> Burke 1988 (zie noot 13), pp. 170-174. ;

<<http://www.verenigingrembrandt.nl/64/de-vereniging/fellowship/een-collectie-verrijkt-door-peter-hecht/zaal-3:-religieuze-kunst-wordt-kunst/>> (26-10-2015).

<sup>15</sup> Burke 1988 (zie noot 13), p. 132.

<sup>16</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven 1985, p. 106.

<sup>17</sup> Peter Burke, *Eyewitnessing. The use of Images as Historical Evidence*, Londen 2001, p. 34.

<sup>18</sup> Paul van de Akker, Erfgenamen van Plinius en Pausanias: twintig eeuwen kunstgeschiedschrijving in Mieke Rijnders en Patricia van Ulzen (red.), *Manieren van kijken. Inleiding kunstgeschiedenis (2)*, Heerlen 2010, p. 124.

<sup>19</sup> Burke 1988 (zie noot 13), p. 174.

hoogstwaarschijnlijk niet meer over die kennis en zullen daarom de secundaire of conventionele betekenis moeten reconstrueren.<sup>20</sup>

### *Functies van religieuze kunst*

Religieuze kunst moest de godsdienstige beleving van de christen versterken, door de toeschouwer oog in oog met de verhalen uit de Bijbel en de levens van de heiligen te laten staan.<sup>21</sup> Bij het beschouwen van een afbeelding volgden de meeste katholieken een lang staande traditie, traditioneel toegeschreven aan Paus Gregorius I (540-604, Paus van 590-604), gebaseerd op zijn brief aan een iconoclastische bisschop die beelden had vernietigd:

*'You brother should have both preserved the images and prohibited the people from adoring them so that those who are ignorant of letters might have the means of gathering a knowledge of history and that people might in no way sin by adoring a picture'.*<sup>22</sup>

De afbeelding als Bijbel voor de ongeletterden was één van de mogelijke functies van religieuze kunst. Tegelijkertijd maakt dit ook duidelijk welk probleem er speelde, namelijk de idolatrie, zeker ook in het geval van het afbeelden van mooie, jonge heiligen. De Italiaanse kunstenaar, architect en schrijver Giorgio Vasari (1511-1574) schetst dit probleem door een anekdote in zijn boek *Vite* (1550), over een schilderij van een naakte heilige Sebastiaan, dat volgens hem gemaakt was door de schilder Fra Bartolommeo om te bewijzen dat deze in staat was tot alles wat voortreffelijk was in de schilderkunst. Terwijl het altaarstuk in de kerk stond, kwamen de fraters er naar verluidt in de biechtstoel achter dat het schilderij ervoor zorgde dat er vrouwen waren die hadden gezondigd na het zien ervan. Het altaarstuk werd weggehaald uit de kerk en in de kapittelzaal gehangen. Niet veel later werd het verkocht.<sup>23</sup>

Canonist en liturgist Durandus van Mende (1230-1296) formuleert de traditionele leer met betrekking tot de kunst en onderscheidt daarbij twee functies.<sup>24</sup> In navolging van paus Gregorius de Grote noemt hij afbeeldingen de boeken van de ongeletterden. Daarnaast ziet hij in kunst een middel tot verering, waarbij de verering degene betreft die is afgebeeld maar waarbij hij direct waarschuwt

---

<sup>20</sup> van den Akker, (zie noot 18), p. 124.

<sup>21</sup> <<http://www.verenigingrembrandt.nl/64/de-vereniging/fellowship/een-collectie-verrijkt-door-peter-hecht/zaal-3:-religieuze-kunst-wordt-kunst/>> (26-10-2015).

<sup>22</sup> Evelyn Welch, *Art In Renaissance Italy 1350-1500*, Oxford 2000, p. 137.

<sup>23</sup> Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Deel 1 & 2*, Amsterdam 2001, pp. 327-328.

<sup>24</sup> *Afbeeldingen in de kerk zijn de boeken der leken. Daarom zegt Gregorius dat men onderscheid moet maken tussen de verering van de afbeelding en de lering die de afbeelding ons kan verschaffen over degene die wij vereren. Want wat het schrift is voor hen die kunnen lezen, is de afbeelding voor hen die niet kunnen lezen. ... Vereer met diepgebogen hoofd de beeltenis van Christus: aanbid echter niet de afbeelding, maar degen die afgebeeld wordt.*

Peter van Dael, *De verbeelding van het Woord, een iconografische studie*, Kampen 2003, p. 49.

voor idolatrie.<sup>25</sup> Hierbij is de functie van kunst om de herinnering van de geloofsmysteriën en voorbeelden van de heiligen levend houden. Kardinaal-bisschop en filosoof Bonaventura (1221-1274) vond dat afbeeldingen ook een meerwaarde hadden als middel om devotie op te wekken. Hij vond dat het gemoed eerder wordt opgewekt door visuele dan door auditieve stimulans en dat wat is gehoord sneller wordt vergeten dan wat is gezien.<sup>26</sup> Afbeeldingen werden dus gebruikt om de gelovigen te herinneren aan gebeurtenissen en ideeën uit het verleden. Men werd ermee aangespoord tot het overdenken van eigen leven en gedrag en tot het geven van een toepasselijke emotionele reactie op het beeld.<sup>27</sup> De afbeelding op zich werd beschouwd als een doordringbaar scherm waardoor communicatie met de hemel mogelijk was.<sup>28</sup> Men verwachtte dat God en de heiligen door middel van de afbeelding contact met de levenden hadden. Men keek naar afbeeldingen met de verwachting te worden gezegend en dit was misschien wel belangrijker voor de gelovige dan de abstracte idee van God en het hiernamaals. Men geloofde dat heiligen wonderen deden via hun afbeelding, waarmee ze lieten zien dat ze eigenlijk nog steeds in leven waren. Waar theologen religie als een reeks voorgeschreven ideeën zagen, was de gewone gelovige meer bezig met het verkrijgen van hulp in persoonlijke zaken en had men het met de afbeelding over zaken als hoop, angst, zonde, verlossing en verdoemenis.<sup>29</sup> In de vijftiende eeuw was er steeds meer behoefte aan afbeeldingen voor privé gebruik. Men wilde in dialoog gaan met de heilige waarbij een afbeelding hielp bij de verbeelding daarvan.<sup>30</sup> Het is aannemelijk dat deze kerkelijke en seculiere ideeën over kunst voor Leonardo meespeelden bij het afbeelden van zijn *Johannes de Doper*.

### *Kunst van het sterven*

In de renaissance was de taak van het voorbereiden op de dood gedurende het leven zeer belangrijk. Schilderijen, fresco's (afb. 4) en prenten (afb. 5) speelden daarin een belangrijke rol, zowel in de publieke als de privésfeer. Een van de meest populaire manuscripten en vroege boeken was de *Ars Moriendi (De Kunst van het Sterven)*, die in talrijke versies verscheen binnen het westerse geloof.<sup>31</sup> Men vond dat de levenden visuele herinneringen nodig hadden van de onvermijdelijkheid van de dood en de noodzaak zich daarop voor te bereiden. Dit was een vrome voorbereiding van de levenden om de realiteit van de dood onder ogen te zien, geen morbide obsessie met de dood.<sup>32</sup> De

---

<sup>25</sup> Van Dael, (zie noot 24), p. 49.

<sup>26</sup> Van Dael, (zie noot 24), p. 49.

<sup>27</sup> Welch 2000 (zie noot 22), p. 137.

<sup>28</sup> Welch 2000 (zie noot 22), p. 138.

<sup>29</sup> Hans Belting, *Likeness and presence. A history of the image before the Era of Art*, Chicago 1994, p. 6.

<sup>30</sup> Belting 1994 (zie noot 29), p. 410.

<sup>31</sup> Carol Richardson, 'Art and death' in Kim W. Woods, Carol M. Richardson en Angeliki Lymberopoulou, *Viewing Renaissance Art*, New Haven 2007, p. 215.

<sup>32</sup> Richardson 2007 (zie noot 31), pp. 221, 229.



Italiaanse Dominicaner boeteprediker Girolamo Savonarola (1452-1498) preekte in Florence, waar hij later op verdenking van ketterij ter dood veroordeeld werd, meerdere malen over De Kunst van het Sterven om zo de gedachte aan het hiernamaals levend te houden.<sup>33</sup> Manuscripten, documenten, fresco's en miniaturen in getijdenboeken maken duidelijk dat de voorbereiding van de levenden op de dood en het geloof in een leven na de dood een integraal deel van de religieuze devotie waren.<sup>34</sup> *Memento Mori* werden op commemoratieve monumenten zoals graven in kerkhoven en kerken gezet.<sup>35</sup> *Memento mori*, dat gedenk te sterven betekent, zijn verbeeldingen van doden en het hiernamaals en waren bedoeld als een vorm van herinnering om goed te leven (afb. 6). Ook afbeeldingen van goed gedrag of heiligen die goed gedrag voorstonden, waren, volgens de kerk, nodig omdat de eigen toekomst in de eeuwigheid werd bepaald door gedrag op aarde.

De Katholieke Kerk stelde zeven sacramenten in die zonden konden aflossen omdat de mens al zondig geboren wordt en ieder mens fouten zal maken. De belangrijkste daarvan was de doop omdat deze de door God opgelegde verdoemenis van de mensheid uitwiste. Met de doop werd een kind ook lid van de Christelijke gemeenschap.<sup>36</sup> In de renaissance werden kinderen vrijwel direct na hun geboorte gedoopt omdat men bang was dat een kind zou overlijden. Als dit zou gebeuren zonder dat het kind gedoopt was, kon het niet naar de Hemel maar moest het in het voorgeborchte blijven.<sup>37</sup> Het sterven speelde een grote rol in het dagelijks leven van de vroeg zestiende-eeuwse christen.

#### *Johannes de Doper voor de vroeg zestiende-eeuwse beschouwer*

Na deze beknopte sociaal-maatschappelijke context waarin Leonardo zijn schilderij maakte, is het interessant om te weten wie Johannes de Doper eigenlijk was voor gelovigen aan het begin van de zestiende eeuw. Van Leonardo is bekend dat hij geen regelmatige kerkganger was. Toch was hij een gelovig man, getuige de verschillende verwijzingen in zijn traktaten naar de Schepper en diens geweldige creatie.<sup>38</sup> Ook bezat hij verschillende werken die een indicatie geven van zijn geloof in God, waaronder als meest belangrijke de eerste Italiaanse versie van de Bijbel uit 1471, de *'Biblia*

---

<sup>33</sup> Welch 2000 (zie noot 22), p. 138.

<sup>34</sup> Sophie Balace en Alexandra de Poorter (red.), *Tussen hemel en hel : sterven in de middeleeuwen, 600-1600*, Amsterdam 2010, p. 118. ; Richardson 2007 (zie noot 32), p. 245.

<sup>35</sup> Balace 2010, (zie noot 34), p. 118.

<sup>36</sup> Richardson 2007 (zie noot 31), p. 141.

Naast de doop waren de andere sacramenten: de Heilige Communie (waardoor je aan de Eucharistie mee mocht doen), het vormsel, de biecht, het heilig oliesel (ziekenzalving), priesterwijding en het huwelijk.

<sup>37</sup> Marianna Jentzen, *Symbolic expressions in Renaissance Florence*, Göteborg 1998 (1992), p.57.

Het gaat hier om de limbus puerorum: de permanente toestand van de ongedoopten die als klein kind stierven, zonder persoonlijke zonden te hebben gepleegd, maar ook zonder door het doopsel bevrijd te zijn van de erfzonde.

<sup>38</sup> Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London 1981, p. 342.

*volgare historiata*' uit Venetië.<sup>39</sup> Hij beschikte 'Over de onsterfelijkheid van de ziel' (*theologia platonica, sive de animarum immortalitate*) van Marsilio Ficino uit Florence uit 1482.<sup>40</sup> Leonardo bezat de Psalmen van David, 'El Psalterio de David in lingua volgare', uit 1476 Venetië, en ook het allegorische werk van Federico Frezzi, een leerdicht waarbij de conclusie is dat de waarheid pas na veel lijden is te doorgronden, de *Quadriregio* (1403).<sup>41</sup> Ook had Leonardo de *Vite* van de Italiaanse schrijver Domenico Cavalca (1270-1342) ter beschikking met hierin een biografie van Johannes de Doper.<sup>42</sup> Leonardo had de beschikking tot vele contemporaine bronnen waaronder ook de Bijbel en de *Legenda Aurea* (*Gouden Legenden*, laatste kwart dertiende eeuw).<sup>43</sup> Alhoewel het niet zeker is of Leonardo zijn schilderij van *Johannes de Doper* op de *Legenda Aurea* heeft gebaseerd, illustreert het als een eigentijdse 'aanvulling' op de Bijbel wel hoe Johannes werd vereerd in zowel de middeleeuwen als de renaissance. De *Legenda Aurea* en andere bronnen zoals boeken, mysteriespelen, apocriefe evangeliën en preken van eigentijdse en vroegere predikers, zullen hierom aangehaald worden. Hiermee wordt duidelijk dat de Bijbel niet de enige bron was in de renaissance waaruit men Johannes de Doper kende en dat men een eigen culturele traditie en vocabulaire kende die wij niet langer op een dergelijke manier kennen.<sup>44</sup> Het begrip van deze culturele taal is in de loop der tijd veranderd. Daarom is het nuttig om te onderzoeken via welke bronnen Johannes de Doper onder andere bekend was bij het vroeg zestiende-eeuwse publiek.

### *Johannes de Doper in de Bijbel*

De Bijbel was zeer waarschijnlijk het meest gelezen boek in de renaissance. Johannes de Doper komt voor in alle vier de boeken van het Nieuwe Testament.<sup>45</sup> De tempelpriester Zakarias en zijn vrouw, Elisabet, waren beiden al op leeftijd toen de aartsengel Gabriël de geboorte van hun zoon aankondigde. Hij vertelde dat het kind Johannes zou gaan heten en dat hij de voorloper van Christus zou zijn. Bij de geboorte van Johannes barstte Zakarias uit in een profetische lofzang, ingegeven door de Heilige Geest nadat hij lange tijd met stomheid geslagen was geweest.<sup>46</sup>

---

<sup>39</sup> Carol M. Richardson, Kim W. Woods en Michael W. Franklin (ed.), *Renaissance Art Reconsidered. An anthology of primary Sources*, Malden 2011, pp. 148-149.

<sup>40</sup> Richardson, Woods en Franklin (ed.) 2011 (zie noot 39), p. 151.

<sup>41</sup> Richardson, Woods en Franklin (ed.) 2011 (zie noot 39), p. 151.

<sup>42</sup> Mauro di Vito, 'The Misty Mirror of the Soul: The Cultural History and Iconology of Leonardo's Saint John the Baptist', in Valeria Merlini en Daniela Storti (red.), *Saint John the Baptist. From the Louvre to Palazzo Marino. Special exhibition of Saint John the Baptist by Leonardo da Vinci (Salla Alessi)*, Milaan 2009, p. 114.

<sup>43</sup> Richardson, Woods en Franklin (ed.) 2011 (zie noot 39) p. 148. ; Gulli 2009 (zie noot 4), 2009.

<sup>44</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42) p. 113. ; Burke 1988 (zie noot 13), pp. 3, 152.

<sup>45</sup> Lukas 3: 1-80, 7:18-35, 9:7-9, Mattheus 3:1-17 & 11:1-19, 14:1-2, Markus 1: 1-15 & 6:14-29, Johannes 1: 1-18. <<http://www.willibrordbijbel.nl>> (9-11-2015).

<sup>46</sup> <<http://www.willibrordbijbel.nl/index.php?p=page&i=65726%2C65806&wbv=on>> (23-10-15).

*'Gezegend de Heer, de God van Israël,  
want Hij heeft zich het lot van zijn volk aangetrokken,  
en het bevrijd.  
Hij heeft voor ons een reddende kracht opgewekt  
in het huis van David, zijn dienaar,  
zoals Hij van oudsher had gezegd  
bij monde van zijn heilige profeten:  
redding uit de macht van onze vijanden,  
en uit de hand van allen die ons haten,  
om barmhartigheid te betonen aan onze vadersen,  
en zijn heilig verbond indachtig te zijn –  
de eed die Hij Abraham, onze vader, had gezworen:  
Hij zou ervoor zorgen dat wij,  
zonder angst en bevrijd uit de hand van de vijand,  
Hem konden dienen,  
in heiligheid en rechtvaardigheid,  
al onze dagen.  
En jij, mijn jongen,  
zult profeet van de Allerhoogste worden genoemd,  
want je zult voor de Heer uit gaan als zijn wegbereider;  
om zijn volk te leren hoe ze gered kunnen worden  
door de vergeving van hun zonden,  
dankzij de innige barmhartigheid van onze God.  
Zo bekommert zich om ons het licht uit de hoogte;  
het zal schijnen voor wie zitten  
in duisternis en in de schaduw van de dood,  
het zal onze voeten naar de weg van de vrede leiden'.*

In Leonardo's schilderij komt Johannes uit de duisternis naar voren. Hiermee, en met zijn geruststellende glimlach, lijkt hij de laatste regels uit deze profetie uit te beelden. Het is mogelijk dat onder andere deze passage ten grondslag ligt aan Leonardo's *Johannes de Doper*. Dat Johannes een belangrijke rol speelt in de Bijbel blijkt doordat hij in alle evangeliën van het Nieuwe Testament wordt genoemd. Hij wordt beschouwd als de laatste der profeten van het Oude Testament en de eerste heilige van het Nieuwe Testament, waarin zijn verhaal verteld wordt. Daarmee vormt hij de schakel tussen de beide Testamenten.<sup>47</sup> Ook uit het feit dat in de bijbel de levensloop van Johannes in grote lijnen verteld wordt blijkt zijn belangrijke status. Deze eervolle biografie in de bijbel is verder alleen weggelegd voor Christus zelf.<sup>48</sup> Uit alle teksten blijkt de taak van Johannes: hij was een prediker en de voorloper van de Messias, waarover in het Oude Testament al gesproken werd. Johannes was de profeet die het volk zou voorbereiden op de definitieve interventie van God in de geschiedenis van de mens; de incarnatie van God in de gedaante van Jezus ter verlossing van de

---

<sup>47</sup> James Hall, *Hall's iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 2006<sup>6</sup> (1974), p. 163.

<sup>48</sup> Citaat uit de film: Dr Jennifer Sliwka en professor Ben Quash, *Saint John the Baptist: From Birth to Beheading, episode 1*, National Gallery, Londen (National Gallery), 2014.  
<<http://www.nationalgallery.org.uk/channel/saint-john-the-baptist/>> (22-12-2015).

mensheid. Johannes leidde een ascetisch bestaan en preekte in de woestijn, waar hij leefde van sprinkhanen en honing. Hij verkondigde de boodschap van bekering en verlossing van zonden door middel van de doop die zowel een reiniging als een wedergeboorte betekende. Ook in zijn dood zou Johannes de tragische voorloper worden van Jezus. Volgens de verschillende evangeliën berispte Johannes Herodes Antipas omdat het tegen Gods wet was om een relatie met Herodias, de vrouw van zijn broer, te hebben.<sup>49</sup> Herodes zette hem daarom gevangen, maar hij achtte Johannes hoog en luisterde graag naar hem. Enige tijd later werd hij echter bij een banket gedwongen Johannes te laten onthoofden. Herodias' dochter Salomé vroeg als beloning voor haar mooie dansen voor Herodes om het hoofd van Johannes de Doper. Herodes kon, gebonden aan zijn woord en de wetten van gastvrijheid, niet weigeren, waarna Johannes werd onthoofd.<sup>50</sup>

### *Johannes de Doper in de Legenda Aurea*

Ondanks dat Johannes vaak met een kamelenharen mantel wordt afgebeeld, doet Leonardo dat niet. Hij schildert Johannes in een pantervacht.<sup>51</sup> Hierin volgt Leonardo een andere bron dan de Bijbel. Door deze afwijkende iconografie is het interessant om naast de Bijbel een andere bron te gebruiken die Leonardo tot zijn beschikking had. Zoals de door vele kunstenaars als inspiratiebron gebruikte *Legenda Aurea*.<sup>52</sup> In de *Legenda Aurea*, de meest invloedrijke hagiografische bron uit de late middeleeuwen en de renaissance, geschreven door de Dominicaan Jacobus de Voragine (1228-1298), speelt Johannes de Doper een belangrijke rol.<sup>53</sup> Zo heeft hij vele titels die allemaal op zijn bijzondere voorrechten duiden.<sup>54</sup> Voor zijn heiligheid werden in de *Legenda Aurea* verschillende bewijzen aangeleverd. Het eerste bewijs, volgens de *Legenda Aurea*, kwam van God zelf; in het boek Maleachi 3:1 wordt er gesproken van een bode.<sup>55</sup> Volgens de *Legenda Aurea* is deze bode *Johannes de Doper*.

---

<sup>49</sup> Matteüs 14:4, Markus 6:18 en Lukas 3:19. <<http://www.willibrordbijbel.nl>> (9-11-2015).

<sup>50</sup> Mattheus 14:1- 12, Markus 6:14-29. <<http://www.willibrordbijbel.nl>> (9-11-2015).

<sup>51</sup> <[www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)> (8-11-2015).

<sup>52</sup> Gulli 2009 (zie noot 4), p. 114.

<sup>53</sup>

<[http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/collections/early\\_manuscripts/preaching/hevelone\\_voragine.cfm](http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/collections/early_manuscripts/preaching/hevelone_voragine.cfm)> (8-11-2015).

<sup>54</sup> Jacobus de Voragine, translated by William Granger Ryan, *Golden Legend. Readings on the Saints. Vol. I*, Princeton 1993, p. 328.

John the Baptist has many titles. He is called prophet, friend of the bridegroom, lamp, angel, voice, Elijah, baptizer of the Savior, herald of the judge, and forerunner of the King. Each of these titles denotes a particular prerogative of John: the title of prophet, his prerogative of foreknowledge; the title of friend of the bridegroom, his prerogative of loving and being loved; burning light, his prerogative of sanctity; angel, his prerogative of virginity; voice, his prerogative of humility; Elijah, his prerogative of fervor; baptizer, the wonderful honour of baptizing the Lord; herald, the prerogative of preaching; and forerunner, the prerogative of preparation.

<sup>55</sup> Maleachi 3:1: Zie, Ik zend mijn bode om voor Mij uit de weg te banen. Plotseling zal dan de Heer in zijn heiligdom binnentreden, de Heer die u zoekt, de bode van het verbond, naar wie u met vreugde uitkijkt. Zie, Hij komt – zegt de HEER van de machten.

Johannes werd gezien als een man die de taken van alle engelen heeft gedaan. Zo kreeg hij onder andere de taak van de Cherubijn toebedeeld, wat inhield dat hij volledige kennis bezat. Daarnaast werd Johannes ook Lucifer genoemd, de licht-drager, de morgenster, omdat hij het einde was van het punt van de onwetendheid van de mens en het beginpunt van het licht van Genade.<sup>56</sup> Het beeld van Johannes, niet alleen als getuige van het licht van Jezus, maar zelf ook als licht, zou in het schilderij van Leonardo kunnen zijn verbeeld door de lichtval en het gebruik van *sfumato*. Het tweede bewijs van zijn heiligheid, althans, wederom volgens de *Legenda Aurea*, was de getuigenis van Jezus zoals te lezen in het boek Mattheus:

*Johannes' leerlingen vertrokken weer. Toen begon Jezus tegen de groep mensen om Hem heen over Johannes te spreken. Hij zei: "Waar zijn jullie in de woestijn naar gaan kijken? Naar iemand die zo onbelangrijk is als een rietstengel die heen en weer wuift in de wind? Nee. Maar waar zijn jullie dan naar gaan kijken? Naar een rijk man in dure kleren? Nee, want de mensen met dure kleren wonen in de paleizen. Maar waarom zijn jullie dan gaan kijken? Om een profeet te zien? Ja! Ik zeg jullie dat hij zelfs nog veel belangrijker is dan een profeet. Hij is de man over wie in de Boeken staat: 'Ik stuur mijn boodschapper voor U uit. Hij zal de weg voor U vrijmaken. Luister goed! Ik zeg jullie dat van de mensen die uit vrouwen geboren zijn, niemand belangrijker is dan Johannes de Doper. Maar de minst belangrijke mens in het Koninkrijk van God zal belangrijker zijn dan hij.'*<sup>57</sup>

Het derde bewijs van de heiligheid van Johannes dat wordt aangedragen in de *Legenda Aurea* is de getuigenis van de Heilige Geest die door Zacharias als profetische lofzang werd geuit.<sup>58</sup> In de *Legenda Aurea* wordt benadrukt dat Johannes de Doper de genadegaven van alle heiligen was geschonken in zijn wereldse leven.<sup>59</sup>

---

<<http://www.willibrordbijbel.nl/index.php?p=page&i=65726%2C65806&wbv=on>> (22-12-15).

<sup>56</sup> Ryan 1993 (zie noot 54), p. 331-333.

<sup>57</sup> Mattheus 11: 7-11. <<http://www.willibrordbijbel.nl>> (9-11-2015).

<sup>58</sup> Ryan 1993 (zie noot 54), p. 332..

<sup>59</sup> Ryan 1993 (zie noot 54), p. 333. Het Nieuwe Testament geeft een opsomming van ongeveer 30 verschillende genadegaven (geestelijke bekwaamheden of geestelijke functies en soms geestelijke ambten). Ze zijn: (1) apostelen van Jezus Christus (een uniek ambt); (2) apostelen van de gemeente (een ambt); (3) profeten (een uniek ambt); (4) profetie of profeteren (een activiteit); (5) onderricht (als een activiteit); (6) onderricht (als inhoud); (7) leraren (een ambt of een functie); (8) evangelisten (als een ambt of een functie); (9) herders of pastors (als een ambt of een functie); (10) dienen (als een ambt: diaken of een bekwaamheid); (11) bekwaamheid te helpen; (12) bemoedigen; (13) bijdragen aan noden; (14) geven; (15) leiderschap in de zin van vooroplopen (als een ambt of een functie); (16) leiderschap in de zin van aansturen (als een ambt of een functie); (17) barmhartigheid bewijzen; (18) onthouding of celibaat; (19) woorden van wijsheid spreken; (20) woorden van kennis spreken; (21) geloof om bergen te verzetten; (22) verschillende gaven van genezing; (23) verschillende vermogens om wonderen te verrichten; (24) verschillende bekwaamheden om geesten te onderscheiden (d.w.z. te onderscheiden wat door de Heilige Geest geïnspireerd wordt en wat niet); (25) het vermogen in een ander taal van mensen te spreken; (26) het vermogen in een taal van engelen (tongen) te spreken; (27) het vermogen een bekend taal te vertalen of wat gezegd wordt uit te leggen; (28) het vermogen een taal (tong) van engelen te vertolken of uit te leggen; (29) het vermogen openbaringen (visioenen, dromen) te ontvangen; (30) de bekwaamheid een psalm te schrijven, voor te dragen of te zingen. <[http://www.deltacursus.nl/plus/delta\\_plus\\_29.pdf](http://www.deltacursus.nl/plus/delta_plus_29.pdf)> (20-10-2015).

De populariteit van Johannes de Doper blijkt niet alleen uit de belangrijke rol als voorganger van Christus en alle gaven die hem worden toegeschreven in dit soort contemporaine bronnen maar ook uit het feit dat hij de beschermheilige van velen was.<sup>60</sup> De naam Giovanni (Johannes) was een van de meest gebruikte kindernamen in Italië.<sup>61</sup> Hij was daarnaast de patroonheilige van verschillende steden, onder andere Florence, waar feesten en festivals gehouden werden om hem te eren.<sup>62</sup> Op deze festivals werden onder andere religieuze toneelstukken opgevoerd, geldoffers gebracht, het was de ideale dag om te trouwen, er werden parades en paardenraces gehouden, er werden vreugdevuren aangestoken en er werd zelfs vuurwerk afgestoken.<sup>63</sup>

Johannes de Doper was voor de vroeg zestiende-eeuwse beschouwer een belangrijke heilige, met name in de stad Florence waarvan hij, nu nog steeds, de beschermheilige is. Het belang van de heilige en het beeld van heiligheid dat men destijds had, heeft mogelijk invloed gehad op de manier waarop Leonardo zijn *Johannes de Doper* gestalte gaf. De *Legenda Aurea* verschaft wel duidelijkheid over de heilige positie van Johannes de Doper in de vroege zestiende eeuw maar niet over waarom Leonardo zijn Johannes de Doper in een pantervacht zou kunnen hebben afgebeeld. Daarom zal in het tweede deel verder ingegaan worden op een aantal iconografische tradities en hoe Leonardo's *Johannes de Doper* hiervan verschilt.

## Deel II: Iconografische traditie

Johannes de Doper is vanaf het vroegchristelijke tijdperk een van de bekendste en meest wijdverbreid afgebeelde heiligen.<sup>64</sup> Er zijn verschillende iconografische tradities te onderscheiden met betrekking tot Johannes de Doper.<sup>65</sup> In de Byzantijnse traditie wordt hij bijvoorbeeld vaak met engelenvleugels afgebeeld omdat hij, net als engelen, de rol van een boodschapper heeft.<sup>66</sup> Doorgaans wordt Johannes in de Toscaanse traditie echter afgebeeld als een jeugdige ascetische

---

<sup>60</sup> Jentzen 1998 (zie noot 37), pp. 45-51.

<sup>61</sup> Burke 1988 (zie noot 13), p. 164.

<sup>62</sup> Jentzen 1998 (zie noot 37), p. 43.

<sup>63</sup> Jentzen 1998 (zie noot 37), pp. 81, 126, 129, 142, 156, 212.

<sup>64</sup> Hiltgart Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten; Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1968, p. 284.

<sup>65</sup> Enkele belangrijke iconografen, zoals E. Kirschbaum (*Lexikon der Christlichen Ikonographie, vol. 7*, Freiburg im Breisgau 1974), L. Réau (*Iconographie de l'art chrétien*, Parijs 1959), E. Mâle (*Religious art in France: the late Middle Ages: a study of medieval iconography and its sources*, Princeton, New Jersey 1986) en J.J.M. Timmers (*Christelijke symboliek en iconografie*, Houten 1991) ondernamen pogingen om een overzicht van de afbeeldingen van Johannes de Doper te brengen. Andere auteurs, zoals E. Flicoteaux (*Sint Jan de Doper, de voorloper des Heren*, Utrecht 1948), A. Masseron (*Jean Baptiste dans l'art*, Parijs 1957), F. von Metzsch (*Johannes der Täufer: seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989) en E.D. Sdrakas, (*Johannes der Täufer in der kunst des christlichen Ostens*, München 1943) publiceerden eveneens bijdragen over Johannes de Doper in de kunst.

<sup>66</sup> Hall 2006 (zie noot 47), p. 164.

heremiet met een haren kled aan en een dunne cruciforme staf of banier.<sup>67</sup> Andere typen afbeeldingen van Johannes de Doper die in de Toscaanse traditie voorkomen zijn Johannes op een troon, Johannes als een bebaarde profeet, Johannes die een rol vasthoudt, een bijl die vastzit in een boom dichtbij, Johannes die Herodes vertrappt en Johannes als kind met de heilige maagd en het Christuskind.<sup>68</sup> Leonardo heeft met zijn *Madonna in de grot* (c. 1495-1499 en 1506-1508) duidelijk twee van deze typen gecombineerd door de kleine Johannes, met een banderol met daarop *Ecce Agnus Dei*, en de kleine Jezus samen met Maria en een engel af te beelden (afb. 7).

De doop van Christus wordt al vanaf de derde eeuw afgebeeld in de vorm van muurschilderingen.<sup>69</sup> Dat de scène van de doop van Jezus door Johannes in de Jordaan als zo belangrijk werd ervaren, kwam doordat dit een duidelijk zichtbare manifestatie van God aan de mens is.<sup>70</sup> Het concept van de Drie-eenheid werd gesteund door een Bijbeltekst:

*Toen Jezus gedoopt was, kwam Hij meteen uit het water. En zie, daar opende zich de hemel voor Hem en Hij zag de Geest van God als een duif neerdalen en op Hem neerkomen. Er kwam een stem uit de hemel, die zei: 'Dit is mijn geliefde Zoon, in wie Ik vreugde vind.'*<sup>71</sup>

Dat Leonardo de heilige *Johannes de Doper* heeft afgebeeld, kan mogelijk hoop en vertrouwen op het hiernamaals als achterliggende gedachte hebben gehad. In deze tekst wordt namelijk aangegeven dat het nieuwe tijdperk, waarin het koninkrijk nabij is door het offer van God, zal aanbreken. Johannes kan daarmee gezien worden als het begin van het Evangelie van Jezus omdat Jezus, door gedoopt te worden door Johannes, de Heilige Geest ontvangt.<sup>72</sup> Johannes werd De Doper genoemd omdat hij zondaars wees op het Laatste Oordeel en hen een uitweg bood door zich te laten reinigen in het water van de rivier de Jordaan. Omdat ook Jezus zich liet dopen, verklaarde Christus zich solidair met allen die verlossing nodig hebben. Juist bij dit doopsel openbaarde God de Vader zich en zei Hij dat Jezus zijn Zoon was. Dopen werd voor de kerk daarom de manier waarop het individu werd gewassen, gereinigd van zonden, waardoor de gedoopte een nieuw leven als Christen kon beginnen.

Een schilderij dat deze tekst tot uitdrukking brengt is *De doop van Christus* (c. 1476) door de kunstenaar en leermeester van Leonardo, Andrea del Verrocchio (1435-1488). Het is zeker dat Leonardo aan dit paneel heeft meegewerkt als leerling. Leonardo heeft verschillende delen, in de destijds ongebruikelijke olieverftechniek, (over-)geschilderd en aangevuld. De reeds door Verrocchio in tempera geschilderde Christusfiguur, de rivierbedding en grote delen van het

---

<sup>67</sup> George Kaftal, *Saints in Italian art, I. Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence 1952, pp. 550.

<sup>68</sup> Kaftal 1952 (zie noot 67), p. 550.

<sup>69</sup> In de catacombe van Callisto in Rome. Jan van Laarhoven, *De beeldtaal van de Christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen 2008<sup>5</sup> (1992), p. 28.

<sup>70</sup> Andre Grabar, *Christian Iconography. A study of its origins*, Princeton/New Jersey 1968, p.115.

<sup>71</sup> Mattheus 3:13-17. <<http://www.willibrordbijbel.nl>> (9-11-2015).

<sup>72</sup> Walter Wink, *John the Baptist in the gospel tradition*, Cambridge 1968, pp. 112-113

achtergrondlandschap schilderde Leonardo met olieverf over. De engel links voorin is volledig door Leonardo zelf in olieverf geschilderd (afb. 8).<sup>73</sup>

Een andere belangrijke manier van afbeelden is Christus als Pantokrator, Allesheerser, geflankeerd door Maria en Johannes de Doper. Dat wordt een Deësis, oftewel smeekbede, genoemd (afb. 9). Maria en Johannes functioneren in de Deësis als bemiddelaars tussen God en de mensen. Zelfs voor hopeloze zondaars zijn zij bereid om vergeving te smeken bij God.<sup>74</sup> Hiermee wordt een belangrijke functie van de heiligenbeeltenissen geïllustreerd. Men verwachtte namelijk dat de heilige voorspraak pleegde bij God. In deze beeldtraditie wordt Johannes de Doper al vanaf de vijfde eeuw als volwassene afgebeeld, vaak uitgemergeld en gekleed in dierenhuiden met een leren gordel. Hij kan verschillende attributen bij zich dragen die verwijzen naar teksten in de Bijbel zoals een honingraat (Johannes leefde van honing en sprinkhanen), een lam of een banderol met de tekst *Ecce Agnus Dei* (omdat hij dit over Jezus zei: 'Zie, het Lam Gods', afb. 10), een rieten kruis (afb. 11) of een doopbeker.<sup>75</sup>

Een andere beeldtraditie die is ontstaan in de renaissance is de afbeelding van Johannes in zijn jonge jaren. De beeldtraditie van de oudere asceet werd soms losgelaten en Johannes werd steeds vaker afgebeeld als een kind of een jongen.<sup>76</sup> Opvallend is dat deze traditie vooral in Italië veel voorkwam en als beeldtype onbekend was in de oosterse kerken.<sup>77</sup> Ook Leonardo heeft met de *Madonna in de grot* (1483-1485/1506-1508, afb. 12) en met het *Burlington House karton* (1499-1500) met daarop een Anna te Drieën met Johannes de Doper (afb. 13), dit thema uitgebeeld. Opvallend is dat geen van deze gebeurtenissen door de Evangelisten vermeld wordt. Het Nieuwe Testament refereert nauwelijks aan de jeugd van Johannes. Deze verhalen over Johannes als kind komen dus uit de apocriefe literatuur.<sup>78</sup> Leonardo beeldt zijn *Johannes de Doper* hier echter als volwassene af en maakt hiermee als eerste een ander, geïdealiseerd, type van Johannes: hij beeldt hem af als een mooie, jonge, androgyne figuur (afb. 1).<sup>79</sup>

---

<sup>73</sup> Zöllner 2011 (zie noot 3), p. 215.

<sup>74</sup> Van Laarhoven 2008 (zie noot 69), p. 73.

<sup>75</sup> Engelbert Kirschbaum (red.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 7, Freiburg im Breisgau 1974, pp. 167-170. ; Hall 2006 (zie noot 47), p. 164. Voor meer informatie over iconografische types van Johannes de Doper, zie Hall 2006 (zie noot 47), pp 87-88 en 163-165.

<sup>76</sup> Marilyn Aronberg Lavin, 'Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism', *The Art Bulletin* 37 (1955), Nr. 2 (Juni), p. 85.; Jan Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, Houten 1991<sup>7</sup> (1947), pp. 268-269.

<sup>77</sup> Friedrich-August von Metzsch, *Johannes der Täufer : seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989, p. 20.

<sup>78</sup> Lavin 1955 (zie noot 76), p. 85.

<sup>79</sup> Hall 2006 (zie noot 47), p. 164. Corry 2013 (zie noot 1), p. 565.



### *Iconografische vergelijking*

Zoals zichtbaar in de afbeeldingen 5 tot en met 8, wordt Johannes de Doper in de schilderkunst vaak weergegeven als een asceet met een kameelharen mantel en een (rieten) staf, soms met een lint eraan waarop "Ecce Agnus Dei" geschreven staat. Hij wijst vaak in de richting van Jezus. Leonardo heeft de rieten staf en ook een vacht afgebeeld, waardoor duidelijk is dat het hier om Johannes de Doper gaat. Hij verschilt echter van de gangbare iconografie op verschillende vlakken die later besproken zullen worden. Het is interessant om te zien dat Leonardo's idee over goede schilderkunst een onderschrijving is van het probleem in de wetenschappelijke literatuur over het schilderij van Johannes:

*'How a 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 sort of man'.<sup>80</sup>*

Leonardo zegt hier dat het moeilijk is om de gedachten van de afgebeelde mens te laten zien. Dat blijkt ook uit de vele verschillende interpretaties van het schilderij. Zo merkt Paul Barolsky in zijn besprekingen van Leonardo's schilderij op dat het begin van het Evangelie van Johannes weinig wordt aangehaald.<sup>81</sup> Barolsky stelt dat de woorden van dit evangelie Leonardo's bedoeling met het schilderij, Johannes de Doper afbeelden als getuige van het Licht, ondersteunt.

*In het begin was het woord, en het woord was bij God, en het woord was God. Het was in het begin bij God. Alles is door Hem ontstaan, en buiten Hem om is er niets ontstaan. Wat ontstaan was, had leven in Hem, en het leven was het licht van de mensen. Het licht schijnt in de duisternis, en de duisternis kon het niet aan. Er is een mens geweest, een gezondene van God; zijn naam was Johannes. Hij kwam als getuige: hij moest getuigen van het licht, opdat allen door hem tot geloof zouden komen. Hij was niet het licht, hij moest getuigen van het licht. Het ware licht was er, dat elke mens verlicht en dat in de wereld moest komen.<sup>82</sup>*

Barolsky eindigt hier met zijn citaat uit de Bijbel. Het kan echter verhelderend zijn om een aantal verzen verder te kijken om op die manier dichterbij de betekenis van het schilderij te komen.

*Het was in de wereld, een wereld die door Hem was ontstaan, en die wereld heeft Hem niet erkend. In zijn eigen huis is Hij gekomen, en zijn eigen mensen hebben Hem niet opgenomen. Aan diegenen die Hem toch opnamen, heeft Hij het vermogen gegeven om kinderen te worden van God: aan hen die geloven in zijn naam. Niet langs de weg van het bloed, niet door de begeerte van het vlees of door mannelijk streven, maar uit God zijn ze geboren. Ja, het woord is vlees geworden! Hij is onder ons zijn*

---

<sup>80</sup> McMahan § 248.

<sup>81</sup> Barolsky 1989 (zie noot 5), pp. 13.

<sup>82</sup> Johannes 1:1:9. < <http://www.willibrordbijbel.nl> > (9-11-2015).

*tent komen opslaan en we hebben zijn heerlijkheid gezien, de heerlijkheid die Hij als eniggeboren Zoon aan de Vader ontleende, vervuld als Hij was van genade en waarheid. Van Hem legt Johannes getuigenis af en zijn verklaring luidt: ‘Hem bedoelde ik toen ik zei: “Hij die na mij komt, is mijn meerdere, want vóór mij was Hij er al.” ‘Van zijn volheid hebben wij allen ontvangen, genade op genade. Want is de wet gegeven door Mozes, de genade en de waarheid zijn gebracht door Jezus Christus. Niemand heeft God ooit gezien, maar de eniggeboren God, die rust aan het hart van de Vader, Hij heeft Hem doen kennen.’<sup>83</sup>*

Door de aangehaalde passage denkt Barolsky dat Leonardo het moment van Incarnatie heeft afgebeeld omdat Johannes de getuige en de verspreider is van het Goddelijke Licht. Met de vleselijkheid van *Johannes de Doper* en de achterliggende betekenis van *chiaroscuro* als symbool van het ware Licht is met dit schilderij volgens Barolsky een relatie met de ambiguïteit van het christendom zelf gelegd, namelijk de problematische relatie tussen de geest en het vlees. Door deze ambiguïteit vindt hij daarom dat Leonardo met dit schilderij een gebrekkige poging heeft gedaan om het goddelijke mysterie van de menswording zichtbaar te maken.<sup>84</sup> Het lijkt mij onwaarschijnlijk dat Leonardo gekozen heeft voor een afbeelding van Johannes de Doper als het moment van Incarnatie. De Incarnatie verwijst immers naar de gebeurtenis dat God mens werd in Jezus Christus. God, die een geestelijk wezen is, heeft in de vorm van de mens Jezus van Nazareth een menselijke vorm aangenomen en is in hem volledig mens geworden. Dit heeft weinig te maken met Johannes de Doper. Het lijkt mij ver gezocht dat Leonardo een dergelijke cryptische betekenis aan zijn schilderij wilde geven.

Frank Zöllner gaat er ook van uit dat het schilderij de eerste verzen van het evangelie van Johannes aanschouwelijk maakt.<sup>85</sup> Robert Zwijnenberg gaat er net als Barolsky van uit dat Leonardo het moment van het mysterie van de Incarnatie afbeeldt.<sup>86</sup> Maar nogmaals, als Leonardo de gebeurtenis dat God de menselijke vorm aanneemt in Jezus Christus kent, waarom zou hij dan Johannes de Doper afbeelden? Omdat hij de getuige is van het Licht of omdat hij heeft gezien dat de Heilige Geest in de vorm van een duif op Jezus neerdaalde bij de doop? Het lijkt waarschijnlijk dat Leonardo inderdaad een mysterie heeft willen afbeelden. Echter, in plaats van het mysterie van de Incarnatie zou hij dit schilderij als een visioen kunnen hebben bedoeld. Dit is iets waar Alexander Nagel ook aan refereert.<sup>87</sup> Duidelijk is dat Leonardo een aantal bewuste iconografische keuzes heeft gemaakt. In het

---

<sup>83</sup> Johannes 1:10-18. < <http://www.willibrordbijbel.nl>> (9-11-2015).

<sup>84</sup> Barolsky 1989 (zie noot 5), pp. 13, 15.

<sup>85</sup> Zöllner 2011 (zie noot 3), p. 199.

<sup>86</sup> Robert Zwijnenberg, ‘Presence and absence. On Leonardo da Vinci’s Saint John the Baptist’ in: Claire Farago en Robert Zwijnenberg (ed.), *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, Minnesota 2003, p. 116. ; Barolsky 1989 (zie noot 5), p. 13.

<sup>87</sup> Alexander Nagel, ‘Leonardo and sfumato’, *RES: Anthropology and Aesthetics* 24 (1993) nr. 24 (autumn), p. 14.

onderstaande deel worden deze iconografische keuzes van Leonardo per element gekoppeld aan verschillende bronnen die Leonardo ter beschikking had.

### *Het lichaam*

Zwijnenberg is het niet volledig eens met Barolsky maar gaat desondanks toch mee in de twijfelachtige interpretatie dat Leonardo heeft geprobeerd de Incarnatie af te beelden.<sup>88</sup> Hij wijst er op dat Leonardo veel tijd en aandacht heeft besteed aan het weergeven van het lijf en de houding omdat dit essentiële elementen zijn die de emoties van Johannes kunnen weergeven.<sup>89</sup> Toch is er een zeer duidelijk iconografisch verschil bij deze afbeelding van Johannes de Doper als een prachtige jongeman in plaats van een uitgemergelde asceet. Zwijnenberg denkt dat de contradictie tussen beeld en tekst de reden is dat sommigen deze verbeelding van Johannes de Doper blasfemisch vinden.<sup>90</sup> Maya Corry wijst er op dat deze manier van afbeelden niets te maken heeft met blasfemie of Leonardo's seksualiteit zoals vaak aangenomen wordt. Zij verwijst naar de beleving van de mens uit de renaissance en komt tot de conclusie dat voor hen fysieke schoonheid een hoedanigheid van heiligheid was. Omdat de man geschapen was naar het evenbeeld van God, was het meest perfecte lichaam jong, mooi, mannelijk en goddelijk.<sup>91</sup> De beelden van mooie, jonge mannen op een geïdealiseerde manier weergegeven kunnen worden gezien als functionele godsdienstige en stichtelijke afbeeldingen. Door de aardse schoonheid van het lijf kon men zich de hemelse schoonheid voorstellen en overdenken. Dit is een plausibele reden die kan verklaren waarom Leonardo heeft gekozen om zowel de Bijbelse teksten als de iconografische traditie los te laten en *Johannes de Doper* te schilderen als een weldoorvoede, androgyne figuur. Het zou ook verklaren waarom dit type navolging kreeg zoals Corry zegt (afb. 14). Giancarlo Maiorini vergelijkt Johannes met de mythologische ziener Tiresias, die ook als androgyn werd gezien. De androgyne compleetheid, zowel het mannelijke als het vrouwelijke in één persoon verenigd, impliceert volgens Maiorini dat die persoon over een profetisch overzicht van begin tot eind beschikt. Hij vindt dat we het idee moeten accepteren dat deze androgyne compleetheid weergeeft dat de androgyne persoon in kwestie het lot van anderen weet te profeteren.<sup>92</sup>

Interessant is dat Leonardo zelf een theorie had over decorum:

*'I remind you again to pay great attention to giving the figure limbs that will appear to be suitable for the size of the body and also to its age; that is, young men with little muscle in their limbs, few veins,*

---

<sup>88</sup> Robert Zwijnenberg, 'St John the Baptist and the essence of painting', in C. Farago (ed.), *Leonardo da Vinci and the Ethics of Style*, Manchester & New York 2008, p. 116.

<sup>89</sup> Zwijnenberg 2008 (zie noot 88), p. 99.

<sup>90</sup> Zwijnenberg 2008 (zie noot 88), p. 98.

<sup>91</sup> Corry 2013 (zie noot 1), pp. 568-569.

<sup>92</sup> Maiorini 1992 (zie noot 10), p. 104.

*and a soft surface rounded and with an agreeable color. Mature men should be sinewy and full of muscles, while old men should have skin full of wrinkles folds and veins, with conspicuous sinews.*<sup>93</sup>

In eerste instantie lijkt Leonardo zich hierbij dus niet aan zijn eigen theorie te hebben gehouden in de afbeelding van een asceet. Het is geen weergave van hoe deze er in werkelijkheid uit gezien zou hebben. Maar als uitgegaan wordt van de theorie van Corry dat de toen bestaande consensus dat het meest perfecte lijf jong, mooi en mannelijk was en het idee heerste dat deze schoonheid bij de heiligheid hoort, dan heeft Leonardo met zijn nieuwe type zich perfect gepositioneerd binnen de ideeën van de Kerk en de eigentijdse beschouwer.<sup>94</sup> Leonardo houdt zich duidelijk aan zijn eigen theorie over decorum. Hij beeldt Johannes af als een *'young man with little muscle in his limbs, few veins, and a soft surface rounded and with an agreeable color'*. Op het schilderij leunt *Johannes de Doper* richting de beschouwer waarbij hij in een stevige contraposthouding lijkt te staan. Houding en zwaartekracht worden bijvoorbeeld door de kunstenaars Giotto en Massacio gebruikt om een ethisch en narratief belang uit te drukken. De goede moraal wordt met fysieke grandeur en stevigheid weergegeven, terwijl zwakte van karakter wordt geïllustreerd met een zwakke of ongebalanceerde houding (afb. 15).<sup>95</sup> Mauro Di Vito wijst erop dat de balans van het lichaam wordt verschoven om duidelijk te maken dat het Johannes intentie is om de beschouwer bij het schilderij te betrekken. Hij meent dat Leonardo deze bedoeling had door de bekoorlijke blik van Johannes. Di Vito vindt de vreemde, volgens hem slangachtige pose en de voorwaartse beweging van de borst daar ook een duidelijke verwijzing naar.<sup>96</sup>

Naast de opmerkelijke blik van Johannes is zijn licht gebogen hoofd met krullen bijzonder. Ook hierin breekt Leonardo met de iconografische traditie van de asceet door het haar weelderig af te beelden en Johannes te laten glimlachen naar de beschouwer. Di Vito verbindt het lange haar aan de Nazirener traditie die Johannes aanhing. Daarbij hoorde de eed dat hij kuis zou blijven, zijn haar en baard niet af zou scheren, geen wijn zou drinken of onreine daden zou verrichten en draagt daarbij aan dat ook in de folklore lang haar staat voor maagdelijkheid. Het lijkt mij echter onwaarschijnlijk dat Leonardo zijn afbeelding van *Johannes de Doper* hieraan heeft ontleend aangezien er in de bijbel niets over genoemd wordt en het te betwijfelen valt of dit rond 1500 een bekend gegeven was.<sup>97</sup> De

---

<sup>93</sup> Treatise on Painting § 323/ Codex Urbinas, fols. 126v-127r. Voor de vertaling: Michael Kwakkelstein, 'Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice', *Lettura & Arte* 9 (2011), p. 131.

<sup>94</sup> Corry 2013 (zie noot 1), p. 568.

<sup>95</sup> Joseph Manca, 'Moral Stance in Italian Renaissance Art: Image, Tekst and Meaning.', *Artibus et Historiae* 22 (2001), nr. 44, pp. 56,57.

<sup>96</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 112.

<sup>97</sup> In de bijbel worden verschillende personen als Nazireeër aangeduid, namelijk Simson (Richteren 13:5) en de richter Samuel (I Samuel 1:11). Ook in Amos 2 is sprake van Nazireeërs. In het Nieuwe Testament wordt over Paulus verteld dat hij om onduidelijk gebleven redenen de gelofte van de Nazireeërs had afgelegd (Handelingen 18: 18).

ingehouden glimlach verklaart Di Vito als heilig. Het is de zaligmakende glimlach van degene die weet van het goddelijke mysterie omdat hij getuige is van het Licht. Hij stelt dat deze lezing van de significante aspecten van Johannes worden benadrukt in de *Legenda Aurea* en de *Vite* van Domenico Cavalca die, zoals eerder is gebleken, Leonardo ter beschikking had.<sup>98</sup> Dat Leonardo trouw is aan het weergeven van de natuur blijkt uit de plooien, zowel in de nek als in de oksel van Johannes.<sup>99</sup>

### *Kleding*

De kleding die Johannes de Doper draagt op het schilderij is anders dan op eerdere afbeeldingen. Leonardo koos ervoor om Johannes in een gevlekte vacht af te beelden. De huid wordt op verschillende manieren omschreven. Sommigen zien er de traditionele kamelenharen vacht in, anderen de vacht van een lam.<sup>100</sup> De vacht wordt soms genegeerd en soms afgedaan als een relatie hebbend met Bacchus (waarna de auteur overigens zelf zegt dat dit geen recht doet aan het schilderij).<sup>101</sup> Het artikel van Marco Masseti en Cecilia Veracini over *John the Baptist's Spotted Feline Skin* geeft evenwel een ander inzicht: de huid zou afkomstig zijn van een lynx.<sup>102</sup> De auteurs leggen uit dat deze conclusie is gebaseerd op de zachtheid, de kleur, de vlekken en de dikte van de huid. Men legt uit dat Leonardo deze lynx wel eens gezien kan hebben in zijn omgeving. Er wordt kort gerefereerd aan de middeleeuwse betekenis waar de lynx in bestiaria wordt beschreven als '... a beast fine indeed/ of virtue fair and good/ and after it has peed/ leaves jewels in the wood'.<sup>103</sup> Na het bekijken van bestiaria lijkt het passender dat Leonardo hier niet de huid van een lynx maar die van een panter heeft gebruikt omdat de panter werd gezien als metafoor voor Christus. Ook Di Vito denkt dat de contemporaine traditionele kennis binnen de culturele context van de renaissance kan helpen om de betekenis van de huid te duiden als panter.<sup>104</sup> In de *Naturalis Historia* (77 n.C.), een boek dat Leonardo bezat, beschrijft Plinius de Oudere (24 n.C.- 79 n.C.) het antieke beeld van de panter: deze heeft een mysterieuze aantrekkingskracht op alle viervoeters door zijn geur. Zijn afschrikwekkende kop jaagt echter alle viervoeters weer weg. Daarom verbergt de panter zijn kop

---

<[www.willibrordbible.nl](http://www.willibrordbible.nl)> (22-12-2015), <<http://www.christipedia.nl/Artikelen/N/Nazireeer>> (22-12-2015)

<sup>98</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 114.

<sup>99</sup> Zwijnenberg 2003 (zie noot 86), p. 117.

<sup>100</sup> Kamelenhaar: Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 114., lamsvacht: Gulli 2009 (zie noot 4), pp. 63, 67.

<sup>101</sup> Zwijnenberg 2003 (zie noot 86), p. 115.

<sup>102</sup> Marco Masseti en Cecilia Veracini, 'John the Baptists Spotted Feline Skin' in Valeria Merlini en Daniela Storti (red.), *Saint John the Baptist. From the Louvre to Palazzo Marino. Special exhibition of Saint John the Baptist by Leonardo da Vinci (Salla Alessi)*, Milaan 2009, p. 119.

<sup>103</sup> Masseti en Veracini 2009 (zie noot 102), p. 119.

<sup>104</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 115.

om, zodra zijn prooi is genaderd, deze te bespringen en te verslinden.<sup>105</sup> Auteur Debra Hassig verschaft duidelijkheid over het middeleeuwse beeld van de panter dat een aanvulling is op Plinius: *'The panther is a beautiful and mild beast that is loved by nearly all other creatures. After a satisfying meal, he retires to his den and sleeps soundly for three days. Immediately upon awakening, he walks outside and emits a loud roar that produces a sweet irresistible fragrance. Animals from near and far are attracted to his scent, and all but the dragon congregate to follow him, for the dragon cannot stand the panthers sweetness and thus flees to his underground cave where he lies in a motionless slumber as if dead. Christ is The True Panther who drew to himself all humankind through his incarnation. As the animal rose on the third day from sleep, so did Our Lord rise on the third day from death. And as the marvelous fragrance goes forth from the mouth of the panther, so did Christ's followers upon hearing his voice become filled and renewed with the very sweet fragrance of his commands'*.<sup>106</sup>

Domenicus Cavalca schrijft in zijn *Vite* over Johannes de Doper:

*'and when Christ was about a mile and a half from John, a great odour came bearing a new joy and devotion, and he immediately recognized that it was Christ coming; and he looked around him and saw nothing yet; and he left everything else and looked to see where it was coming from; and there was so much joy in his face, that those who were near him saw it and were amazed'*.<sup>107</sup> In de Bijbel staat dat men door de doop met Christus is bekleed. Het is het goed mogelijk dat Leonardo een panterhuid heeft afgebeeld om hiermee nogmaals het belang van de boodschap van Johannes te onderstrepen. Johannes als getuige van het Licht, letterlijk bekleed met Jezus.<sup>108</sup> Het lijkt waarschijnlijk dat dit pantervel een bewuste keuze van Leonardo was en een analogie voor, en daarmee een verwijzing naar, Christus is. Opvallend is dat de *Johannes de Doper in de wildernis* (c. 1518) van Raphael (en/of zijn atelier), waarbij de invloed van Leonardo duidelijk te zien is in het Johannestype en door de bruine, rotsachtige achtergrond, een duidelijkere pantervacht draagt (afb. 14).<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Plinius, *De Wereld. Naturalis Historia* vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam 2005, p. 202.

<sup>106</sup> Debra Hassig, *Medieval bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995, p. 156.  
<[www.bestiary.ca](http://www.bestiary.ca)> (9-11-2015).

<sup>107</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 115.

<sup>108</sup> Galaten 3: 23-27 Vóór de komst van het geloof stonden wij onder bewaking van de wet, opgesloten tot het geloof zou worden geopenbaard. De wet is dus voor ons een oppasser geweest tot de komst van Christus, opdat wij gerechtvaardigd zouden worden door het geloof. Maar nu het geloof is gekomen, staan wij niet langer onder de oppasser. Want u bent allemaal kinderen van God door het geloof, in Christus Jezus. Want allemaal bent u in Christus gedoopt, met Christus bekleed.

< <http://www.willibrordbijbel.nl> > (22-12-2015)

<sup>109</sup> Tom Henry en Paul Joannides (red.), *Raphaël, les dernières années*, tent.cat. Parijs (Musée du Louvre) 2012, p. 124. ; Voor meer informatie over *Johannes de Doper in de Wildernis*, o.a. over de toeschrijving aan Giulio Romano/de school van *Rafaël*; Jürg Meyer zur Capellen, *Raphaël; a critical catalogue of his paintings, vol. II. The Roman religious paintings, ca. 1508-1520*, Landshut 2001, pp. 235-238.

Naast de technische perfectie heeft Leonardo zich hier gehouden aan zijn eigen theorie over het weergeven van kleding:

*'... Indeed, the drapery should be arranged in such a way that it does not seem uninhabited; That is it should not seem simply a piling up of drapery as is so often done by many who are so much enamored of grouping various folds that they cover the whole figure with them, forgetting the purpose for which the fabric is made which is, where possible to clothe and surround gracefully slim limbs and not to cover illuminated projections of limbs with puffed up forms, so that they resemble bladders. I do not deny that some handsome folds should be made, but let them be placed upon some part of the figure where they can be assembled and fall appropriately between the limbs and the body'.<sup>110</sup>*

### *Beweging*

Leonardo vond het belangrijk om vanuit een gebaar de emoties te kunnen aflezen.

*'Let the attitudes of men and the parts of their bodies be disposed in such a way that they display the intents of the mind'.<sup>111</sup>*

De naar boven wijzende vinger is niet uniek voor *Johannes de Doper*, het komt in meerdere schilderijen van Leonardo voor. Thomas, afgebeeld in het *Laatste Avondmaal*, de twee jongens uit de *Aanbidding van de Wijzen* en de Heilige Anna in het *Burlington House karton* met de *Anna te drieën met Johannes de Doper*, wijzen allemaal met hun vinger naar boven (afb. 16, 13). Dit gebaar verwijst naar God, de persoon wijst naar de spirituele wereld.<sup>112</sup> De wijzende figuur krijgt een geestelijk inzicht dat te maken heeft met de goddelijke voorzienigheid.<sup>113</sup> De wijzende vinger markeert de verschuiving van de onzekerheden van het bekende naar het geloof in het onbekende, de overstap van feit naar geloof.<sup>114</sup> Door te wijzen brengt de figuur het inzicht, dat hij heeft gekregen, over op de toeschouwer. Dat dit gebaar in de tijd van Leonardo deze connotaties had, blijkt uit de vijftiende-eeuwse mysteriespelen. Daarin was de hand met uitgestrekte vinger een voorgeschreven gebaar om naar het Goddelijke Licht te wijzen.<sup>115</sup> In de *Legenda Aurea* wordt gezegd dat de heilige voorganger van de Heer negen speciale en unieke privileges had, waaronder Christus aanwijzen met zijn vinger.<sup>116</sup> In Leonardo's schilderijen lijkt de wijzende vinger een verwijzing naar een latere specifieke

---

<sup>110</sup> McM §564 (CU 167v).

<sup>111</sup> McM § 399.

<sup>112</sup> Giovanni Morello, 'The Promising Finger' in Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. The angel in the flesh & Salai*, Foligno 2009, p. 189.

<sup>113</sup> Kemp 1981 (zie noot 38), p. 342.

<sup>114</sup> Maiorini 1992 (zie noot 10 ), p. 106.

<sup>115</sup> Zöllner 2011 (zie noot 3) p. 58.

<sup>116</sup> Ryan 1993 (zie noot 54), p. 86. The same angel who announced the coming of the Lord announced the coming of John; He leapt in his mothers womb; The mother of the Lord lifted him from the earth; He unlocked his fathers tongue; He was the first to confer baptism; He pointed out Christ with his finger; He baptizes Christ; Christ praises him above all others; He foretold Christ's coming to the souls of the Limbo.

gebeurtenis zoals de doop of de kruisiging te zijn.<sup>117</sup> Martin Kemp suggereert dat de wijzende vinger een re-statement is van Johannes' woorden 'Er komt er een na mij', waarmee de wijzende vinger een algemene verwijzing naar Jezus is.<sup>118</sup> Di Vito benoemt dat Johannes hiermee onze gedachten naar God leidt. Johannes is de bode van de Waarheid.<sup>119</sup> Deze gedachtegang is terug te zien op een schilderij van Botticelli waarin de allegorische Waarheid op dezelfde manier naar boven wijst (afb. 17). Di Vito zegt ook dat deze afbeelding van *Johannes de Doper* tegen idolatrie gekant is: door dit gebaar wordt de aandacht niet op Johannes de Doper gericht maar wordt er gesuggereerd dat hij een bemiddelaar is. Johannes is het middel dat de beschouwer letterlijk aanwijst de aandacht te richten op het aanbidden van Christus.<sup>120</sup> Di Mauro wijst er op dat de drie vingers die te zien zijn ook verwijzen naar het goddelijke, de Drie-eenheid.<sup>121</sup> Een bijna onveranderlijk attribuut van Johannes de Doper, het rieten kruis, lijkt te steunen op de vacht over zijn linkerarm.<sup>122</sup> Met zijn linkerhand wijst Johannes met twee vingers naar zijn borst. Zwijnenberg interpreteert dit als een verwijzing naar het Heilige Hart van Christus.<sup>123</sup> Di Mauro schrijft dat het gebaar lijkt te zeggen dat Johannes verwijst naar Jezus alsof hij wil zeggen: 'Niet ik, Hij' en hij voegt daar aan toe: '*You who meditate before me, look within yourself, know yourself – this is a fundamental condition for the truth.*'<sup>124</sup> In zijn gedicht *Mag ik van u houden Heer* beschrijft Savonarola de zoektocht naar de verblijfplaats van God. Hij schrijft daarin onder andere:

*'God is overal, zoek hem in uw hart' en 'Mij richtend op mijn hart, zeg ik tegen mijn Heer: hoe bent u daarin gekomen, mijn God?'*<sup>125</sup>

Kerkvader Augustinus van Hippo (354-430) zegt in de eerste alinea van Augustinus zijn *Belijdenissen*: '*Gij (God) zet hem (de mens) aan om er vreugde in te vinden U te loven, want Gij hebt ons gemaakt naar U, en rusteloos blijft ons hart totdat het zijn rust vindt in U.*'<sup>126</sup>

De Italiaanse filosoof en Plato-vertaler Marsilio Ficino (1433-1499), met wiens gedachtengoed Leonardo waarschijnlijk bekend was, schrijft in zijn *Liber de Vita* (1489) hoe de ziel vanuit het hart door het hele lichaam straalt.<sup>127</sup> Ficino haalde uit Plato het in de renaissance belangrijke concept dat

<sup>117</sup> Kemp 1981 (zie noot 38), 342.

<sup>118</sup> Barolsky 1989 (zie noot 5), p. 11.

<sup>119</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 113.

<sup>120</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 113.

<sup>121</sup> Di Vito 2009 (zie noot 42), p. 112.

<sup>122</sup> Hall 2006 (zie noot 47), p. 164.

<sup>123</sup> Zwijnenberg 2003 (zie noot 86), pp. 114,115.

<sup>124</sup> Di Vito 2009 (zie noot 36), p. 112.

<sup>125</sup> John Donnelly, Translation of Girolamo Savonarola's "May I Love You, Lord," A Modern Psalm, *Review for Religious*, Vol. 52, No. 2 (March/April 1993), pp. 241-46.

<<http://www.nrc.nl/handelsblad/2015/07/30/het-hart-van-michelangelo-god-is-overal-zoek-hem-1519563>> (4-11-2015).

<sup>126</sup> <<http://dewaarheidsvriend.nl/artikelen/onrustig-is-ons-hart>> (4-11-2015).

<sup>127</sup> Richardson 2011 (zie noot 43), p. 151.



de individuele ziel onsterfelijk en goddelijk was. Ficino vond dat een gelovige van God en andere mensen moest houden en daarbij niet in angst hoefde te leven en zei:

*'Let him revere himself as an image of the Divine of God. Let him hope to ascend again to God, as soon as the Divine Majesty deigns in some way to descend to him. Let him love God with all his heart, so as to transform himself into Him, who through singular love wonderfully transformed Himself into Man.'*<sup>128</sup>

Dit zijn allemaal duidelijke verwijzingen naar het idee dat God in het hart leeft, een idee dat blijkbaar bestond in de renaissance. Leonardo benoemt in zijn traktaat:

*'Friendly gestures pointing to things that are near either in time or space should be made with the hand not far removed from the person, but if things are far away, the hand of the pointer should also be extended and the face turned toward what he points out.'*<sup>129</sup>

In combinatie met zijn naar de toeschouwer gerichte houding en zijn blik die zowel naar de beschouwer als naar boven lijkt te gaan, lijkt het wijzen op het hart een vriendelijk en geruststellend gebaar te zijn voor de gelovigen met God in het hart.

### *Achtergrond*

Een volgend duidelijk verschil met andere schilderijen is dat Leonardo ervoor heeft gekozen om door de donkere achtergrond de volledige aandacht op Johannes de Doper te vestigen. Er zijn geen figuren aanwezig. Daarnaast is er geen landschap zichtbaar, iets waar Leonardo wel waarde aan hechtte bij schilderijen:

*'He is not versatile who does not love equally all things that are contained in painting. For example, if one does not like landscape, he esteems it a matter of brief and simple investigation, as when our Botticelli said, that such study was vain, because by merely throwing a sponge full of diverse colors at the wall, it left a stain on that wall, where a fine landscape was seen. (...) This painter of whom I have spoken makes very dull landscapes.'*<sup>130</sup>

Er kan van uitgegaan worden dat Leonardo een bewuste keuze maakte en een reden had voor de donkere achtergrond. Nagel stelt dat door het elimineren van alle bewijs van het werken aan het schilderij en van het proces van schilderen (dus door het elimineren van de toets), met de techniek van sfumato schilderkunst vergeleken kon worden met de Goddelijke schepping, omdat deze dingen uit het niets voortbracht. Door de donkere achtergrond en door het gebruik van sfumato leken er geen grenzen meer te zijn in dit werk. Het zou ook het idee van de onbemiddelde manifestatie van het goddelijke oproepen door het legendarische beeld van Christus dat zonder mensenhanden

---

<sup>128</sup> <<http://integralleadershipreview.com/5397-feature-article-marsilio-ficino-magnus-of-the-renaissance-shaper-of-leaders/>> (4-11-2015).

<sup>129</sup> McM §412.

<sup>130</sup> McM 93 (CU 33v).

gemaakt was.<sup>131</sup> Hiermee refereert hij aan het idee dat *Johannes de Doper* als geschilderd visioen bedoeld kan zijn. Ook Zöllner benadrukt dat Leonardo zowel het licht als de schaduw een verwijzend karakter in de context van religieuze symboliek heeft.<sup>132</sup> Leonardo heeft in de combinatie van zijn techniek sfumato en deze donkere achtergrond wel zijn eigen theorie gevolgd met betrekking tot *relievo*, iets dat hij het belangrijkste doel van de schilderkunst vond:<sup>133</sup>

*'The first task of painting is that the objects should appear as in relief,...'*

Hij vond schaduw het middel waardoor lichamen en hun vormen tentoongesteld worden:<sup>134</sup>

*'What background a painter should use for his works.*

*Since experience shows that all bodies are surrounded by shadow and light, I desire that you, painter, should arrange it so that the part which is illuminated borders on a dark object and that the shadowed side borders a bright object. This rule will give great aid in bringing out relief in your fingers.'*<sup>135</sup>

Het is mogelijk dat Leonardo bij het perfectioneren van zijn eigen technische kunnen zowel het idee van de Kerk over afbeeldingen als de beschouwer van zijn werk in gedachten had bij het maken van de *Johannes de Doper*. Door het gebruik van deze techniek kon Leonardo de beschouwer laten vergeten dat hij naar een schilderij keek. Alsof een levend wezen je aankijkt en je in rechtstreeks contact bent met de heilige. Als dit schilderij wordt geplaatst in de context waarvoor het zou kunnen zijn bedoeld, als devotieschilderij op een donkere plek in een kerk in de zestiende eeuw, is voor te stellen dat dit indruk moet hebben gemaakt. Zodra een kaars opgestoken wordt, verschijnt Johannes de Doper, als een visioen. Het licht van God schijnt op hem, in dit schilderij zelfs letterlijk. En voor deze lijfelijke aanwezigheid van de heilige kon de beschouwer bidden en contempleren. Zoals Barolsky stelt: de beschouwer van Leonardo's schilderij, direct en onmiddellijk geconfronteerd door de goddelijke boodschapper, ontvangt zijn boodschap en de betekenis: dat van het licht van Genade dat schijnt in de duisternis van de wereld.<sup>136</sup> Het is duidelijk dat Leonardo aan zijn eigen criteria heeft voldaan met zijn schilderij van Johannes de Doper:

*'Darkness, light, body, form, location, distance and proximity. There can be added two others, which are motion and rest, since it is necessary to represent them in the movements of objects that are represented in painting.'*<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> Nagel 1993 (zie noot 87), p. 18.

<sup>132</sup> Zöllner 2011 (zie noot 3), p. 199.

<sup>133</sup> McM 103, Nagel 1993 (zie noot 87), p. 8.

<sup>134</sup> Nagel 1993 (zie noot 87), p. 8.

<sup>135</sup> McM §454.

<sup>136</sup> Barolsky 1989 (zie noot 5), p. 13.

<sup>137</sup> McM §99.

## Conclusie

Ondanks de latere kritiek mag het duidelijk zijn geworden dat Leonardo da Vinci met zijn schilderij *Johannes de Doper* een diep religieus schilderij heeft gemaakt van de getuige van het Goddelijk Licht. Het voldoet aan alle eisen die de Kerk destijds stelde aan een religieus schilderij. In de vorm die Leonardo heeft gekozen, weerspiegelen zich de functies van kunst voor de Kerk: dit schilderij is een herinnering aan de geloofsmysteriën en houdt het voorbeeld van de heilige levend, het is een didactisch middel dat aanzet tot gebed en contemplatie maar het is vooral een functioneel schilderij dat devotie oproept door middel van de heilige schoonheid. Dat het tevens voldeed aan de eigentijdse smaak waarbij schoonheid stond voor heiligheid, blijkt uit het feit dat de afwijkende iconografie van dit type van Johannes de Doper een voorbeeld werd dat navolging kreeg. Leonardo schilderde wat hij mooi vond maar wist heel goed dat anderen dat ook mooi vonden. Waar men in de discussie, tot aan Maya Corry, grotendeels aan voorbij is gegaan, is dit schoonheidsideaal van de renaissance. De beschouwer van het schilderij begreep zeer waarschijnlijk dat hij naar schoonheid keek die bedoeld was om aan te zetten tot contemplatie. Men beperkte zich niet tot het denken over de fysieke schoonheid maar overdacht door middel van deze schoonheid het hogere idee. Omdat het schilderij waarschijnlijk bedoeld was voor in een donkere ruimte met alleen kaarslicht als verlichting is het zeer goed mogelijk dat Leonardo dit schilderij als een visioen heeft bedoeld. Dit werd opgeroepen door middel van zijn beheersing van de technieken van *chiaroscuro* en *sfumato*. De technische vaardigheden die Leonardo laat zien met zijn *Johannes de Doper* sluiten grotendeels aan bij zijn eigen theorieën over schilderkunst. De afwijkende iconografie lijkt te kunnen worden verklaard door de eigentijdse literatuur en conventies, waarmee Leonardo een nieuw type heeft ontwikkeld dat door de eigentijdse beschouwer werd begrepen. Het verschil met de gangbare *memento mori*-afbeeldingen ligt in het geruststellende karakter van Leonardo's *Johannes de Doper*. Anders dan in de middeleeuwen legde Leonardo het accent niet meer op de dood maar juist op goed leven zodat de gelovige vertrouwen kon hebben om in de hemel opgenomen te worden na de dood. Met dit onderzoek is getracht een ander licht te werpen op Leonardo da Vinci's *Johannes de Doper* door aan te tonen dat de hypothese waarbij uitgegaan wordt van *Johannes de Doper* de belichaming van heiligheid is door middel van het van het jonge, mannelijke, schone lichaam de voorkeur verdient boven de hypothese dat Leonardo met zijn *Johannes de Doper* de incarnatie heeft willen afbeelden. Ook is gebleken dat er weinig aandacht in de literatuur uitgaat naar de iconografische betekenis van de kleding van Leonardo's *Johannes de Doper*. Binnen de kunstgeschiedenis is steeds meer aandacht voor kostuumhistorie en het zou een meerwaarde kunnen betekenen voor de discussie over Leonardo's oeuvre als hier nog meer aandacht aan wordt besteed.

## Lijst van afbeeldingen

Afbeeldingen van schilderijen zijn werken van Leonardo, zijn tijdgenoten of zijn voorlopers. Geprobeerd is om werken ter illustratie te kiezen die Leonardo gezien zou kunnen hebben.



**Afb. 1:** Leonardo da Vinci, *Johannes de Doper*, c. 1513-16, olieverf op paneel, 69 x 57 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Foto: <<http://www.artbible.org/nl/schilderij-afleveringen-johannes-de-doper-predikende-in-de-woestijn-400301/#.VkMnsrcvflU>>.



**Afb. 2:** Donatello, *Judith en Holofernes*, 1460, brons, 236 cm, Palazzo Vecchio, Florence, Italië.

Foto:

<[https://classconnection.s3.amazonaws.com/996/flashcards/2437996/jpg/donatello\\_judith\\_and\\_holofernes1360443502310.jpg](https://classconnection.s3.amazonaws.com/996/flashcards/2437996/jpg/donatello_judith_and_holofernes1360443502310.jpg)>.



**Afb. 3:** Donatello, *David*, c. 1440, brons, 158 cm, Museo Nazionale de Bargello, Florence, Italië.  
Foto: <<http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH213images/Donatello/david/front.jpg>>.



**Afb. 4:** Masaccio, *De Heilige Drie-eenheid*, ca. 1425, Fresco, 667 × 317 cm, Santa Maria Novella, Florence.  
Foto: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio\\_trinity.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio_trinity.jpg)>



**Afb. 5:** Meester E.S., *Ars Moriendi*, *verzoeking door gierigheid*, ca 1450, kopergravure, 87 x 65 mm, Ashmolean Museum, University of Oxford.

Foto: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ars\\_moriendi\\_\(Meister\\_E.S.\),\\_L.181.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ars_moriendi_(Meister_E.S.),_L.181.png)>.



**Afb. 6:** Masaccio, detail: *De Heilige Drie-eenheid*, ca. 1425, Fresco, 667 × 317 cm, Santa Maria Novella, Florence.

Foto: <<https://sites.psu.edu/laurenbrittanypgress/2012/10/05/rhetorical-analysis-rough-draftoutline/>>.

De inscriptie in de tombe luidt: "Ik was ooit wat gij zijt, en gij zult zijn wat ik ben"



**Afb. 7:** Leonardo da Vinci, *De Madonna in de grot*, tussen c. 1495-1499 en 1506-1508, olieverf op populierenhout, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londen.

Foto: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-virgin-of-the-rocks>>.



**Afb. 8:** Andrea Verrocchio, *De doop van christus door Johannes de Doper*, c.1475, olieverf op hout, 177 cm x 151 cm, Uffizi, Florence.

Foto: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_del\\_Verrocchio,\\_Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Baptism\\_of\\_Christ\\_-\\_Uffizi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_del_Verrocchio,_Leonardo_da_Vinci_-_Baptism_of_Christ_-_Uffizi.jpg)>.



**Afb. 9:** Onbekend, *Deësis mozaïek*, c. 1261, mozaïek in de bovenste zuidelijke galerij, Hagia Sophia, Istanbul.  
Foto: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deesis\\_mosaic\\_Hagia\\_Sophia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deesis_mosaic_Hagia_Sophia.jpg)>.



**Afb. 10:** Andrea del Verrocchio, *Madonna met de heiligen Johannes de Doper en Donatus*, 1475-1483 (afgemaakt door Lorenzo di Credi), olieverf op hout, 189 cm × 191 cm, Kathedraal van Pistoia, Italië.  
Foto: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_with\\_Sts\\_John\\_the\\_Baptist\\_and\\_Donatus\\_\(Verrocchio\)#/media/File:Andrea\\_del\\_Verrocchio\\_-\\_Madonna\\_with\\_Sts\\_John\\_the\\_Baptist\\_and\\_Donatus\\_-\\_WGA24995.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_with_Sts_John_the_Baptist_and_Donatus_(Verrocchio)#/media/File:Andrea_del_Verrocchio_-_Madonna_with_Sts_John_the_Baptist_and_Donatus_-_WGA24995.jpg)>.





**Afb. 11:** Lorenzo Ghiberti , *St Johannes de Doper*, 1412–1416, brons, 255 cm, Orsanmichele, Florence.  
Foto: <[http://rubens.anu.edu.au/raid2/no\\_dgb/pics/9/large/ghiberti\\_rk70\\_04\\_012503.jpg](http://rubens.anu.edu.au/raid2/no_dgb/pics/9/large/ghiberti_rk70_04_012503.jpg)>.



**Afb. 12:** Leonardo da Vinci, *De Madonna in de grot*, c. 1483-1486, olieverf op paneel, op linnen overgebracht, 197,3 x 120 cm, Louvre, Parijs.

Leonardo da Vinci, *De Madonna in de grot*, tussen c. 1495-1499 en 1506-1508, olieverf op populierenhout, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londen.

Foto: <<http://members.home.nl/jooniscool/ANWPO-LeonardoDaVinci-ErikMeijJonathanVuijkV5a/madonna.html>>.



**Afb. 13:** Leonardo da Vinci, *Karton van Burlington House (Anna te Drieën met Johannes de Doper)*, 1499-1500 of 1508, Houtskool, deels met wit gehoogd op bruin getint papier, op linnen opgetrokken, 141,5 x 106,5 cm, National Gallery, Londen.

Foto: <<http://maddy06.blogspot.nl/2009/12/burlington-house-cartoon.html>>.



**Afb. 14:** Rafael, *Johannes de Doper*, c. 1518, olieverf op doek, 165 x 147 cm, Galleria dell'Accademia, Florence.

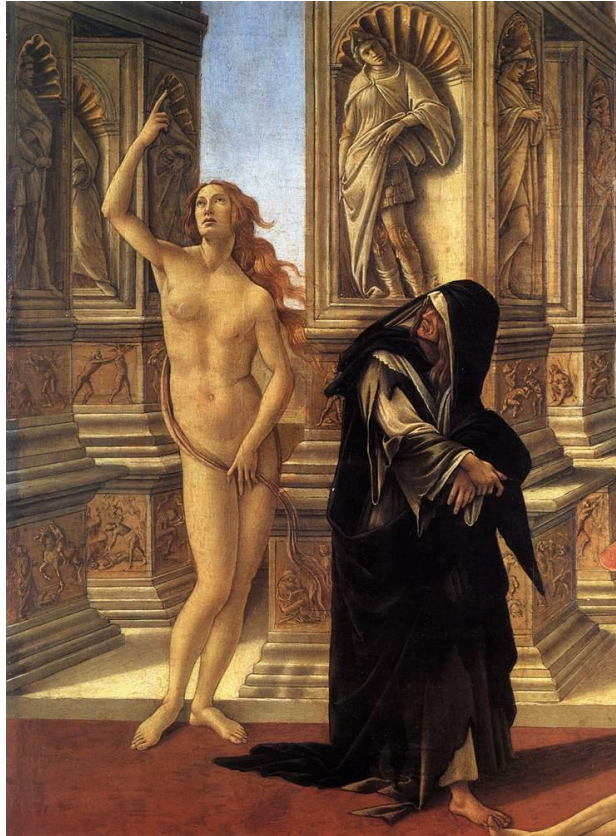
Foto: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rafael\\_-\\_S%C3%A3o\\_Jo%C3%A3o\\_Batista.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rafael_-_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista.jpg)>.



**Afb. 15:** Giotto di Bondone, *De zeven deugden en de zeven zonden: Kracht tegenover Wispelturigheid*, 1306, Fresco, 120 x 55 cm, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua.  
[http://www.endegor.com/pict/art/giotto/G\\_fortitude\\_inconstancy-2.jpg](http://www.endegor.com/pict/art/giotto/G_fortitude_inconstancy-2.jpg) (22-12-2015).



**Afb. 16:** Leonardo da Vinci, *detail van de apostel Thomas in het Laatste Avondmaal*, c. 1495-1497, Tempera op pleister op de noordwand van het refectorium, 460 x 880 cm, Santa Maria della Grazie, Milaan.  
 Foto: <https://artandscienceintherenaissance.wordpress.com/2013/04/01/last-supper/>.



**Afb. 17:** Botticelli, *Allegorisch figuur van De Waarheid, detail van de Laster van Apelles*, c. 1495, Tempera op paneel, 62 x 91 cm, Uffizi, Florence.

Foto: < [http://www.wga.hu/html\\_m/b/botticel/90scenic/](http://www.wga.hu/html_m/b/botticel/90scenic/)>.

## Literatuurlijst

Akker, P. van de, Erfgenamen van Plinius en Pausanias: twintig eeuwen kunstgeschiedschrijving in Mieke Rijnders en Patricia van Ulzen (red.), *Manieren van kijken. Inleiding kunstgeschiedenis (2)*, Heerlen 2010, pp. 99-139.

Balace, S. en Poorter, A. de (red.), *Tussen hemel en hel : sterven in de middeleeuwen, 600-1600*, Amsterdam 2010.

Barolsky, P., 'The mysterious meaning of Leonardo's Saint John the Baptist' in: *Source: Notes in the History of Art* 8 (1989), nr. 3, pp. 11-15.

Baxandall, M., *Patterns of Intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven 1985.

Belting, H., *Likeness and presence. A history of the image before the Era of Art*, Chicago 1994.

Burke, P., *Eyewitnessing. The use of Images as Historical Evidence*, Londen 2001.

Burke, P., *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Cambridge 1988.

Clark, K., *Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist*, Cambridge 1952.

Corry, M., 'The alluring beauty of a Leonardesque ideal: masculinity and spirituality in Renaissance Milan', in: *Gender and history* 25, nr. 3 november 2013, pp. 565-89.

Dael, van P., *De verbeelding van het Woord, een iconografische studie*, Kampen 2003.

Da Vinci, L., (vertaald en bewerkt door: A. Philip MacMahon), *Treatise on Painting. Codex Urbinas. Latinus 1270*. Princeton, New Jersey 1965.

Di Vito, M., 'The Misty Mirror of the Soul: The Cultural History and Iconology of Leonardo's Saint John the Baptist', in Valeria Merlini en Daniela Storti (red.), *Saint John the Baptist. From the Louvre to Palazzo Marino. Special exhibition of Saint John the Baptist by Leonardo da Vinci (Salla Alessi)*, Milaan 2009, pp. 111-118.

Donnelly, J. Translation of Girolamo Savonarola 's "May I Love You, Lord," A Modern Psalm, *Review for Religious*, Vol. 52, No. 2 (March/April 1993), pp. 241-46.

Gulli, C., 'The painting on the page. The literary fortunes of Saint John', in Valeria Merlini en Daniela Storti (red.), *Saint John the Baptist. From the Louvre to Palazzo Marino. Special exhibition of Saint John the Baptist by Leonardo da Vinci (Salla Alessi)*, Milaan 2009, pp. 61-88.

Hall, J., *Hall's iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 2006<sup>6</sup> (1974).

Hassig, D., *Medieval bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995.

Hauser, A., *Sociale geschiedenis van de kunst*, Londen/Nijmegen 1985<sup>5</sup> (1951).

Henry, T. en Joannides, P. (red.), *Raphaël, les dernières années*, tent.cat. Parijs (Musée du Louvre) 2012.

Jacobus de Voragine, translated by William Granger Ryan, *Golden Legend. Readings on the Saints. Vol. I*, Princeton 1993.

Jentzen, M., *Symbolic expressions in Renaissance Florence*, Göteborg 1998 (1992).

Kaftal, G., *Saints in Italian art, I. Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence 1952.

Keller, H., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten; Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1968.

Kemp, M., *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London 1981.

Kirschbaum, E. (red.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 7, Freiburg im Breisgau 1974.

Kwakkelstein, M., 'Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice', *Lettura & Arte* 9 (2011), pp. 107-136.

Laarhoven, J. van, *De beeldtaal van de Christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen 2008<sup>5</sup> (1992).

Lavin, M.A., 'Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism', *The Art Bulletin* 37 (1955), Nr. 2 (Juni), pp. 85-101.

Maiorini, G., *Leonardo da Vinci. The Daedalian mythmaker*, University Park Pennsylvania 1992.

Manca, J., 'Moral Stance in Italian Renaissance Art: Image, Text and Meaning.', *Artibus et Historiae* 22 (2001), nr. 44, pp. 51-57.

Masseti, M. en Veracini, C. 'John the Baptists Spotted Feline Skin' in Valeria Merlini en Daniela Storti (red.), *Saint John the Baptist. From the Louvre to Palazzo Marino. Special exhibition of Saint John the Baptist by Leonardo da Vinci (Salla Alessi)*, Milaan 2009, pp. 119-124.

Metzsch, F.A. von, *Johannes der Täufer : seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989.

Meyer zur Capellen, J., *Raphaël, : a critical catalogue of his paintings, vol. II. The Roman religious paintings, ca. 1508-1520*, Landshut 2001.

Morello, G., 'The Promising Finger' in Pedretti, C., *Leonardo da Vinci. The angel in the flesh & Salai*, Foligno 2009, pp. 188-190.

Nagel, A., 'Leonardo and sfumato', *RES: Anthropology and Aesthetics* 24 (1993) nr. 24 (autumn), pp.7-20.

Nichol, C., *Leonardo da Vinci. The flights of the mind*, Londen 2004.

Plinius, *De Wereld. Naturalis Historia vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters*, Amsterdam 2005.

Richardson, C., 'Art and death' in Kim W. Woods, Carol M. Richardson en Angeliki Lymberopoulou, *Viewing Renaissance Art*, New Haven 2007, pp. 209-248.

Richardson, C., Woods K. en Franklin M. (ed.), *Renaissance Art Reconsidered. An anthology of primary Sources*, Malden 2011.

Timmers, J., *Christelijke symboliek en iconografie*, Houten 1991<sup>7</sup> (1947).

Vasari, G., *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Deel 1 & 2*, Amsterdam 2001.

Welch, E., *Art In Renaissance Italy 1350-1500*, Oxford 2000.

Wink, W., *John the Baptist in the gospel tradition*, Cambridge 1968.

Zöllner, F., *Leonardo da Vinci, 1452-1519 : Alle schilderijen, deel I*, Keulen 2011 (2003).

Zwijnenberg, R., 'Presence and absence. On Leonardo da Vinci's Saint John the Baptist' in: Claire Farago en Robert zwijnenberg (ed.), *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, Minneapolis 2003, pp. 112-131.

Zwijnenberg, R., *The writings and drawings of Leonardo da Vinci. Order and chaos in early modern thought*, Cambridge 1999.

Zwijnenberg, R., 'St John the Baptist and the essence of painting', in C. Farago (ed.), *Leonardo da Vinci and the Ethics of Style*, Manchester & New York 2008, pp. 96-118.