‘Engeltje van ’t hemelrijck’.

Een onderzoek naar de betekenis en functie van naakte baby’s in gezinsportretten in de zestiende eeuw

Eindwerkstuk BA Kunstgeschiedenis 7,5 EC (KU3V14010)
2019, blok 2
Romie Wisselink
5880149
Scriptiebegeleider dr. Victor Schmidt
Taal: Nederlands
Woordenaantal: 8855

Inhoud

Samenvatting **2**
Inleiding **3**
Aanleiding en probleemstelling 3
Hoofdvraag en onderzoeksopzet 3
Oorsprong gezinsportretten: Noord-Italië 3
De Nederlanden 4
Kindersterfte 5
Bakeren 5
Verklaringen 6
Onderzoek **7**
Het Christuskind 7
Doodgeboren kinderen 9
Vroeg gestorven kinderen 10
Doodshemd *12*
Putti of engelen 12
Mannelijkheid 14
Kersen 15
Conclusie **17**
Literatuurlijst **19**
Afbeeldingenlijst **20**

Samenvatting

De afgelopen decennia is relatief veel onderzoek gedaan naar gezinsportretten van de vroegmoderne tijd. Er zijn echter bepaalde elementen in deze schilderijen waarvoor er door kunsthistorici nog geen eensluidende verklaringen gegeven zijn. In dit onderzoek heb ik een bepaald beeldelement nader onderzocht waar dit voor geldt: naakte, of bijna naakte kindjes. Ik heb dit onderzocht in drie portretten die tot de vroegste voorbeelden van gezinsportretten behoren: *Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin uit* 1530, *Ivo van Fritema en zijn gezin* uit 1533 en *Giovanni della Volta en zijn gezin* uit 1547. De drie schilderijen stammen uit de eerste helft van de zestiende eeuw. De werken zijn geschilderd in de Noordelijke Nederlanden en Noord-Italië, dit zijn tevens ook de regio's waar de eerste zelfstandige gezinsportretten haast gelijktijdig hun opkomst doen. Dat er in deze beginperiode toch al een gemeenschappelijk beeldelement te vinden is, namelijk naakte baby's, is bijzonder te noemen. Dat dit te vinden is in allebei de regio's waar de eerste gezinsportretten geschilderd werden, maakt dit beeldelement al helemaal interessant voor onderzoek. Het was zodoende blijkbaar een internationaal element. Voor de naakte kindjes in deze portretten zijn er in het verleden door kunsthistorici verschillende, soms tegenstrijdige verklaringen gegeven: het kind zou het Christiskind kunnen zijn, het zou vroeg gestorven zijn, het kan een *putto* of engel zijn, of het kind is naakt om zijn mannelijkheid te benadrukken. In mijn onderzoek heb ik deze verklaringen bekeken en heb ik onderzocht hoe waarschijnlijk ze zijn. Hierna ben ik dieper ingegaan op de verklaring die voor twee van de drie portretten in mijn optiek het meest plausibel is: de naakte kindjes in het Della Volta portret en het Foppesz portret zijn doodgeboren of vlak na de geboorte gestorven. Dit heeft van doen met de symboliek van de kersen die in allebei de portretten te vinden zijn. Voor het kindje in het Fritema portret geldt dit niet omdat kersen in dit portret afwezig zijn. In het geval van dit schilderij lijkt mij er voldoende bewijs om te betogen dat het kindje inderdaad reeds overleden is en het portret dient als zowel een *in memoriam* als een *memento mori*. De conclusie is dat naakte baby's in de vroege gezinsportretten uit de zestiende eeuw reeds overleden waren op het moment van schilderen.

Inleiding

Aanleiding en probleemstelling

In de afgelopen decennia is het gezinsportret het onderzoeksonderwerp van veel kunsthistorici geweest. In 1996 gaf Victoria Greep in haar boek *Een beeld van het gezin: functie en betekenis van het vroegmoderne gezinsportret in de Nederlanden* door middel van enkele casussen een goed beeld van de gezinsportretten uit deze regio. Ook in de catalogus *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700* van Jan-Baptist Bedaux en Rudi Ekkart worden naast kinderportretten ook veel gezinsportretten uitgebreid beschreven. Laatstgenoemde auteur heeft onlangs ook een substantiële bijdrage geleverd aan het boek *Lief & Leed: realisme en fantasie in Nederlandse familiegroepen uit de zeventiende en achttiende eeuw*, naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksmuseum Twenthe in 2018. Hoewel het familieportret dus geenszins een onbekend onderzoeksveld meer is, zijn er bepaalde beeldelementen in deze schilderijen die nog vragen oproepen. In deze scriptie ga ik mij richten op een specifiek onderdeel van het gezinsportret waar al wel over is geschreven door kunsthistorici, maar waar nog geenszins consensus over bestaat: naakte kindjes. Dit is namelijk een bijzonder fenomeen, waar ik later in deze inleiding toelichting op geef.

Hoofdvraag en onderzoeksopzet

Om het onderzoeksveld verder te specifiëren, zal ik gaan kijken naar drie gezinsportretten met naakte kindjes die elk behoren tot één van de vroegste voorbeelden van gezinsportretten: *Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin uit* 1530, *Ivo van Fritema en zijn gezin* uit 1533 en *Giovanni della Volta en zijn gezin* uit 1547. In deze periode doen zelfstandige familieportretten nog maar net hun intrede. Zodoende zijn de voorbeelden van dit soort portretten uit die periode, of in ieder geval de overgeleverde voorbeelden schaars. Opvallend genoeg hebben de portretten die ik heb kunnen vinden gemeenschappelijk dat naakte kindjes prominent in beeld zijn. Voor hun naaktheid is geen eensluidende verklaring gegeven door kunsthistorici. Het is zodoende interessant om deze schilderijen als casus te nemen voor een onderzoek. De hoofdvraag van mijn onderzoek luidt dan ook: wat is de functie en betekenis van naakte, of bijna naakte kindjes in gezinsportretten uit de zestiende eeuw. Hiervoor is goed om ter inleiding eerst te kijken naar het ontstaan van gezinsportretten; dit gebeurde rond 1500 in Noord-Italië en de Noordelijke Nederlanden. Hierna zal ik uitleggen waarom het naakt afbeelden van baby's in de zestiende in iconografisch opzicht eeuw zeer opmerkelijk is. Meerdere kunsthistorici hebben in het verleden dit verschijnsel proberen te verklaren. Van deze verklaringen zal ik een opsomming geven. Met deze inleiding kan hierna mijn onderzoek beginnen. Ik zal op de waarschijnlijkheid van de genoemde verklaringen ingaan en mogelijke weerleggingen benoemen. Hierna ga ik dieper in op de verklaring waarvan ik van mening ben dat het voldoende bewijs levert voor een eensluidend antwoord op de betekenis van naakte baby's in gezinsportretten in de zestiende eeuw.

Oorsprong gezinsportretten: Noord-Italië

Het schilderen van zelfstandige familieportretten gebeurde voor het eerst aan het einde van de 15^{e} eeuw en het begin van de 16^{e} eeuw in de Noordelijke Nederlanden en Italië. Al eerder werden families op de zijluiken van altaarstukken en memorietafels geschilderd, maar nog niet eerder werden gezinnen afgebeeld zonder religieuze betekenis.[1] Onder een groepsportret verstaan we: een

[1] Ekkart, *Lief & Leed,* p. 16.

autonoom portret met de herkenbare beeltenis van minimaal drie personen die door een gebaar, blikrichting of iets anders een onderling verband tonen.
Van een gezin spreken we, als het groepsportret bestaat uit ouder(s) met kind(eren).[2] Merkwaardig is dat het zelfstandige groepsportret haast gelijktijdig opkomt in zowel de Noordelijke Nederlanden als Noord-Italië.

Het fresco van markies Ludovico Gonzaga in het Castello di San Giorgio te Mantua, geschilderd door Andrea Mantegna, is waarschijnlijk het eerste gezinsportret (afb 1.). Dit fresco uit 1474 vormt echter een onderdeel van een narratief, aangezien op de overige wanden van de ontvangstruimte van het Castello weer andere verhalen en situaties staan afgebeeld, ook zonder het gezin van Gonzaga. Voor het gezinsportret is gekozen voor het moment dat het bericht bij het hof aankwam dat de oudste zoon tot kardinaal is benoemd. Hoewel deze beeltenis van het gezin van Gonzaga niet zelfstandig is, kan het toch een mijlpaal in de kunstgeschiedenis genoemd worden. Dit is namelijk het eerste werk waarbij het volledige gezin het belangrijkste onderdeel in de compositie is.[3]
Het oudste, volledig autonome gezinsportret dat is overgeleverd, is het portret van Uberto de' Sacrati met zijn vrouw en hun zoon uit 1490 (afb. 2). De' Sacrati is en profil weergegeven, en heeft een valk op zijn linkerhand. Dit verraadt dat de gezinsleden onmiskenbaar edelen zijn, aangezien de valkenjacht alleen de adel was voorbehouden.[4] Het schilderij van Bernardino Licinio uit 1524 toont meer de saamhorigheid binnen het afgebeelde gezin, waarvan de identiteit tot nu toe nog onduidelijk blijft (afb. 3). De schaal met fruit in het midden van de tafel verraadt dat vruchtbaarheid binnen het huwelijk, en het daaruit voortvloeiende gezinsleven, centraal staan in dit werk.[5] Het is noemenswaardig dat De' Sacrati uit Ferrara kwam en Ludovico Gonzaga uit Mantua: twee Noord-Italiaanse steden. Ook de kunstenaar Licinio kwam uit Bergamo, eveneens gesitueerd in Noord-Italië. Is dit toevallig te noemen? Waarschijnlijker is dat kunstenaars en opdrachtgevers uit deze regio elkaar geïnspireerd hebben. Dit is echter een algemeen vraagstuk waarop ik in deze scriptie niet nader kan ingaan.

De Nederlanden

Noord-Italië was niet de enige regio waar het groepsportret tot ontwikkeling kwam. Benoorden de Alpen, in de Nederlanden, vond hetzelfde fenomeen plaats. Net zoals in Italië waren er in de late middeleeuwen voorbeelden te vinden van gezinsleden in altaarstukken en memorietafels, knielend voor de heilige(n) in de centrale voorstelling. Ook een veel voorkomende situatie was een altaarstuk met zijluiken, waarbij de familieleden op deze zijluiken werden afgebeeld. Soms werden zij hier vergezeld door hun naamheiligen. Hierbij is de scheiding tussen mannen en vrouwen opvallend. Moeders en dochters werden afgebeeld aan de rechterkant of het rechterluik, en vaders en zonen aan de linkerkant of het linker luik. Ook de vroegste groepsportretten in de Nederlanden vertoonden nog steeds deze strikte scheiding [6] Niet lang nadat in Noord-Italië de verzelfstandiging van het gezinsportret op gang kwam, waaide dit over naar het noorden en bloeide opvallend snel op in met name de Noordelijke Nederlanden aan het begin van de 16e eeuw. Vermoedelijk niet geheel toevallig ontwikkelde zich in deze periode en streek een andere vorm van een groepsportret, namelijk schuttersstukken.[7]

Het eerste gezinsportret in de Nederlanden is gedateerd rond 1530 en is ook één van de casussen van mijn onderzoek: *Pieter Jan Foppesz en zijn gezin* van Maerten van Heemskerck (afb. 4). Het gezin

[2] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 7.
[3] Greep, *Een beeld van het gezin,* p. 9.
[4] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 10.
[5] Greep, *Een beeld van het gezin,* p. 14.
[6] Ekkart, "Families in beeld" in *Lief & Leed,* p. 16.
[7] Ekkart, "Families in beeld" in *Lief & Leed,* p. 17.

bestaat uit vader Pieter Jan, moeder Alijdt Mathijsdr. van Beresteyn en hun kinderen. De personen zijn geplaatst rondom een tafel met diverse attributen en etenswaren. Ongeveer drie jaar later werd in Friesland door een schilder, van wie de identiteit niet vaststaat, ook een familieportret geschilderd (afb. 5). Dit werk laat het gezin van Ivo Van Fritema zien, alsmede overeenkomsten in compositie met het portret van Foppesz en zijn gezin. Ivo van Fritema en zijn vrouw Tjaertke van Donia zijn op dezelfde manier opgesteld, ook weer met hun kinderen tussen hun in. Het verschil met het portret van Van Heemskerck is de baby voor op de tafel, en de arcadische, Scorel-achtige achtergrond.[8]

Eén bijzonder verschijnsel hebben de twee werken gemeen: een baby die bijna volledig naakt is. Ook in Noord-Italië zien we rond deze tijd een equivalent, namelijk het portret van Giovanni della Volta en zijn gezin, geschilderd door Lorenzo Lotto in Venetië in 1547 (afb. 6). In dit schilderij heeft het kind van Della Volta en zijn vrouw ook alleen een dun doekje als lichaamsbedekking. Er zijn in deze periode nog relatief weinig gezinsportretten geschilderd. Dat er toch al een gemeenschappelijk beeldelement te vinden is, namelijk naakte baby's, is bijzonder te noemen. En dat dit in zowel Noord-Italië als de Noordelijke Nederlanden te zien is, de regio's waar de eerste gezinsportretten geschilderd werden, maakt dit beeldelement al helemaal interessant voor onderzoek, omdat het zodoende blijkbaar een internationaal element was. Maar waarom is deze manier van het afbeelden van baby's zo bijzonder voor de zestiende eeuw?

Kindersterfte

Geschat wordt dat 42% van de kinderportretten in de vroegmoderne tijd is geschilderd in de eerste 12 maanden van het leven van het kind. [9] Dit heeft alles te maken met de hoge kindersterfte: meer dan de helft van de Noord-Nederlandse kinderen bereikte de leeftijd van 18 jaar niet en 80 tot 85% stierf zelfs voor het eerste levensjaar.[10] Slechte hygiëne was hierbij een belangrijke factor: tegen de daaruit voortgekomen infectieziektes waren zelfs kinderen uit rijke families letterlijk en figuurlijk niet opgewassen. Ook veel moeders stierven in het kraambed of liepen infecties op in de weken of maanden na geboorte.[11] Het is dus niet verwonderlijk dat ouders haast hadden met het vereeuwigen van hun kroost: een portret was het enige wat ze nog konden herinneren aan hun overleden kinderen. Het portret van een familiegroep uit Enkhuizen maakt dit hoge percentage van kindersterfte op een schrijnende manier duidelijk (afb. 7). Het gezin, vermoedelijk het gezin van Jan Gerritsz. Pan, bestaat uit de ouders en twee nog levende kinderen. De kinderen in de wiegjes waren allemaal reeds gestorven bij de voltooiing van het schilderij. Drie van de van de negen gestorven kinderen hebben de oogjes open, waarvan eentje beduidend groter is. Deze kinderen hebben nog enige tijd mogen leven. De rest is waarschijnlijk reeds voor de geboorte gestorven.[12] Dat de ouders al hun kinderen, ook diegenen die reeds overleden waren, op zo'n prominente wijze wilden afbeelden, waarbij zij zelf een onderschikkende rol in het portret hebben, toont aan dat het verdriet diep moet hebben gezeten.

Bakeren

Omdat het risico op overlijden zo groot was, deed men er alles aan om hun baby's te kunnen beschermen tegen schadelijke factoren van buitenaf. Een belangrijk methode hiervoor was het

---

[8] Greep, *Een beeld van het gezin,* p. 46; Molly Farries, "Catalogus", in Liesbeth Helmus, red. *Catalogue of Paintings 1363-1600,* p. 123.
[9] Bedaux, "Inleiding" in *Kinderen op hun mooist*, p. 24.
[10] Bedaux, "Inleiding" in *Kinderen op hun mooist*, p. 24.
[11] Jeroen Dekker, Leendert Groenendijk en Johan Verberckmoes, 'Trotse opvoeders van kwetsbare kinderen. De pedagogische ruimte in de Nederlanden', in Bedaux e.a. , *Kinderen op hun mooist*, p. 57.
[12] Bedaux, "Catalogus" in *Kinderen op hun mooist,* p. 162.

bakeren van baby's. Met zwachtels werd het pasgeboren kindje ingebakerd; dit is ook te zien bij de baby's op het Enkhuizer portret. Het voornaamste doel van bakeren was het warm houden van de pasgeboren baby's. Maar het had ook een medische functie. Amsterdamse arts Stephanus Blankaart waarschuwde in zijn *Verhandelinge van de opvoedinge en ziekten der kinderen* uit 1684 om 'het Kind niet te veel [te] ontblooten, en bekijken, […] want dan verkouwen zy, krygen Koors, Geelsugt, Spruw en diergelijke'.[13] Vooral de kou was een belangrijke externe dreiging die men wilde tegenhouden met bakeren. Medicus Johan van Beverwyck uit Dordrecht schreef in zijn populaire *Schat der gesontheyt* het volgende over bakeren: '…hier te lande, als oock in alle koude landen, worden de kinderen van den hooft tot de voeten in de luyeren geslagen, en so oock met de armen en de beenen met swachtels bewonden.' Het was belangrijk om de armen en benen op de juiste manier in te pakken, '…omdat de teere en sachte leden, nadat se gehandelt werden, niet anders als was, mede-geven en buygen,soodat door het qualijck bakeren, de kinderen veeltijts een slim [scheef] lijf, kromme beenen, en andere gebreken krijgen'.[14] Maar niet alleen in de Noordelijke Nederlanden was bakeren belangrijk: in de vroegmoderne tijd was het een internationaal fenomeen. Jacqueline Marie Musacchio zegt hierover in haar *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace* dat het bakeren erg belangrijk was in hogere Florentijnse kringen. In verschillende inventarissen zoals die van Lorenzo di Piero da Chastiglione in 1430, zijn meerdere rollen met zwachtels gevonden voor het bakeren van kindjes. Bakeren werd als dermate beschermend gevonden, dat het een vanzelfsprekendheid was dat baby's alle lagen van de samenleving ingezwachteld werden: "Even children abondoned to foundling hospitals like the Innocenti arrived properly swaddled."[15]
Met name in de zestiende eeuw werden kinderen tot enkele maanden na geboorte nog gebakerd. Later werd dit steeds korter: in de achttiende eeuw werden kinderen tot uiterlijk de twaalfde week na geboorte gebakerd. Dit kon variëren, afhankelijk van de ontwikkeling van het kind en het jaargetijde.[16] Saskia Kuus zegt dan ook dat schilderijen van naakte baby's 'beslist geen natuurlijke situatie weergeven'.[17]

Verklaringen

Nu gebleken is dat het naakt afbeelden van baby's in gezinsportretten opmerkelijk genoemd kan worden, is het niet verwonderlijk dat meerdere kunsthistorici er hun hoofd al over gebogen hebben. De meningen van kunsthistorici lopen namelijk zeer uiteen, soms zelfs over hetzelfde schilderij. In de eerste plaats wordt het soms als haast vanzelfsprekend gezien dat een naakt kind, en zeker een jongetje, het Christuskind voorstelt. Victoria Greep trekt ook deze conclusie uit het portret van het gezin van Foppesz. Jan Foppesz en Alijdt kregen uiteindelijk vijf kinderen gekregen, waarvan het in eerste instantie logisch zou zijn dat de baby op het werk hun derde kind Pieter is. Greep concludeert echter, mede door de symbolische, christelijke betekenis van het eten op de tafel, dat 'het moeilijk aan te nemen is dat de evident onaardse baby bij de moeder een gewoon mensenkind, de pasgeboren Pieter, zou kunnen voorstellen'.[18] Rudi Ekkart heeft echter geen twijfel dat alle afgebeelde kinderen op het Foppesz portret, zo ook de baby bij moeder Alijdt, kinderen van het echtpaar zijn.[19]

Wat ook een veelgebruikte verklaring is voor naakte kindjes, is dat deze reeds overleden waren: het kindje heeft geen zwachtels meer nodig voor de kou. Dit is voor de baby op het Van Fritema portret

---

[13] Saskia Kuus, 'Kinderen op hun mooist. Kinderkleding in de zestiende en zeventiende eeuw', in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist,* p. 76.
[14] Saskia Kuus in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist*, p. 76.
[15] Musacchio, *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*, p. 42.
[16] Saskia Kuus in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist,* p. 77.
[17] Saskia Kuus in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist*, p. 76.
[18] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 24.
[19] Ekkart, "Families in beeld" in *Lief & Leed,* p. 17.

de meest gehoorde verklaring. Ook vanwege zijn onnatuurlijke huidskleur, en vanwege de wijzende vinger van zijn vader, wordt gedacht dat dit kindje overleden moet zijn en het schilderij dus zowel een gezinsportret als *memento mori* is.[20]
Een derde verklaring is dat naakte baby's gewoon *putti* zijn. Gestorven kinderen werden soms als engeltjes in de lucht weergegeven, maar soms werden er ook zowel engeltjes en kinderen weergegeven op een familieportret. Zeker wanneer op basis van de doopregisters niet duidelijk wordt wie welk kind is, wordt deze verklaring gehanteerd voor de 'overige' baby's c.q. *putti* op een werk.[21]

Een vierde verklaring is dat jongens naakt worden afgebeeld om hun mannelijkheid te benadrukken. Dit toont namelijk tegelijkertijd dat de vader in kwestie een opvolger heeft. Ook Minna Moore Ede verklaart op deze manier het portret van Della Volta en zijn gezin, alhoewel ze niet uitsluit dat het ook kan zijn dat het jongetje al overleden was en daarom naakt. Ede geeft toe dat een definitieve verklaring moeilijk te geven valt, juist omdat naakte kinderen in familieportretten zo zeldzaam en opmerkelijk zouden zijn. In de Nederlanden komt het vaker voor, bemerkt Ede, maar al helemaal in Italië is het een zeldzaamheid.[22]

Onderzoek

Het Christuskind

Het schilderij waar meerdere auteurs ervan overtuigd zijn dat de baby het kindje Jezus moet voorstellen, is het portret van het gezin van Pieter Jan Foppesz. Aanvankelijk lijkt het eerste Nederlandse familieportret een normale weergave van een Nederlands gezin met drie kinderen rond 1530. Vader Pieter Jan staat natuurlijk links afgebeeld en ook het zoontje staat links van zijn zusje, geheel volgens het destijdse iconografisch programma. Wel bijzonder is dat de kinderen van Foppesz als het centrale punt zijn geplaatst. De lachende gezichtjes van het jongetje en meisje zijn levensecht weergegeven: het is in één oogopslag te zien dat de kinderen aan het spelen zijn en onderling de grootste humor hebben. Maerten van Heemskerck (1498-1574) had les gehad van de Jan van Scorel en was onlangs nog op reis geweest naar Rome. Hierdoor kon hij een natuurlijke weergave van volwassenen en kinderen als geen ander schilderen.[23] Door de zegelring aan de linkerhand van de vader kon Thierry de Bye Dólleman deze man identificeren als kerkmeester Pieter Jan Foppesz Achteraf gezien was dit een voor de hand liggende conclusie, aangezien Karel van Mander in zijn *Schilderboeck* van 1604 vermeldt dat Van Heemskerck bij 'Fopsen' ging wonen nadat Van Scorel jaloers werd op zijn talentvolle leerling en hem uit zijn atelier had verdreven.[24] De guitig lachende jongen is Foppesz' oudste zoon Jan, geboren in 1525 of 1526, en gestorven in 1542. Het meisje met de kers in haar handen is Cornelia, geboren tussen mei 1527 en april 1528, en gestorven in 1583.[25] De kinderen waren dus respectievelijk vier of vijf, en drie of twee jaar tijdens de vervaardiging van het werk. Dan komen we aan bij het enige opmerkelijke in dit tafereel: de naakte baby in de handen van de moeder. Het kindje met de blonde krullen is ongetwijfeld niet ouder dan één jaar, en houdt zich met zijn linkerhandje vast aan de kleren van de moeder. In zijn andere hand heeft hij een kruis vast, die door middel van een bloedkoralen rozenkrans is bevestigd aan de riem van de vrouw. Zij

[20] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 45-47,
[21] Ekkart, "De herkenbare dood" in *Lief & Leed*, pp. 55-58, 64.
[22] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200.
[23] Ekkart, "Families in beeld" in *Lief & Leed*, p. 17.
[24] Greep, Een beeld van het gezin, p. 19.
[25] Greep, *Een beeld van het gezin,* p. 20.

houdt hem met één hand vast door zijn achterkant te ondersteunen. Met haar andere hand beroert zij met een elegante beweging voorzichtig het voetje. Maar wat doet deze baby hier? Is dit het derde kind van Pieter Jan en Alijdt, namelijk Pieter? Hij is geboren in 1530, hetzelfde jaar als de vervaardiging van het gezinsportret. In welke maand Pieter geboren is, en in welke maand Van Heemskerck het schilderij voltooide, is onduidelijk.[26] Hierdoor staat de identiteit van de baby open voor discussie.

Volgens Victoria Greep is er in haar werk *Een beeld van het gezin. Functie en betekenis van het vroegmoderne gezinsportret in de Nederlanden* echter geen twijfel mogelijk: de baby moet het Jezuskind voorstellen. Dit baseert zij op de manier waarop Alijdt en het kind zijn afgebeeld, deze is heel anders dan Pieter Jan en de twee kinderen. Pieter Jan Foppesz kijkt de toeschouwer recht in de ogen aan en lijkt zich daardoor bewust van de omgeving. Ook Jan en Cornelia zijn druk met elkaar bezig en aan het lachen. De moeder lijkt zich echter niet bewust van de omgeving om hen heen en heeft enkel aandacht voor het kindje. De manier waarop het kindje is weergegeven verraadt zijn identiteit ook volgens Greep: "Zijn naaktheid, zijn Hercules-achtige gestalte en de weinig kinderlijke blik die hij tot de toeschouwer richt, ontkennen zijn menselijkheid."[27] Het lijkt alsof de baby zweeft in de handen van de vrouw. Ook kan het volgens haar geen toeval zijn dat het kindje een kruis in zijn handen heeft. Al met al is er genoeg bewijs: "De conclusie kan dunkt me, geen andere zijn dan dat de op aarde neergedaalde Zoon Gods voorgesteld is, met de derde telg van Pieter en Alijdt heeft dit wezen niets van doen.'"[28]
Pieter van Thiel is het in zijn artikel "Catholic Elements in Seventeenth-Century Dutch Painting, Apropos of a Children's Portrait by Thomas de Keyser" met Victoria Greep eens. Hij overweegt eerst nog de optie dat het kindje wel degelijk de kleine Pieter zou kunnen zijn. Uiteindelijk zou dit volgens Van Thiel echter onwaarschijnlijk zijn:

> "The infant seated on the lap of Alijdt Mathijsdr in Maarten van Heemskerck's Portrait of Pieter Jan Foppesz and his family of ca. I 530, whose nudity allows us to identify him with the Christ Child, would furnish an interesting iconographical precedent for Simon in Thomas de Keyser's group portrait if it could be shown that the former was indeed a human child, namely Foppesz's youngest son Pieter. However, since there is no evidence for this, the reasonable explanation for Heemskerck's iconography is that the Christ Child is depicted here among mortals, as is so often the case with the adult Christ, and in such a way that the mother is characterized as the Virgin Mary."[29]

Er zijn ook auteurs die de optie van Christuskind niet eens in overweging nemen. Rudi Ekkart is duidelijk in zijn omschrijving van het portret van Pieter Jan Foppesz en zijn gezin. "Het gezin, bestaande uit vader, moeder en drie kinderen is gegroepeerd ronde en gedekte en met diverse attributen, fruit en ander voedsel belegde tafel. (…) Het jongste kind zit geheel naakt bij de moeder op schoot en de twee iets oudere kinderen bevinden zich in het midden tussen de twee ouders."[30] Ekkart bespreekt de naaktheid van het kind maar benoemt niet dat dit bijzonder is, terwijl het ongetwijfeld bij hem ook vragen heeft opgeroepen. Als men hiervoor probeert een verklaring te zoeken, is het niet heel verwonderlijk dat Greep en Van Thiel tot de conclusie komen dat dit kind Jezus moet voorstellen. Greep heeft inderdaad gelijk dat normaal gesproken alleen het Christuskind naakt werd weergegeven en dat een dergelijke naakte baby dus hemelse connotaties oproept. Ook het feit dat de baby overeenkomsten in uiterlijk en houding vertoont met het kindje Jezus in Jan van Scorel's *Madonna met wilde rozen* (afb. 8) lijkt in eerste instantie een valide argument voor de

[26] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 26.
[27] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 24.
[28] Greep, *Een beeld van het gezin,* p. 26.
[29] Van Thiel, "Catholic Elements in Seventeenth-Century Dutch Painting", p. 48.
[30] Ekkart, "Families in beeld" in *Lief & Leed*, p. 17.

identificatie van de baby als het Christuskind. Van het schilderij van Van Scorel wordt namelijk gesuggereerd dat Van Heemskerck aanpassingen heeft gedaan aan het kindje.[31]

Dat de baby in het Foppesz portret lijkt op het kindje Jezus in het schilderij van Van Scorel is echter geenszins bewijs dat de baby dan ook Jezus Christus moet voorstellen. Het kan simpelweg ook betekenen dat Van Scorel op deze manier baby's schilderde, en dat hij deze manier van afbeelden doorgaf aan Van Heemskerck. Ook de conclusie van Van Thiel, dat er geen bewijs is dat de baby in kwestie de zoon van Pieter Jan en Alijdt, is een zwak argument voor de identificatie als Christuskind. Er is namelijk evenmin eensluidend bewijs voor de bewering dat de baby het kindje Jezus moet zijn. Want waarom zou Pieter als Christus afgebeeld zijn? Hij heeft tot 1545 geleefd en is dus vijftien jaar geworden. Dit is helaas weliswaar niet heel oud, maar hij was in 1530 springlevend. Hierdoor is er dus geen reden om hem meer onaards af te beelden dan zijn oudere broer en zus. Zodoende is de identificatie als Christuskind ook geen bevredigend antwoord: wat kan de toegevoegde waarde van het kindje Jezus binnen een verder tamelijk intiem en zelfstandig gezinsportret zijn?

Doodgeboren kinderen

Het naakte kindje zou eventueel ook anders verklaard kunnen worden. Het kan ook zijn dat we hier niet kijken naar Jezus Christus, en ook niet naar Pieter, maar naar een ander kind van Pieter Jan en Alijdt. De mogelijkheid bestaat, dat zij na Cornelia en vóór Pieter nog een kind hebben gekregen. De reden dat dit kind ons niet bekend is, is dat het kindje nooit het levenslicht gezien heeft. Doodgeboren kinderen zijn nog een vaag begrip in de kunstgeschiedenis: werden zij anders weergegeven dan kinderen die nog wel een tijdje geleefd hebben, maar vroeg gestorven waren? Hierop valt moeilijk antwoord te geven. Het is namelijk vaak zo dat doodgeboren, of vlak na de geboorte gestorven kinderen niet gedoopt konden worden en zodoende niet in het doopregister kwamen. De geboorte van dit kind werd niet geregistreerd. Dit bevestigt Henk van Dijk in zijn onderzoek *Retrospectieve bevolkingsprognoses*, wanneer hij uitlegt hoe lastig het is om precieze gezinssamenstellingen in de vroegmoderne tijd te reconstrueren aan de hand van gegevens van doopregisters: "Tenslotte was de registratie van de doop nog geen registratie van een geboorte en het risico van onderregistratie is niet denkbeeldig. De doodgeboren kinderen komen in een dergelijk doopregister in het geheel niet voor."[32] Dode kinderen werden niet gedoopt, het fenomeen van de Dordtse vierling in 1621 (afb. 9) bevestigt dit. In een tijd van hoge kindersterfte was de geboorte van een vierling groot nieuws. Eén kindje, Elisabeth genaamd, overleed een uur na de geboorte. Dat wij van haar bestaan af weten, is te danken aan Matthijs Balen in zijn *Beschryvinge der Stad Dordrecht* uit 1677:

> "In 't Jaar 1621, opten 9. van Zomermaand, zijn binnen *Dordrecht*, onder de *Heerlikheyd Merwede*, in de Drie Zeyl-dagers, Geboren *vier kinderen* 't Eener Dragt, te weten, een Zoon, en drie *Dochteren*, daar Vader, en Moeder af waren, *Jakob Kosterus, Pietersz*; en *Cornelia Jans dochter*; van welke voorsz kinderen Drie (het *vierde* Gestorven zijnde) in de *Augustinen kerk*, onder 't *Doopen* Genoemd wierden, Pieter, Jannette en Maria."[33]

Als kinderen wel levend ter wereld kwamen, werden ze zo snel mogelijk gedoopt in de dagen erna. De toestand van pasgeboren baby's was heel kritiek. De kans dat het kindje alsnog zou overlijden, was dan ook groot. Men geloofde dat ongedoopte baby's die stierven in de limbo terecht zouden komen, een 'afdeling' in het hiernamaals voor kleine kinderen waar ze altijd in zouden blijven.[34] Doodgeboren kinderen werden niet gedoopt, omdat ze toch nooit echt hadden geleefd en zodoende

[31] Molly Faries en Liesbeth Helmus, *De madonna's van Jan van Scorel,* p. 60.
[32] Van Dijk, *Retrospectieve bevolkingsprognoses*, p. 81.
[33] Bedaux, "Catalogus" in *Kinderen op hun mooist*, p. 130.
[34] Musacchio, *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*, p. 39.

niet als een mens werden gezien die ofwel naar de hemel, ofwel naar de hel zou kunnen gaan. Voor hedendaagse begrippen lijkt dit een bijzondere gedachtegang: telden deze kinderen in de zestiende eeuw niet mee als lid van het gezin? Ook Jan Baptist Bedaux worstelde met de identificatie van kinderen, toen hij het Enkhuizer portret met de negen overleden baby's onderzocht. Het testament van de vader Jan Gerritsz. Pan spreekt namelijk de doopboeken tegen wat betreft het aantal kinderen dat Pan had. Bedaux spreekt zijn frustratie uit over het feit dat niet alle kinderen uit een gezin in deze registers terug te vinden zijn: "Uiteraard levert het doopboek ons ook geen informatie over doodgeboren of binnen enkele uren na de geboorte gestorven kinderen, zodat de juiste gegevens niet kunnen worden achterhaald."[35] Rudi Ekkart loopt tegen dit probleem aan wanneer hij een niet nader te identificeren engel ziet op een portret van het gezin van Cornelis Schrevelius uit 1660. Hij kiest hier voor de makkelijkste optie: "Het engeltje rechtsboven lijkt te verwijzen naar een jong gestorven of doodgeboren kind. In de Leidse doopregisters is geen ander kind dan de elf genoemde kinderen gevonden, dus de kans is groot dat het hier een doodgeboren of al voor de doop overleden kind betreft."[36] Het is zodoende zeker niet uit te sluiten dat naakte baby's op gezinsportretten doodgeboren kinderen zijn en dit zou ook goed het geval kunnen zijn bij het portret van het gezin van Pieter Jan Foppesz. De vraag blijft wel in hoeverre ouders het relevant zouden vinden om hun doodgeboren baby's een plek te geven in het gezin, aangezien deze kinderen ook niet werden gedoopt en er dus niet bewust werd nagedacht over hun plek in de hemel. Vanaf de zeventiende eeuw werden doodgeboren kinderen vaak wel in begraafregisters opgenomen. Dit gebeurde echter naamloos, ze werden als 'doodgeboren kind' geregistreerd. [37]

Vroeg gestorven kinderen

Het kindje op het gezinsportret Van Fritema laat zich echter heel anders duiden. De schilder heeft voor de compositie duidelijk gekeken naar het werk van Maerten van Heemskerck. De identiteit van de kunstenaar is niet met zekerheid vast te stellen. G.J. Hoogewerff betoogt dat het de Monogrammist van Valenciennes is.[38] Deze toeschrijving neemt Eddy de Jongh over.[39] Molly Farries merkt op dat de Meester van de Barmhartige Samaritaan ook in aanmerking komt als mogelijke kunstenaar door de Scorel-achtige achtergrond van *De barmhartige Samaritaan*: "It [de monumenten in de achtergrond] occurs elsewhere in the Scorel group (...) and in *The Family of Ivo Fritema (?)* in Groningen, a painting that is also sometimes attributed to the Good Samaritan Master."[40] Deze bijzondere achtergrond wordt in de volgende alinea besproken. Wat de schikking van de afgebeelde personen betreft, heeft de schilder duidelijk gekeken naar het werk van Maerten van Heemskerck. Hier zien we Friese machthebber Ivo van Fritema links terwijl zijn vrouw Tjaertke van Donia, een rijke erfdochter, aan de rechterkant te vinden is. De kinderen van het Gronings-Friese echtpaar, vier in totaal, staan ook weer tussen hun in. De schilderstijl en achtergrond zijn overtuigend bewijs van de directe invloed van Jan van Scorel op de anonieme schilder.[41] Het bijzondere aan dit werk, en misschien nog wel een markanter onderdeel dan bij het Foppesz portret, is het kindje op de tafel. Het kindje is vrijwel naakt en heeft enkel een los kleed als bedekking, dat door Tjaertke aan één uiteinde wordt vastgehouden. Wanneer we kijken naar Ivo van Fritema, valt op dat hij met één wijsvinger een passage in een boek aanwijst, ongetwijfeld de Bijbel[42], en de andere wijsvinger op het kindje gericht heeft. De blikken van de kinderen zijn tevens intrigerend. Het

[35] Bedaux, "Catalogus" in *Kinderen op hun mooist,* p. 162.
[36] Ekkart, "De herkenbare dood" in *Lief & Leed*, p. 73.
[37] Zie wiewaswie.nl. Wanneer er op 'doodgeboren' gezocht wordt, komen er 86.370 hits uit de periode 1700-1970. Er is één hit uit 1500. De zestiende eeuw wordt verder niet genoemd.
[38] G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst,* deel IV (1941-1942), pp. 215-216.
[39] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 37; De Jongh, *Portretten van echt en trouw*, p. 202.
[40] Molly Farries, "Catalogus", in Liesbeth Helmus, red. *Catalogue of Paintings 1363-1600,* p. 123.
[41] Ekkart, "Families in beeld" in *Lief & Leed*, p. 18.
[42] De Jongh, *Portretten van echt en trouw,* p. 202.

jongetje geheel links kijkt aandachtig naar zijn vader, terwijl het meisje rechts naar haar moeder kijkt. De twee jongens tussenin kijken overwegend verdrietig. Met name het kind dat tweede van rechts staat, kijk met een bedroefde blik naar de baby op de tafel. De onnatuurlijke gelaatskleur van het kind maakt dat er geen twijfel mogelijk is: de baby is reeds overleden. Dit verklaart ook de bedroefde gezichtsuitdrukkingen van de andere familieleden. Ook Rudi Ekkart ziet hier de verwijzing naar het jong gestorven vijfde kind van Ivo en Tjaertke.[43] Eddy de Jongh vermeldt in zijn boek *Portretten van echt en trouw: huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw* dat ook voor dit gezinsportret de baby gepromoveerd werd tot slapend Christuskind. Dit is, zeker vanwege de onnatuurlijke huidskleur van het kindje, niet waarschijnlijk. De Jongh merkt dan ook op dat 'deze verklaring, fantastisch als zij is, geen enkele sympathie verdient'.[44]

Greep ziet vanwege de houding van het kindje wel de logica in van een slapend Christuskind, maar vanwege zijn 'individuele gelaatstrekken' ziet zij ook in dat het hier om een echt kind gaat dat is overleden.[45] Dit is niet een heel sterk argument; waar Greep nog bij het Foppesz portret concludeert dat het hier wel om een Christuskind gaat, zijn er echter ook overeenkomsten in de gezichtskenmerken van het kind met zijn ouders. Vooral de overeenkomsten met de neus van zijn vader en de ogen van zijn oudere zusje Cornelia zijn treffend. Greep heeft echter meer fantasierijke verklaringen voor bepaalde onderdelen van het schilderij van Van Fritema en zijn gezin. In het patroon van het tafelkleed ziet zij in het rood een drielobbig blad. Dit zou volgens Greep zeer goed kunnen verwijzen naar de heilige Drie-Eenheid. Ook de obelisk en piramide op de achtergrond verklaart Greep als 'de vinger van God', zeker omdat deze recht boven het kindje in het beeld geplaatst zijn: "Gezien zijn [het kind] korte aardse bestaan hoeft hieraan niet getwijfeld te worden."[46] Ik heb hier wel degelijk mijn twijfels bij. Eddy De Jongh heeft voor deze achtergrond een minder vergezochte verklaring. Hij stelt vast dat de obelisk en piramide terug te leiden zijn tot echt bestaande monumenten, namelijk respectievelijk de naald van Caesar en de piramide van Caius Sextus in Rome. Deze kennis van architectuur uit de Oudheid verraadt hier ook de invloed van de naar Rome afgereisde Jan van Scorel op de schilder, in wiens werkplaats deze monumenten in de achtergrond vertrouwde motieven waren.[47] De Jongh merkt op dat Italiaanse humanisten en kunstenaars gefascineerd waren door deze monumenten uit de oudheid en deze in verband brachten met roem, nagedachtenis, dood en onsterfelijkheid.[48]

Waar beide auteurs het wel over eens zijn, is dat het overlijden van het vijfde kind de aanleiding moet zijn geweest voor het vervaardigen van dit familieportret. Het werk is zowel een *in memoriam* als een *memento mori.* Het is een *in memoriam*, omdat het dode kindje, dat ergens tussen een *gisant* en een *transi* te plaatsen valt, het meest in het oog springende onderdeel is van de compositie. De onnatuurlijke huidskleur van het kindje toont aan dat hij al een tijdje overleden is. De ontbinding van het lichaam is nog niet in volle gang maar al wel degelijk reeds in gang gezet. Zodoende kan men zeker denken aan de baby als zijnde een *transi*. De wijzende vingers van de vader, naar een Bijbelpassage en naar zijn kindje zelf, getuigt van het schilderij als een *memento mori.* Ook het feit dat de baby, met zijn gelaatskleur alsof het al een tijdje is overleden, als een *transi* te bestempelen valt, draagt bij aan de functie van *memento mori*. Het is zodoende onwaarschijnlijk dat dit kind reeds overleden was bij de geboorte: het moet nog enkele dagen of weken geleefd hebben alvorens het kwam te overlijden.

---

[43] Ekkart, "Families in beeld" in *Lief & Leed*, p. 18.
[44] De Jongh, *Portretten van echt en trouw*, p. 202.
[45] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 44.
[46] Greep, *Een beeld van het gezin*, pp. 45-46.
[47] Molly Farries, "Catalogus", in Liesbeth Helmus, red. *Catalogue of Paintings 1363-1600,* p. 123.
[48] De Jongh, *Portretten van echt en trouw,* p. 202.

Doodshemd

Wanneer men aanneemt dat het kindje op de tafel in het Fritema portret als zijnde overleden is weergegeven, is de manier waarop het is gepresenteerd alsnog opmerkelijk. Wat blijft is dat naakt met enkel een doorzichtig kleed als bedekking, geen logische manier is om een overleden iemand meer te geven. Ook kinderen werden niet zo neergelegd als ze kwamen te overlijden. Het schilderij van het gezin van Jan Jelisz Valckenier (afb. 10) is hier een goed voorbeeld van. Greep herkent de jonggestorven zoontjes van Valckenier aan de linkerkant van het doek door hun kenmerkende witte doodshemden.[49] Het verschil tussen het hooggesloten doodshemd, en het los vallende, dunne doek van het overleden kind uit het Van Fritema-portret is duidelijk te zien. Treffender is de weergave van het doodshemd in het portret van de Dordtse vierling. Op het schilderij zijn de drie levende kinderen te zien, evenals het vlak na de geboorte overleden meisje Elisabeth. De levende baby's, Pieter, Jannette en Maria, zijn alle drie van de hals tot de voetjes ingebakerd. Elisabeth is omringd door palmtakjes en takjes rozemarijn. De gevlochten krans op het hoofdje is eveneens van rozemarijn. Dit was een katholiek gebruik om het dode kindje te beschermen tegen demonen.[50] Maar belangrijker nog is dat zij een doodshemd aan heeft, net zoals de overleden kindjes op het gezinsportret van Valckenier. Met deze informatie in het achterhoofd is het bijzonder dat de schilder van het Van Fritema portret niet gekozen heeft voor een doodshemd voor het overleden kindje, terwijl hij dit hoogstwaarschijnlijk wel gedragen heeft.

Putti of engelen

Alhoewel inmiddels meerdere voorbeelden zijn behandeld van kinderportretten en familieportretten in de zestiende eeuw, blijft het feit dat schilderijen van ouders met hun kinderen nog zeldzaam waren in deze periode. Dit geldt ook voor Italië, met name in de eerste helft van de zestiende eeuw zijn hier zeer weinig voorbeelden van.[51] Eén van de weinige portretten uit Noord-Italië die binnen deze categorie te plaatsen valt, is het al genoemde schilderij van Lorenzo Lotto uit 1547. Op dit werk zien we de rijke koopman Giovanni Della Volta met zijn vrouw en kinderen. Net zoals Maerten van Heemskerck bij Pieter Jan Foppesz verbleef, woonde Lotto ook enkele jaren bij Della Volta, van 1545 tot 1547. Vanwege het gebrek aan betalingen van de huur van Lotto in het kasboek van de koopman gaat men ervan uit dat het schilderij is geschilderd om de huur te betalen. Niet geheel toevallig gaf Lotto het schilderij aan de familie voor twintig dukaten, precies het bedrag dat de schilder jaarlijks aan huur moest betalen.[52] De rangschikking van personen is op dit werk anders dan de Noord-Nederlandse gezinsportretten uit deze periode: de vrouw van Della Volta is links op het doek geplaatst terwijl haar man rechts zit. Haar dochter van twee of drie jaar oud zit naast haar op de tafel, en grijpt naar de uitgestrekte hand van haar moeder. De vader houdt beschermend zijn hand achter het hoofd van zijn zoontje, hoogstens een jaar oud, dat anders door zijn onstabiele houding achterover dreigt te vallen. Dan valt het oog van de toeschouwer weer op het meest bijzondere onderdeel van dit intieme familieportret: op een doorzichtige blauwe sluier na is de jongen volledig naakt. Ook Minna Moore Ede weet zich geen raad hiermee: "More startling than the boy's pose is the fact that he is naked."[53] Ede legt uit dat ze geen definitieve verklaring kan geven voor de naaktheid van dit jongetje.

---

[49] Greep, *Een beeld van het gezin*, p. 86.
[50] Bedaux, "Catalogus" in *Kinderen op hun mooist*, p. 130.
[51] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200.
[52] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200.
[53] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200.

De eerste mogelijkheid die door haar besproken wordt, is dat de jongen naakt is weergegeven om zijn mannelijkheid te benadrukken. Hiermee wordt namelijk duidelijk dat Della Volta een mannelijke erfgenaam heeft, wat belangrijk was in deze tijd. Maar de tweede verklaring, waar Ede het meest uitgebreid op ingaat, is dat de baby reeds is overleden. Er zijn weinig archiefstukken overgebleven en zodoende kan niet met zekerheid vastgesteld worden wanneer de kinderen van Della Volta zijn gestorven. Hoewel ze aangeeft dat het portretteren van overleden kinderen meer gebruikelijk was in de Noordelijke Nederlanden[54], vindt ze de haast zwevende houding van de jongen toch voldoende bewijs: "[…] the pose may have been copied from a sculpted relief of dancing *putti*, such as the one seen in Titian's portrait of *Clarice Strozzi* […] Nakedness connected the deceased child with sacred and mythical children of the past such as Ganymede, Cupid and, of course the Christ Child."[55] Het zou dus volgens Ede logisch zijn dat het jongetje als *putto* wordt afgebeeld, aangezien dit hem verbindt met het mythologische en het eeuwige (afb. 11). Deze gedachte van Ede is allesbehalve bijzonder. In familieportretten werden inderdaad vaker engelen of *putti* geschilderd als metafoor voor een overleden kind. Door hun kind als engel weer te geven, werd het verdriet van de ouders getemperd door de herinnering dat hun zoon of dochter nu in de hemel was.[56] Deze metafoor van engel in de hemel was bekend in heel Europa en werd later in de vroegmoderne tijd ook gehanteerd. De metafoor wordt zo ook op ontroerende wijze gebruikt het gedicht *Kinder-lijk* van Joost van den Vondel:

Constantijntje, 't zaligh kijntje,
Cherubijntje, van om hoogh,
D'ydelheden hier beneden.
Uitlacht met een lodderoogh.
Moeder, zeit hy, waarom schreit ghy?
Waarom greit ghy op mijn lijck?
Boven leef ick, boven zweef ick,
Engeltje van 't hemelrijck.[57]

In het geval van het familieportret van Della Volta is het echter zeer de vraag of het jongetje daadwerkelijk een *putto* is; zodoende is dit argument te zwak om te betogen dat het kindje overleden is. De identificatie van de baby als *putto* is om de volgende redenen twijfelachtig te noemen. Het jongetje heeft duidelijk dezelfde roodbruine haren als zijn moeder en geeft hierdoor een meer aardse dan mythologische indruk. Ook werd het motief van de engel of *putto* als metafoor voor een overleden kind gangbaarder aan het einde van de zestiende eeuw. Het eerste Noord-Nederlandse schilderij met engelen die de functie van overleden kinderen vervullen, is een portret van een onbekende familie, geschilderd door Michiel van Mierevelt in 1594 (afb. 12). In dit werk zweven een vijftal hoofdjes van engelen ietwat ertussen gepropt boven de familie; deze staan symbool voor de reeds overleden kinderen. Dit fenomeen is terug te zien in veel familieportretten uit de zeventiende eeuw. Ouders konden de echte weergaven van hun overleden kinderen eventueel te confronterend vinden, en kozen daarom voor metaforische engelen of Cupidootjes.[58] Vaak zweefden deze dan in de lucht, en stonden niet op de grond.

[54] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200. Het portret van Clarissa Strozzi waar Ede over vertelt, is te vinden op afbeelding 10.
[55] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200.
[56] Ekkart, "De herkenbare dood" in *Lief & Leed*, p. 51.
[57] Ekkart, "De herkenbare dood" in *Lief & Leed*, p. 51
[58] Ekkart, "De herkenbare dood" in *Lief & Leed*, p. 51

Mannelijkheid

Wanneer de verklaring van het overleden kind te zwak blijkt, rest de andere verklaring van Ede voor de naaktheid van het kindje, namelijk om zijn mannelijkheid te tonen: "It is possible that this is simply a means of showing the viewer that he is a boy and that Giovanni, therefore, has an heir."[59] Op het eerste gezicht lijkt deze tweede uitleg in het geval van Della Volta haast wel logischer. Alleen vooraanstaande en rijke families konden het zich namelijk veroorloven om hun gezin te laten schilderen op doek. In zulke families was het dan ook belangrijk dat de verworven macht en het vergaarde familiekapitaal doorgegeven kon worden op de volgende generatie. In deze periode konden veel belangrijke posities in de maatschappij enkel bekleed worden door mannen. Daarom was het voor deze families belangrijk om mannelijke erfgenamen te hebben. Jan Baptist Bedaux verbindt dit sentiment dan ook met het tonen van naakte jongetjes in familieportretten, en concludeert hieruit zelfs dat families openlijk jongens prefereerden boven meisjes: "Het feit dat baby's van het mannelijk geslacht naakt werden geportretteerd, waarbij het geslachtsdeel geprononceerd wordt getoond, heeft mogelijk met deze voorkeur voor jongens te maken."[60] Deze verklaring past Bedaux onder andere toe op het zeventiende-eeuwse portret van drie broers, geschilderd door Thomas de Keyser (afb. 13). Dit zijn de broers Hendrik, Johannes en Simon. Simon is de baby in het midden, met enkel een gouden kruis om zijn hals. De logica van Bedaux dat Simon naakt is om zijn mannelijkheid te tonen is ver te zoeken, omdat hij al twee oudere broers heeft. Dan nog zou het ongepast gevonden kunnen zijn door mensen uit deze periode om oudere kinderen naakt af te beelden, maar het kruis om de nek van Simon is een belangrijk katholiek element. Het standpunt van Pieter van Thiel, dat Simon naakt is afgebeeld om de link met het Christuskind te leggen en niet zozeer om de nadruk op zijn mannelijkheid te leggen, is overtuigender.[61]

Naast het feit dat in het Della Volta portret, evenals de twee Noord-Nederlandse gezinsportretten, het geslachtsdeel in feite niet eens heel prominent naar voren komt, is het vreemd om de mannelijkheid van baby's te benadrukken gezien de kleding van jongens en meisjes. Saskia Kuus legt in het boek van Bedaux in haar eigen hoofdstuk "Kinderen op hun mooist. Kinderkleding in de zestiende en zeventiende eeuw" zelf uit dat er geen onderscheid gemaakt werd tussen sekse tot ongeveer zeven jaar. Tot gemiddeld een paar maanden na de geboorte werden baby's allemaal gebakerd. Hierna droegen zowel jongens als meisjes rokken. Na zes à zeven jaar begonnen de jongens hun eerste broeken te dragen. Ook in Noord-Italië droegen de jonge jongetjes uit belangrijke families allemaal rokken en mantels tot een paar jaar oud.[62] Tegenwoordig beschouwen we rokken en jurken als kledingstukken die uitsluitend door meisjes en vrouwen gedragen worden. Hierdoor zijn in het verleden wel eens jongens op portretten uit de zestiende en zeventiende eeuw per abuis aangezien voor meisjes, zo ook het portret van een tweejarige jongen uit 1581 door Jacob Willemsz Delff I (afb. 14). Zijn hoed verraadt echter dat het hier om een jongetje gaat. Deze werd namelijk in de zestiende eeuw uitsluitend gedragen door jongens en mannen.[63] Dat hedendaagse ogen het verschil tussen jongens en meisjes in de zestiende en zeventiende eeuw niet meer zien, betekent echter niet dat mensen destijds dat ook niet zagen. Integendeel: bij het zien van het portret van de tweejarige tweeling Gerdrugt en Conradus Kuver (afb. 15) is meteen duidelijk dat Gerdrugt links op het portret staat en haar broertje Conradus rechts. De rok van Gerdrugt is rondom opgenomen waardoor een gedeelte van de geborduurde onderrok zichtbaar wordt. Ook dragen de twee de

[59] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200.
[60] Bedaux, "Inleiding" in *Kinderen op hun mooist*, p. 31. Op pagina 182 in de catalogus legt hij dit standpunt nogmaals uit.
[61] Van Thiel, "Catholic Elements in Seventeenth-Century Dutch Painting", pp. 39-62.
[62] Musacchio, *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*, p. 43.
[63] Saskia Kuus in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist,* p. 79.

bloedkoralen ketting met hartvormige hanger anders: Conradus draagt het schuin over zijn borst terwijl zijn zusje het over haar hals draagt.[64]

De verklaring van naakte baby's om de mannelijkheid te benadrukken is niet vreemd gezien het belang van mannelijke erfgenamen in deze periode, maar het druist in tegen de kledingcultuur voor jonge kinderen, en in feite tegen ook de cultuur rondom jonge kinderen in het algemeen. Er werd juist zeer weinig onderscheid gemaakt tussen de seksen tot een bepaalde leeftijd. Onduidelijkheid over het geslacht van een baby of jong kindje was er niet: iedereen kon aan accessoires en details in een outfit zien of ze te maken hadden met een meisje of een jongetje. Er werd echter geenszins de nadruk gelegd op de mannelijkheid van jongetjes. Meisjes hadden soms op portretten meer sieraden om dan jongens, om hun positie als toekomstige bruid te versterken. Dat de baby Simon in het portret met zijn twee broers echter ook een prominente gouden ketting draagt, bewijst dat ook sieraden geenszins voorbehouden waren aan meisjes en vrouwen.[65] Jongens werden echt als kinderen gezien en niet zozeer al als mannen. Het feit dat jongens tot een leeftijd van soms wel zeven jaar in dezelfde rokken liepen als hun vrouwelijke leeftijdsgenoten, bewijst deze houding tegenover kinderen. Ook voor de portretten van de families Della Volta, Fritema en Foppesz is de verklaring dat ze naakt werden afgebeeld om te laten zien dat het jongetjes waren weinig overtuigend. Bij het Della Volta portret is te zien dat het kindje een jongetje is maar er wordt geenszins de nadruk op gelegd. Voor de baby in het Foppesz. portret geldt dat er niet eens zo duidelijk te zien is dat dit een jongen betreft. Als het tonen van mannelijkheid het doel was, zou dit dan niet prominenter in beeld gebracht worden zodat er inderdaad geen onduidelijkheid zou bestaan? Voor het Fritema portret is duidelijk dat het kindje overleden is, zoals eerder in dit onderzoek besproken. In dit licht zou het zeer vreemd zijn als de familie de mannelijkheid had willen benadrukken, het kindje is overleden en kan zodoende de familienaam met het bijbehorende kapitaal en de macht niet doorgeven. Ook hier weer heerst er onduidelijkheid of de baby in kwestie een meisje of een jongetje is.

Kersen

Met al deze genoemde mogelijke verklaringen, is er tot nu toe geen één die een bevredigend antwoord kan geven op de vraag wat de functie of betekenis is van naakte baby's in familieportretten. Ik zie echter een bepaald beeldelement dat misschien wel het overtuigende bewijs kan geven voor de betekenis van deze kindjes in bepaalde familieportretten. Minna Moore Ede bespreekt namelijk ook kort de kersen in het Della Volta portret, en betoogt dat deze bijdragen aan de identificatie van de baby als een overleden kind van het echtpaar. Ook al heeft het dochtertje tevens haar hand in de schaal met kersen, het jongetje is de enige in de compositie die zich niet bewust lijkt van de toeschouwer en enkel reikt naar de kersen. Ede hecht zodoende een diepere betekenis aan dit fruit: "In this context, the bowl of cherries in the centre of the table would also carry great significance, for in religious paintings cherries symbolised the fruit of paradise and thereby eternal life."[66] Ik ben ook van mening dat de kersen het overtuigende bewijs geven voor de baby als zijnde overleden. In *Hall's iconografisch handboek* wordt er ook een bepaalde betekenis aan kersen toegedicht, maar wel in de hand van het Christuskind met Maria: "De kers, de vrucht van het paradijs, de beloning voor een deugdzaam leven, symboliseert de hemel."[67] De symbolische betekenis van de kers werd dus tot nu toe alleen erkend wanneer geplaatst bij het Christuskind. Maar zou de kers ook in zelfstandige portretten eenzelfde betekenis kunnen hebben?

---

[64] Saskia Kuus in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist,* pp. 79-81.
[65] Saskia Kuus in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist*, pp. 80-81.
[66] Minna Moore Ede in Lorne Campbell e.a., *Renaissance Faces,* p. 200.
[67] Hall, *Hall's iconografisch handboek*, pp. 221-222.

Eddy de Jongh betoogt ook dat de kersen, of een mand met kersen, vaker wordt gekozen als attribuut in kinderportretten in de zestiende en zeventiende eeuw. Een voorbeeld is het portret van de jonge Catharina van Warmondt uit 1596 (afb. 16). De Jongh: "In de middeleeuwen en later ook nog wel, golden deze vruchten vaak als symbolisch voor het paradijs, de hemel en het bloed van Christus."[68] Het was de belofte dat het kind ooit in de hemel terecht zou komen. Het was echter wel een attribuut voor de wat oudere kinderen, die op het moment van schilderen in leven waren. Kersen werden namelijk ook aan lente en groei gerelateerd, wat tevens Jacob Cats' korte versje 'Groene kersen worden root, Kleyne kinders worden groot' verklaart.[69] In dit opzicht is de kers dan niet het meest voor de hand liggende symbool voor overleden baby's, zij hebben immers nooit de kans gehad om op te groeien. Echter is de relatie met het Paradijs en de hemel van groter belang dan de deugd en groei. Dit bevestigt Reindert Falkenburg ook in zijn boek *The fruit of devotion: mysticism and the imagery of love in the Flemish paintings of the Virgin and child*. Hij bespreekt de betekenis van de kers, net als James Hall, alleen wanneer het geplaatst wordt bij het Christuskind met Maria zoals het schilder van Maria met kind door Quinten Massijs (afb. 17). Hij vertelt hierover: "Cherries refer to the incarnation, to Christ, the heavenly fruit which has been given to mankind, as well as to eternal life."[70]

De zojuist besproken auteurs geven ieder een net iets andere betekenis aan de kers. Wat wel duidelijk wordt, is dat de kers symbool staat voor het paradijs en de hemel. Evenals Ede ben ik van mening dat de symbolische betekenis van de kers ook van belang is bij naakte baby's in profane portretten. Het naakte kindje in het portret van Della Volta reikt als enige naar de schaal met kersen. Het feit dat hij als enige bijna naakt is, geeft deze jongen al een ander karakter dan de rest van de geportretteerden. In dit licht is het dan zeer waarschijnlijk dan dat de kersen symbool staat voor de hemel, waar de jongen reeds naartoe is gegaan. Vandaar dat hij als enige naar de kersen kijkt en zich niet bewust lijkt van zijn verdere omgeving, en ook niet van zijn vader die hem nog probeert tegen te houden. Eén schilderij van een baby met kersen maakt natuurlijk nog niet dat dit fruit zondermeer betekent dat het kindje overleden is. Maar als men nu weer terugkijkt naar het familieportret van Pieter Jan Foppesz, zien we op de tafel inderdaad ook vlakbij het voetje van de baby twee kersen liggen, van hetzelfde soort als in het schilderij van Maria met kind en het portret van Catharina van Warmondt. Ook weer hier is de combinatie met het feit dat het kindje naakt is, reden genoeg om aan te nemen dat het hier om een overleden baby gaat. De vrucht van het paradijs ligt op tafel, omdat het kindje reeds in het paradijs is aangekomen. Als we deze hypothese aannemen, kan het kindje op de arm van Alijdt inderdaad niet de tweede zoon Pieter zijn. Zoals Greep reeds betoogde, is deze vijftien jaar geworden. Daardoor is er geen reden om hem naakt af te beelden met kersen in zijn bijzijn. Het is dan echter ook niet het Christuskind, maar een doodgeboren kindje van Pieter Jan en Alijdt, waar wij het bestaan niet vanaf weten. Omdat doodgeboren, of vlak na de geboorte gestorven kinderen niet in het doopregister werden opgenomen zoals reeds besproken in dit onderzoek, kan het dus goed zijn dat we door archieven niet het bestaan van dit eventuele zesde kind kunnen achterhalen. Zodoende zal de identiteit van deze baby ook onbekend blijven. Maar dat in twee zestiende-eeuwse gezinsportretten met naakte kindjes allebei de kersen prominent in beeld worden gebracht, geeft mijns inziens voldoende bewijs voor de symbolische betekenis van dit fruit.

[68] De Jongh, *Portretten van echt en trouw,* pp. 225-226.
[69] De Jongh, *Portretten van echt en trouw*, p. 225.
[70] Falkenburg, *The fruit of devotion*, p. 91.

Conclusie

Wat is de functie en betekenis van naakte kindjes in gezinsportretten uit de zestiende eeuw? Dit is de vraag die centraal stond in deze scriptie. Hiervoor zijn er drie zestiende-eeuwse schilderijen onderzocht die dit beeldelement bevatten. Naar aanleiding van de bevindingen van het gedane onderzoek is de conclusie dat deze naakte baby's reeds overleden waren op het moment dat het schilderij voltooid werd. Andere verklaringen voor de naaktheid van deze baby's zijn in het onderzoek behandeld en niet overtuigend bevonden. Hoewel er niet altijd duidelijk wanneer de afgebeelde kinderen gestorven zijn geven kersen, als symbool voor het eeuwige leven en het paradijs, de doorslag: deze kinderen zijn niet meer levend. Dit geldt voor de schilderijen van de familie Foppesz en Della Volta. Ik heb echter wel begrip voor Greep's verklaring dat het kindje in het Foppesz portret het Christuskind zou moeten zijn. Het zou namelijk nog minder voor de hand liggen dat dit het derde kind van Pieter Jan en Alijdt zou zijn. Pieter werd vijftien jaar, dit geeft geen reden om hem naakt, en zodoende meer onaards, af te beelden dan zijn broer en zus. Ook voor het Della Volta portret hebben we onvoldoende gegevens over de kinderen van Giovanni om te weten of deze jongen vroeg gestorven is. Omdat we van het gezin van Foppesz geen gegevens hebben over vroeg gestorven kinderen, moet deze baby doodgeboren zijn of binnen een paar uur na geboorte overleden.

Voor het portret van Ivo van Fritema en zijn gezin ligt dit anders. In dit schilderij is op de tafel geen eten en zodoende zijn er ook geen kersen te zien. De afwijkende huidskleur, de halfopen ogen, de wijzende vinger van zijn vader en de bedroefde gezichten van de overige geportretteerden laten echter weinig voor twijfel over: deze baby is gestorven. Dit is tevens het belangrijkste beeldelement van het portret: een ontroerend *memento mori*. Ook al heeft het kindje geen doodshemd aan, wat wel gebruikelijk was in de postume beeltenis van baby's, dan heeft het alsnog weinig van doen met een Christuskind of *putto*. De referentie naar mannelijkheid zou in deze situatie al helemaal niet van toepassing zijn.

In het verleden werd gedacht dat het overlijden van een kind in de vroegmoderne tijd met 'een stoïcijns gelatenheid' zou zijn aanvaard door de ouders, omdat kindersterfte zo alledaags was. Ze gingen zich wapenen tegen weer een verlies en zouden zich niet aan hun kinderen hechtten.[71] Ook het feit dat doodgeboren kinderen vaak niet in doopregisters voorkwamen bevestigt het gevoel dat het ouders schijnbaar niet veel deed wanneer hun kinderen overleden. Het blijft lastig om uitspraken te doen over het sentiment van deze periode. De vele kinderportretten, ook postuum, bewijzen echter dat ouders wel degelijk van hun kinderen hielden, ook als ze overleden waren. De uitslag van mijn onderzoek draagt bij aan dit standpunt: ook doodgeboren, of zeer vroeg gestorven kinderen kregen een plek in het gezin. Een moeder draagt haar baby negen maanden lang. In de tussentijd maken de ouders zich op voor de komst van een nieuw gezinslid. Wanneer dit dan uiteindelijk doodgeboren wordt, is dat intriest. Dat dit kind dan niet gedoopt werd en in feite niet eens een plekje in de hemel verdient, maakt het alleen nog maar schrijnender. Het is pas sinds het begin van dit jaar door een wetswijziging mogelijk voor ouders om hun doodgeboren kinderen in de basisregistratie te laten opnemen. Zodoende kunnen zij hun kinderen eindelijk het bestaansrecht geven waar decennialang voor is gestreden.[72] In de zestiende eeuw was er nog geen basisregistratie. Wel kwamen de gezinsportretten op komst. Giovanni Della Volta en Pieter Jan Foppesz moesten destijds besloten hebben om ook hun doodgeboren kinderen af te beelden. De kinderen werden naakt afgebeeld en met kersen, om duidelijk te maken dat het hier niet om een levend familielid

[71] Jeroen Dekker, Leendert Groenendijk en Johan Verbeckmoes in Bedaux e.a., *Kinderen op hun mooist*, pp. 57-58.
[72] Van Zwienen, "Wetswijziging geeft doodgeboren kinderen bestaansrecht".

ging. Het doopregister was geen optie, daarom werden ze vereeuwigd op paneel of doek. Het was een tastbaar bewijs dat hun kinderen wel degelijk bestaan hebben.

Literatuurlijst

Bedaux, Jan-Baptist en Rudi Ekkart (red.), *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700.*, Antwerpen: Ludion 2000.

Campbell, Lorne, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher, Luke Syson (red.), *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, Londen: National Gallery Company; Yale UP 2008.

Dijk, Henk van, *Retrospectieve bevolkingsprognoses*, 1985.
< https://repub.eur.nl/pub/10432/ >

Ekkart, Rudolf, *Lief & Leed: realisme en fantasie in Nederlandse familiegroepen uit de zeventiende en achttiende eeuw*, Zwolle: Waanders Uitgevers; Rijksmuseum Twenthe 2018.

Falkenburg, Reindert L., *The fruit of devotion: mysticism and the imagery of love in the Flemish paintings of the Virgin and child*, 1450-1550, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1994.

Faries, Molly en Liesbeth Helmus, *De madonna's van Jan van Scorel 149-1562: serieproductie van een geliefd motief*, Utrecht: Centraal Museum 2000.

Greep, Victoria B., *Een beeld van het gezin: functie en betekenis van het vroegmoderne gezinsportret in de Nederlanden*, Hilversum: Verloren 1996.

Hall, James, *Hall's iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst.,* Leiden 2009.

Helmus, Liesbeth, red., *Catalogue of paintings 1363-1600*, Utrecht: Centraal Museum 2011.

Hoogewerff, G.J., *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, deel IV van V (1941-1942), Den Haag 1936-1947.

Jongh, Eddy de, *Portretten van echt en trouw: huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Zwolle: Waanders Uitgeverij; Frans Halsmuseum 1986.

Musacchio, Jacqueline Marie, *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*, Londen: Yale UP 2008.

Thiel, Pieter J.J. van, "Catholic Elements in Seventeenth-Century Dutch Painting, Apropos of a Children's Portrait by Thomas de Keyser", *Simiolus: Netherlandish quarterly for the history of art* 20 (1990)1: pp. 39-62.

Zwienen, Simone van, "Wetswijziging geeft doodgeboren kinderen bestaansrecht", *Het Parool,* 18 december 2018.
< https://www.parool.nl/nieuws/wetswijziging-geeft-doodgeboren-kinderen-bestaansrecht~be3249f9/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F >

Afbeeldingenlijst

Afb. 1: Andrea Mantegna, *Het hof,* voltooid 1474, fresco, Camera degli Sposi, Castello di San Giorgio, Mantua. Bron: Wikimedia Commons.

Afb. 2: anoniem, *Uberto de' Sacrati en zijn gezin*, ca. 1490, tempera op canvas, 112,3 x 90,8 cm, Alte Pinakothek, München. Bron: Wikimedia Commons.

Afb . 3: Bernardo Licinio, *Familiegroep*, gedateerd 1524, olieverf op paneel, 88 x 150 cm, Collectie Her Majesty Queen Elizabeth II, Hampton Court, Londen. Bron: website Royal Collection Trust.

Afb 4: Maerten van Heemskerkc, *Pieter Jan Foppesz en zijn gezin*, ca. 1530, olieverf op paneel, 119 x 140,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel. Bron: Wikimedia Commons.

Afb. 5: anoniem, *Ivo van Fritema en zijn gezin*, ca. 1533, olieverf op paneel, 129 x 166 cm, Groninger Museum, Groningen. Bron: collectiedatabase Groninger Museum.

Afb 6: Lorenzo Lotto, *Giovanni della Volta en zijn gezin*, 1547, olieverf op doek, 107,5 x 140,5 cm, National Gallery, Londen. Bron: website National Gallery London.

Afb. 7: anoniem, *Familiegroep, vermoedelijk het gezin van Jan Gertisz. Pan,* 1638, olieverf op paneel, 87 x 179 cm, Collectie Portret van Enkhuizen, Stichting Verzameling Semeijns de Vries van Doesburgh. Bron: Wikipedia-pagina van Enkhuizen: www.bibliotheca-enchusana.nl

Afb. 8: Jan van Scorel, *Madonna met wilde rozen*, ca, 1530, olieverf op paneel, 52 x 44 cm, Centraal Museum, Utrecht. Bron: website Centraal Museum.

Afb. 9: Anoniem, *De kinderen van Jacobus Pietersz. Costerus en Cornelia Jans Coenraasdochter (de Dordste vierling),* 1621, olieverf op paneel, 75 x 104, Dordrechts Museum, Dordrecht. Bron: website Huygens KNAW: http://resources.huygens.knaw.nl/

Afb. 10: Omgeving Dirck Jacobsz., *Jan Jelisz. Valckenier met vrouw en kinderen*, ca. 1561, olieverf op paneel, 115 x 162,5 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam. (Helaas geen hogere resolutie mogelijk) Bron: www.hart.amsterdam.nl

Afb. 11: Titiaan, *Clarissa Strozzi*, 1542, olieverf op doek, 115 x 98 cm, Gemäldegalerie, Berlijn. Bron: Wikimedia Commons

Afb. 12: Michiel van Mierevelt, *Onbekende familie*, 1594, 202 x 240 cm, particuliere verzameling. Bron: scan van *Lief & Leed* pagina 52.

Afb. 13: Thomas de Keyser, *Drie broers,* ca. 1631, olieverf op paneel, 121,5 x 88,4 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Bron: Rijksstudio

Afb. 14: Jacob Willemsz. Delff I, *Portret van een jongetje,* 1581, olieverf op paneel, 61,5 x 47,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Bron: Rijksstudio.

Afb. 15: anoniem, *Portret van de tweejarige tweeling Gerdrugt en Conradus Kuver*, 1630, Verblijfplaats onbekend. Bron: www.thewonderoftwins.wordpress.com

Afb. 16: Isaac Claesz. van Swanenburg, *Catharina van Warmondt*, 1596, olieverf op paneel, 81 x 62 cm, Museum Meermanno-Westreenanium, Den Haag. Bron: Wikimedia Commons.

Afb. 17: Quinten Massijs, *Maria met kind*, ca. 1525-1530, olieverf op paneel, 75 x 63 cm, door het Rijksmuseum Amsterdam in bruikleen gegeven aan het Mauritshuis, Den Haag. Bron: Wikimedia Commons.