

Twee naakte, elkaar kussende kinderen

Over het ontstaan, de betekenis en de invloed van een ongewoon iconografisch motief in Italië en in de Lage Landen (ca. 1490-1550)

Ilse Mulder



*Afbeelding voorblad: Marco d'Oggiono, *Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1500-1530, olieverf op paneel, 64.3 x 48.1 cm, Royal Collection te Hampton Court Palace, Londen.



Universiteit Utrecht

Ilse Mulder

Studentnummer: 5449677

Opleiding: MA Kunstgeschiedenis (oude kunst)

Universiteit Utrecht, Faculteit Geesteswetenschappen

Scriptiebegeleider: Prof. Dr. Michael W. Kwakkelstein

Tweede lezer: Prof. Dr. Thijs Weststeijn

Datum: 14 juni 2023

Inhoudsopgave

Samenvatting	2
Inleiding	4
1. Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Italiaanse vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst: oorsprong, verspreiding en betekenis	8
1.1 Visuele inspiratiebronnen	8
1.1.1 Antieke sculpturen als inspiratiebron?	11
1.1.2 Datering van de Windsor tekening en chronologie van de leonardeske thema's	17
1.1.3 Inspiratie uit vijftiende-eeuwse Italiaanse sculpturale kunst	22
1.2 De verspreiding van het motief en thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italië	26
1.2.1 De overlevering via (sculpturale) modellen	27
1.2.2 Gebruik van het motief door Marco d'Oggiono en Bernardino de' Conti	33
1.2.3 Experimenteren met nieuwe composities met de twee naakte, elkaar kussende kinderen	38
1.2.4 Verdere Italiaanse navolging	47
1.2.5 De populariteit van het thema in Italië	49
1.3 De betekenis en functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italië	51
1.3.1 Het Christuskind en Johannes de Doper als kind	52
1.3.2 De schetsen op de Windsor tekening	52
1.3.3 Schilderijen zonder religieuze context	56
1.3.4 Castor en Pollux in het thema <i>Leda en de zwaan</i>	57
1.3.4 Functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italië	59
2. Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de zestiende-eeuwse schilderkunst van de Lage Landen: verspreiding en betekenis	62
2.1 De verspreiding van het motief en thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen	62
2.1.1 De overlevering van het motief en thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen van Italië naar de Lage Landen	62
2.1.2 Verspreiding door de werkplaats van Joos van Cleve en het gebruik van kartons	66
2.1.3 Primaire documentatie over de verspreiding van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de beeldende kunsten in de Lage Landen	71
2.1.3.1 Pompeius Occo	71
2.1.3.2 <i>Leopold Willem van Oostenrijk in zijn galerij in Brussel</i> door David Teniers de Jonge	73
2.1.3.3 <i>Schilderijgalerij van Cornelis van der Geest</i> door Willem van Haecht	75
2.1.3.4 Boedelinventaris van Gerrit Braamcamp	78
2.1.4 Verdere navolging in de Lage Landen	81
2.1.5 De populariteit van het thema in de Nederlanden	83
2.1.5.1 Verklaring voor de populariteit van het thema door Pearson	85
2.2 De betekenis en functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen	87
2.2.1 Het Christuskind en Johannes de Doper als kind?	87
2.2.1 Schilderijen zonder religieuze context	91
2.2.3 <i>Deschi da parto</i> in de Italiaanse vijftiende-eeuwse schilderkunst	94
2.2.4 Functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen	99
Conclusie, reflectie en suggesties voor vervolgonderzoek	104
Dankwoord	108
Literatuur	109
Bijlage 1: Afbeeldingen	115
Bijlage 2: Inventaris van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in dezelfde houding	210

Samenvatting

Centraal in dit onderzoek staan voorstellingen in de vroeg zestiende-eeuwse Italiaanse en Zuid-Nederlandse schilderkunst van het thema van twee naakte, op de grond gezeten en elkaar kussende kinderen. Dit thema wordt in de literatuur vaak aangeduid als ‘Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend’. Hoewel ruimschoots aandacht is besteed aan de manier waarop dit, omstreeks 1490 in Milaan door Leonardo da Vinci (1452-1519) ontwikkelde thema schilders in de Lage Landen heeft bereikt, is het tot op heden niet duidelijk wat de populariteit van dit merkwaardige motief in de Lage Landen verklaart. Vandaar dat het huidige onderzoek een zo volledig mogelijke inventarisatie bevat van kunstwerken met dit thema ten einde de invloed ervan nader te kunnen duiden. Om een verklaring te vinden voor de populariteit van het leonardeske thema is onderzoek verricht naar de betekenis ervan en naar de functie die kunstwerken met dit thema kunnen hebben gehad. De onderzoeksvraag luidt daarom als volgt: Hoe groot was de invloed van het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, op de vroege zestiende-eeuwse schilderkunst in Italië en in de Lage Landen en hoe kan de populariteit, betekenis en functie van deze ongewone iconografie worden verklaard?

Het onderzoek begint met het vaststellen van de datering van de aan Leonardo toegeschreven tekening waarop het thema zou zijn gebaseerd (**afb. 1**). Vervolgens zijn de in de literatuur voorgestelde visuele antieke bronnen die Leonardo kunnen hebben geïnspireerd, kritisch beschreven. Op basis van een analyse van andere uitbeeldingen van een vergelijkbaar kind motief in Leonardo's tekeningen waarbij rekening is gehouden met de datering, is aangetoond dat Leonardo zich niet heeft kunnen laten inspireren door de antieke riviersculpturen de Nijl en de Tiber, zoals vaak is gesuggereerd. Eerder is een verband aan te tonen tussen Leonardo's motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen en de beeldhouwkunst van Donatello of leden van de Della Robbia familie.

Het geringe aantal Italiaanse varianten van het leonardeske thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, wekt de indruk dat er voor dit thema in Italië weinig belangstelling bestond. Daarentegen zijn er talloze uitbeeldingen bekend van het Christuskind en Johannes de Doper als kind die elkaar omhelzen in de context van de Heilige Familie. Het feit dat er slechts vier Italiaanse werken bekend zijn die de naakte, elkaar kussende kinderen als hoofdonderwerp hebben in afwezigheid van de andere heilige figuren en zonder iconografische kenmerken, bevestigt dat er blijkbaar geen interesse en vraag was naar dit thema en het vermoedelijk dus geen andere, seculiere betekenis en functie van het heeft vervuld in Italië. Vermoedelijk bereikten twee van deze vier werken al snel na voltooiing de

Lage Landen en lijkt het derde en vierde werk slechts een voorbereidende schets en voorbereiding voor een groter paneel te zijn. Dat zou een reden kunnen zijn waarom de navolging van het thema in Italië uitbleef.

Het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen kreeg echter wel veel navolging in de Lage Landen. De laatst gepubliceerde inventaris van de schilderijen die verbonden worden aan Joos van Cleve (1485-1541) en zijn atelier, zoals de oevrecatalogus van John Oliver Hand uit 2004, bleek niet meer actueel. Tot op heden lijken er namelijk 27 schilderijen te zijn met hetzelfde motief, die daarom stuk voor stuk aan zijn werkplaats gekoppeld kunnen worden. Uit eerder onderzoek van Micha Leeftang werd al duidelijk dat Joos van Cleve en de werknemers uit zijn atelier inspeelden op de markt en het kopiëren vergemakkelijkten door het gebruik van hulpmiddelen. Uit gegevens in primaire bronnen is geconcludeerd dat het thema tot in de late zeventiende eeuw populair was onder kunstverzamelaars in de Lage Landen. In tegenstelling tot de Italiaanse varianten, zijn er maar liefst 13 Vlaamse versies waarin iconografische verwijzingen naar de Heilige Ontmoeting ontbreken. Een uitgebreide bestudering van deze schilderijen zonder religieuze context in dit onderzoek, deed vermoeden dat ze wellicht werden gemaakt ter ere van de geboorte van een kind, of om voorspoed te brengen tijdens de zwangerschap en geboorte. Er blijken veel overeenkomsten te zijn tussen deze schilderijen en de Italiaanse *deschi da parto* (geboorte dienbladen), een verband dat eerder nog niet werd gelegd.

Het uitgebreide onderzoek naar de oorsprong, de verspreiding en de betekenis van het leonardeske thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen biedt een overzicht van de ontwikkelingen in zowel Italië als in de Lage Landen en heeft geleid tot nieuwe inzichten ten aanzien van de populariteit, betekenis en functie van het thema.

Inleiding

Van de hand van de Zuid-Nederlandse schilder Joos van Cleve (1485-1541) en van schilders uit zijn werkplaats zijn ongeveer twintig schilderijen bekend met als thema ‘Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend’ bekend (bijlage 2). Het thema komt eerder voor in de zestiende-eeuwse schilderkunst uit Noord-Italië (Lombardije), waardoor wordt aangenomen dat de oorsprong van het motief in de Italiaanse schilderkunst moet worden gezocht.¹ De populariteit van het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de schilderkunst van de Lage Landen in de zestiende eeuw heeft in het verleden bij kunsthistorici vele vragen opgeroepen, bijvoorbeeld over hoe Joos van Cleve in aanraking kan zijn gekomen met het Italiaanse motief en hoe de populariteit van dit ongewone thema zowel in Italië als in de Lage Landen is te verklaren. De meeste auteurs zijn het over eens dat het iconografisch motief gebaseerd is op een verloren gegane tekening of schildering van Leonardo da Vinci (1452-1519). Deze tekening is bekend dankzij een door een leerling van Leonardo gemaakte kopie die zich thans in de koninklijke collectie te Windsor bevindt (**afb. 1**). In het algemeen wordt aangenomen dat Leonardo het motief van de twee elkaar kussende kinderen heeft bedacht waardoor tot op heden de vraag niet is opgeworpen in hoeverre hij zich heeft laten inspireren door het werk van anderen.

Over de verspreiding van het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Italiaanse schilderkunst en de invloed ervan op Vlaamse schilders zoals Joos van Cleve en Quinten Massys (1466-1530) is gepubliceerd door Wilhelm Suida, Max Jakob Friedländer, Ilse Hecht, Franco Moro, Laura Traversi, Dan Ewing en Micha Leeflang.² Volgens deze auteurs zouden de schilderijen van de uit Lombardije afkomstige schilder en navolger van Leonardo, Marco d’Oggiono (1470-1549), een belangrijke rol hebben gespeeld bij de verspreiding van het motief omdat de uitbeeldingen door Van Cleve grote overeenkomsten vertonen met die van d’Oggiono. Één van de door Marco d’Oggiono

¹Dan Ewing, ‘Joos van Cleve und Leonardo: Italienische Kunst in niederländischer Übersetzung’ in P. van den Brink (red.), *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens* (München: Belser, 2011), 119-120.

²Wilhelm Suida, *Leonardo und sein Kreis*, Monaco, 1929, 205-293; M. J. Friedländer, *Joos van Cleve in Early Netherlandish Painting* (Brussel, 1972-3) vol. IX, 57, ill. 34a-g; I. Hecht, ‘The Infants Christ and John Embracing by Joos van Cleve. Notes in a composition by Joos van Cleve’ in *Apollo* (april 1981), 222-229; F. Moro, ‘Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino’ in: Maria Teresa Fiorio & Pietro C. Marani, *I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, (Milaan, 1991), 120-140; L. Traversi, ‘Il tema dei ‘Due fanciulli che si baciano e abbracciano’ tra ‘leonardismo italiano’ e ‘leonardismo fiammingo,’ in *Raccolta Vinciana* 27 (1997). 373-437; M. W., Kwakkelstein, ‘Leonardo and the Low countries’ in *Kleine K: Artistieke relaties Italië-Nederlanden*, (Utrecht, 2002) ; M. Leeflang, ‘Uytnemende Schilder van Antwerpen’: *Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*. (Rijksuniversiteit Groningen, 2007) 133-152; P. van den Brink (red.), *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, (Belser, München, 2011) 119-123, door D. Ewing, en M. Leeflang.

gemaakte versies van het thema moet zich aan het begin van de zestiende eeuw in de Nederlanden hebben bevonden omdat het vrijwel zeker is dat Van Cleve zich door zijn werk heeft laten inspireren, zo stellen de auteurs.³

De aandacht van bovengenoemde kunsthistorici was vooral gericht op het in kaart brengen van de verspreiding van het leonardeske motief in de Lage Landen waardoor de populariteit van dit, in de christelijke iconografie, hoogst ongebruikelijke thema tot op heden niet is verklaard. Bovendien stellen zij geen vragen over waarom het juist in de Lage Landen zo populair was en wat de betekenis of functie van deze schilderijen zou kunnen zijn. In een periode waarin voornamelijk devotiestukken en portretten werden geschilderd in zowel Noord-Italië als de Lage Landen, is het thema van twee naakte, kussende kinderen uitzonderlijk. Vandaar dat het doel van het huidig onderzoek is om niet alleen de oorsprong van dit thema nader te bepalen en de uitbeeldingen ervan in Lombardijse en de Zuid-Nederlandse schilderkunst van de eerste helft van de zestiende eeuw te analyseren en te bespreken, maar ook om de populariteit, betekenis en functie ervan te verklaren. Vergeleken met de buitengewoon populaire composities van Leonardo (zoals de *Madonna van de garenwinder* en die van de *Madonna in de grot*), is het opvallend dat de meeste voorstellingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen geen aanwijzingen bevatten die het mogelijk maken om de kinderen als Christus en Johannes de Doper te identificeren. Elementen die wijzen op christelijke iconografie, zoals de aanwezigheid van de Heilige Familie of de Madonna, de Heilige Geest, de kruisstaf en de aureolen zijn in een aantal van de Vlaamse versies weggelaten. Om niet alleen een antwoord te kunnen geven op de vraag over de oorsprong van het motief maar ook deze secularisatie en populariteit van dit motief in Lombardije en de Zuidelijke Nederlanden te kunnen verklaren, wordt eerst gezocht naar kunstwerken waardoor Leonardo zich mogelijk heeft laten inspireren, gevolgd door een analyse van de varianten van het thema in de Italiaanse en de Zuid-Nederlandse schilderkunst van de zestiende eeuw en een bespreking van de eerste eigenaren van werken die twee naakte, elkaar kussende kinderen als thema in bezit hadden. Ten behoeve van dit onderzoek zal ten eerste de stand van zaken op het gebied van het onderzoek naar dit thema worden besproken, waarna een antwoord zal worden gegeven op de centrale onderzoeksvraag, die luidt: Hoe groot was de invloed van het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, op de vroege zestiende-eeuwse schilderkunst in Italië en in de Lage

³Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120-121.

Landen en hoe kan de populariteit, betekenis en functie van deze ongewone iconografie worden verklaard?

In deze scriptie zal de oorsprong en verspreiding van het thema ‘Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend’ worden getraceerd in zowel Italië als in de Lage Landen, om uiteindelijk de populariteit en betekenis ervan te verklaren.

Opbouw van het onderzoek en gebruikte methodes

In hoofdstuk 1 wordt de oorsprong en ontwikkeling van het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de zestiende-eeuwse Italiaanse schilderkunst onderzocht. Om te kunnen bepalen of Leonardo zich heeft laten inspireren door het werk van andere kunstenaars, worden uitbeeldingen van kleine naakte kinderen in de antieke en Renaissance kunst vergeleken met de kinderen die de schilder in de verloren gegane tekening heeft uitgebeeld. Hiervoor is gebruik gemaakt van het handboek *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources* van Bober en Rubinstein en van de aan Leonardo’s visuele inspiratiebronnen gewijde literatuur, in het bijzonder de literatuur die betrekking heeft op de kinderfiguren in zijn *Madonna en de grot* en zijn verloren gegane *Leda en de zwaan*. Daarnaast kunnen de resultaten van een vergelijkend onderzoek tussen de Windsor tekening en andere uitbeeldingen van kleine naakte kinderen door Leonardo de bestaande theorieën over de inspiratiebronnen ondermijnen of juist verder bevestigen.

Naast het bestuderen van de figuren van kleine naakte kinderen in antieke sculpturen en in Leonardo’s eigen werk, is het nuttig om dit motief ook in schilderijen, tekeningen en beeldhouwwerk van kunstenaars uit zijn directe werkomgeving in Milaan en Florence te bestuderen. Om conclusies te kunnen trekken over de oorsprong van het motief is het onderzoeken van secundaire literatuur dus essentieel. In dit hoofdstuk wordt eveneens de verspreiding van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Noord-Italië besproken. Hiertoe worden oevrecatalogi van Leonardo’s leerlingen en navolgers bestudeerd om een zo compleet mogelijk overzicht te krijgen van uitbeeldingen van het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Tevens wordt gebruik gemaakt van de online catalogi van musea met deze schilderijen in de collectie.

Tot slot is gebruik gemaakt van de database van het RKD bij het zoeken naar verschillende uitvoeringen van het thema met de twee naakte, elkaar kussende kinderen, voor het in kaart brengen van de verspreiding in Italië en in de Nederlanden. In de paragraaf over de betekenis en functie van het thema in de Italiaanse werken wordt iconografisch onderzoek toegepast. De iconografische aanwijzingen voor een identificatie van het Christuskind en

Johannes de Doper in de schilderijen met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen en iconografische aanwijzingen naar andere interpretaties van de twee kinderen worden besproken.

In hoofdstuk 2, waarin de verspreiding en betekenis van het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de zestiende-eeuwse Vlaamse schilderkunst centraal staat, wordt naast het bestuderen van secundaire literatuur, het gebruik van online databases en online catalogi en empirisch en vergelijkend onderzoek, ook gebruik gemaakt van andere onderzoeksmethoden. Door middel van primair bronnenonderzoek is aanvullende informatie bijeengebracht over de verspreiding van de kunstwerken met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Zo verschaffen een tweetal zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen en een boedelinventaris belangrijke informatie over wie de kunstwerken met dit thema aankocht. Herkomstonderzoek kan inzicht verschaffen in wie de opdrachtgevers of kopers waren, wat nuttig kan zijn om de populariteit van het thema te kunnen verklaren. Er wordt daarom nagegaan of informatie over de herkomst van de schilderijen van (de school van) Joos van Cleve die het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen uitbeelden, nieuwe kennis kan toevoegen over de betekenis en receptie van het thema. Tot slot kan iconografisch onderzoek in dit hoofdstuk meer duidelijkheid geven over de beeldbetekenissen van de besproken schilderijen. De verschillen in de Italiaanse en Zuid-Nederlandse weergaven van het thema worden hier vastgesteld en geanalyseerd om een verklaring te kunnen geven voor deze verschillen.

Het huidige onderzoek is chronologisch van opzet: door de oorsprong, ontwikkeling, verspreiding en receptie van het motief in Italië en in de Lage Landen te bespreken, wordt het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen uitputtend behandeld. Niet alle schilderijen met het thema zullen uitgebreid worden besproken, maar aan de hand van een aantal case-studies zal de invloed van het motief worden bepaald. Tot slot bevat deze scriptie een overzicht van alle Italiaanse en Zuid-Nederlandse werken die het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen als onderwerp hebben.

1. Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Italiaanse vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst: oorsprong, verspreiding en betekenis

Hoofdstuk 1.1 Visuele inspiratiebronnen

In de literatuur wordt uitgegaan van de veronderstelling dat de oorsprong van het iconografisch motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, dat zo veelvuldig door Joos van Cleve, Quinten Massys en door schilders van beide werkplaatsen is uitgebeeld (zie het voorbeeld van **afb. 2** en **bijlage 2**), teruggevonden kan worden in de schilderkunst uit Lombardije. Leerlingen van Leonardo da Vinci (1452-1519), zoals Gian Giacomo Caprotti da Oreno (1480-1524), bekend als Salaì, en Francesco Melzi (1491-1570) en navolgers zouden dit thema aan een ontwerp van de meester hebben ontleend.⁴ Verder in dit onderzoek zullen deze leerlingen en navolgers van Leonardo, waaronder Marco d'Oggiono (1470-1549), die in hun werken dit motief of thema hebben uitgebeeld, worden besproken. In het eerste hoofdstuk wordt allereerst de oorsprong van het motief onderzocht. In de literatuur wordt gesteld dat navolgers van Leonardo zich, wat dit motief betreft, lieten inspireren door een ontwerp van Leonardo zelf.⁵ Er wordt verwezen naar de rond 1490-1500 te dateren tekening in de collectie van het Engelse koningshuis (inventarisnummer RCIN 912564, **afb. 1**, hierna aangeduid als de Windsor tekening), die wordt toegeschreven aan een leerling van Leonardo.⁶ Deze Windsor tekening bevat vier losse schetsen, waarvan drie schetsen in verband te brengen zijn met andere tekeningen van Leonardo. In de *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* van het Uffizi te Florence bevindt zich een tekening van Leonardo die de *Madonna, het Christuskind en een kat* voorstelt (**afb. 3**). In de schets bovenaan op het blad in Windsor is het kind met de kat in dezelfde lichaamshouding weergegeven als in de Uffizi tekening. De andere twee schetsen op de Windsor tekening, waar het kind speelt met de kat,

⁴Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120-121.

⁵Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 119.

⁶Werkplaats van Leonardo da Vinci, *Madonna met kind, een kind met een kat, en de Heilige Kinderen elkaar omarmend*, c. 1490-1500, pen en inkt over rood krijt met sporen van was, 20.2 x 15.1 cm, RCIN 912564. De tekening is opgenomen in de catalogus van Pedretti, C., *The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of HM The Queen at Windsor Castle*, Vol. I (1982): *Landscapes, Plants and Water Studies*. Vol. II (1987): *Horses and Other Animals* P(L) 307. En ook in de catalogus: Kenneth Clark, Carlo Pedretti, *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (Londen, 1968) vol. I, 107-108, and vol. II. Daarnaast is de tekening opgenomen in de online catalogus van de Britse Royal Collection at Windsor: <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/912564/the-virgin-and-childnbspa-child-with-a-catnbspand-the-holy-children-embracing>, geraadpleegd 13 juni 2023.

zijn duidelijk geïnspireerd op de schetsen van Leonardo die zich bevinden in Musée Bonnat-Helleu en het British Museum (**afb. 4, 5 en 6**). Tot slot zijn er nog twee tekeningen door Leonardo van de Madonna met kind en kat waarin het kind andere lichaamshoudingen aanneemt (**afb. 7 en 8**), die wat betreft de voorstelling van de Madonna met kind en kat lijken op de vier eerder genoemde tekeningen.

Omdat er veel overeenkomsten bestaan tussen de figuren op het Windsor blad (**afb. 1**) en de figuren die zijn uitgebeeld in vroege schetsen van Leonardo, is het zeer waarschijnlijk dat de leerling uit zijn werkplaats eveneens de vierde schets op het blad in Windsor, met de twee naakte, elkaar kussende kinderen, heeft ontleend aan een schets van Leonardo. Van de meester is er geen tekening of schilderij bekend met het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, maar dankzij de Windsor tekening door zijn atelier is het motief van de twee kussende en omhelzende kinderen dus terug te voeren op een inventie van Leonardo.

In de beeldende kunsten zijn eerdere voorbeelden van de twee kussende en omhelzende kinderen in dezelfde positie als op de tekening uit de Windsor collectie tot op heden niet bekend en wordt er in de literatuur uitgegaan van een inventie van Leonardo. Toch is een uitgebreid onderzoek naar mogelijke inspiratiebronnen van belang om uiteindelijk de betekenis en functie van de schets op de Windsor tekening en het leonardeske thema nader te kunnen bepalen.

In de literatuur wordt aangenomen dat de twee naakte, elkaar kussende kinderen het Christuskind en Johannes de Doper voorstellen, zonder dat er visuele aanwijzingen zijn die dit vermoeden ondersteunen. Het is derhalve des te belangrijker de oorsprong van dit iconografisch motief te bepalen en de context waarbinnen het is ontwikkeld. De traditie van de uitbeelding van Maria met het Christuskind kreeg veel navolging in het dertiende-eeuwse Florence. Uit deze periode zijn veel altaarstukken met daarop de *Madonna op de troon met kind* bekend, vaak omringd door heiligen of engelen (**afb. 9 en 10**). De vroegste voorbeelden van de uitbeelding van Maria met het Christuskind en met Johannes de Doper als kind kunnen gedateerd worden in de vijftiende eeuw. In deze periode werd in de Florentijnse beeldhouwkunst en schilderkunst de jonge Johannes de Doper, tevens de patroonheilige van de stad, steeds vaker toegevoegd aan de beeltenissen van de Madonna met het Christuskind. Aanvankelijk bevond de figuur van Johannes de Doper als kind zich op afstand, maar aan het eind van de vijftiende eeuw werd hij dichterbij de hoofdfiguren geplaatst, zij het op een respectvolle afstand. Een van de eerste kenners van de Italiaanse renaissance schilderkunst die de iconografische evolutie van de ontmoeting tussen de Madonna met kind en Johannes

de Doper als kind illustreerde aan de hand van enkele schilderijen was de connaisseur Bernard Berenson (1865-1959).⁷

Waarschijnlijk kan de populariteit van het thema de twee naakte, elkaar kussende kinderen in verband gezien worden met het ontstaan van de apocriefe, niet-bijbelse, tekst *Meditationes Vitae Christi* in de veertiende eeuw, waarin geschreven wordt over de vlucht naar Egypte en de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper.⁸ Het thema van de Heilige Familie is een laat-christelijk thema, dat amper voorkomt in de beeldende kunsten vóór de vijftiende eeuw. Bovendien werden kleine schilderijen of beeldhouwwerken met als onderwerp de Madonna met kind en Johannes de Doper een belangrijke inkomstenbron voor kunstenaars in het vijftiende-eeuwse Florence. Kunstwerken met Christelijke voorstellingen werden in toenemende mate gemaakt in opdracht van welvarende particulieren voor privédevotie (voorbeelden van de *Madonna en kind* worden later in het onderzoek besproken).⁹ Bekende voorbeelden van schilderijen met als onderwerp de Madonna, het Christuskind en Johannes de Doper als kind zijn van onder andere Filippino Lippi (1457-1504) (*Madonna met kind en Johannes de Doper*, **afb. 12**)¹⁰ en Rafaël (1483-1520) (*Madonna met de putter* en *La Belle Jardinière*, **afb. 13** en **14**).¹¹ Aan de driehoekscompositie in de schilderijen van Rafaël is duidelijk te zien dat Leonardo's werk een inspiratiebron moet zijn geweest.¹² Daar er tot op heden geen precedent bekend is van het motief van twee, naakte elkaar kussende kinderen kan geconcludeerd worden dat Leonardo de eerste kunstenaar was die dit motief onderwerp maakte van zijn schetsen. Leonardo is dus een van de eerste kunstenaars in Noord-Italië die dit motief onderwerp maakte van zijn schetsen. Vooral in de zestiende eeuw is dit een veel terugkerend en populair thema in

⁷Franco Moro, "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino" in: Maria Teresa Fiorio & Pietro C. Marani, *I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo* (Milaan, 1991), 120. Zijn studie is, volgens kunsthistoricus Franco Moro, uit te breiden met een voorbeeld van de Meester van Marradi, waar sprake is van een zekere affectie tussen het Christuskind en Johannes de Doper. Het paneel is waarschijnlijk onderdeel geweest van een grotere compositie, de datering tussen 1470-1500 is ruim en bovendien is er weinig bekend over de Meester van Marradi en zijn leven, waardoor de toevoeging van dit schilderij aan de iconografische evolutie als eerste schilderij met enige affectie door Franco Moro niet overtuigend is (**afb. 11**).

⁸M. W. Kwakkelstein., 'Leonardo and the Low Countries' in *Kleine K: Artistieke relaties Italië-Nederlanden*, (Utrecht, 2002), 7.

⁹Filippino Lippi, *The Virgin and child with saint john*, The National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/filippino-lippi-the-virgin-and-child-with-saint-john>, geraadpleegd 26 oktober 2022.

¹⁰Filippino Lippi, *Madonna en kind met Johannes de Doper*, ca. 1480, tempera op paneel, 59.1 x 43.8 cm, The National Gallery, Londen.

¹¹Rafaël, *Madonna met de putter*, 1505-1506, olieverf op paneel, 107 x 77.2 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence. Rafaël, *La Belle Jardinière*, ca.1508, olieverf op paneel, 122 x 80 cm, Musée du Louvre, Parijs, .

¹²Stephan Koja, *Raphael and the Madonna* (Dresden: Hirmer Verlag, 2020), 17.

Noord-Italië. In enkele gevallen is Elisabeth, de nicht van Maria en moeder van Johannes de Doper ook afgebeeld.¹³ Het relatief nieuwe thema maakte een ontwikkelingsfase door en schilders onderzochten verschillende manieren waarop ze dit motief konden uitbeelden. In dit onderzoek zal uitgebreid ingegaan worden op de verschillende composities en versies van alleen het Christuskind en Johannes de Doper en zullen andere figuren buiten beschouwing worden gelaten in de analyse, omdat de aandacht gericht is op het thema van de twee naakte, elkaar kussende en omhelzende kinderen.

1.1.1 Antieke sculpturen als inspiratiebron?

Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Windsor tekening is hoogstwaarschijnlijk een origineel ontwerp van Leonardo omdat er tot op heden geen voorlopers of precedenten van zijn gevonden.¹⁴ Er zijn geen voorbeelden bekend van sculpturen van twee naakte, elkaar kussende kinderen die Leonardo gekend zou kunnen hebben.¹⁵ Dat wil echter niet zeggen dat hij zich niet heeft laten inspireren door visuele bronnen, bijvoorbeeld antieke sculpturen, zoals hieronder verder zal worden beargumenteerd.

In het bijzonder doet het ontwerp van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, zoals uitgebeeld in de Windsor tekening, denken aan de antieke sculptuur van de Rivier Tiber met Romulus en Remus (**afb. 17**) uit de collectie van het Louvre, gedateerd tussen ca. 75 en 100 na Christus. De kinderen Romulus en Remus van deze beeldengroep komen in type en lichaamsverhouding overeen met de twee naakte, elkaar kussende kinderen van de Windsor tekening. Romulus en Remus kussen of omhelzen elkaar weliswaar niet, maar wanneer het rechter kind vanuit een andere gezichtshoek wordt bekeken, vormen Romulus en Remus samen dezelfde compositie als de kussende Christus en Johannes de Doper. De houdingen

¹³J. Hall, *Hall's Iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst* (Leiden: Primavera Pers, 1992), 225-226.

¹⁴Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 120.

¹⁵Opvallend veel overeenkomsten zijn te vinden tussen het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen (**afb. 2**) en de antieke sculpturen met het thema 'Amor en Psyche' (**afb. 15** en **16**): het gebaar met een opgetilde hand naar het gezicht van de andere figuur, de schuin gepositioneerde hoofden en het vastpakken van het hoofd is te zien in beide motieven. De sculpturen bevinden zich respectievelijk in de Musei Capitolini te Rome en het Uffizi te Florence. De twee bekende Romeinse kopieën, gebaseerd op een Hellenistische compositie, zijn echter pas twee eeuwen later opgegraven (respectievelijk 1749 en 1666) en kan Leonardo dus niet gekend hebben. Een eventuele mogelijkheid bestaat dat er nóg een variant van deze voorstelling is geweest, maar bij gebrek aan bewijs daarvoor wordt dit motief van 'Amor en Psyche' verder buiten beschouwing gelaten in het onderzoek naar de inspiratiebronnen voor en betekenis van het motief de twee naakte, elkaar kussende kinderen. ('*Statue of Cupid and Psyche*', Musei Capitolini: https://museicapitolini.org/en/percorsi/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/sala_del_gladiatore/statua_di_amore_e_psiche, geraadpleegd 5 juni 2023 en '*Cupid and Psyche*', Gallerie degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/rebirth#8>, geraadpleegd 5 juni 2023).

van de benen van de linker figuur, de houdingen van beide hoofden en de houdingen van de armen van beide kinderen komen overeen met die van de kinderen op de Windsor tekening (details **afb. 1** en **17**).

Naast de overeenkomsten in lichaamshoudingen is het niet ondenkbaar dat Leonardo zich juist door dit antieke beeld heeft laten inspireren, omdat het werd herontdekt kort voor zijn aankomst in Rome waar hij vervolgens drie jaar zou verblijven (1513-1516).¹⁶ Toen in 1512 de beeldengroep werd herontdekt, was deze niet intact: de ledematen van Romulus en Remus ontbraken en de neus van de wolf was afgebroken.¹⁷ Volgens Martin Kemp, voormalig hoogleraar aan Oxford University, en kunsthistoricus Alastair Smart kan de beschadigde staat van de beeldengroep kunstenaars hebben aangespoord om schetsen te maken van de sculptuur, om de ontbrekende delen naar eigen verbeelding aan te vullen.¹⁸ Na de herontdekking van de antieke sculpturen van de rivieren de Nijl en Tiber, zijn er vervolgens verschillende schetsen naar gemaakt, waarop de figuren van de beeldengroepen zowel mét ledematen en hoofden (Girolamo da Carpi, Baldassare Peruzzi, Franciabigio en Amico Aspertini, **afb. 18, 19, 20** en **21**) als zónder ledematen en hoofden (Enea Vico en Hendrik Goltzius, **afb. 22** en **23**) afgebeeld zijn.¹⁹ De sculpturen van de riviergoden de Tiber én de Nijl, die in 1513 werd opgegraven, en andere herontdekte antieke sculpturen werden in de Belvedere beeldentuin, een prominente plek in het Vaticaan, tentoongesteld, zodat ze toegankelijk waren voor bezoekers en kunstenaars.²⁰ De beeldengroepen zouden in 1524 of 1525 voor het eerst deels gerestaureerd zijn en de restauraties beperkten zich waarschijnlijk slechts tot een herstel van de nog overgebleven delen. De volledige restauratie met het herstel

¹⁶M. Kemp en A. Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods: Roman Sources and a New Chronology' in *Art History* 3 (1980), 183.

¹⁷P. P. Bober en R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources* (Londen: Harvey Miller Publishers, 1986), 66-67.

¹⁸Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 183.

¹⁹In het handboek van Bober & Rubinstein 'Renaissance Artists & Antique Sculptures' worden de volgende tekeningen en fresco's genoemd als representaties van de sculptuur met de riviergod Tiber:

B. Peruzzi, London, British Museum, 1946-7-13-15;

Franciabigio, Triumph of Cicero, fresco, 1521 Poggio a Caiano, Villa Medici;

E. Vico, New York, Pierpont Morgan Library;

Giulio Romano, drawing for a tondo of triumphal arch: celebrating Charles V, 1530, Haarlem, Teylers Museum;

Aspertini, London, British Museum, Skb. I, ff. 16V-17;

Frans Floris, lost. skb., f. 47;

Girolamo da Carpi, New York, Metropolitan Museum of Art, 34.114.1;

Beatrizet, engraving for Lafréry's *Speculum*, Bartsch, XV, p. 257 no. 96;

'Maarten de Vos', Skb. f. VIII, 8;

Cavalieri, I-II, pl. 2, Cambridge Skb. f. 19;

Goltzius, Haarlem, Teylers Museum.

²⁰P. P. Bober en R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, 66-67.

van de ontbrekende fragmenten vond plaats in 1774, toen beeldhouwer Gaspare Sibilla (1722-1782) de opdracht kreeg om de antieke sculpturen van de Nijl- en Tibergroep te restaureren.²¹ Hieruit valt te concluderen dat de schetsen van Girolamo da Carpi, Baldassare Peruzzi en Franciabigio deels gebaseerd zijn op verbeeldingskracht. De schets van Amico Aspertini, die wordt gedateerd ná de eerste restauratie, bevat eveneens enkele invullingen van de ontbrekende fragmenten naar eigen fantasie, zoals het gestrekte been van het linker kind en het hoofd van hetzelfde figuur. De schetsen van Enea Vico en Goltzius laten zien dat na de eerste restauratie de ledematen en hoofden van Romulus en Remus waarschijnlijk nog niet hersteld waren, omdat in beide schetsen dezelfde lichaamsdelen ontbreken.

Tot zover kan worden aangenomen dat de schets van Leonardo, bekend van de Windsor tekening, ofwel geïnspireerd kan zijn op de beschadigde beeldengroep net zoals de eerder genoemde tekeningen van tijdgenoten (**afb. 18, 19, 20 en 21**), ofwel kan hebben gediend als ontwerp voor een eventuele restauratie.

De gelijkenis tussen de sculpturen van de riviergoden en leonardeske motieven werd reeds door andere kunsthistorici opgemerkt: volgens Martin Kemp en kunsthistoricus Alastair Smart raakte Leonardo, tijdens zijn verblijf in Rome vanaf 1513 of begin 1514, op uitnodiging van Giuliano de' Medici, broer van paus Leo X, in toenemende mate beïnvloed door antieke sculpturen. In de Belvedere beeldentuin kwam hij in aanraking met de antieke beelden zoals de *Laocoön groep*, de *Apollo Belvedere* en sculpturen van de twee kolossale riviergoden de Nijl en de Tiber.²² Volgens Kemp en Smart is het onwaarschijnlijk dat de herontdekking van deze beelden aan Leonardo voorbij is gegaan.

Kemp en Smart bespreken de gelijkenissen tussen Leonardo's verloren compositie *Leda en de zwaan*, bekend via schilderijen van navolgers, en de twee riviersculpturen. Zich baserend op de chronologie rondom de schetsen van het Leda thema door Leonardo, stellen Kemp en Smart dat het thema op meerdere momenten in zijn carrière terugkwam en dat het in Rome, door hernieuwde interesse en geïnspireerd op de antieke riviersculpturen, weer uit de kast zou kunnen zijn gehaald.²³ Met schilderijen naar de verloren gegane Leda van Leonardo, zoals de schilderijen van Cesare da Sesto (1477-1523), en mogelijk Francesco Melzi (1491-1570) en Giuliano Bugiardini (1476-1555) als uitgangspunt, tonen Kemp en Smart de gelijkenis tussen een kind, vermoedelijk Castor of Pollux, in de verschillende versies van *Leda en de zwaan* en het meest linker kindfiguur van de Nijlsculptuur aan (details **afb. 24** en

²¹Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 171.

²²Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 184.

²³Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 175.

25).²⁴ Kemp en Smart merken op dat de meest linker figuur uit de Nijlsculptuur ook gelijkenis toont met het linker kind uit de Tibersculptuur en dat de gelijkenis tussen deze laatstgenoemde en het linker kind in de versies van *Leda en de zwaan* zelfs groter is dan de gelijkenis met het kind van de Nijlsculptuur. Daarnaast zien zij overeenkomsten tussen een ander kind van de compositie van *Leda en de zwaan*, vermoedelijk Helen of Klytaimnestra, en een liggend kindfiguur bij het been van de personificatie van de Nijl (details **afb. 24** en **25**).²⁵

Dat er een verband zou kunnen bestaan tussen de kinderen die zijn uitgebeeld in Leonardo's *Leda en de zwaan* en de antieke sculpturen die in Leonardo's tijd waren opgesteld in de Belvedere binnenplaats is reeds opgemerkt en beargumenteerd door Kemp en Smart. Dit verband was echter eerder opgemerkt door kunsthistoricus Ludwig Goldscheider (1896 - 1973) toen hij in 1947 de kinderen in de Nijlsculptuur in verband bracht met enkele tekeningen van Leonardo (zoals onder andere de Windsor tekening met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen en het thema van de *Madonna met de spindel* toegeschreven aan leerlingen van Leonardo, **afb. 26**). Goldscheider vermoedde daardoor dat aan Leonardo en leerlingen uit zijn werkplaats daarom wellicht de restauratie van deze sculpturen was toevertrouwd.²⁶ Of Leonardo daadwerkelijk verantwoordelijk was hiervoor kan niet verder worden onderbouwd, stellen Kemp en Smart.²⁷

In navolging van Goldscheider verwijzen Kemp en Smart in hun onderzoek naar de relatie tussen de antieke sculpturen van de Nijl- en Tibergroep ook naar het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Laatstgenoemden bespreken dus niet alleen de gelijkenis van de riviersculpturen met het Leda thema, ze stellen bovendien dat de houdingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, zoals bij Quinten Massys (**afb. 27**), veel overeenkomsten vertonen met de houdingen van de kinderen bij de voeten van de personificatie van de rivier de Nijl in de Nijlsculptuur (details **afb. 1, 17, 25** en **27**).²⁸ Het kind met het uitgestrekte been uit de Nijlsculptuur toont op het eerste gezicht overeenkomsten met het bekende motief (zowel op de Windsor tekening als de compositie van Italiaanse navolgers van Leonardo da Vinci en de Noordelijke navolgers Van Cleve en Massys). Opmerkelijk is dat Kemp en Smart in hun vergelijking de twee naakte, elkaar

²⁴Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 185-187.

²⁵Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 185-187.

²⁶Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 170.

²⁷Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 170.

²⁸Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 189.

kussende kinderen van de Windsor tekening achterwege laten. Omdat de compositie van de Lombardijse navolgers en Noordelijke schilders juist gebaseerd lijkt te zijn op deze tekening, is het opmerkelijk dat zij de Windsor tekening niet noemen, maar het schilderij van Massys als voorbeeld aanhalen. Toch is het voor dit onderzoek relevant om op hun vergelijking in te gaan.

Kemp en Smart vergelijken de rechter figuur uit Massys' schilderij met de linker figuur in de Nijlsculptuur. In de Nijlsculptuur ligt het been van het kind iets platter op het oppervlak. De houding van het hoofd is iets meer naar achter gericht. Wanneer zowel de twee antieke sculpturen, de Windsor tekening en het schilderij van Massys (als voorbeeld voor de Noordelijke versies van het thema) naast elkaar worden gezet (details **afb. 1, 17, 25 en 27**), wordt duidelijk dat het kind van de Nijlsculptuur niet geheel treffend is. Zowel de benen, als de zichtbare arm en het hoofd bevinden zich in een andere positie dan de vergelijkbare lichaamsdelen van de kinderen van de Windsor tekening en het schilderij van Massys. De tekening en het schilderij van Massys hebben daarentegen meer gemeen met de het kind van de Tiber sculptuur (details **afb. 1, 17, 25 en 27**).

Naast de vergelijking die ze maken met de rechter figuur, zien Kemp en Smart ook overeenkomsten tussen het linker kind van Massys' schilderij en de houding van een kind in de Nijlsculptuur (details (gespiegelde) **afb. 1, 25, 27, 28, 29, 30 en 31**).²⁹ Over het algemeen komen de houdingen overeen, al lijkt de rechterarm van het kind uit de Nijlsculptuur iets dieper gebogen en lijkt het rechterbeen iets meer naar binnen gedraaid. Daarnaast zijn er drie tekeningen van Leonardo of zijn werkplaats (waaronder de Windsor tekening) waarop vergelijkbare houdingen te zien zijn. Behalve de tekeningen van Leonardo met daarop het zittende kind afgebeeld (**afb. 30 en 31**) en de Windsor tekening van zijn werkplaats, is er ook een schilderij dat vermoedelijk van Leonardo's werkplaats afkomstig is (**afb. 28**) en dat veel overeenkomsten vertoont met het zittende kind zoals hiervoor besproken (details (gespiegelde) **afb. 1, 25, 27, 28, 29, 30 en 31**). Opmerkelijk is de gelijkenis met het zittende kind uit het motief van de Italiaanse navolgers en de Noordelijke navolgers (details **afb. 27, 28 en 32**). Niet alleen de houding van het lichaam is identiek in de twee schilderijen, ook de plooiingen in de benen, de schaduwen en het lichtvlak op het hoofd zijn gelijk. Tot slot heeft het krullende haar in beide schilderijen dezelfde rossige kleur.

De twee kinderen afgebeeld op het schilderij van Massys lijken beiden verwant aan de kinderen van de Nijlsculptuur, zoals Kemp en Smart aantonen. De gelijkenissen tussen

²⁹Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 189.

Romulus en Remus van de Tibersculptuur en de houdingen van de kinderen op de Windsor tekening lijken zij echter over het hoofd te zien (detail **afb. 1** en **afb. 17**).

Toch moet er bij deze vergelijkingen rekening worden gehouden met het feit dat de riviersculpturen zwaar beschadigd waren en, uitgaande van de getrouwheid waarmee Hendrick Goltzius naar de beeldengroep heeft getekend, (**afb. 23** en **33**) de benen van zowel het kind van de Nijlsculptuur als dat van het kind van de Tibersculptuur ontbraken. Het is daarom onmogelijk om met zekerheid vast te stellen of Leonardo (en navolgers) zich hebben laten inspireren door deze beeldengroepen, zoals Goldscheider en Kemp en Smart beweren, en, als dat het geval was, of dat dan juist de Tibersculptuur als inspiratiebron heeft gediend of toch de Nijlsculptuur, ofwel allebei de sculpturen. De tekeningen van Goltzius, waarop te zien is dat de sculpturen zich in zeer fragmentarische staat bevonden, tonen aan dat de schetsen naar deze sculpturen veel fantasie van de schilder moeten hebben vereist.³⁰

Desalniettemin merken Goldscheider, Kemp en Smart terecht op dat er veel overeenkomsten zijn tussen de riviersculpturen en schilderijen en tekeningen van Leonardo en zijn navolgers, en kunnen de vergelijkingen die zij maken aangevuld en versterkt worden met de hierboven aangetoonde gelijkenis tussen de Tibersculptuur en de twee naakte, elkaar kussende kinderen van de Windsor tekening die zij nog niet eerder hadden opgemerkt. Het verband dat te zien is tussen de uitgebeelde kinderen van antieke riviersculpturen en de bovengenoemde tekeningen en schilderijen door Leonardo, leerlingen en navolgers is wellicht aannemelijker wanneer het zou worden omgedraaid: de restauratie van de kinderen op de twee riviersculpturen uit 1774 zou geïnspireerd kunnen zijn op de tekeningen en schilderijen van Leonardo en navolgers. Er is weinig bekend over hoe Gaspare Sibilla te werk ging en of hij de lichaamshoudingen van de kinderfiguren zelf bedacht of dat hij zich liet inspireren door eerder voorbeelden.³¹ Het is mogelijk dat Sibilla zich heeft laten inspireren door de in 1774 inmiddels wijdverspreide en bekende (zoals blijkt uit de inventaris in bijlage 2 van dit onderzoek) leonardeske weergaves van thema's zoals *Leda en de zwaan* en de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Sibilla ging te werk in opdracht van Giovanni Battista Visconti, verantwoordelijk voor de verzameling van antieke objecten van de Vaticaanse Musea en de eerste conservator van het Museum *Pius Clementius* waarin Griekse en Romeinse sculpturen onderdak vonden. Verder onderzoek naar primaire bronnen en naar de restauraties op sculpturen zelf zou wellicht uitsluitsel of bevestiging kunnen geven over de

³⁰M. B. Guerrieri Borsoi, 'Gaspare Sibilla scultore pontificio' in E. Debenedetti (a cura di), *Le sculture romane del Settecento a Roma*, II ("Studi sul Settecento Romano", 18, Roma 2002), 162.

³¹Guerrieri Borsoi, 'Gaspare Sibilla scultore pontificio', 162.

geschilderde leonardeske motieven zoals de kinderen in *Leda en de zwaan* en de twee naakte, elkaar kussende kinderen als mogelijke inspiratiebron voor de sculpturen. Dat er sprake is van grote gelijkenissen tussen de houdingen van de kinderen uitgebeeld in de antieke sculpturen en die in de leonardeske motieven de twee naakte, elkaar kussende kinderen en *Leda en de zwaan* kan uit deze paragraaf worden geconcludeerd, maar het is onzeker of de sculpturen daadwerkelijk als inspiratiebron kunnen hebben gediend voor deze twee motieven. In paragraaf 1.1.2 van dit onderzoek zal daarom verder worden ingegaan op de datering en chronologie van de leonardeske motieven die in deze paragraaf zijn besproken.

1.1.2 Datering van de Windsor tekening en chronologie van de leonardeske thema's

Om te kunnen vaststellen of de antieke beeldengroepen van de rivieren Nijl en Tiber als inspiratiebronnen hebben gediend voor het leonardesk motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, is het van belang de verloren gegane tekening, die de eerste verschijning van het motief zou bevatten, te dateren. De kopie in Windsor zou een getrouwe kopie van deze tekening zijn en kunsthistorici ervan uit dat Leonardo deze tussen 1490-1500 moet hebben getekend.³² In de Windsor catalogus wordt de tekening door Kenneth Clark en Carlo Pedretti gedateerd op ná 1500.³³ Het is daarom nuttig na te gaan waarop deze dateringen van de Windsor tekening gebaseerd zijn, zodat kan worden vastgesteld of het originele ontwerp van het motief van ná de opgraving van de antieke riviersculpturen zou kunnen zijn.

Volgens Kenneth Clark doen de bewegingen van de kinderen met de kat denken aan de andere tekeningen van Madonna met kind en kat in het British Museum, maar zijn de bewegingen van de kinderen op de Windsor tekening anders. Bovendien zijn deze bewegingen volgens hem ook te verbinden aan twee andere tekeningen uit de Windsor collectie (respectievelijk een kind met lam, 12540 en studies van katten, 12331) die van ná 1500 en uit de Florentijnse periode dateren. De relatie met deze andere tekeningen maakt dat Clark de Windsor tekening met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen dateert van ná 1500.³⁴

In de online catalogus van de Britse *Royal Collection at Windsor Castle* wordt

³²Werkplaats van Leonardo da Vinci, Madonna met kind, een kind met een kat, en de Heilige Kinderen elkaar omarmend, c. 1490-1500, pen en inkt over rood krijt met sporen van was, 20.2 x 15.1 cm, RCIN 912564.

³³Kenneth Clark en Carlo Pedretti, *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, vol. I (Londen, 1968), 107-108.

³⁴Clark en Pedretti, *The drawings of Leonardo da Vinci*, 107-108.

vermeld dat andere tekeningen met hetzelfde thema als de bovenste drie schetsen van de Windsor tekening met daarop de Madonna en Christuskind met kat of met lam worden gedateerd rond circa 1480. De schets op de Windsor tekening van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is gemaakt met rood krijt en later met pen en inkt overgetekend. In de online catalogustekst van de Britse *Royal Collection at Windsor Castle* wordt er gesteld dat de onderste schets van de Windsor tekening, de twee naakte, elkaar kussende kinderen, van beduidend hogere kwaliteit is en het is dan ook niet onmogelijk dat deze specifieke schets van de hand van Leonardo zelf is.³⁵ Die techniek is bovendien kenmerkend voor latere schetsen van Leonardo, waardoor deze tekening rond circa 1490 wordt gedateerd. Het gebruik van krijt wijst op een origineel ontwerp en een kopiist zou dat niet gebruiken. Er lijkt gebruik te zijn gemaakt van een arcering van linksboven naar rechtsonder en dat zou bovendien wijzen op een linkshandige kunstenaar. Het is dus niet zeker, maar ook niet onmogelijk, dat de schets op het Windsor blad door Leonardo zelf is gemaakt. In zijn commentaar bij de tekening stelt Martin Clayton een datering voor van circa 1490-1500. Zoals hieronder zal worden beargumenteerd, kan nagenoeg worden uitgesloten dat het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen op de tekening van nóg latere datering is, waardoor een verband met de herontdekking van de antieke sculpturen onmogelijk lijkt.

Hoogstwaarschijnlijk zijn de kinderen in de schilderijen met het thema *Leda en de zwaan* (zoals bijvoorbeeld **afb. 24**) die aan navolgers van Leonardo worden toegeschreven gebaseerd op de kinderen die Leonardo in ontwerpschetsen voor deze compositie heeft uitgebeeld en waarvoor zijn eigen motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen mogelijk als inspiratie kan hebben gediend. Kemp vermoedt dat het leonardesk motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen mogelijk een tussenliggend stadium vertegenwoordigt in het proces naar de uiteindelijke uitwerking van Leda's kinderen.³⁶ De kopieën van Cesare da Sesto en andere navolgers met het thema *Leda en de zwaan* worden gedateerd rond 1515, dus Leonardo's origineel, ervan uitgaande dat hij het thema heeft geschilderd, moet daarvoor zijn vervaardigd. In een relatief kort tijdsbestek, namelijk tussen zijn aankomst in Rome in 1513 of 1514 en de eerste kopieën van het thema *Leda en de zwaan* in 1515, zou hij dan de originele schets waar de Windsor tekening op gebaseerd is, een eventueel eigen schilderij met

³⁵Leonardo da Vinci (werkplaats), The Virgin and child, child with a cat and the holy children embracing', Royal Collection: <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/912564/the-virgin-and-childnbspa-child-with-a-catnbspa-the-holy-children-embracing>, geraadpleegd 15 mei 2022.

³⁶Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 190.

daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen, én ook zijn eigen versie van *Leda en de zwaan* hebben moeten vervaardigd.

Bovendien zijn er inventarisgegevens die wijzen op een vroege verspreiding van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Noord-Italië. Franco Moro noemt in zijn onderzoek een document van 1513 uit het *Archivio Borromeo alla Isola Bella* (Novara), waarin expliciet verwezen zou worden naar een werk van Marco d'Oggiono dat een *Christuskind en Johannes als kind elkaar omarmend* betreft. Het is teleurstellend dat hij deze bron niet direct citeert, omdat de exacte tekst vermeld in de archieven meer informatie zou kunnen geven over de interpretatie van het thema in Italië. Volgens Moro betekent deze vondst in de *Archivio Borromeo* dat het thema in 1513 al verspreid was in Italië, en bekend en geliefd moet zijn geweest bij Lombardijse opdrachtgevers.³⁷ Ook is algemeen bekend verondersteld dat een schilderij met als onderwerp de twee naakte, elkaar kussende kinderen van Marco d'Oggiono zich in de inboedel van Margaretha van Oostenrijk moet hebben bevonden in 1516, zoals besproken zal worden in hoofdstuk 2.³⁸ Als inderdaad al in 1513 voor het eerst verwezen wordt naar het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, dan is het onwaarschijnlijk dat de schets met twee naakte, elkaar kussende kinderen zoals op de Windsor tekening is geïnspireerd op de antieke sculptuur. Deze werd pas in 1512 herontdekt en Leonardo arriveerde in 1513 of 1514 in Rome. In een kort tijdsbestek van minder dan een jaar zou hij dan zijn schetsen moeten hebben gemaakt en deze uit hebben uitgewerkt tot een schilderij met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. In hetzelfde jaar zou Marco d'Oggiono, die toen niet in Rome verbleef, een kopie naar dit werk moeten hebben gemaakt waardoor de compositie enige bekendheid verwierf. Er is bovendien geen twijfel mogelijk over het feit dat de schilderijen van Joos van Cleve en Quinten Massys geïnspireerd zijn op een voorbeeld van een Lombardijse navolger van Leonardo. In hetzelfde korte tijdsbestek zou het thema via Marco d'Oggiono in de Lage Landen terecht zijn gekomen. De stelling van Martin Kemp en Alastair Smart dat het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen geïnspireerd is op de kinderen uit de Nijlsculptuur lijkt daardoor dus ook onwaarschijnlijk:

The motif of the embracing infants can now be seen to have arisen from a locking together of the Nile babies, in such a way as to produce an image of characteristically Leonardesque intricacy.³⁹

³⁷Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 127.

³⁸Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

³⁹Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 190.

Franco Moro suggereert vervolgens dat de anonieme vervaardiger van de Windsor tekening uit de nauwe kringen van Leonardo in Milaan moet komen en hij vermoedt dat de tekening vervaardigd is door Francesco Napoletano (circa 1470-1501). Hij ondersteunt zijn vermoeden met het opmerkelijke argument over de ‘soepele contouren’ van de figuren die hij herkent uit andere schilderijen van deze schilder.⁴⁰ Als deze toeschrijving, gebaseerd op een niet erg overtuigend argument waarin twee verschillende kunstvormen, namelijk een tekening vergeleken en een schilderij met elkaar vergeleken worden, juist zou zijn, dan draagt het bij aan het kunnen dateren van de Windsor tekening. Er wordt verondersteld dat Napoletano vermist is geraakt rond 1501, dus de tekening zou daarvoor moeten zijn gemaakt. Indien de toeschrijving van de Windsor tekening aan Napoletano overtuigend is, moet het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen vóór 1501 ontstaan zijn, waardoor er geen sprake kan zijn van enig verband met de antieke Nijl- en Tibersculpturen die in 1512 herontdekt werden.⁴¹

Het welbekende thema van Leonardo, de *Madonna in de grot*, waar Leonardo rond 1483-1485 een eerste én rond 1491-1508 een tweede versie van maakte, toont de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper. De twee naakte, elkaar kussende kinderen’ worden in de literatuur ook geïnterpreteerd als het Christuskind en Johannes de Doper en een vergelijking van beide thema’s is daarom relevant voor het onderzoek naar de datering van de twee naakte, elkaar kussende kinderen op de Windsor tekening. Deze schilderijen bevinden zich respectievelijk in het Musée du Louvre in Parijs en in The National Gallery in Londen (afb. 34). Hoewel beide thema’s, de *Madonna in de grot* en de twee naakte, elkaar kussende kinderen, de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper voor zouden stellen, zijn het verschillende composities. In de twee versies van de *Madonna in de grot* kussen, noch omhelzen de twee kinderen elkaar. Toch vertoont de typologie het Christuskind van de versie uit het Louvre (het rechter kind) veel overeenkomsten met dat van het kind van de Windsor tekening (details afb. 1 en 34). Het hoofd is op dezelfde wijze opgetild en de mond en schaduwen van de wang lijken erg op elkaar. Het kuiltje in de schouder en elleboog zijn in beide schilderijen aanwezig en de steunende arm is in eenzelfde soort knik geplaatst. Daarnaast zijn de plooiën in de borst en buik op dezelfde hoogte weergegeven en is er een soort deuk zichtbaar in het bovenbeen van beide kinderen. Er lijkt dus sprake te zijn van een

⁴⁰Moro, ‘Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco’, 120.

⁴¹Moro, ‘Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco’, 120.

typologisch verband tussen het kind uit de *Madonna in de grot* en het kind uit de schets van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Windsor tekening. Als de twee naakte, elkaar kussende kinderen een schets waren voor de uitwerking van *Madonna in de grot*, dan moet deze schets vervaardigd zijn vóór 1483 omdat Leonardo op dat moment begon met zijn eerste schilderij van *Madonna in de grot*. Als het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen pas is ontworpen ná de *Madonna in de grot*, dan is het waarschijnlijk dat de Windsor tekening eerder verband houdt met de eerdere schetsen en ontwerpen van kinderen van de meester Leonardo zelf, dan met de antieke sculpturen. Een leerling of navolger heeft dan op de Windsor tekening het typologische kind getekend naar het kind in de *Madonna in de grot*.

Een laatste, en overtuigend argument dat bevestigt dat de riviersculpturen niet als inspiratiebron kunnen hebben gediend voor de compositie van de kussende kinderen, betreft een tekening van Leonardo in de collectie van het British Museum (**afb. 35**). De houding van het kind met het uitgestrekte been lijkt op deze schets, die gedateerd wordt tussen ca. 1505-1508, al te zijn weergegeven (details **afb. 1** en **35**).⁴² In het midden gelaten of de Windsor tekening en of het origineel van de meester zelf vóór of ná deze schets uit de collectie van het British Museum te dateren is, betekent de vondst van de compositie op deze schets dat de leonardeske houding van het kind met het uitgestrekte been al bestond vóór de herontdekking van de riviersculpturen.

Gezien het opvallende materiaalgebruik (pen, inkt en rood krijt) van de schets op de Windsor tekening en het feit dat de schets door een linkshandige kunstenaar is gemaakt, zou het kunnen dat Leonardo zelf de schets vervaardigde. Een andere optie is dat de schets op de Windsor tekening door een leerling of navolger zou kunnen zijn uitgevoerd. Het blad zelf met daarop schetsen die hergebruik van de leonardeske motieven aantonen zou dus kunnen dateren van ná 1513, maar uiteindelijk blijkt het onwaarschijnlijk dat het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen dat op de tekening te zien is pas in 1513 of daarna in deze samenstelling ontworpen is. De tegenargumenten in deze paragraaf tonen aan dat de ontwerpen voor lichaamshoudingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen waarschijnlijk stammen uit een eerdere periode dan Leonardo's tijd in Rome.

Het bestuderen van andere periodes in de artistieke carrière van Leonardo kan daarom relevant zijn in het onderzoek naar inspiratiebronnen voor het thema van de twee naakte,

⁴²Leonardo da Vinci, Studies for the Virgin and Child with St Anne and the Infant Baptist, and some studies of machinery', The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0612-17, geraadpleegd 29 mei 2023.

elkaar kussende kinderen. In de volgende paragraaf van deze studie worden enkele suggesties gedaan voor mogelijke inspiratiebronnen voor het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen tijdens zijn verblijf in Florence gedurende de periodes tussen 1468 en 1482 en tussen 1500 en 1506.

1.1.3 Inspiratie uit vijftiende-eeuwse Italiaanse sculpturale kunst

In paragraaf 1.1.1 van dit onderzoek werd reeds besproken dat het niet verwonderlijk zou zijn dat Leonardo zich heeft laten inspireren door antieke sculpturen. Dat ook vijftiende-eeuwse beeldhouwkunst en schilder- en tekenkunst nauw met elkaar verbonden waren in het Florence uit Leonardo's tijd, blijkt uit vele voorbeelden van tekeningen en schilderijen waarin de lichaamshoudingen van de figuren zijn gebaseerd op sculpturen, zoals de navolging van een sculptuur van Donatello door de schilder Paolo Uccello (**afb. 36 en 37**).⁴³ Grote meesters vóór Leonardo waren onder meer de beeldhouwers Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, 1386-1466) en Andrea del Verrocchio (1435-1488).⁴⁴ Donatello was mogelijk de meester van Andrea del Verrocchio. Deze laatstgenoemde was de meester van Leonardo. Aanvankelijk wordt er in deze paragraaf een beeld geschetst van het artistieke Florence, waar Leonardo zich gedurende de periodes tussen 1468 en 1482 en tussen 1500 en 1506 bevond, gevolgd door enkele concrete vergelijkingen. Wellicht bezocht hij de stad ook een aantal keer kort tussen deze langere periodes door.⁴⁵

Donatello was een van de eerste en belangrijkste kunstenaars die verantwoordelijk was voor de verspreiding van *putti*, gevleugelde kinderfiguren die in de vijftiende eeuw voornamelijk bekend waren onder de benaming *spiritelli*.⁴⁶ Jacopo della Quercia (1374-1438) is de eerste kunstenaar die een rij kinderen met guirlandes beeldhouwde als decoratie op de tombe van Ilaria del Carretto tussen 1406 en 1408. In de antieke oudheid was het gebruikelijk om graftombes te decoreren met *spiritelli*, iets dat verloren gegaan was in de Middeleeuwen waar kinderlijke *putti* plaatsgemaakt hadden voor de weergave van volwassen engelen. Della Quercia gebruikte het motief na dit eerste ontwerp voor de graftombe vervolgens als

⁴³F. Cavaliotti, met L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, *Donatello. The Renaissance* (Venetië: Marsilio, 2022), 202.

⁴⁴Uiteraard kende Florence in de dertiende, veertiende en vijftiende eeuw veel meer grote kunstenaars dan enkel Donatello en Andrea del Verrocchio. In dit onderzoek worden slechts deze twee als voorbeeld aangehaald omdat deze beeldhouwers in de context van Leonardo da Vinci relevant zijn.

⁴⁵C. Acidini, *Leonardo a Firenze. Fogli scelti dal Codice Atlantico* (Firenze/Milano: Giunti, 2019), 13.

⁴⁶Cavaliotti, *Donatello. The Renaissance*, 200.

decoratie voor een fontein in Siena en in diezelfde stad ontwierp Donatello zijn eerste *spiritelli* voor het Baptisterium van San Giovanni. In de oudheid werden ze zowel mét als zónder vleugels afgebeeld, in de tijd van Donatello waren ze daarentegen allen voorzien van vleugels. Donatello gebruikt het figuur van de *spiritelli* tijdens zijn hele carrière. Hij is de eerste die de *putti* ‘vlees en bloed’ geeft en daardoor krijgen ze meer nadruk. Dat Donatello speciale aandacht had voor de *spiritelli*, blijkt uit het feit dat hij één van deze engeltjes als onafhankelijk kunstwerk maakte waarin de gedetailleerde weergave van de *spiritello* niet enkel diende als decoratief element.⁴⁷

Door Donatello (1386-1466) werden de *due spiritelli (dalla cantoria di Luca della Robbia)* uit circa 1436 tot 1438 (**afb. 36**) vervaardigd.⁴⁸ De twee *spiritelli* (of *putti*) komen niet geheel overeen met de Windsor tekening of met het latere motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen zoals het door de navolgers van Leonardo wordt weergegeven. Toch kunnen ze in beschouwing worden genomen als inspiratiebron voor Leonardo, omdat er klaarblijkelijk in zijn omgeving door eerdere meesters al werd geëxperimenteerd met de weergave van kinderen in sculpturen en het niet onwaarschijnlijk is dat hij met deze sculpturen in aanraking is gekomen. De houding van de rechter *spiritello* lijkt over het algemeen op het leonardeske motief van het zittende kind dat in paragraaf 1.1.1 al besproken werd (**afb. 36, 37, 27 en 29**) ook al is de knie van de *spiritello* wat hoger opgetrokken. Daarnaast is de arm van alle kinderen uitgestrekt, alsof het iets vasthield (zoals de *spiritelli* ontworpen zijn om een kaars vast te houden) of ergens naartoe greep (zoals de twee naakte kinderen elkaar omhelzen).

Niet alleen uit de sculpturen van Donatello blijkt dat kinderen frequent werden weergegeven in de beeldhouwkunst. Een belangrijke kunstenaarsfamilie in het vijftiende-eeuwse Florence die een grote rol speelde wat betreft het weergeven van kinderen, was de Della Robbia familie. Deze kunstenaars werkten met de geglazuurde terracotta techniek, waarvan Luca della Robbia (1400-1480) de uitvinder was. Met deze uitzonderlijke sculptuurvorm behoorden zij tot de eerste rangs kunstenaars van Florence. Ze maakten decoraties voor grote gebouwen in de stad, vrijstaande standbeelden, sereen blauw en witte devotionele reliëfs voor in huizen, portretten van kinderen, bustes voor opdrachtgevers en ze maakten decoratieve en liturgische objecten. In 1487 maakte Andrea della Robbia (1435-1525), de neef van Luca della Robbia, de medaillons met daarop afgebeeld de achtergelaten

⁴⁷Cavaliotti, *Donatello. The Renaissance*, 200.

⁴⁸Cavaliotti, *Donatello. The Renaissance*, 200.

kinderen voor de loggia van het Ospedale degli Innocenti.⁴⁹ In de sculpturen van de Della Robbia familie bevinden zich ook veel versies van het Christuskind en de gevleugelde kinderfiguren, genaamd *putti*.⁵⁰ Het type van de *Madonna en Christuskind* werd vaak vervaardigd in opdracht voor devotie in huis. Deze sculpturen zijn daarom een goed voorbeeld van de intersectie tussen het heilige en seculiere in het dagelijks leven van de Florentijnen. Dat deze sculpturen van de Madonna's kinderen als inspiratiebron dienden voor andere kunstenaars, blijkt uit de overeenkomsten tussen de Madonna in de nis van Luca della Robbia en de *Madonna en kind* van Fra Filippo Lippi, die hij ongeveer vijftien tot tien jaar later maakte (**afb. 38** en **39**).⁵¹

De twee *spiritelli*, vervaardigd door Donatello, waren oorspronkelijk geplaatst op het *cantoria* van Luca della Robbia, dat tegenwoordig te zien is in het *Museo dell'Opera del Duomo* in Florence. In de sculpturen van hetzelfde *cantoria*, vervaardigd tussen 1431-1438 en ontworpen door Luca della Robbia voor de Kathedraal *Santa Maria del Fiore* in Florence, zijn meer kinderen afgebeeld (**afb. 40**). De vier reliëfs aan de voorkant van het cantoria beelden de trompetspelers, de spelers van de psalteria, de luitspelers en de drummers uit. In de scènes van de spelers van de psalteria en de luiten zijn een aantal zittende kinderen op de voorgrond weergegeven. Één van de kinderen op de voorgrond in de psalteria-scène, de linker, is gebaseerd op een Romeins voorbeeld, de *Zittende jongen met de gans* uit het Uffizi (**afb. 42**). In nog twee andere antieke sculpturen is dezelfde lichaamshouding van de zittende jongen te zien (**afb. 43** en **44**). De sculptuur uit het Uffizi (**afb. 42**) is ook gebruikt door onder andere de schilder Masaccio (1401-1428), als model voor het Christuskind in zijn *Madonna met kind en heilige Anna* (**afb. 41**).⁵² De omhoog uitgestrekte arm en de andere steunende arm van het kind in deze drie schilderijen vertonen gelijkenissen met het Christuskind in de *Madonna in de grot*, zoals kunsthistoricus Richard Cocke in 1980 al opmerkte.⁵³ Het rechter kind van de twee naakte, elkaar kussende kinderen op de Windsor tekening toont veel gelijkenissen met het Christuskind in de *Madonna in de grot*, zoals eerder in paragraaf 1.1.1 al werd geconcludeerd, maar dus ook met deze antieke sculpturen en de

⁴⁹J. Gaborit en M. Bormand, *Les Della Robbia. Sculptures en terre cuite émaillée de la Renaissance italienne* (Parijs: RMN, 2002), 38.

⁵⁰M. Cambareri, *Della Robbia. Sculpting with Color in Renaissance Florence*, (Boston: MFA Publications, 2016), 90-92.

⁵¹Cambareri, *Della Robbia*, 90-92.

⁵²J. Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, (Oxford: Cornell University Press, 1980), 22.

⁵³P. P. Bober en R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, 253, waarin verwezen wordt naar Cocke, R., *Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: Observations on the Reception of the Antique in Renaissance Painting*, *ZfKg*, XLIII, 1980, 21-32.

navolging door Della Robbia (**afb. 42, 43, 44** en details **afb. 41, 34** en **1**). De Britse kunsthistoricus John Pope-Hennessy vermoedde dat het tweede kind in de psalteria-scène, aan de rechterkant ook op een klassiek origineel moet zijn gebaseerd (detail **afb. 40**).⁵⁴ In zijn onderzoek liet hij buiten beschouwing welk antiek voorbeeld dat moet zijn geweest. Vermoedelijk heeft Luca della Robbia zich laten inspireren op een beeld van *Een zittende putto, met irrelevante kop, die een eend streelt* (ook wel aangeduid als *Statua di putto seduto, con testa non pertinente, che accarezza un'anatra* in de online catalogus) van de collectie van de Musei Vaticani in Rome (**afb. 45**).⁵⁵ Van Leonardo kennen we een fragment tekening met daarop een zittend kind in een vergelijkbare houding (**afb. 46**).

In de scène van de luitspelers zijn wederom twee zittende kinderen geplaatst. Een jongen heeft zijn lichaam tot zijn armen en schouders in dezelfde houding als het linker kind in de Windsor tekening en het rechter kind in de samenstelling van de navolgers van Leonardo (details **afb. 1** en **27** en **40**). In het bijzonder lijkt de steunende arm van de jonge jongen uit de sculptuur van de *cantoria* bovendien tamelijk op het andere kind uit de Windsor compositie (details **afb. 1** en **27**). De twee kinderen uit de Windsor tekening vertonen dus beide gelijkenissen met het kind in de sculptuur van de *cantoria*.

Bovenstaande vergelijkingen tussen de antieke sculpturen van zittende kinderen met een gans, deels al opgemerkt door John Pope-Hennessy, tonen aan dat Luca della Robbia zich liet inspireren door antieke sculpturen. Het is waarschijnlijk dat Leonardo de *cantoria* en de *spritelli* gekend heeft en zich vermoedelijk heeft laten inspireren door de grote Florentijnse meesters en direct of indirect door de antieke sculpturen van zittende kinderen.

In Florence werd Leonardo omgeven door kunstenaars die zich bezighielden met de weergaven van kinderen. Onder andere van Donatello en Luca della Robbia zijn er concrete voorbeelden die de gelijkenissen tussen de leonardeske motieven en hun eigen werk, dat weer geïnspireerd is op antieke voorbeelden, aantonen. In paragraaf 1.1.1 en 1.1.2 van dit onderzoek werd duidelijk dat de opgraving van de antieke riviersculpturen van de Nijl en de Tiber in 1513 een chronologisch conflict oplevert met de eerste verwijzingen naar het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Van de antieke sculpturen waar Donatello en Della Robbia zich op baseerden is de geschiedenis niet bekend. De gelijkenissen met werken uit de vijftiende eeuw in Florence zijn slechts het enige bewijs dat de antieke beelden met

⁵⁴Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, 22.

⁵⁵'Statua di putto seduto, con testa non pertinente, che accarezza un'anatra', Musei Vaticani: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.2476.0.0>, geraadpleegd 23 oktober 2022.

zittende kinderen zich in Florence moeten hebben bevonden.⁵⁶ Tekeningen van Leonardo waarop studies van kinderen te zien zijn dateren uit uiteenlopende periodes, maar een aantal wordt gedateerd uit de periode 1478 en 1480, wanneer hij in Florence verbleef.⁵⁷

Waarschijnlijk heeft hij zijn studies en sculpturale modellen meegenomen naar Milaan en is hij daar verder gaan werken aan de uitvoeringen ervan voor zijn schilderijen. Het thema van de Madonna met kind en Johannes de Doper was tot het einde van de vijftiende eeuw exclusief in Toscane te vinden en vermoedelijk heeft Leonardo gezorgd voor bekendheid van het thema in Milaan.⁵⁸ De gelijkenissen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen met de sculpturen in Florence door onder andere zijn leermeester Andrea del Verrocchio zijn dus waarschijnlijker dan de gelijkenissen met de antieke sculpturen in Rome. Zijn werkwijze door middel van tekeningen en sculpturale modellen zal in het volgende hoofdstuk van deze studie uitgebreid worden toegelicht.

Hoofdstuk 1.2 De verspreiding van het motief en thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italië

In de inleiding van dit onderzoek is al genoemd dat het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen uitgevoerd door Van Cleve en Massys afkomstig is van de Lombardijse navolgers van Leonardo. Toch verschilt het door zijn Italiaanse navolgers gebruikte motief al van het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen op de Windsor tekening. Opmerkelijk is dat het kind met het uitgestrekte been naar achteren zich aan de andere kant bevindt (**afb. 1 en 32**). Het kind met de steunende arm uit de Windsor tekening heeft plaats gemaakt voor een kind met een andere houding. Dit opmerkelijke verschil in uitvoering maakt dat het van belang is om te bestuderen hoe deze, niet geheel identieke, overlevering tussen Leonardo en zijn navolgers gegaan kan zijn. In dit hoofdstuk worden vervolgens de navolgers van Leonardo en hun schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen bestudeerd.

⁵⁶P. P. Bober en R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, 202.

⁵⁷F. Zöllner, *Leonardo. The complete painting and drawings* (Keulen: Taschen 2020), 326-348.

⁵⁸D. Sadini, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento* (Rome: Jandi Sapi Editori 1989), 66.

1.2.1 De overlevering via (sculpturale) modellen

In paragraaf 1.1.1 van dit onderzoek werden de lichaamshoudingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen uit de Windsor tekening besproken (zie **bijlage 1**: houding 1 en houding 2). Beide houdingen zijn in andere schilderijen en tekeningen van Leonardo en zijn navolgers terug te vinden. Daarnaast is er een derde houding dat betrekking heeft tot het thema twee naakte, elkaar kussende kinderen en dat door de Lombardijse navolgers van Leonardo en de Noordelijke navolgers werd gebruikt, en welke niet te zien is in Leonardo's uitvoering van het thema twee naakte, elkaar kussende kinderen. Dit derde zittende kind toont daarentegen wel gelijkenissen met andere schetsen van Leonardo (zie **bijlage 1**: houding 3).

Het gaat dus om drie leonardeske houdingen, mogelijk geïnspireerd op vijftiende-eeuwse sculpturen en dus direct of indirect op sculpturen uit de oudheid zoals besproken werd in paragraaf 1.1.1. Twee houdingen werden overgeleverd via de Lombardijse navolgers aan de Noordelijke schilders zoals Van Cleve en Massys. Omdat slechts één van de twee houdingen van de figuren uit de schets op de Windsor tekening overeenkomt met één van de twee kinderen in de latere schilderijen van onder andere d'Oggiono, Van Cleve en Massys, lijkt er door de navolgers gebruik te zijn gemaakt van 'knip- en plakwerk'. In de bekende samenstelling van de twee naakte, elkaar kussende kinderen (d'Oggiono, Van Cleve en Massys) is er vermoedelijk gebruikgemaakt van houdingen van de kinderen in de andere schetsen op het Windsor blad of van andere schetsen van Leonardo. Het feit dat dezelfde lichaamshoudingen terugkomen in andere samenstellingen lijkt te wijzen op het gebruik van een 'tussenvorm' of hulpmiddel, zoals een kleisculptuur of mal. Zo zou de maker van de Windsor tekening de twee kinderen samen hebben geschetst, en d'Oggiono en andere navolgers de kinderen in andere samenstelling bij elkaar kunnen hebben gevoegd (details **afb. 1** en **32**). De twee houdingen die door Leonardo werden gebruikt voor verschillende thema's, werden zo door de navolgers gecombineerd. Wellicht waren er in Leonardo's werkplaats verschillende klei-, gips- of wasmodellen van kinderen in verschillende houdingen in omloop. Het zou kunnen dat Leonardo de vijftiende-eeuwse sculpturen heeft gezien en geïnspireerd door deze sculpturen mallen van klei of was heeft geboetseerd en op deze manier voor zichzelf een hulpmiddel zou kunnen hebben gecreëerd voor de overlevering naar zijn eigen, nog te creëren, werk.

Uit de literatuur blijkt bovendien dat in het veertiende en vijftiende-eeuwse Florence veel gebruik werd gemaakt van sculpturale modellen als hulpmiddel voor tweedimensionale

werken.⁵⁹ Andrea del Verrocchio, de leermeester van Leonardo, maakte, volgens Vasari, gipsmallen van lichaamsdelen zoals handen, voeten, knieën, benen, armen en torso's, zodat hij deze kon natekenen. Sculpturale modellen waren in trek omdat ze hielpen met de weergave van verkorting in schilderijen. Daarnaast was het op deze manier eenvoudiger om de verhoudingen van het menselijk lichaam weer te geven en slaagden schilders er beter in om door middel van het spel van schaduw en licht op de modellen reliëf te laten suggereren in hun schilderijen.⁶⁰

Naast Vasari getuigen ook andere contemporaine bronnen van het gebruik van sculpturale modellen. In de veertiende en vijftiende eeuw benadrukten auteurs van geschriften over schilderkunst het belang van het tekenen naar sculpturale modellen. Cennino Cennini (ca. 1360-1427) gaf in zijn *Il Libro dell'Arte* uit circa 1390 advies aan de nieuwe schilders die groot roem willen verkrijgen om gipsen mallen van individuele lichaamsdelen en complete lichamen te gebruiken als model naar de vele en goede naakte sculpturen uit de Oudheid.⁶¹ Leon Battista Alberti schreef in 1435 dat de schilder zijn modellen rechtstreeks uit de natuur moet halen als deze wilde leren hoe hij de menselijke vormen onder de knie kreeg. Hij gaf ook aan dat dit moeizaam kan gaan en dat daarom het imiteren van sculpturen nuttig is, omdat ze niet bewegen en houdingen makkelijker zijn te schetsen. Het is essentieel voor een schilder om het beeldhouwen te begrijpen, als hij goed zou willen kunnen schilderen.⁶² De historicus en prelaat Paolo Giovio (1483-1552) schreef in zijn korte biografie over Leonardo uit circa 1527 dat de meester altijd zijn figuren voorbereidde die hij wilde schilderen met het maken van kleimodellen.⁶³ Naast Vasari, Cennini en Alberti, verwees ook Giovanni Battista Armenini (c. 1533-1609) naar deze techniek als een oude maar waardevolle gewoonte waarbij de artiest, tekenend naar driedimensionale figuren, zelf een driedimensionale compositie creëerde. Het maken van tekeningen naar gipsen modellen was onderdeel van de training en de werkmethodes van schilders gedurende een lange periode in Florence.⁶⁴

⁵⁹M. W. Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models by Italian Renaissance Painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks Reconsidered in Light of his Working Procedures' in *Gazette des Beaux-Arts* (Parijs, 1999), 182.

⁶⁰Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models', 182-183.

⁶¹Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models', 182-183.

⁶²Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models', 182.

⁶³Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models', 183.

⁶⁴M. W. Kwakkelstein, 'Mannikins and Wax Models- study aids in the Artist's Workshop' in *Fra Bartolommeo. The Divine Renaissance* (Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2016), 21-32.

Ook in eigentijds kunsthistorisch onderzoek wordt uitgegaan van het gebruik van sculpturale modellen door schilders in het vijftiende-eeuwse Florence. De Italiaanse kunsthistorica Gigetta dalli Regoli sluit zich aan bij het idee dat er gebruik werd gemaakt van ‘levenloze modellen’ in de trainingen en werkplaatsen van de tweede helft van de vijftiende eeuw. In haar onderzoek bespreekt zij drie typerende lichaamshoudingen van kinderen uit deze tijd, aan de hand van veertien tekeningen die verder buiten beschouwing gelaten zullen worden in dit onderzoek, omdat deze niet relevant zijn voor de studie naar de houdingen van de kinderen in het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen.⁶⁵ Ze vermoedt dat er gebruik werd gemaakt van levenloze exemplaren die na werden getekend, gezien de plooiën en kuiltjes zich volgens vaste patronen herhalen in de buik, schouders en armen. Het statische karakter van het model maakte dat kunstenaars het model zonder tijdsdruk na konden tekenen. In haar onderzoek gaat dalli Regoli niet verder in op de toeschrijvingen van de tekeningen, maar de namen die in eerder onderzoek genoemd zijn in relatie tot de tekeningen zijn onder andere Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo, Francesco Granacci of hun werkplaatsen. Alle veertien tekeningen blijken in elk geval voort te komen uit het onderzoek naar lichaamshoudingen dat Leonardo rond 1480 deed en waarna hij de houdingen verder uitwerkte tot een compositie voor een schilderij. Dankzij Leonardo’s tekeningen wordt verondersteld dat dit soort tekeningen vaak een voorbereidende intentie hadden met een praktisch doeleinde, maar volgens Dalli Regoli is dat niet altijd het geval. Zij is van mening dat deze veertien uitvoeringen onderdeel waren van een educatief programma, gebaseerd op een aantal vaste fasen, variabel volgens de tijd en mode, maar verankerd in fundamentele thema's zoals het mannelijk naakt, het karakteristieke koppen, de draperie, het vrouwenhoofd en de *putto*. De kleine variaties van figuur tot figuur, de staat van onvolledigheid van sommige ervan en de kwaliteitssprongen bevestigen dat. De tekeningen zijn, volgens Dalli Regoli, getuigenis van het voortdurende oefenen dat leerlingen en meesters ondergingen, volgens vooraf vastgestelde schema's. In haar onderzoek bespreekt zij, naast het voorbeeld van de Florentijnse sculptuur die al eerder werd besproken (**afb. 29**), een sculptuur van

⁶⁵G. dalli Regoli, ‘Studi di putti: esercitazioni o disegni preparatori?’ in *Critica d’arte*, diretta da Carlo L. Raghianti (Florence: Vallecchi editore, 1978), 133-142. De tekeningen die besproken worden in het artikel van Gigetta Dalli Regoli zijn vermoedelijk gemaakt in navolging van Andrea del Verrocchio en Leonardo da Vinci. In dit onderzoek worden slechts houdingen van kinderen vóór Leonardo da Vinci onderzocht die hem zouden kunnen hebben beïnvloed. Vervolgens wordt het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen verder onderzocht, waar de posities die besproken worden in het onderzoek van Dalli Regoli niet veel mee van doen hebben. Het is daarom niet relevant om de tekeningen individueel in dit onderzoek op te nemen.

Andrea del Verrocchio en een schets die duidelijk daarvan af te leiden is, om de relatie tussen sculptuur en het oefenen van houdingen te bevestigen (**afb. 47 en 48**).⁶⁶

Niet alleen Dalli Regoli benoemt de relatie tussen sculpturale modellen en tweedimensionale werken in haar onderzoek, ook Michael Kwakkelstein bespreekt het gebruik van de ledenpop en van modellen van was, gips of klei door Andrea del Verrocchio in zijn artikel 'Verrocchio's drawing of infants at the Louvre: sources and influence'. Hij bespreekt een tekening uit de collectie van het Louvre waarvan de schetsen naar drie of vier gesculpteerde modellen zouden zijn getekend en vermoedelijk was er ook een model waarvan de gewichten te verbuigen waren.⁶⁷

Dat ook andere kunstenaars gebruik maakten van gipsen beelden en ledenpoppen, bespreekt Kwakkelstein in zijn essay 'Mannikins and Wax Models- study aids in the Artist's Workshop'.⁶⁸ Aan de hand van meer dan 1000 tekeningen van Fra Bartolommeo (1473-1517) wordt duidelijk dat ook hij hulpmiddelen gebruikte in zijn werkplaats.⁶⁹ In een inventaris uit zijn werkplaats zijn bovendien twee ledenpoppen beschreven van hout. In dezelfde inventaris zouden zich 22 was- en drie gipssculpturen hebben bevonden en bovendien 63 gipsmodellen van hoofden, voeten en torso's. Slechts een aantal van zijn tekeningen is tot op heden in verband gebracht met de ledenpoppen. Uit de houdingen van hetzelfde vrouwelijke figuur, de houding van het hoofd, de afgebakende articulatie van de ledematen en de vereenvoudigde weergave van lichaamsdelen wordt geconcludeerd dat er gebruik is gemaakt van een ledenpop. Daarnaast duiden tekeningen van Fra Bartolommeo waarin mannelijke en vrouwelijke figuren in dezelfde houdingen, zowel naakt als gekleed, zijn weergegeven op het gebruik van levensgrote figuren van hout. In bepaalde gevallen is er ook een vierkant blok te zien op de tekening, waar het houten figuur op zou moeten hebben gezeten. Voor de weergave van kinderen zou hij was of gips figuren hebben gebruikt die hij op de ledenpop kon zetten voor de weergave van *Madonna en kind*. Fra Bartolommeo sloot zich aan bij de Dominicaanse orde en vanaf zijn intrede zou hij mannequins moeten hebben gebruikt voor vrouwelijke modellen.

Ook van Domenico Ghirlandaio is er een aantal voorbeelden van tekeningen waarbij gebruik is gemaakt van een ledenpop. In Florence gebruikten schilders niet alleen houten

⁶⁶dalli Regoli 'Studi di putti', 133-142.

⁶⁷M. W. Kwakkelstein, 'Verrocchio's drawing of infants at the Louvre' in *Kunstlicht: Licht op Italië*, jaargang 21 (2000), 31-35.

⁶⁸Kwakkelstein, 'Mannikins and Wax Models', 21-32.

⁶⁹Kwakkelstein, 'Mannikins and Wax Models', 21-32.

modellen, ook noemt Vasari in zijn *Vite* Leonardo en Lorenzo di Credi als gebruikers van kleimodellen, waarbij zij kleding of stof doordrenkten met gips, zodat ze de draperie konden bestuderen.⁷⁰ Een aantal technisch en stilistisch identieke draperie studies, vermoedelijk gemaakt door Leonardo terwijl hij nog actief was in de werkplaats van Andrea del Verrocchio, bevestigt de bewering van Vasari. Ook van Fra Bartolommeo zijn er studies bekend waarin dezelfde techniek is toegepast.⁷¹

Het gebruik van zulke sculpturale modellen is al in verband gebracht met Leonardo en bijvoorbeeld de totstandkoming van zijn *Madonna in de grot* door Kwakkelstein.⁷² De vele studies van kinderen door Leonardo en zijn leerlingen en navolgers tonen aan dat het weergeven van kinderen belangrijk was als vast onderdeel van de christelijke iconografie. Omdat baby's en kleine kinderen niet eenvoudig te bestuderen zijn en ze niet stil blijven zitten, zou het niet verwonderlijk zijn dat ze daarom gebruik maakten van antieke en contemporaine sculpturen of gipsen mallen.⁷³ Als voorbeeld heeft Kwakkelstein beargumenteerd dat de eerder besproken Florentijnse sculptuur, vervaardigd rond circa 1500 (**afb. 29**), in verband te brengen is met de tekening van het *Christuskind met kat* (**afb. 3**) van Leonardo zelf.⁷⁴ Naast de verbanden die in dit onderzoek worden gelegd, vertoont specifiek dit voorbeeld van de Florentijnse sculptuur ook veel overeenkomsten met de derde houding van het zittende kind zoals in de vergelijking eerder gemaakt (details (gespiegelde) **afb. 1, 25, 27, 28, 29, 30** en **31**). Een continu hergebruik van dezelfde motieven is dus zichtbaar, zowel overgeleverd in schetsen als in sculptuur.

Een methode om te onderzoeken of er gebruik is gemaakt van sculpturale modellen, is door het bestuderen van verschillende schilderijen van één schilder, om te kijken of hij dezelfde figuur in een andere hoek ook heeft geschilderd of getekend. Als het dan vanuit een andere hoek bij dezelfde schilder of bij een leerling terugkomt, dan is er zeer waarschijnlijk gebruikgemaakt van een sculpturaal model.⁷⁵ De weergave vanuit een andere hoek zou dus kunnen wijzen op het gebruik van sculpturale modellen.

Deze methode is wellicht toe te passen op het liggende kindfiguur uit de compositie

⁷⁰J. Pope-Hennessy, 'The interaction of painting and sculpture in Florence in the fifteenth century' in *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 117, nr. 5154 (mei 1969), 420.

⁷¹Kwakkelstein, 'Mannikins and Wax Models', 21-32.

⁷²Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models', 182-198.

⁷³Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models', 185.

⁷⁴Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models', 191.

⁷⁵L. Fusco, 'The Use of Sculptural Models in Fifteenth-Century Italy' in *The Art Bulletin*, vol. 64, nr. 2 (1982), 183.

van *Leda en de zwaan*. In de overleveringen van navolgers van Leonardo is dit kind in dezelfde lichaamshouding te zien, maar vanuit een andere hoek (details **afb. 24** en **49**). Bovendien is deze methode toe te passen op het motief van een figuur die al eerder besproken werd, geïnspireerd op antieke sculpturen en hergebruikt door Masaccio en Luca della Robbia en vervolgens terug te vinden in Leonardo's tekeningen. Op de Windsor tekening is de figuur met de steunende arm zelfs vanuit twee verschillende richtingen weergegeven (details **afb. 1, 40, 41, 42, 43** en **44**). Bovenstaande voorbeelden van de liggende figuur uit de *Leda en de zwaan* en de figuur met de steunende arm, lijken dus te bevestigen dat door Leonardo en zijn werkplaats gebruik werd gemaakt van hulpmiddelen.

Een ander medium dat een belangrijke rol zou kunnen hebben gespeeld in de overlevering en verspreiding van de leonardeske motieven, is het karton. In hoofdstuk 2.2 zal verder toegelicht worden hoe de Vlaamse werkplaatsen gebruik maakten van kartons en zo eenvoudig kopieën van het motief konden maken. Het is niet onwaarschijnlijk dat er reeds ten tijde van de verspreiding van het motief in Italië dergelijke kartons als hulpmiddel werden ingezet.⁷⁶ Zoals te zien op de details van **afb. 1** en **32** is er gebruikgemaakt van dezelfde houding van het kind met het uitgestrekte been, maar is deze gespiegeld weergegeven. Bovendien is hetzelfde kind in de compositie van *Leda en de zwaan* wel op dezelfde manier weergegeven als in de Windsor tekening. De lichaamshouding van het kind met het uitgestrekte been is dus zowel met het been naar rechts uitgebeeld door Marco d'Oggiono in zijn varianten van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, als met het been naar links door onder andere Cesare da Sesto en Francesco Melzi in hun uitwerkingen van *Leda en de zwaan*. Deze houding is vermoedelijk via een kartonfragment overgeleverd in spiegelbeeld. In de collectie van het Louvre bevinden zich twee kartons waarop slechts delen van het lichaam van een kind zijn uitgebeeld (**afb. 50** en **51**). Op één karton is een tekening van een hoofd te zien. De omtrek van dit kinderhoofdje komt precies overeen met de *Madonna in de grot* uit het Louvre. Het zou dus gaan om een model voor het hoofd van Johannes de Doper. Het karton met daarop een hoofd getekend, wordt toegeschreven aan Leonardo. Hij gebruikte hier een werkwijze die hij van Andrea del Verrocchio heeft geleerd. Verschillende losse elementen op kartons werden samen geplaatst voor de ondertekening van een schilderij, en als puzzelstukken in elkaar gepast.⁷⁷ Naast het karton van met daarop het getekende hoofd is er

⁷⁶Het gebruik van Kartons was een standaard praktijk en is uitvoerig bestudeerd door Carmen Bambach in *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop, Theory and Practice, 1300-1600* (Cambridge, 1999).

⁷⁷L. Syson en L. Keith, *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan* (Londen: National Gallery Company, 2011), 186-187.

nog een karton met daarop slechts een lichaam getekend, dat zich ook in de collectie van het Louvre bevindt en wordt toegeschreven aan Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516) komen niet van hetzelfde papier. Het kinderlichaam zonder hoofd wordt ook beschouwd als een karton voor een schilderij. De tekening is namelijk van ongebruikelijk groot formaat en langs de contouren zijn gaatjes te zien die wijzen op een overdracht naar of bevestiging op een ander oppervlak, zoals een paneel, muur of ander blad papier. Deze kartons met lichaamsdelen erop afgebeeld werden onder schilders uitgewisseld en dienden als model of voorbeeld. De houding van het hoofdloze lichaam lijkt bovendien op de bekende lichaamshouding waarin het Christuskind met lam op de schoot van de Madonna is afgebeeld en kent veel navolging (**afb. 52 en 53**).⁷⁸ Bovengenoemde tekeningen tonen aan dat het gebruik van kartons in Leonardo's werkplaats werd ingezet als hulpmiddel voor het herhalen van een motief zoals dat van een kind in een bepaalde houding. Het is dus denkbaar dat er ook kartons zijn geweest van de houdingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

Uitgebreid technisch onderzoek en onderzoek naar afmetingen en formaten van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de zestiende-eeuwse Italiaanse schilderijen, zoals dr. en conservator Micha Leeflang reeds deed naar de schilderijen van Joos van Cleve, zou kunnen aantonen of er daadwerkelijk kartons gebruikt zijn in Italië voor schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen om zo de houdingen van de kinderen te kunnen reproduceren.⁷⁹

1.2.2 Gebruik van het motief door Marco d'Oggiono en Bernardino de' Conti

De Milanese navolger van Leonardo die zich heeft toegelegd op de uitbeelding van het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen en deze schilderde als zelfstandig thema, is Marco d'Oggiono (1475-1530). Hij speelde een belangrijke rol in de verspreiding van het motief, omdat het vermoedelijk via zijn schilderijen vóór 1516 in Vlaanderen terecht kwam.⁸⁰ In hoofdstuk 2.1 zal de verspreiding van dit motief van Italië naar de Nederlanden uitgebreid worden behandeld. Allereerst zal de verspreiding in Italië worden besproken. Van d'Oggiono zijn drie schilderijen bekend met dit motief (zie **afb. 32, 54 en 55**). Hij is een van de eerste navolgers van Leonardo en al in 1490 is zijn aanwezigheid in Leonardo's werkplaats voor het

⁷⁸Syson en Keith, *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan*, 207.

⁷⁹M. Leeflang, 'Uytnemende schilder van Antwerpen': *Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*. s.n. (Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 2007), 138-148.

⁸⁰Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

eerst gedocumenteerd.⁸¹ Waarschijnlijk heeft d'Oggiono het eventueel verloren gegane werk met dit thema van Leonardo's hand goed gekend, ofwel in de vorm van een schilderij, ofwel slechts als karton of ander hulpmiddel. Zoals al genoemd in paragraaf 1.1.2 van dit onderzoek dateert de eerste expliciete Italiaanse verwijzing naar het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, vervaardigd door Marco d'Oggioni, uit 1513.⁸²

Het vroegst bekende schilderij van d'Oggiono met dit thema is vermoedelijk de versie in Londen (**afb. 54**). Volgens Moro is er in deze schildering een grote versmelting van leonardeske elementen zichtbaar, die waarschijnlijk tussen 1500 en 1505 gedateerd kan worden. Van de drie schilderijen is deze, volgens Moro, het meest leonardesk. Vervolgens zou de schilder de versie met de vesting op de achtergrond, dat gewoonlijk gedateerd wordt tussen ca. 1500-1530 (**afb. 32**), hebben vervaardigd. Naast deze twee versies zou d'Oggiono volgens Moro gebruik hebben gemaakt van hetzelfde karton om de kinderen ook nog in combinatie met de Madonna af te beelden (**afb. 55**, ook wel de *Thuelin Madonna*). Moro suggereert dus dat de *Thuelin Madonna*, gewoonlijk gedateerd tussen ca. 1500-1530, is gemaakt ná de twee versies zonder de Madonna.⁸³ In *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens* wordt ook door professor in de kunstgeschiedenis Dan Ewing beschreven dat de *Thuelin Madonna* vermoedelijk later is gemaakt dan de twee schilderijen waarop de kinderen zonder Madonna te zien zijn. D'Oggiono gebruikte hier een ingewikkeldere driehoekscompositie, waar de kinderen in de eerdere twee schilderijen nog het centrale middelpunt vormden. Dit compositieschema heeft hij wellicht gezien bij *Sint Anna ten drieën* van Leonardo (**afb. 56**) of bij een van Rafael's Madonna's.⁸⁴ De Madonna afgebeeld op de *Thuelin Madonna* vertoont opvallende overeenkomsten met de Madonna van de *Madonna in de grot* door Leonardo. De lichaamshouding en de houdingen van het hoofd en handen zijn nagenoeg hetzelfde. D'Oggiono maakte ook een kopie van de *Madonna in de grot* (**afb. 57**), dus het schilderij van de *Thuelin Madonna* lijkt een door d'Oggiono bedachte compositie van verschillende leonardeske elementen.⁸⁵ Deze herhaling en verschillende samenstellingen wijzen wederom op het gebruik van kartons (**afb. 34, 57 en 55**).

In de drie schilderijen van d'Oggiono is steeds een identieke compositie van de kinderen gebruikt. Moro stelt terecht dat een verloren gegane werk van Leonardo

⁸¹J. Shell, 'Marco d'Oggiono' in *The legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530*, (Milaan: Skira, 1999), 163-178.

⁸²Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 125-127.

⁸³Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 125-127.

⁸⁴Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

⁸⁵Sedini, *Marco d'Oggiono*, 66-67.

vermoedelijk de enige inspiratiebron moet zijn geweest.⁸⁶ Waarschijnlijk is er naast de Windsor tekening en de versies van d'Oggiono dus nóg een werk van Leonardo geweest, ofwel een schilderij ofwel een tekening of ander hulpmiddel, dat de twee naakte, elkaar kussende kinderen uitbeeldde in exact dezelfde compositie als in de schilderijen van d'Oggiono. Leonardo zou dan zelf de samenstelling van de twee naakte, elkaar kussende kinderen hebben gemaakt die dus afwijkt van de Windsor schets. Als d'Oggiono zelf het bekende motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen zou hebben gecreëerd uit de bestaande losse houdingen van de kinderen, dan moet hij relatief veel vrijheid hebben gekend voor het ontwerpen van dit motief. Het zou dan in dat laatste geval opmerkelijk zijn als hij het motief driemaal in exact dezelfde vorm zou hebben geschilderd. Bovendien stond d'Oggiono, niet bekend om originaliteit, maar juist om slaafse imitatie.⁸⁷ De schilder was goed op de hoogte van wat aantrekkelijk was voor potentiële opdrachtgevers. Het is niet bekend wie zijn eerste leermeester is geweest, maar vanaf 1490 was hij aanwezig in de werkplaatsen van Leonardo. Vanaf eind jaren 1490 werd d'Oggiono steeds onafhankelijker, ontving hij zijn eigen opdrachten en ging hij samenwerken met schilders die niet in verband stonden met Leonardo.

Zoals kenmerkend voor de schilderkunst van de eerste generatie *Leonardeschi*, uit Lombardije afkomstige schilders die in contact waren gekomen met Leonardo tijdens zijn verblijf in Milaan in de jaren 1490, vertonen ook de schilderijen van d'Oggiono wat betreft de stijl de invloed van Leonardo's schilderijen en tekeningen die tot circa 1500 kunnen worden gedateerd. Dat wil niet zeggen dat d'Oggiono zich na 1500 niet meer liet inspireren door werk van Leonardo. Het betekent slechts dat hij zich ook door de werken van andere kunstenaars liet beïnvloeden, waardoor het 'leonardisme' minder duidelijk de stijl van zijn latere schilderijen bepaalt.⁸⁸

Een andere toeschrijving aan Marco d'Oggiono is het schilderij dat werd geveild door Sotheby's op 8 juni 2007, waarop *Het Christuskind met Johannes de Doper* als losstaand thema is afgebeeld (**afb. 59**). De lichaamshoudingen van de kinderen in dit schilderij verschillen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen uit de drie eerdere schilderijen waarin zij op exact dezelfde wijze werden afgebeeld. Stilistisch lijkt het schilderij van de veiling van Sotheby's op een schilderij toegeschreven aan Marco d'Oggiono waarop op de *Heilige Zacharias, Elisabeth en de Madonna* zijn afgebeeld (**afb. 59** en detail **afb. 58**). De

⁸⁶Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 125.

⁸⁷Shell, 'Marco d'Oggiono', 163-178.

⁸⁸Shell, 'Marco d'Oggiono', 163-178.

houdingen van kinderen in het schilderij van d'Oggiono (**afb. 58**) en het schilderij dat bij Sotheby's is geveild (**afb. 59**) zijn zodanig verschillend dat er in elk geval geen gebruik is gemaakt van een karton. Kunsthistoricus Domenico Sedini bevestigt dat het schilderij (**afb. 59**) is toe te schrijven aan d'Oggiono, omdat de houdingen in andere schilderijen van d'Oggiono terugkeren.⁸⁹ De houdingen van de twee kinderen zijn los van elkaar in andere schilderijen van d'Oggiono terug te vinden. De houding van het linker kind met de reikende armen is terug te vinden in d'Oggiono's *Madonna met kind* uit The National Gallery en in de *Madonna met kind* uit de Pinacoteca Ambrosiana (details **afb. 58, 59, 60** en **61**). De lichaamshouding van het kind met het uitgestrekte been en draaiende torso is onder andere te zien in zijn *Madonna met viooltjes* en *Madonna met kind en Heiligen* (details **afb. 58** en **59, 62** en **63**).

Uit paragraaf 1.2.1 blijkt echter dat sculpturale modellen, kartons en kartonfragmenten door de *Leonardeschi* onder elkaar werden uitgewisseld, dus de herhaling van dezelfde lichaamshoudingen hoeft in dit geval niet te wijzen op het gebruik van een model of karton door dezelfde schilder. De uitsluitend op stilistische kenmerken gebaseerde toeschrijving van Sedini vraagt dus om nader onderzoek dat uitsluitend zou kunnen geven over de juistheid van deze twee toeschrijvingen aan d'Oggiono.

Deze twee lichaamshoudingen van de kinderen (**afb. 59**) tonen geen gelijkenis met de drie eerder besproken schilderijen van d'Oggiono en het leonardesk motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, maar tonen in plaats daarvan overeenkomsten met andere typische leonardeske houdingen die in hoofdstuk 1.1 al aan bod zijn gekomen. Het linker kind lijkt gebaseerd op de houding van het zittende kind met steunende arm (details **afb. 58, 59, 60** en **61** en details **afb. 1, 40, 41, 42, 43** en **44**) en het rechter kind lijkt afgeleid van de lichaamshouding van zittende kind (details **afb. 58, 59, 62** en **63** en (gespiegelde) **afb. 1, 25, 27** en **28, 29, 30** en **31**). Of d'Oggiono deze compositie van de twee kinderen samen ergens gezien zou hebben en letterlijk over zou hebben genomen, óf zelf de twee leonardeske houdingen zou hebben samengevoegd, is niet met zekerheid vast te stellen.

D'Oggiono hield dus vast aan de leonardeske motieven en probeerde deze toe te passen in nieuwe samenstellingen, maar lijkt weinig te experimenteren met nieuwe houdingen van de kinderen binnen dezelfde thema's.

⁸⁹Lot 23', Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-including-property-of-the-albright-knox-art-gallery-n08321/lot.320.html?locale=en>, geraadpleegd 27 november 2022.

Een werk dat vergelijkbaar is met de *Thuelin Madonna* van Marco d'Oggiono, is de *Madonna met de Heilige Kinderen* van Bernardino de' Conti (1470-1522) (afb. 57, 55 en 64). De' Conti werd geboren in Castelseprio (Lombardije) en stond al in documenten geregistreerd als 'magister' (*maestro*) in 1494.⁹⁰ In de jaren 1490 was hij dus al een onafhankelijk schilder. Zijn eerste lessen waren vermoedelijk in zijn vader's studio aangezien hij uit een kunstenaarsfamilie kwam. Al jong ontdekte hij wat het contemporaine Lombardije op dat moment te bieden had en zodoende raakte hij bekend met het werk van Leonardo.⁹¹

Het werk met de *Madonna met Heilige Kinderen* in de *Pinacoteca di Brera* (afb. 64) is een van de' Conti's laatste werken, gemaakt vlak voor zijn dood. Het is een collage van leonardeske motieven: het landschap is ontleend aan dat van de *Madonna in de grot*, de compositie is indirect gebaseerd op *De Heilige Anna te drieën* waar de compositie van d'Oggiono vermoedelijk ook op is gebaseerd en tot slot is het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen gebruikt. Overeenkomsten met de *Madonna in de grot* zijn bijvoorbeeld de rotsachtige achtergrond, de hand en de gele draperie van de Madonna. Ondanks de gelijkenissen met de *Madonna in de grot* is vast te stellen dat de' Conti eveneens d'Oggiono's *Thuelin Madonna* gekend moet hebben, omdat hij daarvan het been met de blote voet, de andere hand met het boek en het medaillon overneemt (zie afb. 57, 55 en 64). Er is sprake van *parallelismo* tussen het thema van de *Madonna in de grot* en het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. De versmelting van motieven uit twee schilderijen tot één geheel in deze versie van Bernardino de' Conti uit 1522 van de twee naakte, elkaar kussende kinderen getuigt van een verspreiding van het thema in de jaren '20 en het bevestigt dat de twee thema's samen gingen.⁹²

Het formaat van het paneel van de' Conti (100 x 73 cm) doet vermoeden dat het schilderij zou zijn gemaakt in opdracht voor een altaarstuk. Het feit dat in 1522 de theoloog Angelo Pagani, een bewoner van het klooster van *San Francesco Grande* in Milaan rapporteerde dat hij een paneel had ontvangen met daarop de Madonna, het kind en Johannes de Doper geschilderd door Bernardino de' Conti, zou kunnen bevestigen dat het schilderij van de' Conti als altaarstuk zou zijn bedoeld. Er waren twee exemplaren gemaakt door Bernardino de' Conti, waarvan er een gesneuveld is in de Tweede Wereldoorlog.⁹³ Het feit

⁹⁰M. T. Fiorio, 'Bernardino de' Conti' in *The legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530* (Milaan: Skira, 1999), 211-230.

⁹¹Fiorio, 'Bernardino de' Conti', 211-230.

⁹²L. Traversi, 'Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano" tra "Leonardismo italiano" e "Leonardismo Fiammingo"' in *Raccolta Vinciana* 27 (1997), 397.

⁹³Sedini, *Marco d'Oggiono*, 67.

dat er twee schilderijen waren laat bovendien zien hoe populair het thema en de leonardeske inventies waren in Milaan, na Leonardo's dood. Met deze twee schilderijen eindigde Bernardino de' Conti zijn carrière door zijn meester eer aan te doen.⁹⁴

Zowel Marco d'Oggiono als Bernardino de' Conti hielden vast aan de ontwerpen van Leonardo en maakten eigen collages van meerdere leonardeske motieven in hun schilderijen, maar brachten in die motieven zelf geen variatie aan. Dat de lichaamshoudingen van de kinderen verder onveranderd zijn gebleven in de werken van Marco d'Oggiono en Bernardino de' Conti, wijst op het gebruik van kartons of fragmenten van kartons voor lichaamsdelen. Om dit vermoeden te bevestigen is verder onderzoek naar afmetingen, ondertekeningen en gebruikssporen van het bevestigen van kartons nodig.

1.2.3 Experimenteren met nieuwe composities met de twee naakte, elkaar kussende kinderen

Behalve Marco d'Oggiono en Bernardino de' Conti, zijn er meer navolgers van Leonardo die de twee naakte, elkaar kussende kinderen hebben uitgebeeld. In dezelfde Milanese kringen waar d'Oggiono deel van uitmaakte, ging ook Bernardino Luini (1481-1532) te werk. In zijn *Sacra Famiglia*, dat tegenwoordig in het Museo del Prado (Madrid) te zien is, is het bekende motief met de twee naakte, elkaar kussende kinderen uitgebeeld (**afb. 65**).

Een vergelijking tussen zijn schilderij in het Prado en het 'oorspronkelijke' motief zoals in de *Thuelin Madonna* van d'Oggiono,⁹⁵ wekt de indruk dat er vermoedelijk bij deze overlevering geen gebruik is gemaakt van een karton of beeldhouwwerk. Er zijn namelijk duidelijke verschillen tussen de twee schilderijen (**afb. 55 en 65**). Ten eerste kussen de kinderen elkaar hier niet rechtstreeks op de mond, zoals bij de schilderijen van d'Oggiono en De' Conti wel het geval is. De kinderen lijken bovendien ouder. De knie van het linker kind is hoger en de benen van het rechter kind bevinden zich dicht bij elkaar, waar er in de schilderijen van d'Oggiono en Bernardino de' Conti juist meer ruimte is overgelaten. In de schilderijen van d'Oggiono en de' Conti is de rechervoet anders gepositioneerd en staat de grote teen meer naar buiten gedraaid. Tot slot houden de kinderen elkaar op een andere

⁹⁴Fiorio, 'Bernardino de' Conti', 211-230.

⁹⁵Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen gebruikt door Marco d'Oggiono, wordt beschouwd als het oorspronkelijke motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, omdat er naar één van zijn versies van het thema wordt verwezen in een schriftelijke bron. Het thema van twee naakte, elkaar kussende kinderen is ook in de Windsor schets te zien, maar het motief dat als zodanig werd overgenomen door de Vlaamse en Nederlandse schilders leidt het terug tot Marco d'Oggiono, en dus wordt hij hier, voor zover bekend, beschouwd als de eerste vervaardiger van het leonardeske motief.

manier vast.

Niet alleen ging Luini vrijer te werk wat betreft de weergave van de houdingen van de kinderen, ook veranderde hij de omgeving van de voorstelling en plaatste hij de kinderen op een doek of laken. Bovendien voegde hij een nieuw figuur, Zacharias, de vader van Johannes de Doper, toe aan de voorstelling die in de eerder besproken werken met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen nog niet zichtbaar was. Er is een kopie bekend van deze voorstelling (**afb. 66**), waarin gebruik is gemaakt van afsnijding en vergroting. Deze uitsnede vanaf de borst van de Heilige Kinderen is ook terug te zien in een tekening van Luini.

Een tekening die wordt toegeschreven aan Bernardino Luini (**afb. 67**), zou eventueel kunnen zijn gemaakt ter voorbereiding van het schilderij van de Heilige Familie (**afb. 65**), maar opvallend genoeg vertoont de tekening meer overeenkomsten met een schilderij dat in de online catalogus van het Museo del Prado wordt beschreven als ‘een kopie naar Luini’.⁹⁶ De twee werken hebben dezelfde uitsnede en compositie. Gezien de gelijkenissen tussen de tekening en het schilderij (**afb. 67** en **68**) is het opmerkelijk dat de tekening wél aan Luini is toegeschreven en de twee schilderijen (**afb. 66** en **68**) met dezelfde uitsnede van de kinderen niet. Waar de toeschrijving ‘kopie naar Luini’ op gebaseerd is, wordt achterwege gelaten in de online catalogus van het Museo del Prado.⁹⁷ Het is daarom niet uit te sluiten dat het kleine werk in het Museo del Prado met enkel het Christuskind en Johannes de Doper (**afb. 68**) ook van zijn hand zou zijn. Bovendien zou de toeschrijving van de tekening ook onjuist kunnen zijn en is de tekening wellicht ook een ‘kopie naar Luini’. De tekening met daarop alleen de uitsnede van de twee naakte, elkaar kussende kinderen valt ten slotte uit de toon in vergelijking met de andere werken met daarop het motief van de kunstenaar.

Naast het schilderij met daarop het bekende motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen van Luini (**afb. 65**) en de tekening en het schilderij met alleen de twee naakte, elkaar kussende kinderen vanaf hun borst (**afb. 67** en **68**) die met de kunstenaar in verband worden gebracht, heeft Luini namelijk meer werken gemaakt waar hij de Heilige Kinderen onderdeel laat uitmaken van een grotere compositie (**afb. 69, 70** en **71**). De compositie van een knielende Johannes de Doper die Luini hier gebruikt lijkt ontleend aan de knielende Johannes de Doper in Leonardo’s *Madonna in de grot* (**afb. 69, 70, 71** en detail

⁹⁶ Bernardino Luini, *Jesus y San Juan abrazandose*, Museo Nacional del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jesus-y-san-juan-abrazandose/f4459c41-9ea9-4cae-b7c1-2aa3bc05b037>, geraadpleegd 28 november 2022.

⁹⁷ Bernardino Luini, *Jesus y San Juan abrazandose*, Museo Nacional del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jesus-y-san-juan-abrazandose/f4459c41-9ea9-4cae-b7c1-2aa3bc05b037>, geraadpleegd 28 november 2022.

afb. 34). Deze drie werken door Luini lijken op elkaar, maar de houdingen van de kinderen, de Madonna en de Heilige Anna op de drie werken verschillen enigszins ten opzichte van elkaar. Die verschillen tonen aan dat Luini op zoek was naar nieuwe lichaamshoudingen en verschillende composities met de Heilige Kinderen uit heeft geprobeerd. Hij maakte zich meer los van de leonardeske motieven zoals d'Oggiono en de' Conti die slaafs gebruikten. Over Luini en zijn opleiding tot schilder is weinig bekend omdat er documentatie over zijn leven en werk ontbreekt. Zijn echte naam was Bernardino Scapi en zijn familie was oorspronkelijk afkomstig uit de buurt van Luino, Dumezza.⁹⁸

In 1501 is hij voor het eerst als schilder geregistreerd in Milaan. In 1507 heeft hij een schilderij gemaakt met de *Madonna en kind, de Heilige Augustinus, Heilige Margaretha en twee engelen* (**afb. 72**). Vermoedelijk is Luini in de leer geweest bij Andrea Solario (1460-1524), die wordt beschouwd als een van de belangrijkste volgelingen van Leonardo. Dit vermoeden wordt onderbouwd op basis van gelijkenissen tussen het hiervoor genoemde schilderij en de *Madonna met kind en Heilige Jozef en Simon* in de Pinacoteca di Brera van Solario (**afb. 72 en 73**). In beide werken doet zich een elegante zachtheid voor waarmee het Christuskind en de lichamen van de twee engelen zijn uitgebeeld. De Madonna is zittend weergegeven in een groene en donkere, rotsachtige omgeving. Een aantal kenmerken onthult dus de invloed van Leonardo.⁹⁹

Daarnaast is in veel werk van Luini invloed van de schilders Bergognone, Zenale en Bramantino te zien, iets dat in dit onderzoek niet uitgebreid zal worden aangetoond omdat het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen niet in hun schilderijen terugkomt.¹⁰⁰ Dankzij Francesco Melzi en Salaì kwam Luini in toenemende mate in aanraking met leonardeske motieven, omdat zij veel werken van de meester hebben teruggebracht naar Milaan. Door deze werken kon Luini het *chiaroscuro* en naturalisme ontdekken en zo kon hij daarmee experimenteren. Hij kon op deze manier dezelfde thema's ontdekken die de meest getalenteerde navolgers van Leonardo, zoals Giampietrino, Solario en Cesare da Sesto, al ontdekt hadden. Een meer directe invloed van Leonardo is bijvoorbeeld zichtbaar in zijn versie van Salomé, waarin hij een tekening van Leonardo gebruikte als hoofd van de geëxecuteerde. Hij had vermoedelijk ook beschikking tot een serie tekeningen van Leonardo.¹⁰¹ Waarschijnlijk bezat Luini ook het *Karton van Burlington House*, met daarop

⁹⁸G. Bora, 'Bernardino Luini' in *The legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530* (Milaan: Skira, 1999) 325-365.

⁹⁹Bora, 'Bernardino Luini', 325-365.

¹⁰⁰Bora, 'Bernardino Luini', 325-365.

¹⁰¹Bora, 'Bernardino Luini', 325-365.

Sint-Anna te drieën en Johannes de Doper (**afb. 56**). Dit karton heeft opvallend genoeg weinig navolging gekend, maar een van de uitzonderingen is het werk van Bernardino Luini (**afb. 74**) dat duidelijk gebaseerd is op de schets van de meester. Volgens Giovanni Agosti en Jacopo Stoppa, die in 2014 een nieuwe publicatie over Bernardino Luini uitbrachten, had Aurelio, de zoon van Luini, deze schets van Leonardo in zijn bezit en heeft Bernardino Luini zich zodoende direct door het werk kunnen laten inspireren.¹⁰²

Zoals blijkt uit de besproken werken in deze paragraaf, stapte Bernardino Luini af van het stereotiepe motief dat d'Oggiono en de' Conti kopieerden, maar dat hij wel gekend moet hebben. Hij paste kleine variaties toe op het bestaande motief, maar experimenteerde ook met nieuwe lichaamshoudingen van de twee kinderen. Hij werd tijdens een groot deel van zijn carrière geïnspireerd door navolgers van Leonardo en dus op een indirecte manier door Leonardo zelf. Na het overlijden van Leonardo kwam hij in aanraking met tekeningen en schetsen en maakte hij zich de leonardeske kenmerken, zoals *sfumato*, nog meer eigen.¹⁰³

Een andere compositie met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is te zien in twee schilderijen waar duidelijk gebruik is gemaakt van twee leonardeske houdingen, maar die slechts alleen op deze twee schilderijen in deze samenstelling te zien zijn (**afb. 75 en 76**). De twee schilderijen worden niet genoemd in de analyse van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen door Moro of in andere secundaire literatuur over dit thema. Het kind met de steunende arm en het kind zittend op de knie lijken beide afkomstig uit het leonardeske thema van de *Madonna in de grot* (zie details **afb. 34, 75 en 76**). Ondanks de toepassing van twee leonardeske houdingen heeft de bedenker van deze compositie toch geëxperimenteerd met een nieuwe weergave van het thema. In deze analyse van het thema twee naakte, elkaar kussende kinderen in de schilderijen van d'Oggiono, de'Conti en Luini hebben de twee kinderen stevast blonde of rossige krullen en daarvan is hier geen sprake. Bovendien is er een *chiaroscuro* effect toegepast dat veel sterker is dan in de hiervoor besproken werken en is de achtergrond in beide schilderijen compleet donker. Op de voorgrond is de stok van Johannes afgebeeld, maar verder zijn de achtergrond en voorgrond zwart. Er is geen sprake van een kus op de mond, maar het linker kind lijkt het rechter kind op de wang te kussen. Tot slot is de hand van het rechter kind verplaatst van de kin naar de wang. Bovengenoemde verschillen tonen vernieuwing aan in het motief.

¹⁰²G. Agosti en J. Stoppa, *Bernardino Luini e i suoi figli* (Milaan: Officina Libraria 2014).

¹⁰³Agosti en Stoppa, *Bernardino Luini e i suoi figli*.

De toeschrijvingen van deze twee schilderijen zijn dubieus.¹⁰⁴ Respectievelijk zouden de schilderijen toebehoren aan het oeuvre van Salai (**afb. 75**) en Giampietrino of zijn kringen (**afb. 76**). De schilderijen kennen onderling slechts minimale verschillen, zoals in de schaduwen, het haarloze hoofd van het linker kind in het schilderij dat is toegeschreven aan Giampietrino of zijn kringen en verschillen in de handen en voeten van de kinderen die zijn uitgebeeld in de twee voorstellingen. In *The Legacy of Leonardo* en oevrecatalogi van Salai en Giampietrino worden beide schilderijen niet genoemd. Beiden waren werkzaam in de directe kringen van de meester, dus als zij allebei een variant hebben gemaakt dan zou er wellicht ook een origineel moeten zijn geweest van Leonardo. De compositie als zodanig, waar er tot op heden slechts twee uitvoeringen van bekend zijn, zou dan vermoedelijk meer navolging hebben gekend. Het is nagenoeg niet voor te stellen dat het schilderij dat wordt toegeschreven aan Giampietrino of zijn kringen, van dezelfde hand is als de *Madonna met Kind, Heilige Elisabeth en Johannes de Doper* (**afb. 77**). Zowel de compositorisch als stilistisch zijn de schilderijen erg verschillend. Dit werk dat wordt toegeschreven aan Giampietrino (**afb. 77**) heeft juist veel weg van de eerste compositie van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, zoals werd toegepast door d'Oggiono, de' Conti en Luini. De meeste overeenkomsten vertoont het schilderij van Giampietrino met een weergave van Luini: de hand op de borst, de beide handen op de schouders, en de hand van het linker kind op de elleboog van het rechter kind, de monden dicht bij elkaar maar nog net niet kussend. Ook de gehele compositie met de Madonna en een extra figuur rechts lijken overeen te komen (**afb. 77 en 65**). Het zou opmerkelijk zijn als dezelfde schilder dit onderwerp op twee zo uiteenlopende manieren zou weergeven, zoals op **afb. 76 en 65**. Giampietrino, waarschijnlijk ook wel bekend onder de naam Giovanni Pietro Rizzoli (1480/1485-1553) schilderde tussen 1508 en 1549 in Milaan en was leerling van Leonardo. Samen genoemd door de zestiende-eeuwse schrijver en kunstenaar Giovanni Paolo Lomazzo met Boltraffio, Melzi en Salai.¹⁰⁵

Van deze laatste leerling werd lange tijd gedacht dat zijn echte naam Andrea Salaino was.¹⁰⁶ Veel informatie over deze leerling is bekend door notitieblokken van Leonardo zelf. Hij begon jong als leerling en model bij Leonardo en zij hadden een moeilijke start, wat hem

¹⁰⁴Beide schilderijen (**afb. 80 en 81**) worden online genoemd op websites van veilinghuizen ArtNet en MutualArt en de toeschrijving wordt verder niet onderbouwd. Ondanks de dubieuze toeschrijvingen zijn de schilderijen bij het bestuderen van de ontwikkelingen rondom dit thema van belang.

¹⁰⁵J. Shell, 'Gian Giacomo Caprotti, detto Salai' in *The legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530*, (Milaan: Skira, 1999), 397-406.

¹⁰⁶Shell, 'Gian Giacomo Caprotti, detto Salai', 397-406.

uiteindelijk de bijnaam Salai (duivel) opleverde. Vanaf de leeftijd van 25 jaar in circa 1505, werkte hij aan onafhankelijke opdrachten en hielp hij zijn meester met projecten waar Leonardo zelf geen tijd voor had. Hij werd 44 jaar oud. Er is een gebrek aan documenten voor commissies voor specifieke werken en signaturen en dat maakt dat zijn oeuvre problematisch is. Geen enkel schilderij kan met zekerheid aan Salai worden toegekend, terwijl wordt aangenomen dat hij toch veel onafhankelijk moet hebben gewerkt. Er is slechts één inventaris van zijn goederen waarin schilderijen worden genoemd. In deze inventaris werd geen schilderij beschreven dat zou kunnen verwijzen naar een versie van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Van één werk dat genoemd wordt in de inventaris is een vermoeden dat het door Salai zelf is gemaakt en dat is een schilderij met het thema van de *Madonna met kind, Heilige Peter en Heilige Paulus (afb. 78)*.¹⁰⁷ Dit schilderij toont aan dat Salai vasthield aan traditionele leonardeske motieven, zoals het groen op de voorgrond, het berglandschap op de achtergrond, maar ook de handen en blote voeten van de weergegeven figuren.

Een verschil tussen Salai en andere leerlingen en navolgers was dat de schilder werkzaam is als trouwe kopiïst naar Leonardo's modellen, maar deze in de meeste gevallen niet naar eigen hand zette. Zijn schilderijen zelf worden niet beschouwd als vernieuwend, maar wel was de schilder van enorm belang voor de verspreiding van het Leonardisme en de ontwikkelingen van de zestiende eeuw, die bekend zijn door tweede generatie *Leonardeschi* en de vele anonieme kopiïsten. Het werk van Salai maakt de thema's en motieven toegankelijker voor een nieuwe generatie Lombardijse schilders.¹⁰⁸ Het is daarom onwaarschijnlijk dat Salai de uitvinder is van deze nieuwe weergave zoals in **afb. 75** en **76**.

Er valt dus een vraagteken te zetten achter de toeschrijvingen aan de leerlingen Giampietrino en Salai van de twee schilderijen met daarop twee naakte, elkaar kussende kinderen (**afb. 75** en **76**). Deze versies tonen echter wel een innovatieve interpretatie van het thema, gebaseerd op Leonareske houdingen van kinderen, en zijn daarom van belang in deze studie naar de ontwikkelingen rondom het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

Een andere kunstenaar die wordt beschouwd als één van de *Leonardeschi*, is Cesare da Sesto (1477-1523). Ook van hem is een aantal werken verbonden aan het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Een tekening van Cesare da Sesto toont verschillende

¹⁰⁷Shell, 'Gian Giacomo Caprotti, detto Salai', 397-406.

¹⁰⁸Shell, 'Gian Giacomo Caprotti, detto Salai', 397-406.

studies van de Madonna met kind en Johannes de Doper als kind (**afb. 79**). Een schets op dit blad is vermoedelijk gebaseerd op de *Madonna d'Alba* van Rafaël (detail **afb. 79** en **afb. 80**). De beschrijving van de tekening in de online catalogus van de *Royal Collection at Windsor Castle* gaat niet in op de tweede schets van de kinderen op het blad (**afb. 79**). Hier lijkt de kleine Johannes ook onderdeel van de compositie en zijn de kinderen dichter bij elkaar geplaatst dan in de eerst besproken schets. De kinderen lijken elkaar te omhelzen of te kussen. Van Rafaël is er geen schilderij bekend met een vergelijkbare compositie. De schets van Cesare da Sesto lijkt echter iets weg te hebben van een schilderij van Fra Bartolommeo (**afb. 79** en **81**). De omhelzing en lichaamshouding van Johannes de Doper lijkt overeen te komen, maar de benen van het Christuskind zijn iets anders geschetst. De uitwerking van Cesare da Sesto van het thema in schilderij en een kopie naar zijn schilderij (**afb. 82** en **83**), bevestigen het vermoeden dat hij zich voor deze voorstelling wel eens zou kunnen hebben laten inspireren door het schilderij van Fra Bartolommeo.

Over het leven van Da Sesto is weinig bekend. Hij is vermoedelijk afkomstig uit Sesto Calende. Zijn naam werd niet genoemd op documenten van Leonardo waar hij zijn leerlingen vermeldde.¹⁰⁹ Het is dus niet vast te stellen of Da Sesto zich daadwerkelijk in Leonardo's kringen bevond. Hoe dan ook is er een sterke invloed van Leonardo zichtbaar in alle werken van Da Sesto. Uit de werken met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen blijkt bovendien dat hij beïnvloed werd door andere grote meesters als Rafaël en Fra Bartolommeo. De invloed van Leonardo is, in elk geval voor deze werken, minder direct zichtbaar dan bij andere schilders die als volgeling worden beschouwd. Hij leerde waarschijnlijk wel in nabijheid van Leonardo tekenen en schilderen, want hij werkt op dezelfde wijze met tekenblokken. Zijn schetsboek dat bewaard is gebleven, levert bewijs voor de bekendheid van Da Sesto met het werk van Leonardo.¹¹⁰ Hij bestudeerde werk van Leonardo maar ook van leerlingen als Boltraffio, wat blijkt uit de gelijkenis tussen het karton van het hoofdloze lichaam (**afb. 51**) en een schilderij met de *Madonna en kind* van Cesare da Sesto (**afb. 84**). Het schilderij uit de Pinacoteca di Brera zou zijn gebaseerd op Rafaël's *Mackintosh Madonna* (**afb. 85**).¹¹¹

Da Sesto was ook bekend met andere werkplaatsen in Milaan aan het einde van de vijftiende eeuw, zoals die van Bramantino, Zenale en Bergognone. Het vertrek van Leonardo

¹⁰⁹M. Carminati, 'Cesare da Sesto' in *The legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530* (Milaan: Skira, 1999), 307-320.

¹¹⁰Carminati, 'Cesare da Sesto', 307-320.

¹¹¹Carminati, 'Cesare da Sesto', 307-320.

uit Milaan was het einde van de eerste opleidingsperiode in het leven van Da Sesto. Daarna vertrok Da Sesto vermoedelijk naar Rome.¹¹² Daar werkte hij tussen grote schilders en werd hij aangetrokken tot Rafaël en Michelangelo. Door aantekeningen uit zijn tekenblokken wordt duidelijk dat hij veel aandacht schonk aan een nauwe bestudering van de tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerken van deze meesters. Zijn werk draagt bij aan de verspreiding van Leonardo's en Boltraffio's stijl in Rome en hij gebruikte elementen uit de Romeinse Oudheid en de klassieke ordelijkheid van vormen die hij had gezien in de schilderijen van Rafaël.

De tekening en het schilderij van Cesare da Sesto tonen een combinatie van invloeden en hij lijkt het thema van de kus en affectie tussen de Heilige Kinderen bij verschillende grote meesters te hebben bestudeerd en daar een eigen uitwerking (**afb. 82**) van te hebben gemaakt. Da Sesto oefende veel invloed uit op latere navolgers van Leonardo, waaronder de schilder Bernardino Lanino (1512-1582).¹¹³

Ook deze schilder gaf het onderwerp van de twee naakte, elkaar kussende kinderen meerdere keren weer. Vanaf het begin van zijn carrière is Lanino geïnspireerd geraakt door Leonardo. Hij was werkzaam op verschillende plekken in Lombardije en bevond zich steeds voor korte periodes in Milaan. Leonardo was zijn inspiratiebron, terwijl hij stilistisch en dagelijks afhankelijk was van de schilder Gaudenzio Ferrari (1471-1546). Hij voelde zich aangetrokken tot Leonardo's figuratieve keuzes. Zo blijft er een thematische continuïteit ontstaan. Met nauwgezette naleving en onvermoeibare precisie documenteerde deze late volgeling de werken van de meester. Dat is opvallend omdat hij Leonardo niet heeft gekend.¹¹⁴

Een schilderij van Lanino met daarop de twee kinderen, toont veel overeenkomsten met één van de werken van Luini (**afb. 71 en 86**). Door de Heilige Elisabeth in de voorstelling te plaatsen, varieerde Lanino met het thema. De schilder maakte bovendien nog een schilderij waarop hij de Heilige Kinderen losstaand van de Familie uitbeeldde (**afb. 87**). Het linker kind is weergegeven in de bekende leonardeske houding die door d'Oggiono reeds werd toegepast in dit thema (details **afb. 58, 59 en 87**). Het rechter kind in dit schilderij van Lanino (**afb. 87**), zit bovendien in dezelfde houding als het rechter kind van de twee schilderijen met dubieuze toeschrijvingen (details **afb. 75, 76 en 87**). Lanino gebruikte voor zijn weergave van de twee naakte, elkaar kussende kinderen weer een andere combinatie van

¹¹²Carminati, 'Cesare da Sesto', 307-320.

¹¹³Carminati, 'Cesare da Sesto', 307-320.

¹¹⁴Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 132.

leonardeske motieven. De omhelzing in zijn schilderij (**afb. 87**) is daarom verschillend van de hiervoor besproken tekeningen en schilderijen van andere navolgers. Het gezicht van het rechter kind is meer verstopt achter het gezicht van het andere kind. Lanino lijkt het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen van Leonardo en zijn navolgers op eigen wijze te interpreteren. Het is een variatie op de ‘oorspronkelijke’ versie van d’Oggiono en de verschillende varianten die daarna verschenen.¹¹⁵ Deze werken zou Lanino hebben gemaakt in zijn nog jonge jaren.

Een originele interpretatie van het thema maakte Lanino voor het altaarstuk dat tegenwoordig in de Pinacoteca Sabauda in Turijn te zien is en dat dateert uit 1564 (**afb. 88**). Hier is een volwassen Johannes de Doper afgebeeld met een lam in zijn handen, dat liefdevol wordt aanbeden door het Christuskind. Lanino was expliciet met deze uitvoering: niet alleen Johannes als kind of alleen een lam te zien, maar allebei. Ook in zijn variant van de compositie van de *Heilige Anna, de Madonna met kind en lam* uit het Louvre (**afb. 89 en 90**) waarvoor hij zich duidelijk liet inspireren door het werk van Leonardo, schilderde hij zowel het lam als Johannes de Doper. De Madonna zit op schoot bij de Heilige Anna en de kinderen Christus en Johannes de Doper zijn naar elkaar toegedraaid, terwijl Johannes de Doper op een knie voor hem knielt. Volgens Moro is dit laatste werk geheel in lijn met de meer expliciete dictaten uit de contrareformatie.¹¹⁶ Met deze versies van de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper mét de aanwezigheid van een lam, maakte Lanino de cirkel die Leonardo startte met zijn eerste oplossingen voor het thema, de schetsen van het Christuskind met lam, rond.

Opvallend is dat de directe kus op de mond verdwenen is en er dus na d’Oggiono en de’ Conti in Italië eigenlijk sprake is van ‘omhelzende kinderen’ in plaats van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Daarnaast is er, als er een losse voorstelling van de twee Heilige Kinderen is, óók het thema met de kinderen in de context van de Heilige Familie. De groene omgeving maakte in sommige gevallen plaats voor een donkere achtergrond of draperie. Bovendien is er variatie in de personen van de Heilige Familie die zijn afgebeeld in de verschillende werken.

¹¹⁵Moro, ‘Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco’, 132.

¹¹⁶Moro, ‘Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco’, 134.

1.2.4 Verdere Italiaanse navolging

Naast de hier besproken *Leonardeschi* en hun uitwerkingen van het thema, zijn er nog meer schilders die op hun beurt varianten maakten van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Het is onmogelijk om alle werken die gemaakt zijn na Leonardo, waar het Christuskind en Johannes de Doper op zijn afgebeeld, te bespreken. Door middel van een selectie van tekeningen en schilderijen zal een beeld worden geschetst van de ontwikkelingen in de Italiaanse schilderkunst van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

Een relatief onbekende schilder, behorend tot de Renaissanceschilders in Lombardije, is Martino Piazza da Lodi (1475/1480-1523). Hij maakte een compositie van het thema die, voor zover bekend, niet letterlijk is overgenomen van *Leonardeschi* (**afb. 91**), maar wel kenmerkende leonardeske elementen bevat zoals de blote voet van de Madonna en haar zittende houding die ook in eerdere uitbeeldingen te zien zijn. Bovendien zit het Christuskind op de schoot van de Madonna en knielt Johannes ernaast. Deze samenstelling is in veel werken met dit thema te zien.¹¹⁷

Van de Meester van de Santo Spirito, die werkzaam was in Florence (1460-1513), is er een tekening overgeleverd met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen geschetst. Het blad bevat twee schetsen van de *Madonna met kind en Johannes de Doper als kind* (**afb. 92 en 93**). De Meester van de Santo Spirito wordt door Carmen Bambach (conservator Italiaanse en Spaanse tekeningen van The Metropolitan Museum of Art) geïdentificeerd als Agnolo del Mazziere (1460-1513). Tekeningen toegeschreven aan deze meester laten een invloed van Filippo Lippi, Piero di Cosimo, Lorenzo Credi, Fra' Bartolommeo, Leonardo en de jonge Michelangelo zien.¹¹⁸ Op het verso is de *Madonna met de twee kussende heilige kinderen* te zien. Zoals eerder besproken in dit onderzoek is dat veel nagedaan door Lombardijse navolgers en pas met de terugkeer van Leonardo in Florence, vanaf 1500-1501, toegankelijk voor Florentijnse navolgers zoals de Meester van de Santo Spirito.¹¹⁹ De weergave van de twee naakte, elkaar kussende kinderen door de Meester van de Santo Spirito, correspondeert met het 'oorspronkelijke' motief zoals dat van d'Oggiono. De houding van het Christuskind is nagenoeg hetzelfde in de tekening uit de collectie van The

¹¹⁷Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 127.

¹¹⁸'Master of Santo Spirito, Recto: *Virgin Adoring the Christ Child with Saint John the Baptist*, Verso: *The Holy Family with Saint John the Baptist*', Bambach, C., The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/346904>, geraadpleegd 5 december 2022.

¹¹⁹'Master of Santo Spirito, Recto: *Virgin Adoring the Christ Child with Saint John the Baptist*, Verso: *The Holy Family with Saint John the Baptist*', Bambach, C., The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/346904>, geraadpleegd 5 december 2022.

Metropolitan Museum of Art. De gehele compositie lijkt bovendien op het werk van Cesare da Sesto (**afb. 55**, details **afb. 79** en **82**).

Een andere schilder die het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen uitbeeldde en net als de Meester van de Santo Spirito ook geïnspireerd lijkt door Cesare da Sesto, is Luca Cambiaso (1527-1585). Hij was werkzaam in Genua en schilderde in zijn beginjaren volgens de stijl van Michelangelo. Hij maakte een uitvoering van *De Heilige Familie* dat zich bevindt in de collectie van het Museo del Prado.¹²⁰ Dit schilderij lijkt veel op eerder besproken versies van het thema. De gelijkenis met het werk van Cesare da Sesto betreft de compositie (**afb. 82** en **94**). Het Christuskind zit bij de Madonna op schoot en wordt aanbeden door Johannes de Doper. Het landschap in de verte en de draperie iets meer op de voorgrond zijn gebaseerd op eerdere uitvoeringen van dit thema, zoals besproken in paragraaf 1.2.3 van dit onderzoek.

Van Francesco Mazzola (1503-1540), ook wel Parmigianino genoemd, zijn er twee schilderijen bekend waarin de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper is weergegeven (**afb. 95** en **96**). De composities lijken op elkaar, maar in het werk in het Uffizi is Zacharias toegevoegd.¹²¹ In dit schilderij zit het Christuskind nog op schoot bij de Madonna, terwijl het in het tweede schilderij naast haar staat (**afb. 96**).

Tot dusver zijn in dit onderzoek uitsluitend composities van de zittende Madonna met het Christuskind en Johannes de Doper, of slechts de twee zittende Heilige Kinderen besproken. Daarnaast ontwikkelden zich klaarblijkelijk ook composities met de twee Heilige Kinderen terwijl ze staan (zoals **afb. 96**). Vermoedelijk is één van de eerste werken met de staande kinderen gemaakt door Rafaël (1483-1520). In de verschillende versies van *Madonna del Passeggio* van Rafaël en zijn werkplaats zijn de Heilige Kinderen naast elkaar afgebeeld en lijkt Johannes de Doper het Christuskind te gaan kussen. Deze voorstelling van de Heilige Kinderen die ouder lijken dan in de compositie van d'Oggiono, lijkt veel navolging gekend te hebben (**afb. 97, 98** en **99**).

Girolamo Mazzola Bedoli (1500-1569), was een tijdgenoot van Parmigianino en omdat deze laatste schilder vroegtijdig stierf, maakte Girolamo een aantal van zijn schilderijen af. Het is daarom ook niet verwonderlijk dat Bedoli een kopie maakte van

¹²⁰Luca Cambiaso, *The Holy Family*, Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family/ee9d9965-1e04-4b77-aa1a-ecccfe2583b>, geraadpleegd 27 april 2023.

¹²¹Francesco Mazzola, *Virgin with Child, St John the Baptist, Magdalene and Zachariah*, Gallerie degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/en/artworks/parmigianino-madonna-zachariah>, geraadpleegd 27 april 2023.

Parmigianino's Heilige Familie (**afb. 96 en 100**). Daarnaast maakte Bedoli nog twee werken met daarop de Heilige Kinderen elkaar omhelzend afgebeeld. In beide schilderijen verschillen de houdingen van de kinderen met die van de kinderen in het oorspronkelijke motief (**afb. 101 en 102**). De compositie van de tekening in geheel in de Harvard Art Museums Collections lijkt echter wel veel op composities die eerder zijn besproken, zoals van Cesare da Sesto en de Meester van de Santo Spirito (**afb. 82 en 93 en 102**).

Tussen de schilderijen en tekeningen genoemd in paragraaf 1.2.3 van dit onderzoek en de overige navolging genoemd in deze paragraaf zijn een paar opmerkelijke verschillen zichtbaar. Zoals besproken lijkt zich naast de compositie waarin de kinderen zitten, ook een compositie te ontwikkelen waarin de kinderen staand worden weergegeven. Niet alleen vinden er veranderingen plaats wat betreft de compositie, ook is er in de meeste werken van na 1530 een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de twee kinderen. Het Christuskind heeft over het algemeen een lichtere huid en lichtere haarkleur, terwijl Johannes de Doper met donkere krullen en een gebruide huid wordt uitgebeeld. Bovendien is Johannes de Doper niet meer naakt weergegeven, maar draagt hij zijn bekende dierenvel en een stok. Tot slot lijken de kinderen in latere versies van het thema ouder dan in het motief van d'Oggiono en worden de kinderen voornamelijk in context van de Heilige Familie geplaatst en nauwelijks meer als zelfstandig thema van een schilderij uitgevoerd (op enkele uitzonderingen na).

1.2.5 De populariteit van het thema

Er zijn, tot dusver bekend, vijf werken waarop het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen op dezelfde manier is weergegeven. Vier daarvan zijn vrijwel identiek, waarvan er drie door d'Oggiono gemaakt zijn en één door de' Conti. Het werk van Luini is iets vrijer geïnterpreteerd, maar is wel duidelijk afgeleid van de andere werken en kan gerekend worden als het vijfde Italiaanse werk met daarop het motief. Het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is, gezien de navolging in Lombardije vanaf het eerste decennium van de zestiende eeuw, waarschijnlijk ontstaan tussen 1490-1508 in Milaan. De ontwikkelingen van het thema zullen dan ongeveer gelijk hebben plaatsgevonden met het thema van de *Madonna in de grot* en vermoedelijk elkaars succes versterkt hebben. Bij een aantal navolgers is het thema en composities zelfs versmolten (zoals in **afb. 55** door d'Oggiono). Er kan gesteld worden dat het motief zoals geschilderd door d'Oggiono dat later in de Lage Landen veel navolging gekend heeft, is ontwikkeld vóór 1513.

Het succes van het thema van de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper en hun familie leidde tot andere ontwikkelingen, namelijk de weergave van alleen de kinderen door Leonardo en vervolgens door zijn navolgers.¹²² D'Oggiono, Luini, Salaì, Giampietrino, Bedoli en Lanino maakten, voor zover bekend, uitvoeringen van een voorstelling met slechts de kinderen. Lanino is waarschijnlijk de laatste kunstenaar die de kus of omhelzing van de kinderen als losstaand thema ziet. In Italië krijgt het thema van de twee kinderen losstaand van de Heilige Ontmoeting dus niet veel navolging en lijkt het vooral een oefening te zijn voor het grote werk, omdat veel schilders die het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen apart schilderden, zoals d'Oggiono en Luini, het ook in een groter werk uit hebben gewerkt. Vanaf 1540 werd het niet meer als thema apart afgebeeld, maar onderdeel van de voorstelling van De Heilige Familie, met het werk van Lanino als late uitzondering. Gezien Lanino's expliciete uitvoeringen van het thema de Heilige Familie van na 1564, zoals beschreven in paragraaf 1.2.3, zijn de uitvoeringen van Lanino met alleen de twee naakte, elkaar kussende kinderen te dateren vóór 1564. Dit is de, tot zover bekend, laatste Italiaanse uitvoering van het leonardeske thema met alleen de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

Er is dus maar een beperkt aantal kopieën en varianten van dit leonardeske thema dat kan worden toegeschreven aan Italiaanse schilders. Dat roept vragen op over de oorsprong van het motief. Als er een schilderij of tekening van Leonardo zou zijn geweest met dit motief, dan moet dat niet voor veel navolgers toegankelijk zijn geweest, omdat de navolging beperkt is gebleven. Bovendien zijn er geen navolgingen of kopieën met dezelfde lichaamshoudingen als de schets op het Windsor blad. De geringe navolging van het thema kan te verklaren zijn door deze ontoegankelijkheid en misschien nog eerder door het gebrek aan belangstelling onder opdrachtgevers en kopers voor dit ongewone thema waarin het niet duidelijk is wie de kinderen (zonder attributen of heiligen) voorstellen. Het werk van d'Oggiono bereikte immers in de Nederlanden en als het werk van de' Conti als altaarstuk in een klooster heeft gediend, dan zal het ook niet voor veel schilders toegankelijk zijn geweest. Of er een werk van Leonardo zelf is geweest en wat daarmee gebeurd is, kan bovendien niet worden bevestigd. Opmerkelijk is dat het thema van de Heilige Familie wel veel navolging kreeg in Italië. De twee kinderen werden in deze voorstellingen steeds explicieter uitgebeeld als het Christuskind en Johannes de Doper, terwijl ze in de werken van de eerste *Leonardeschi* daarentegen nauwelijks als zodanig te herkennen zijn.

¹²²Sedini, *Marco d'Oggiono*, 66.

In het volgende hoofdstuk wordt de iconografie in deze schilderijen met de twee naakte, elkaar kussende kinderen besproken. De kinderen werden vermoedelijk steeds meer in de context van de Heilige Familie geplaatst vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw, om de didactische functie van de katholieke verhalen te versterken, geheel in lijn met de ideeën van de contrareformatie, zoals Moro al beschreef.¹²³ Het zou zo kunnen zijn dat er bij de Italiaanse opdrachtgevers daarom ook meer vraag was naar deze meer expliciete uitvoeringen van de Ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper.

Ook al is het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen als op zichzelfstaand thema in Italië niet veel nagevolgd, toch heeft de leonardeske weergave van de kus en omhelzing tussen de twee kinderen invloed uitgeoefend op de weergave van het thema *De ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper*. Hoewel er slechts in de werken van d'Oggiono en De' Conti sprake is van een directe kus op de mond en het in de werken daarna beperkt blijft tot een omhelzing of aanraking, werden de kinderen in de voorstellingen van de Heilige Familie dichter bij elkaar geplaatst. Er is bewondering en affectie tussen de twee kinderen te zien in de werken met dit thema die ná Leonardo zijn verschenen.

Hoofdstuk 1.3 De betekenis en functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italië

Na een uitgebreide studie van de verschillende Italiaanse varianten van het thema de twee naakte, elkaar kussende kinderen, die over het algemeen geïnterpreteerd worden als het Christuskind en Johannes de Doper als kind, kan geconcludeerd worden dat de kinderen niet in elke uitvoering van dit thema als zodanig te herkennen zijn. In dit hoofdstuk zal daarom de betekenis van de Italiaanse uitwerkingen van dit motief worden besproken. Er zal een onderscheid worden gemaakt tussen werken met religieuze verwijzingen en werken waarin geen verwijzingen naar het christendom te zien zijn. De schetsen op de Windsor tekening worden bovendien iconografisch onderzocht. Eventuele andere interpretaties van de weergaven van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italiaanse tekeningen en schilderijen worden besproken. Vervolgens zal geprobeerd worden om de functie van de schilderijen met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen te achterhalen.

¹²³Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 134.

1.3.1 Het Christuskind en Johannes de Doper als kind

In een groot aantal van de Italiaanse varianten van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, zijn de kinderen te herkennen als het Christuskind en Johannes de Doper als kind. In sommige werken wordt op subtiele wijze verwezen naar de Bijbelse Kinderen. Bijvoorbeeld in *Het Christuskind met het kind Johannes de Doper* van Marco d'Oggiono is het slechts de stok met het kruis aan de bovenkant die verwijst naar Johannes de Doper (**afb. 59**). Ook in de schilderijen die worden toegeschreven aan Salaì en Giampietrino ligt de stok op de donkere voorgrond en is deze bijna niet te zien (**afb. 75 en 76**). In andere schilderijen omgeeft een aureool de kinderhoofden (**afb. 87**) of draagt Johannes zijn dierenhuid en stok met een lam aan zijn zijde (**afb. 101**) en is de verwijzing naar de Heilige Kinderen explicieter.

Wanneer de kinderen in de context van de Heilige Familie zijn geplaatst, zijn het de overige familieleden die de identificatie van de kinderen onthullen. De Madonna, herkenbaar aan haar rode en blauwe gewaden, behoedt zich over de kinderen. In een aantal gevallen wordt zij vergezeld door de Heilige Anna (**afb. 56, 70 en 74**), Zacharias (**afb. 65, 66, 74 en 94**) of de Heilige Elisabeth (**afb. 77 en 86**). Waar twee kinderen in de schilderijen van d'Oggiono nog van dezelfde leeftijd lijken te zijn, is er in de latere zestiende-eeuwse werken een sterker onderscheid tussen Johannes de Doper en het Christuskind. Johannes lijkt ouder, is gekleed in een dierenvel en heeft langer of donkerder haar (**afb. 94, 95 en 101**). Dit duidelijke onderscheid tussen de figuren in de voorstelling versterkt het verhaal en zoals eerder aangegeven past dat in het tijdsbeeld van de tweede helft van de zestiende eeuw en bevestigt het de betekenis van de ontmoeting tussen de Heilige Kinderen voor een groot aantal werken met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen afgebeeld.

1.3.2 De schetsen op de Windsor tekening

Een compositie waarin de kinderen niet herkenbaar zijn als het Christuskind en Johannes de Doper als kind, is Leonardo's studie op het Windsor blad. In deze tekening zijn slechts twee naakte, elkaar kussende kinderen tegen een rotsachtig landschap uitgebeeld. Vanwege de andere schetsen op hetzelfde blad en de overeenkomsten met andere, eerdere tekeningen van Leonardo en schilderijen zoals de *Madonna in de grot*, is de interpretatie van de ontmoeting tussen de Heilige Kinderen over het algemeen geaccepteerd door kunsthistorici. Toch is het

nuttig om de verschillende iconografische elementen die meer over de betekenis van de voorstelling zouden kunnen zeggen nader te bestuderen.

Een eerste element in Leonardo's tekening op het Windsor blad, is de rotspartij op de achtergrond (detail 1, **afb. 1**). Dit motief doet denken aan andere werken van Leonardo waarin op de achtergrond rotspartijen of gebergten te zien zijn (details **afb. 34** en **89**). *De Madonna in de grot* (beide versies) en *Heilige Anna, De Madonna en het kind met lam, De Annunciatie* en *De Madonna met de Anjer* zijn schilderijen waarop een vergelijkbaar rotsachtig landschap zichtbaar is. Al deze werken tonen een religieus thema met de Madonna en in een aantal gevallen het Christuskind.

In navolging van het gebruik van de rotspartijen door Leonardo, werd deze ook in latere voorstellingen van de Heilige Kinderen op de achtergrond geplaatst. Bovendien werden er al rotsen uitgebeeld op de achtergrond van schilderijen van Verrocchio en Jan van Eyck en was Leonardo daarin niet vernieuwend.¹²⁴ Een voorbeeld van een sculptuur waar een rotspartij is gebruikt, is van Giovanni della Robbia (1469-1529) (**afb. 103**). In veel eerder besproken schilderijen met dit thema (paragraaf 1.2.2, 1.2.3 en 1.2.4) bestaat de achtergrond ook uit rotsen en bergen, zoals bij d'Oggiono, Luini en Lanino (**afb. 55, 71 en 90**). Ook in andere leonardeske thema's zoals de *Leda en de Zwaan* (**afb. 24**) is de achtergrond rots- en bergachtig. De rotspartij achter de twee naakte, elkaar kussende kinderen van de Windsor tekening zou een verwijzing kunnen zijn naar het religieuze thema, maar werd door Leonardo zelf waarschijnlijk ook al gebruikt in niet-religieuze thema's zoals de *Leda en de zwaan*, die alleen in vroege kopieën bekend is. De rotspartij zelf kan dus geen uitsluitsel geven over de betekenis van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, omdat het voor meerdere thema's werd toegepast en sluit daarmee ook niet uit dat de schets op het Windsor blad een voorstudie kan zijn geweest voor *Leda en de zwaan*. Omdat de kinderen verder geen attributen bij zich dragen en er uit de onderste schets dus verder weinig valt af te lezen, kunnen de overige schetsen op het blad misschien meer onthullen over de betekenis.

Een opvallend detail in de andere drie schetsen is de aanwezigheid van een kat. In de renaissance schilderkunst is er sprake van een veranderende houding tegenover katten: ze worden geportretteerd in de weergaven van de Heilige Familie, waarschijnlijk als een symbool voor moederschap of vruchtbaarheid, terwijl de kat vóór deze periode vaker een negatieve betekenis had.¹²⁵ Kunsthistoricus Franco Moro stelt echter dat het gebruik van een

¹²⁴Andrea del Verrocchio, *Battesimo di Cristo*, Le Gallerie degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/opere/verrocchio-leonardo-battesimo-di-cristo>, geraadpleegd 14 juni 2023.

¹²⁵D. W. Engels, *Classical Cats: The Rise and Fall of the Sacred Cat* (Routledge: Londen, 2000), 170.

kat of lam een manier is om het karakter uit te drukken van Johannes de Doper.¹²⁶ Als beste vriend en geliefde neef van het Christuskind zou de zorg voor de kat of het lam Johannes zijn liefde voor Christus weergeven. Een bekend voorbeeld uit 1575 is de *Madonna del Gatto* door Federico Barocci (1528/1535-1612). Johannes de Doper speelt met een kat en Maria en Christus kijken ernaar (**afb. 104**). Het weergeven van de Heilige Familie in combinatie met een kat is een verschijnsel uit de Renaissance en het is dan niet verwonderlijk dat het ook door Leonardo werd uitgewerkt (**afb. 3 en 4**).¹²⁷ Hij deed ook studies naar katten op zich. Een tekening van Leonardo met onder andere studies van katten, gedateerd rond circa 1513-1518, in de Britse *Royal Collection at Windsor Castle* (**afb. 105**), getuigt daarvan.

Op de Windsor tekening is in drie van de vier composities ook een kat te vinden. Opmerkelijk is dat één van deze katten vrij weinig weg heeft van de bouw van een kat (detail 2, **afb. 1**). Het verschil in detaillering tussen de studies van Leonardo en de schetsen van katten is opmerkelijk (details **afb. 1 en 105**). De spitse neus, de puntige oren, de vacht rondom de kin en wangen, de puntige staart en de achterpoten van het dier op de Windsor tekening lijken niet op die van een kat. Dit dier komt overeen met de verschijning van een hond of jonge wolf. De andere twee dieren op het vel vertonen daarentegen wel het zachte, knuffelbare van een kat. Het zou kunnen dat de leerling die de Windsor schetsen maakte iets minder getalenteerd katten nabootste dan Leonardo zelf, maar het zou ook niet verbazingwekkend zijn als dit helemaal geen kat voorstelt.

Een ander opmerkelijk detail is te vinden in de bovenste schets op het blad. Hier is een vrouwelijk figuur weergegeven, dat gewoonlijk geassocieerd wordt met de Madonna. Opvallend is dat zij in deze schets een hoed of muts draagt (detail 3, **afb. 1**). In veel schilderijen draagt de Madonna traditiegetrouw een sluier of doek over haar hoofd, óf zonder iets op haar hoofd (zie details **afb. 34, 56, 81 en 97**). In de verschillende weergaven van de Madonna door Leonardo is zij niet eerder met een dergelijk hoofddeksel te zien. Of de leerling die deze schetsen maakte naar eigen interpretatie de Madonna zo heeft afgebeeld of dat hij met deze schets een ander thema wilde voorstellen, is een vraag die rijst uit de bestudering van dit opvallende detail.

Wat bovendien opmerkelijk is aan dezelfde bovenste schets, is dat er twee motieven gecombineerd zijn (detail 4, **afb. 1**). De schets is een combinatie van de *Madonna dell'Umiltà*, de Madonna zittend op de grond en de *Madonna met kind en kat*. De Madonna

¹²⁶Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 125.

¹²⁷Engels, *Classical Cats*, 170.

houdt een kind in haar hand terwijl een ander kind de kat omhelst. De twee motieven kunnen als twee afzonderlijke motieven bedoeld zijn, maar de Madonna leunt met haar elleboog op datgene waar het kind met de kat op zit en zijn knie overlapt weer de elleboog van de Madonna. Zo worden de twee groepen tot één geheel gebracht. Als Leonardo da Vinci daadwerkelijk zou hebben bedacht om de twee kinderen te combineren, een met moeder en een met de kat, dan zou het kind dat de kat omhelst Johannes de Doper moeten zijn, een thema dat ongebruikelijk was, zoals Ilse Friesen beschrijft in haar studie naar de Iconografie van de kat in de tekeningen en schilderijen van Leonardo.¹²⁸ Zich baserend op de droge en bescheiden uitvoering van de schetsen gaat het volgens haar in het geval van de Windsor tekening waarschijnlijk om een kopie van de werkplaats. Het zou kunnen dat de leerling deze twee oorspronkelijke studies pas heeft samengevoegd.

In de bovenste schets van de Windsor tekening is een klein onderscheid gemaakt tussen de twee kinderen. Het kind op de schoot van de Madonna heeft veel krullen, terwijl het kind dat de kat omhelst maar een aantal plukjes haar heeft. Uitgaand van de interpretatie van Friesen, is het Johannes de Doper met slechts een paar plukjes haar. Het kind met het weinige haar is ook weergegeven in de twee middelste schetsen en zou dus ook hier Johannes de Doper moeten voorstellen. In de onderste schets, van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, is opmerkelijk genoeg geen verschil te herkennen wat betreft de haargroei van de kinderen.

Of deze details rondom de rotspartij, de 'kat', het hoofddekse van de Madonna en het onderscheid tussen de twee kinderen bewuste keuzes zijn geweest van de leerling, onbewust verkeerd of juist op eigen wijze geïnterpreteerd, valt niet met zekerheid te zeggen. Kort gezegd is er een aantal opmerkelijke details rondom de schetsen op de Windsor tekening die de betekenis ervan, zoals gewoonlijk wordt gelezen als *Madonna met kind en Johannes de Doper en kat*, *Kind spelend met kat* en de *kussende Heilige Kinderen*, niet bevestigen en zelfs in twijfel kan trekken.

¹²⁸I. Friesen, 'Leonardo da Vinci's Unorthodox Iconography: The Madonna with the Cat' in RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review, vol. 16, no. 1 (1989), 26.

1.3.3 Schilderijen zonder religieuze context

Binnen de Italiaanse varianten met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen, is er slechts een aantal versies waarin geen verwijzingen zijn naar de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper. Het gaat onder andere om twee schilderijen van d'Oggiono (**afb. 32** en **54**) waarin geen attributen te zien zijn. Ondanks dat niets erop wijst dat hier het Christuskind en Johannes de Doper zijn afgebeeld, worden de schilderijen over het algemeen toch als zodanig geïnterpreteerd. Sedini schreef dat Johannes de Doper het rechter kind zou moeten zijn, omdat hij iets groter en meer aanhankelijk lijkt.¹²⁹ Toch is het verschil in grootte minimaal en zou dit ook te maken kunnen hebben met de verschillende lichaamshoudingen, waardoor het ene kind groter en ouder lijkt, maar dat in werkelijkheid niet zou zijn. Twee andere kunstwerken waarin de kinderen niet te herkennen zijn als de Heilige Kinderen zijn de tekening van Luini en de navolging daarvan in de vorm van een schilderij (**afb. 67** en **68**).

In paragraaf 1.3.1 van dit onderzoek werd duidelijk dat er in veel vooral navolgende werken een onderscheid werd gemaakt tussen het uiterlijk van het Christuskind en Johannes de Doper. Tot aan Michelangelo werd er volgens Dalli Regoli gebruikgemaakt van een gecodificeerd beeld van de *putto*. Kinderen werden goed gevoed, mollig en met krullend rossig of blond haar weergegeven. Dit beeld van de *putto* werd willekeurig gebruikt voor de uitbeelding van het Christuskind en de Heilige Kinderen, bijvoorbeeld voor Johannes de Doper, maar ook voor engelen of eroten. Als er onderscheid gemaakt moest worden tussen kinderen, dan werd dat gedaan door attributen.¹³⁰ Zowel in de twee schilderijen van d'Oggiono als in de twee uitvoeringen van Luini is er geen onderscheid gemaakt tussen de kinderen en tegelijkertijd is het dus opvallend dat beide kunstenaars anderen werken maakten waarop de kinderen wel duidelijk te herkennen zijn als zodanig. Het zijn andere kunstwerken van dezelfde schilders die maken dat het thema van de ontmoeting tussen de Heilige Kinderen ook in deze werken (**afb. 32, 54, 67** en **68**) wordt herkend. Het lijkt in deze werken te gaan om een bewuste keuze van het weglaten van attributen of wellicht gaat het hier juist een bewuste keuze om deze kenmerken later aan de andere werken met dit thema wel toe te voegen. Hoe dan ook, in deze vier varianten van het thema van d'Oggiono en Luini zouden de uitgebeelde kinderen dus evengoed het Christuskind en Johannes de Doper als twee willekeurige *putti* voor kunnen stellen.

¹²⁹Sedini, *Marco d'Oggiono*, 64.

¹³⁰dalli Regoli, 'Studi di putti', 133-142.

1.3.4 Castor en Pollux in het thema *Leda en de zwaan*

Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is door kunsthistorici in verband gebracht met het leonardeske thema van *Leda en de zwaan*. Kemp en Smart beweren dat de schets op het Windsor blad een tussenfase zou kunnen zijn voor het ontwerp van de kinderen voor de uiteindelijke uitwerking van *Leda en de zwaan*:

The motif of the embracing infants can now be seen to have arisen from a locking together of the Nile babies, in such a way as to produce an image of characteristically Leonardesque intricacy - probably at an intermediate stage in the process of manipulation which translated the antique prototypes into the final form of Leda's children.¹³¹

Ook de kunsthistoricus Alessandro Vezzosi die de navolging van Leonardo in Rome en Napels bestudeerde,¹³² ziet gelijkenis tussen Castor en Pollux in een aantal versies van de *Leda en de zwaan* en de twee naakte, elkaar kussende kinderen in een werk toegeschreven aan de school van Joos van Cleve in het Museo e Real Bosco di Capodimonte (het enige werk van Joos van Cleve dat zich in een publiekelijke Italiaanse collectie bevindt) (afb. 24 en 106). De kinderen in de varianten van *Leda en de zwaan* kruipen samen in een houding van tederheid die volgens hem weinig lijkt te verschillen van de kinderen in het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen.¹³³ De werken die volgens Kemp en Smart, maar ook volgens Vezzosi overeenkomsten zouden vertonen met het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen zijn de schilderijen die worden toegeschreven aan Cesare da Sesto, Francesco Melzi en een onbekende maker (afb. 24, 107 en 108). Deze worden beschouwd als kopieën naar Leonardo. Daarnaast bestaat er nog een aantal vrijere composities door vermoedelijk *Il Sodoma* (Giovanni Antonio Bazzi) (1477-1549) en Giampietrino (afb. 109 en 49).

Volgens Moro is het niet overtuigend om het ontstaan van dit thema in verband te brengen met de studies van de houdingen van Castor en Pollux, bekend via kopieën van de *Leda*, zoals Kemp en Smart en ook de Italiaanse historicus Pedretti beweerden.¹³⁴ Zowel Kemp en Smart, Pedretti en Vezzosi als Moro beargumenteren niet waarom er wel of niet sprake zou zijn van een verband tussen de kinderen van de *Leda* en de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

¹³¹Kemp en Smart, 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods', 190.

¹³²A. Vezzosi, *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma* (Florence: Giunti, 1983), 146.

¹³³Vezzosi, *Leonardo e il leonardismo*, 146.

¹³⁴Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 120.

Toch is er een serie andere schilderijen met het thema van *Leda en de zwaan* waarop de kinderen Castor en Pollux op een andere manier zijn afgebeeld, die de genoemde auteurs achterwege laten in hun analyses, maar die in de context van het thema de twee naakte, elkaar kussende kinderen relevant zijn. Naast de schilderijen van da Sesto en Melzi, die vermoedelijk de houdingen van de kinderen hebben overgenomen van de meester Leonardo, kreeg het thema meer navolging en werd er meer geëxperimenteerd met de houdingen van de kinderen (zoals al te zien in **afb. 109** en **49**). In een aantal van die werken omhelzen de twee jongens, die geassocieerd worden met Castor en Pollux, elkaar (**afb. 110, 111** en **112**). Deze omhelzingen lijken qua lichaamshoudingen niet sterk op de twee naakte, elkaar kussende kinderen, maar het zou zo kunnen zijn dat de experimenten met de omhelzingen van de Leda kinderen Castor en Pollux geïnspireerd zijn op de vele varianten van de omhelzing tussen het Christuskind en Johannes de Doper in de ontmoeting van de Heilige Familie. De omhelzing van de Heilige Kinderen door Girolamo Mazzola Bedoli lijkt op de omhelzing van Castor en Pollux in de uitvoering van Leda en de zwaan door Francesco d'Ubertino en op de twee jongens in de uitvoering van Pontormo (**afb. 110, 112** en **101**). De thema's waren gelijktijdig in ontwikkeling zoals blijkt uit de ruime dateringen van de schilderijen in beide thema's in de eerste decennia van de zestiende eeuw in dezelfde kunstenaarskringen, dus het zou niet opmerkelijk zijn als er sprake is geweest van wederzijdse invloed.

Of er een iconografisch verband zou zijn tussen de onderste schets van de Windsor tekening en het thema *Leda en de zwaan*, is niet uit te sluiten. Wanneer de twee naakte, elkaar kussende kinderen inderdaad Castor en Pollux zouden moeten voorstellen, zou dat een conflict opleveren met de andere schetsen op de Windsor tekening, waaronder de Madonna met het hoofddekseel en de kinderen spelend met een kat in de drie bovenste schetsen. Deze voorstellingen lijken namelijk weinig van doen te hebben met het thema van *Leda en de zwaan*. Het verschil in betekenis van de verschillende schetsen op het blad zou dan het vermoeden van de Britse *Royal Collection at Windsor Castle* bevestigen dat de onderste schets met de twee naakte, elkaar kussende kinderen later zou zijn toegevoegd. Kijkend naar de werken van d'Oggiono (**afb. 32** en **54**) waarin geen iconografische kenmerken de betekenis van de werken duidelijk maken, is vast te stellen dat de achtergronden van deze twee werken veel overeenkomen met de achtergronden van de uitvoeringen van *Leda en de zwaan* door de navolgers van Leonardo. Toch zijn de landschappen met kastelen, dalen en wateren waarschijnlijk meer stilistisch typerend voor Leonardo en zijn navolgers, dan dat ze een iconografische betekenis aan de voorstelling geven, zoals eerder ook al te concluderen viel na het bestuderen van de rotspartijen in paragraaf 1.3.2.

Opmerkelijk is het minstens dat de thema's qua voorstelling veel overeenkomsten vertonen: een vrouwelijk figuur in het midden, met kinderen op de voorgrond. Daarnaast is er interactie tussen de kinderen op een liefdevolle en spelende manier. De stilistische en compositorische overeenkomsten (zie ook paragraaf 1.1.1 van deze studie) zouden kunnen duiden op wederzijdse invloed van de thema's. Een iconografisch verband tussen de vijf werken zonder religieuze context (de schets op de Windsor tekening, d'Oggiono en Luini) en het leonardeske thema *Leda en de zwaan* zou verder moeten worden beargumenteerd en onderzocht om daar uitsluitsel over te kunnen geven.

1.3.5 Functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italië

De betekenis of interpretatie van de Italiaanse uitvoeringen van het motief van de naakte, elkaar kussende kinderen, hangt samen met de functie van de werken. Wanneer bekend is met welk doel een schilderij gemaakt is, zou dat doel iets kunnen vertellen over de voorstelling van het schilderij. Wat betreft de functie van de eerder besproken werken, is er een onderscheid te maken in drie groepen: de grotere Heilige Familie scènes, de kleinere Heilige Familie scènes en een aantal werken met alleen de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

De grotere Heilige Familie scènes met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen zijn waarschijnlijk gemaakt als altaarstuk, zoals geconcludeerd kan worden uit een aantal voorbeelden waar dat het geval was. Een voorbeeld van een werk met het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen van groot formaat (met afmetingen van 100 x 73 cm) dat vermoedelijk als altaarstuk heeft gediend, is het werk van Bernardino de' Conti (**afb. 64**).¹³⁵ De werken van Leonardo zelf waarop de twee Heilige Kinderen zijn weergegeven, zoals de *Madonna met kind en de Heilige Anna* ontworpen voor de *Santissima Annunziata* in Florence en de *Madonna in de grot* ontworpen voor de *San Francesco Grande* in Milaan, zijn vermoedelijk ook altaarstukken (**afb. 89** en **34**).¹³⁶ Ook de twee werken met daarop de Heilige Familie afgebeeld en het Christuskind en Johannes de Doper, gemaakt door Bernardino Lanino, zijn vermoedelijk ontworpen als altaarstukken, gezien de hoogte van het

¹³⁵Benardino de' Conti, *Madonna con Bambino e San Giovannino*, Pinacoteca di Brera: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300097742>, geraadpleegd 16 december 2022.

¹³⁶Leonardo da Vinci, *The Virgin of the Rocks*, The National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-virgin-of-the-rocks>, geraadpleegd 16 december 2022.

werk in de Galleria Sabauda van twee en halve meter en de ronde vorm aan de bovenkant (**afb. 88 en 90**).

De andere, veelal kleinere werken waarop de Heilige Familie te zien is, waren vermoedelijk bestemd voor privédevotie, zoals geconcludeerd kan worden uit een aantal voorbeelden waar dat vermoedelijk het geval was. Voorbeelden hiervan zijn de werken van Bernardino Luini waarvan er een in de collectie van kardinaal en aartsbisschop van Milaan Federico Borromeo belandde (**afb. 74**). Over het werk van Bernardino Luini in de collectie van het Museo del Prado wordt vermoed dat het ook voor privédevotie bestemd was (**afb. 66**). De Heilige Familie met Johannes de Doper zou een educatieve functie voor kinderen hebben vervuld.¹³⁷ Het is niet onredelijk te veronderstellen dat schilderijen met een duidelijke nadruk op de omhelzing van de twee kleine kinderen, ook bestemd zouden zijn voor kinderen. De stelling dat er sprake is van een educatieve functie van de schilderijen met de Heilige Familie die dienden voor privédevotie, vergt echter meer onderzoek om onderbouwd te kunnen worden.

De functie van de schilderijen van d'Oggiono is onbekend (**afb. 32 en 54**). Het zou kunnen dat deze bedoeld zijn als altaarstuk, maar uiteindelijk niet zijn geplaatst of misschien zelfs zijn afgekeurd. Als deze werken een educatieve functie bij mensen thuis zouden hebben vervuld, is het opmerkelijk dat de twee naakte, elkaar kussende kinderen op geen enkele wijze te herkennen zijn als het Christuskind en Johannes de Doper. Een educatieve functie lijkt dus uitgesloten. Wellicht waren de werken als devotiestuk geen succes op de Italiaanse markt en zijn de werken van d'Oggiono daarom in het buitenland beland. Een andere optie is dat de werken puur ter oefening van d'Oggiono zelf, of van zijn leerlingen hebben gediend en dat ze verder geen bestemming hadden.

Uit de bevindingen van de bestudering van veel (latere) Italiaanse werken met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen valt af te leiden dat de kinderen te identificeren zijn als het Christuskind en Johannes de Doper. In sommige gevallen zijn zij geplaatst binnen de context van de Heilige Familie. Er is verschil in hoe deze betekenis werd aangegeven door de schilder, in enkele gevallen is deze subtiel en in enkele gevallen juist expliciet. De Heilige Familie blijkt vaak onderdeel te zijn (geweest) van een altaarstuk en deze werken zijn zichtbaar (geweest) voor een groot publiek. Dat zou kunnen verklaren waarom de weergave van de ontmoeting van het Christuskind en Johannes de Doper toegankelijk en expliciet

¹³⁷ Bernardino Luini, The Holy Family', Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family/52b0d09e-77e5-4af6-9ea7-50d981399069?searchid=db6d9953-ea27-64a7-51c6-3675304c0405>, geraadpleegd 16 december 2022.

moest zijn. Kleinere stukken met een duidelijke referentie naar de ontmoeting van de Heilige Kinderen zouden bij welvarende mensen thuis als privédevotie kunnen hebben gediend en eventueel een educatieve functie hebben vervuld.

Op de Windsor tekening is de eerste weergave van de twee naakte, elkaar kussende kinderen te zien. De vermoedens dat het hier om het Christuskind en Johannes de Doper gaat, kunnen noch worden bevestigd, noch worden ontkend. Er is een aantal opmerkelijke details in de schetsen op het blad, maar die refereren niet naar een specifieke, andere voorstelling. Naast de schets op de Windsor tekening is er nog een aantal andere werken waarvan de betekenis onduidelijk is, waaronder die twee schilderijen van d'Oggiono, waarvan aanwijzingen naar de functie of betekenis tot dusver niet te onthullen zijn. Als los, opzichzelfstaand thema werden de twee naakte, elkaar kussende kinderen in Italië weinig nagevolgd. In plaats daarvan werden de kinderen in de context van de Heilige Familie weergegeven en wellicht is er ook sprake van wederzijdse stilistische en compositorische invloed op de ontwikkelingen rondom het thema *Leda en de zwaan*. Het gebrek aan navolging in Italië van het thema met de twee naakte, elkaar kussende kinderen, toont aan dat er blijkbaar geen interesse was in deze ongewone uitvoering van het thema in Noord-Italië. Een tweetal van de in totaal vier werken waarop de kinderen zonder Heilige Familie werden afgebeeld, werden kort na voltooiing naar de Nederlanden gestuurd. Dat zou een reden kunnen zijn waarom de navolging van het thema in Italië uitbleef, maar het thema in de Lage Landen juist grote successen kende.

2. Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de zestiende-eeuwse schilderkunst van de Lage Landen: verspreiding en betekenis

2.1 De verspreiding van het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen

Na de verspreiding, betekenis en functie van Italiaanse voorstellingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen te hebben behandeld, zal in het volgende hoofdstuk nader worden ingegaan op de verspreiding van het motief in de Lage Landen. Over de manier waarop en wanneer het thema de Lage Landen bereikte, bestaat weinig onenigheid onder kunsthistorici. In dit onderzoek zullen aanvullende gegevens en theorieën worden gepresenteerd.

2.1.1 De overlevering van het motief en thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen van Italië naar de Lage Landen

Het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen en andere leonardeske motieven verspreidden zich dankzij een netwerk van politieke en diplomatieke betrekkingen tussen Italië en de Nederlanden. Belangrijke actoren in de overlevering van bepaalde composities en stijlkenmerken waren de hoven van Milaan en Mechelen: Massimiliano Sforza, Margaretha van Oostenrijk, Maximiliaan van Oostenrijk, Filips van Bourgondië en Julius II de' Medici speelden een belangrijke rol wat betreft de uitwisseling en verspreiding van kunst.¹³⁸

Over de verspreiding van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen naar de Nederlanden, bestaat een drietal theorieën, waarvan er twee door de meeste kunsthistorici inmiddels worden verworpen, en waarvan één theorie over het algemeen als meest waarschijnlijk wordt aangenomen.

De eerste theorie betreft een van oorsprong Lombardijse kunstenaar die zich in Brugge vestigde. Ambrosius Benson of Ambrogio Benzoni (1495-1550) was in 1518 werkzaam in Brugge en ging werken in de werkplaats van Gerard David (1455-1523). In 1519 werd hij vrijmeester en leidde hij zijn eigen werkplaats. Zijn *Heilige familie met Johannes de Doper als kind* getuigt duidelijk van Noord-Italiaanse invloeden en een

¹³⁸Traversi, 'Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano"', 374.

leonardeske formatie op vroege leeftijd.¹³⁹ Er bestond een vermoeden dat hij het thema van Italië naar de Lage Landen zou hebben gebracht, maar toch is er tot op heden geen direct verband te vinden tussen Benson en het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen en lijkt dit vermoeden volledig ongefundeerd.

Een tweede theorie over de overlevering van het thema naar de Lage Landen betreft het verblijf van Joos van Cleve aan het Franse hof. In de literatuur werd voorheen aangenomen dat Joos van Cleve tussen 1529 en 1535 in Frankrijk zou zijn geweest en daar op het idee is gekomen om een kopie te maken naar een tekening of schilderij van Leonardo da Vinci. Van de vele versies die zijn toegeschreven aan Van Cleve's werkplaats, is geen enkel exemplaar voorzien van datering, dus zou hij het thema bijvoorbeeld ook laat in zijn carrière kunnen hebben gekopieerd.¹⁴⁰ Dankzij een primaire bron wordt tegenwoordig aangenomen dat het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen eerder is overgeleverd.

Wat zeker is over het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, is dat deze vóór 1516 in de Nederlanden terecht moet zijn gekomen. In een uit 1516 daterende boedelinventaris van Margaretha van Oostenrijk, Landvoogdes van de Habsburgse Nederlanden (1480-1530) wordt namelijk een schilderij met de twee naakte, elkaar kussende kinderen beschreven:¹⁴¹

‘ung tableau de deux petitz josnex effans se baisent l’ung l’autre’¹⁴²

In 1516 was zij woonachtig aan het Hof van Savoye te Mechelen, dus vóór die tijd moet het in Vlaanderen terecht zijn gekomen. Margaretha was vermoedelijk de eerste verzamelaar in de Nederlanden die een versie van de twee naakte, elkaar kussende kinderen bezat en zij stelde haar collecties open voor publiek: mannen van de regering, diplomaten, kunstenaars, humanisten en letterkundigen van over de hele wereld. Ze ontving onder andere Dürer, Erasmus, Jacopo de' Barbari en Jean Marie de Belges en door het uitnodigen van gasten en ze haar collectie te laten aanschouwen, raakten de thema's en kunstwerken uit haar collectie bekend.¹⁴³ Dürer schreef erover in zijn reisverslag.¹⁴⁴ De kopie in haar bezit wordt

¹³⁹Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 130.

¹⁴⁰M. Leeftang, *Joos van Cleve. A sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop* (Turnhout: Brepols, 2015) 74.

¹⁴¹Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

¹⁴²L. Silver, *The Paintings of Quinten Massys* (Oxford: Phaidon Press, 1984), 221.

¹⁴³Traversi, 'Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano"', 429.

¹⁴⁴M. Leeftang, "'Was ihr wollt': Joos van Cleves Werkstatt und der Kunstmarkt' in P. van den Brink (red.), *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens* (München: Belser, 2011), 151.

daarom gezien als de meest waarschijnlijke bron van Vlaamse schilderijen naar Leonardo's prototype.¹⁴⁵

In de literatuur is vastgesteld dat het in deze inboedel ging om een schilderij van Marco d'Oggiono. Er wordt geconstateerd dat het zou gaan om het schilderij van d'Oggiono dat zich tegenwoordig in de *Royal Collection at Hampton Court Palace* bevindt. Deze hypothese werd door Laura Traversi en Jorgen Wadum in 1999 al onderbouwd. Vlaamse en Italiaanse schilderijen die dit onderwerp laten zien, werden onderzocht en het blijkt ten eerste zo te zijn dat de afmetingen van het schilderij van Marco d'Oggiono bewaard in de *Royal Collection at Hampton Court Palace* in Londen bijna hetzelfde zijn als de afmetingen van de Zuid-Nederlandse schilderijen toegeschreven aan Van Cleve en zijn atelier. In enkele gevallen was er slechts sprake van een lichte toename in afmetingen ten opzichte van het Italiaanse schilderij. Het schilderij van Marco d'Oggiono kan bovendien aanspraak maken op een Nederlandse herkomst die teruggaat tot de 17e eeuw.¹⁴⁶ Tot slot staat in de inventaris uit 1524 dat de kinderen *sur l'arbette*, in het gras, zitten. De datering van dit schilderij (1510-1513) en de natuurlijke context (de kinderen zitten in een weiland) bevestigen de hypothese dat het gaat om Marco d'Oggiono's schilderij in de *Royal Collection at Hampton Court Palace*.¹⁴⁷

Het schilderij met de twee naakte, elkaar kussende kinderen waarin verwezen wordt in de inboedel van Margaretha van Oostenrijk was vermoedelijk dus het schilderij van Marco d'Oggiono dat zich tegenwoordig in Britse *Royal Collection at Hampton Court Palace* in Londen bevindt, zoals Laura Traversi en Jorgen Wadum al beargumenteerden.¹⁴⁸ Onder de schilderijen van Van Cleve en werkplaats bevinden zich twee schilderijen waarin de achtergrond gelijk is aan de achtergrond in het schilderij van d'Oggiono (**afb. 54, 113 en 114**). Vermoedelijk zijn deze twee eerste schilderijen kopieën naar het voorbeeld van d'Oggiono en is Van Cleve daarna varianten van het thema, met een Noord-Europees landschap, gaan maken.¹⁴⁹ Hij heeft de voorstelling in een gebogen kader geplaatst en tot slot heeft hij vogeltjes en insecten toegevoegd.

Wat in de literatuur over het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen

¹⁴⁵Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

¹⁴⁶'Marco d'Oggiono, The Infant Christ and Saint John embracing', Royal Collection: <https://www.rct.uk/collection/405463/the-infant-christ-and-saint-john-embracing>, geraadpleegd 30 april 2023.

¹⁴⁷L. Traversi en J. Wadum, 'Un tableau avec deux enfants s'embrassant au Mauritshuis' in *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier infrarouge et autres méthodes d'investigation*. Colloque XII 1997 (1999), 99-109.

¹⁴⁸Traversi en Wadum, 'Un tableau avec deux enfants', 99-109.

¹⁴⁹Leefflang, 'Was ihr wollt', 150-151.

achterwege gelaten wordt, zijn de duidelijke overeenkomsten tussen het andere schilderij van d'Oggiono met op de voorgrond de twee naakte, elkaar kussende kinderen en op de achtergrond een kasteel en een vermoedelijk Noordelijke kopie daarvan (**afb. 32 en 115**). Er wordt slechts gesuggereerd waarom het schilderij in de Britse *Royal Collection at Hampton Court* in aanmerking zou komen als inspiratiebron voor Van Cleve en werkplaats, maar het andere schilderij dat is toegeschreven aan d'Oggiono wordt in de argumentatie niet als optie genoemd.¹⁵⁰ Door minimale verschillen in de uitbeeldingen van de luchten en kastelen lijken de twee schilderijen, het schilderij van d'Oggiono en de Noordelijke variant toegeschreven aan Joos van Cleve en atelier, duidelijk aan elkaar verwant te zijn (**afb. 32 en 115**). Uit de gelijkenissen blijkt dus dat de maker van de kopie, vermoedelijk Joos van Cleve of zijn volger, dit schilderij van d'Oggiono moet hebben gekend. Dit verband lijkt nog niet eerder te zijn gelegd.

Bovendien lijkt er nog een tweede Noordelijke kopie te zijn van deze variant van d'Oggiono met het kasteel op de achtergrond (**afb. 32, 115 en 116**). Het schilderij in de privécollectie Van de Velden, een kopie naar d'Oggiono, was zeer waarschijnlijk tot in de late achttiende eeuw in collecties van Nederlandse handelaars en bevestigt de bekendheid van deze compositie met het kasteel op de achtergrond, in de Lage Landen.

De twee Noordelijke kopieën naar de tweede variant van d'Oggiono met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen bevestigen dus dat deze tweede variant óók een inspiratiebron is geweest voor Joos van Cleve en zijn atelier.¹⁵¹ Dat zou betekenen dat beide schilderijen van d'Oggiono (**afb. 32 en 54**) in de Lage Landen zijn beland en beide als inspiratie hebben gediend voor Van Cleve. Het sluit niet uit dat het schilderij in de Britse *Royal Collection at Hampton Court* niet het schilderij is in de inventarissen van Margaretha van Oostenrijk, maar de aanwezigheid van de twee kopieën met de kastelen zou kunnen aanduiden dat de overlevering van het thema met de twee naakte, elkaar kussende kinderen via meerdere schilderijen van Marco d'Oggiono heeft plaatsgevonden. Het is dus op zijn minst opmerkelijk dat de gelijkenissen tussen het schilderij van d'Oggiono met het kasteel en de kopieën toegeschreven aan Van Cleve (**afb. 32, 115 en 116**) en zijn werkplaats überhaupt niet eerder zijn geconstateerd en de gelijkenissen niet zijn opgemerkt en meegenomen in de argumentatie voor deze hypothese.

¹⁵⁰Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120-121.

¹⁵¹Bovendien zal in de volgende paragraaf 2.1.3 ingegaan worden op een inventaris, die dit vermoeden bevestigt.

2.1.2 Verspreiding door de werkplaats van Joos van Cleve en het gebruik van kartons

Volgens Dan Ewing zijn er 18 versies van de twee naakte, elkaar kussende kinderen die in verband worden gebracht met Joos van Cleve en zijn werkplaats. Hij verwijst daarmee naar de oeuvercatalogus die is samengesteld door kunsthistoricus en voormalig conservator van *The National Gallery of Art* in Washington, John Oliver Hand in 2004.¹⁵² Het is daarmee de op twee na grootste serie van kopieën van zijn werkplaats en ook een van de omvangrijkste series van de tijdgenoten in Antwerpen.¹⁵³ In Micha Leeflang's *A sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop* uit 2015, wordt gesproken over meer dan 15 schilderijen.

Toch is er een aantal schilderijen dat door Hand niet werd opgemerkt en dat relevant is om toe te voegen aan de lijst met kopieën van uitvoeringen met het thema de twee naakte, elkaar kussende kinderen:

- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 104 x 74 cm, privécollectie, Antwerpen. (afb. 113)
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1550-1700, olieverf op paneel, 60.4 x 44.8 cm, Kunsthandelaar of privécollectie Van de Velden, locatie onbekend. (afb. 115)
- Joos van Cleve of Marco d'Oggiono (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1470-1549, olieverf op doek, 73.6 x 58.4 cm, privécollectie, Londen. (afb. 116)
- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 35 x 42 cm, locatie onbekend (afb. 123)
- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1500-1600, olieverf op paneel, 30.2 x 40.3 cm, Sotheby's: 1 februari 2018, lot nr. 549. (afb. 125)
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1599, olieverf op paneel, privécollectie. (afb. 126)

¹⁵²J. O. Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings* (Londen: Yale University Press, 2004),164-167.

¹⁵³Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 119.

- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1540, olieverf op paneel, 42 x 53 cm, Sotheby's: april 2014, lot nr. 702, laatst genoteerd: Minerva Auctions. (**afb. 128**)
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1600, olieverf op paneel, 32.6 x 41 cm, Lempertz (Keulen): 18 november 2006. (**afb. 131**)
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1600-1700, olieverf op paneel, 52.4 x 56.9 cm, Musée des Beaux-Arts, Straatsburg. (**afb. 132**)

Bovenstaande bevindingen zijn opgenomen in de inventaris (**bijlage 2**), die aan dit onderzoek wordt toegevoegd. In totaal zijn op het moment van schrijven 27 schilderijen gevonden die worden toegeschreven aan Joos van Cleve en zijn werkplaats.

Het is opmerkelijk dat Hand, en dus ook Dan Ewing, niet het grote schilderij uit Antwerpse privéverzameling (**afb. 113**) noemt. In dezelfde catalogus waar het onderzoek van Dan Ewing in is gepubliceerd en waar hij teruggrijpt op de opgestelde lijst met kopieën door Hand, wordt in de publicatie van Micha Leeflang wel dit schilderij van Joos van Cleve of zijn atelier genoemd (**afb. 113**). Het schilderij is bovendien zelfs onderdeel van de tentoonstelling. Zoals in paragraaf 2.1.1 al werd uitgelicht, worden de kopieën (**afb. 120 en 121**) naar Marco d'Oggiono's schilderij met daarop het kasteel (**afb. 33**) niet in de oevrecatalogus vermeld. Over de kopie van het thema dat zich in een privécollectie in Monaco bevindt, wordt door Hand geschreven dat het lijkt geïnspireerd op d'Oggiono's schilderij met het kasteel, maar er is geen afbeelding van het schilderij te vinden om deze argumentatie te ondersteunen en bovendien komen de afmetingen (52.2 x 38.5 cm) niet overeen met de afmetingen van de twee kopieën van Van Cleve die eerder genoemd zijn (**afb. 115 en 116**).

Van één door Hand geciteerd schilderij is geen afbeelding of verdere informatie te vinden. Het gaat om een schilderij dat door Sotheby's Londen werd geveild op 7 oktober 1981 en 25 x 25 cm groot is.¹⁵⁴ Dit schilderij behoort vermoedelijk dus tot het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, maar kan verder niet worden meegenomen in de visuele analyse.

¹⁵⁴Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, 164.

Zoals in paragraaf 2.1.1 al besproken, zijn er dus twee composities van Joos van Cleve die gebaseerd lijken te zijn op twee schilderijen van Marco d'Oggiono. Zoals deze twee versies elk twee maal zijn vervaardigd door Van Cleve en zijn werkplaats (**afb. 113, 114, 115 en 116**), zijn ook andere composities van de twee naakte, elkaar kussende kinderen die verbonden zijn aan zijn werkplaats, telkens in tweetallen, in paren, of groepen, te herkennen.

De schilderijen in Chicago en Brussel (**afb. 117 en 118**), en Den Haag en Weimar (**afb. 2 en 119**) zijn daar twee voorbeelden van. Het is denkbaar dat Joos van Cleve met behulp van zijn assistenten steeds aan twee exact dezelfde versies tegelijk werkte en het motief overbrachten met behulp van een karton. Een andere mogelijkheid is dat er direct na voltooiing van een schilderij een kopie wordt gemaakt. Zodra een schilderij verkocht was, moest het overgebleven exemplaar als voorbeeld dienen voor een ander schilderij, waarop vervolgens vermoedelijk weer variaties werden aangebracht.¹⁵⁵

De twee schilderijen van Van Cleve uit Chicago en Brussel, waarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen te zien zijn, zijn, op het familiewapen dat uitgebreid besproken wordt in paragraaf 2.1.3.1 na, identiek (**afb. 117 en 118**). Door middel van scans is te zien dat er een ondertekening is gebruikt voor beide schilderijen. Het schilderij uit Brussel is een kopie van het schilderij uit Chicago. In de ondertekening van Chicago werd in plaats van de huidige overkapping een vrij hangend gordijn getekend, met aan de linkerkant een knoop van verfrommelde stof. In het midden van deze voorstelling is boven het hoofd van Johannes een cirkel geschetst, die zou kunnen duiden op de plaats van een aureool met een duif (**afb. 120**). Ook dit element is niet doorgevoerd in het kleurvlak. Beide elementen kunnen afkomstig zijn van een eerder geschilderde versie, wat heel goed het Weense schilderij zou kunnen zijn (**afb. 121**), aangezien zowel het gordijn met de knoop als de duif daar aanwezig zijn.¹⁵⁶ In de ondertekening van de Brussel versie zijn daarentegen geen veranderingen ten opzichte van de ondertekening aangebracht en lijkt er niet te zijn gezocht naar de juiste vorm van de compositie. Nadat de Chicago versie door de opdrachtgever werd meegenomen uit het atelier van Joos van Cleve, bleef het exemplaar dat in Brussel hangt, achter. Mogelijk werd ook dit schilderij snel verkocht, al is niet bekend wie de koper is geweest. Blijkbaar had deze versie van de twee naakte, elkaar kussende kinderen een speciale betekenis voor Joos van Cleve of wilde hij zich de voorstelling kunnen herinneren, want er is een klein exemplaar van gemaakt

¹⁵⁵Leefflang, 'Was ihr wollt', 152.

¹⁵⁶Leefflang, 'Was ihr wollt', 150-152.

dat zeer waarschijnlijk niet voor de verkoop bestemd was. Geschilderd op een teruggewonnen stuk hout van een 15e-eeuws meubel of wandbekleding, kan het als sjabloon hebben gediend voor potentiële kopers en werknemers in zijn atelier (**afb. 122**).¹⁵⁷

Niet alleen de schilderijen uit Chicago en Brussel lijken bij elkaar te horen, ook het schilderij uit de collectie van het Schlossmuseum te Weimar en het Mauritshuis in Den Haag, zijn bijna identiek (**afb. 2 en 119**). Het lijkt erop dat de werkplaats van Joos van Cleve bij deze twee schilderijen variatie heeft aangebracht in het formaat van de voorstelling door de figuren in een horizontaal beeldvlak te plaatsen. Bij de panelen in Chicago en Brussel zijn de figuren in een verticaal beeldvlak geplaatst. De reeks schilderijen lijkt te zijn vervaardigd in twee categorieën van formaten, aldus Micha Leeftang. Er is een categorie van verticale exemplaren van 73 × 58 cm, die nauwkeurig en gedetailleerd zijn uitgevoerd. De kleinere horizontale exemplaren van 38,02 × 58,03 cm, uit Den Haag en Weimar, lijken minder nauwkeurig uitgewerkt en vlotter geschilderd. De snelle werkwijze en het kleine formaat doen vermoeden dat deze schilderijen bestemd waren voor een marktsegment van minder vermogende klanten.¹⁵⁸ Uit het bestuderen van de verschillende schilderijen die aan Van Cleve en zijn werkplaats worden toegeschreven, blijkt dat er dus ruime keuze was voor het laten vervaardigen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Het formaat varieerde, een enkele keer werd het thema op horizontaal vlak uitgevoerd en in andere gevallen werd het schilderij op verticaal vlak geschilderd. Naast het formaat zijn er ook verschillen in de vormgeving en details en lijkt er verschil te zijn in de zorgvuldigheid van het schilderen, zoals Micha Leeftang al stelde.¹⁵⁹ De werkplaats was dus flexibel en paste zich vermoedelijk aan aan de wensen van de opdrachtgever.

Vermoedelijk verschillen de schilderijen in Wenen en Napels (**afb. 121 en 106**) van elkaar vanwege dezelfde reden. De verandering in formaat en ontwerp kan te wijten zijn aan de vraag. In deze twee varianten, genoemd door Micha Leeftang, is het landschap weggelaten en werden de kinderen in een sober interieur met rode hangende draperieën geplaatst. Deze aanpassing resulteerde in een goedkopere optie voor de markt, omdat het schilderen van rode gordijnen minder tijdrovend en gecompliceerd was dan het schilderen van een gedetailleerd landschap.¹⁶⁰ Het schilderij uit de collectie in Napels lijkt bijna identiek te zijn aan een ander schilderij dat gemaakt is door Joos van Cleve of zijn atelier (**afb. 106 en 123**). Dit schilderij

¹⁵⁷Leeftang, 'Was ihr wollt', 152-153.

¹⁵⁸M. Leeftang, Nieuw licht op het atelier van Joos van Cleve, *Madoc*, jaargang 2003, 162-170.

¹⁵⁹Leeftang, 'Was ihr wollt', 150.

¹⁶⁰Leeftang, 'Was ihr wollt', 152.

wordt in het overzicht van Hand nog niet genoemd.

De variant van het thema met de twee naakte, elkaar kussende kinderen en het gordijn werd veelvuldig uitgevoerd door Joos van Cleve en zijn werkplaats. Naast de versies in Wenen, Napels en het niet eerder genoemde schilderij, zijn er nog 8 andere schilderijen die tot hetzelfde ontwerp lijken te horen (**afb. 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130 en 131**). Er zijn minimale verschillen te zien, zoals de kleuren van het kussen en het gordijn. In sommige versies ligt er een klein kussen op de achtergrond en in andere versies ontbreekt deze. De duif is in een aantal versies te zien, maar in andere versies weggelaten. In hoofdstuk 2.3, dat focust op de betekenis en functie van de schilderijen, zullen de verschillende uitvoeringen van deze categorie worden besproken.

Tot slot zijn er nog drie laatste schilderijen die aan Joos van Cleve of zijn atelier worden toegeschreven. In de compositie van deze schilderijen zijn de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de natuur geplaatst (**afb. 132, 133 en 134**). Opmerkelijk is dat, hoewel de achtergrond telkens veranderd is, de houdingen van de kinderen exact hetzelfde blijven. In tegenstelling tot de verschillende Italiaanse composities die in hoofdstuk 1 werden besproken, blijven de houdingen in alle 27 schilderijen gelijk.

Voor Joos van Cleve is bewezen dat de getraceerde contourlijnen van de figuren op het schilderij d'Oggiono in de *Royal Collection at Hampton Court Palace* identiek zijn aan die in verschillende versies van Van Cleve, zoals de panelen in Chicago, Brussel en Den Haag. Van Cleve had waarschijnlijk beschikking over een bestaand karton van Margaretha's schilderij of liet er een maken voor de werkplaats.¹⁶¹ Martha Wolff stelde reeds dat Joos van Cleve Marco d'Oggionos schilderij niet alleen gezien zou kunnen hebben, maar dat hij met een transparant gemaakt papier of perkament de contouren van schilderijen uit Margaretha's bezit overtekende en deze als model van karton namaakte. Zo zou hij uiteindelijk series van de thema's kunnen produceren.¹⁶²

Net als bij de uitwerkingen van het thema Madonna met de kersen, werden de figuren van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, overgebracht met behulp van karton en de zogenaamde calco-methode. Er zijn twee methoden om met karton een compositie over te brengen. Bij gebruik van de Spolvero methode worden er gaatjes gemaakt in het karton en worden er punten overgebracht op het paneel of doek. Bij gebruik van de calco methode wordt een traceerkarton gebruikt. Bij deze reproductiemethode werd een oorspronkelijke

¹⁶¹Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

¹⁶²Leefflang, 'Was ihr wollt', 150-151.

tekening of het onderliggende tweede blad aan de achterzijde zwart gemaakt met houtskool. Het karton werd vervolgens op een geprepareerd bord geplaatst en de contouren van het sjabloon werden gestileerd met een scherp voorwerp. Als resultaat verscheen er een afdruk in houtskool op het vlak van het nieuwe kunstwerk. De ondertekening bestaat daardoor uit schematische contourlijnen. Af en toe zijn deze lijnen onderbroken, omdat het niet in een vloeiende beweging kan worden overgebracht.¹⁶³ Met infraroodreflectografie zijn de schematische en nauwkeurige contourlijnen in de variant in Chicago en de kopie in Brussel goed te zien.

Joos van Cleve gebruikte deze methode om composities van andere schilders te kunnen reproduceren, maar ook om modellen van karton te maken om zijn eigen uitvindingen te herhalen. Aan de hand van de bestudering van het thema de twee naakte, elkaar kussende kinderen wordt duidelijk dat Joos van Cleve en zijn collega's vaak reproductiekartons gebruikten om de verschillende populaire devotiebeelden te herhalen.¹⁶⁴

2.1.3 Primaire documentatie over de verspreiding van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de beeldende kunsten in de Lage Landen

2.1.3.1 Pompeius Occo

Het paneel in Chicago (**afb. 117**) bevat de enige voorstelling met de twee naakte, elkaar kussende kinderen verbonden aan Van Cleve en zijn werkplaats, waarop een familiewapen is afgebeeld.¹⁶⁵ Van dit schilderij is daarom de opdrachtgever bekend. Het schilderij werd aangekocht door de van oorsprong Zuid-Duitse handelaar, bankier en kunstverzamelaar Pompeius Occo (1483-1537) en zijn vrouw Gerbrich Claes (1491-1557/1558).¹⁶⁶ Hij was werkzaam in Amsterdam voor het Augsburgse bankiershuis Fugger. Het feit dat de Augsburgse onderneming van de Fuggers het grootste Zuid-Duitse handelsagentschap in Antwerpen onderhield sinds 1508, zorgde voor een enigszins natuurlijke band tussen Occo en Antwerpen en het contact met Joos van Cleve kan hebben vergemakkelijkt. Bovendien was Occo bij verschillende gelegenheden als adviseur en onderhandelaar voor Margaretha van Oostenrijk werkzaam en zou hij aan haar hof mogelijk haar kopie van het thema door

¹⁶³Leefflang, 'Was ihr wollt', 149.

¹⁶⁴Leefflang, 'Was ihr wollt', 150-151.

¹⁶⁵Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 121.

¹⁶⁶Leefflang, *Uytnemende Schilder van Antwerpen*, 139.

d'Oggiono kunnen hebben gezien. Wellicht is hij erdoor geïnspireerd geraakt om een eigen versie van Van Cleve te kopen.¹⁶⁷

Ilse Hecht geeft al aan dat de familiewapens van Occo en zijn vrouw in het schilderij verwerkt zijn en in later onderzoek wordt bevestigd dat Occo de opdrachtgever was van dit schilderij.¹⁶⁸ Op een portret van Pompeius Occo in de collectie van het Rijksmuseum, gemaakt door Dirck Jacobsz in 1531, is bovendien hetzelfde familiewapen te zien (**afb. 135** en details **afb. 135** en **117**).¹⁶⁹ Technologisch onderzoek heeft uitgewezen dat de heraldische tekens over de architectuur heen zijn geschilderd, zodat het onwaarschijnlijk is dat dit een directe opdracht is. Waarschijnlijk is het paneel door Occo geprefabriceerd gekocht, of heeft hij het cadeau gekregen, en zijn de wapenschilden later toegevoegd.¹⁷⁰ Bovendien zijn de wapenschilden in een afwijkende stijl en door een andere hand geschilderd dan de rest van het schilderij.¹⁷¹

Het tweede wapen dat is afgebeeld op het paneel in Chicago, werd eerder nog niet besproken. Het zou kunnen verwijzen naar de familietak van Gerbrich Claes, de vrouw van Pompeius Occo. Een triptiek waartoe Pompeius Occo opdracht gaf, vertoont het paar in de zijpanelen van de triptiek met achter hen de Heilige Sebastiaan en de Heilige Magdalena (**afb. 136**). Op de buitenzijden van de luiken zijn Adam en Eva afgebeeld. In het paneel van Occo is zijn familiewapen weergegeven (zoals in de details van **afb. 136**) en in het paneel van Gerbrich Claes is het wapen in tweeën opgedeeld: voor de ene helft stelt het dat van Occo voor, en voor de andere helft het wapen met de gouden band met daarboven een halve maan en een gouden ster (details **afb. 136**). Het lijkt er dus op dat het tweede familiewapen inderdaad naar haar familie verwijst en dat vanwege haar huwelijk met Occo het is samengevoegd. De zijpanelen zijn ook voorzien (geweest) van de tekst *Adi 15 iunii etatis 32 a° 1515* en *Adi 8 decembris etatis 24 a° 1515*.¹⁷² De panelen dateren vermoedelijk dus van 1515 waarop Pompeius Occo en Gerbrich Claes respectievelijk 32 en 24 jaar oud waren. Wellicht was de triptiek vervaardigd naar aanleiding van het huwelijk, maar de huwelijksdatum is onbekend, evenals de geboortedata van de kinderen. Hier strandt het

¹⁶⁷Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 121.

¹⁶⁸Ilse Hecht, 'The Infants Christ and Saint John Embracing: Notes on a Composition by Joos van Cleve', *Apollo* 113 (1981), 222-229.

¹⁶⁹Dirck Jacobsz., *Pompeius Occo*, Rijksmuseum: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3924>, geraadpleegd 1 mei 2023.

¹⁷⁰Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 121.

¹⁷¹Leeflang, 'Was ihr wollt', 152.

¹⁷²Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Triptiek van Pompeius Occo en zijn vrouw Gerbrich Claesdr*, Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA): <https://artinflanders.be/nl/kunst/triptiek-van-pompeius-occo-en-zijn-vrouw-gerbrich-claesdr-0>, geraadpleegd 1 mei 2023.

onderzoek naar de familiegeschiedenis van Occo. In elk geval kan geconcludeerd worden dat de familiewapens in het Chicago paneel met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen verwijzen naar zowel Pompeius Occo, als zijn vrouw Gerbrich Claes.

2.1.3.2 Leopold Willem van Oostenrijk in zijn galerij in Brussel door David Teniers de Jonge

Een tweede primaire documentatie waarin de twee naakte, elkaar kussende kinderen verschijnen, is te vinden in de schilderijenreeks met de titel *aartshertog Leopold Willem van Oostenrijk in zijn galerij in Brussel*, afkomstig uit de kunstcollectie van de landvoogd van de Zuidelijke Nederlanden Leopold Willem van Oostenrijk (gouverneur van de Zuidelijke Nederlanden van 1647-1656), die werd gemaakt door David Teniers de Jonge (of ‘de tweede’)(1610-1690). De reeks toont de collectie schilderijen van de landvoogd (**afb. 137**). Één van de schilderijen van Teniers de Jonge uit deze reeks laat een versie van de twee naakte, elkaar kussende kinderen zien. Bovenaan de schilderijen die afgebeeld zijn in dit schilderij van Teniers de Jonge, staat telkens de naam van de schilder vermeld. Boven de twee naakte, elkaar kussende kinderen is ‘B. van Orley’ geschilderd (detail **afb. 137**).

Bernard van Orley (1487/1491-1541) was hofschilder aan het hof van Margaretha van Oostenrijk tussen 1518 en 1527. Het zou dus niet verwonderlijk zijn als hij een eigen versie heeft gemaakt van het schilderij met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen door d’Oggiono, dat zich reeds in de collectie van Margaretha van Oostenrijk bevond. Zoals al besproken in paragraaf 2.1.2 van hoofdstuk 2.1, stelde zij haar collecties open voor publiek. Laura Traversi noemt de reeks schilderijen van Teniers de Jonge en geeft in haar onderzoek aan dat het weergeven van de collectie in de schilderijen een algemene traditie uit de Nederlanden was, waarbij in veel gevallen sprake is van fictie en ze dus niet zomaar als waarheidsgetrouw kunnen worden aangenomen. De schilderijen met daarop de collectie weergegeven werden vervolgens verzonden naar bevriende verzamelaars van hoge afkomst, maar van specifiek dit schilderij uit de reeks met daarop de weergave van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is het niet bekend naar wie het toegezonden zou worden. Dit schilderij uit de reeks is het enige waarin Italiaanse, Vlaamse en Nederlandse schilderijen naast elkaar worden getoond. Ondanks dat Traversi niet volledig overtuigd is dat deze kopie met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen zich daadwerkelijk in de collectie van Leopold Willem bevond, stelt zij dat de reeks van Teniers de Jonge een typische

aanwezigheid was in een algemene verzamelaarscollectie en dat het in deze context nodig was om het thema in elk geval te citeren.¹⁷³

In eerste instantie lijkt er geen sprake te zijn van fictie. Teniers de Jonge publiceerde in 1660 zijn *Theatrum Pictorium*: een van de eerste geïllustreerde catalogi van een omvangrijke schilderijencollectie. Teniers de Jonge liet daarmee zien hoe capabel hij was om de grote formaten te kopiëren naar een kleiner formaat, terwijl hij de proporties en kleuren onder controle had. In een aantal gevallen heeft hij de proporties zelfs moeten aanpassen in het belang van de algehele compositie. In de collectie van de aartshertog bevonden zich om en nabij 1400 werken, die tegenwoordig de kern vormen van het Kunsthistorisches Museum in Wenen.¹⁷⁴ In deze inventaris uit 1660 wordt het schilderij met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen echter niet genoemd. Bovendien was het schilderij geen onderdeel van het deel van de collectie dat in het Kunsthistorisches Museum in Wenen terecht kwam.¹⁷⁵ Tussen de vervaardiging van het schilderij in 1653 en de inventaris uit 1660, zou het schilderij van Bernard van Orley uit de collectie verdwenen moeten zijn. Een groot gedeelte van de schilderijen in de collectie van Leopold Willem is afkomstig uit de verzameling van James Hamilton.¹⁷⁶ Het waren voornamelijk Venetiaanse schilderijen, dus het schilderij met de twee naakte, elkaar kussende kinderen zat daar vermoedelijk niet tussen. Er zijn geen andere vermeldingen van een schilderij met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen dat overeenkomsten heeft met de compositie zoals weergegeven door Teniers de Jonge.

Tot op heden kan niet worden bewezen dat er een schilderij van Bernard van Orley bestaat met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen en dat dit schilderij inderdaad tot de collectie behoorde van Leopold Willem van Oostenrijk. Het citaat van de naam van Bernard van Orley in het schilderij van Teniers de Jonge wijst wel op een vermoedelijk verband tussen het thema van de naakte, elkaar kussende kinderen en de schilder. Ook al is niet met bewijs hard te maken dat de kunstenaar dus daadwerkelijk een versie van het thema heeft gemaakt, het schilderij met de galerij van Leopold Willem suggereert dat mogelijk de vooraanstaande Vlaamse schilder te verbinden is aan het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Al zou de toeschrijving aan de gewaardeerde hofschilder Bernard van

¹⁷³Traversi, 'Il tema dei 'Due fanciulli che si baciano e abbracciano'', 430.

¹⁷⁴E. Vegelin van Claerbergen, *David Teniers and the Theatre of Painting*, Londen, 2006, (tekst omslag).

¹⁷⁵'Lot 224', Christies: https://www.christies.com/lot/lot-1480069?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=1480069&from=salessummary&lid=1, geraadpleegd 31 oktober 2022.

¹⁷⁶'Lot 224', Christies: https://www.christies.com/lot/lot-1480069?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=1480069&from=salessummary&lid=1, geraadpleegd 31 oktober 2022.

Orley een vergissing zijn, dan zegt deze valse toeschrijving iets over de status en kwaliteit van zowel het schilderij dat in het klein is gekopieerd door Teniers de Jonge als het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in het algemeen.

Bovendien is de citatie van het schilderij in het kunstkabinet van Leopold Willem relevant zoals Traversi al schreef, omdat het aantoont dat het een wijdverspreid en bekend thema moet zijn geweest in hoge kringen. Mocht Leopold Willem van Oostenrijk het schilderij niet in zijn bezit hebben gehad, dan was David Teniers de Jonge waarschijnlijk van mening dat het wel deel van zijn collectie had moeten uitmaken. Het is ook mogelijk dat het in dat geval zou kunnen zijn afgebeeld om indruk te maken op de ontvanger van dit schilderij met het kunstkabinet en dat zou aantonen dat het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen een goede status had verworven in de zeventiende eeuw.

2.1.3.3 Schilderijengalerij van Cornelis van der Geest door Willem van Haecht

In de Nederlanden is het thema niet alleen overgeleverd via schilderkunst, ook is er een aantal voorbeelden bekend van sculpturen met daarop slechts het Christuskind en Johannes de Doper. Volgens Laura Traversi en Franco Moro is er sprake van een niet te verwaarlozen productie in Vlaamse en Franse sculpturen ter navolging van het thema in de schilderkunst.¹⁷⁷ Moro noemt als bewijs een voorbeeld van een anonieme Vlaamse maker, die in een privécollectie in Parijs is beland (**afb. 138**). Deze vergelijkt hij met een andere sculptuur in Italië in de Duomo van Casale Monferrato, dat blijkbaar veel overeenkomsten kent.¹⁷⁸ Hij noemt slechts deze twee voorbeelden van sculpturen die het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen laten zien. Moro schrijft bovendien dat zeventiende-eeuwse schilderijen met daarop kunstcollecties afgebeeld aantonen dat het onderwerp wijdverspreid was. Hij noemt geen voorbeeld van een kunstkabinet om zijn voorbeeld te illustreren. Het is echter wel relevant om op zoek te gaan naar concrete voorbeelden, om meer te proberen achterhalen over de verspreiding van het motief via beeldhouwkunst.

Een bronzen sculptuur, verbeeldend de twee naakte, elkaar kussende kinderen, is te vinden in een schilderij van Willem van Haecht (1593-1637) (**afb. 139** en detail **afb. 139**). David Teniers de Jonge, die besproken werd eerder in dit hoofdstuk, is niet de enige schilder die collecties van verzamelaars vastlegde door middel van schilderijen. In de zeventiende eeuw in Antwerpen ontstond een traditie van het vastleggen van de schilderijengalerij. Naast

¹⁷⁷Traversi, 'Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano"', 433.

¹⁷⁸Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco', 138.

Van Haecht en Teniers de Jonge waren Frans Francken de Jonge en Jan Brueghel de Jonge verantwoordelijk voor de bloei van dit thema in de schilderkunst. Van Haecht maakte drie schilderijen met *constcamers*: *Schilderijengalerij van Cornelis van der Geest* uit 1628 in de collectie van het Rubenshuis in Antwerpen, *Apelles schildert Campaspe* in de collectie van het Mauritshuis en *Schilderijengalerij met Anthony van Dyck's mystieke huwelijk van de heilige Catherina van Alexandrië* in de privécollectie van de Markies van Bute, Mount Stuart in Schotland. De twee laatstgenoemde schilderijen dateren beide uit 1630. Vermoedelijk is er nog een vierde schilderij van Van Haecht, verbeeldend *Kunstkabinet met Jozef en Potifar's vrouw*, maar daar is elk spoor van verdwenen en is waarschijnlijk in bezit van een privéverzamelaar.¹⁷⁹ In de *Schilderijengalerij van Cornelis van der Geest* is een kleine sculptuur afgebeeld van twee omhelzende kinderen (**afb. 139**). Het is duidelijk dat er twee jongens zijn afgebeeld.¹⁸⁰ De sculptuur is klein, maar er staan twee mannen achter en het lijkt alsof één van hen wijst naar de sculptuur, waardoor de aandacht van de kijker naar het bronzen beeldje wordt getrokken (**afb. 139**).

Het schilderij van Van Haecht werd uitgevoerd in opdracht van Cornelis van der Geest (1555-1638), de Antwerpse handelaar waar Van Haecht voor werkte als conservator. Dat Van Haecht niet alleen geïnteresseerd was in de kunst van van der Geest, blijkt uit het feit dat hij ook antieke bustes en beelden, zoals de Seneca en de Farnese Hercules, schilderde in de kunstkabinetten, die nooit tot de collectie van Van der Geest hebben behoord.¹⁸¹ De schilder gebruikte dus ook zijn eigen fantasie om de collectie aan te vullen en wilde met deze samenstelling van schilderijen misschien de welvaart, connaisseurschap en goede smaak van de verzamelaar benadrukken. Over het algemeen wordt het schilderij van Van Haecht gezien als een accurate reflectie van de brede collectie. Er is geen inventaris overgeleverd die zou kunnen ondersteunen bij het achterhalen welke sculptuur van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is afgebeeld in het schilderij in het Rubenshuis. Zijn collectie bestond voornamelijk uit schilderijen, werken op papier, kleine bronzen beelden als replica's van beelden van Giambologna, en andere waardevolle objecten. Hij bezat veel werk van Antwerpse meesters, voornamelijk de schilders die actief waren in de eerste decennia van de zeventiende eeuw. Van der Geest bezat ook een schilderij van Quinten Massys, die ook een eigen versie maakte van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. In zijn collectie waren weinig Italiaanse en

¹⁷⁹A. van Suchtelen en B. van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, (Rubenshuis/Mauritshuis, Antwerpen/Den Haag: Waanders, 2009), 61.

¹⁸⁰van Suchtelen en van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, 7-9.

¹⁸¹van Suchtelen en van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, 58.

Noord-Nederlandse werken te vinden. Na zijn dood belandden veel schilderijen in de collectie van onder andere kunsthandelaar Peeter Stevens.¹⁸²

De identificatie van de afgebeelde figuren op het schilderij en in het bijzonder de twee mannen net achter de sculptuur met de twee naakte, elkaar kussende kinderen, kan wellicht meer informatie over de sculptuur verschaffen. Het grootste deel van de figuren in de voorstelling is te identificeren. Links voor op het schilderij bevinden zich de belangrijkste figuren. De aartshertog Albrecht van Oostenrijk en zijn vrouw Isabella van Spanje zijn hier afgebeeld. Zij verbleven in Antwerpen van vijftien tot 27 augustus in 1615. Tijdens dit bezoek bezochten ze ook de kunstcollectie van Cornelis van der Geest.¹⁸³ Het schilderij van Van Haecht is 13 jaar later gemaakt en dat betekent dat de samenstelling van de figuren die zijn afgebeeld nooit daadwerkelijk op deze manier kunnen bestaan. Er zijn ook schilderijen in het klein afgebeeld in de galerij van Van der Geest door Van Haecht die in 1615 nog niet als origineel geschilderd waren. Onder de figuren bevindt zich ook de schilder Peter Paul Rubens (1577-1640) rechts naast de aartshertog. Het schilderij waar de groep omheen staat is de *Madonna en kind* van Quinten Massys. Achter het schilderij zijn Jan van Montfort en Anthony van Dyck te zien, twee vrienden van Van der Geest. Nicolaas Rockox en Jan van de Wouwer staan links achter de aartshertog. Bij de ronde tafel in het midden van de voorstelling is een aantal verzamelaars afgebeeld, waaronder Jacomo de Cachiopin en Peeter Stevens. Rechtsonder bij de globe zijn de schilders Jan Wildens, Frans Sniijders en Hendrick van Balen weergegeven. Achterin bij de sculpturen is vermoedelijk een aantal beeldhouwers te zien. In de literatuur zijn de mannen links achterin bij het standbeeld met de omhelzende figuren niet geïdentificeerd. Vermoedelijk zijn ze net als de mannen rechts achterin beeldhouwers.¹⁸⁴ Bij gebrek aan identificatie van deze personen is er ook niet meer informatie te achterhalen over de sculptuur op het bureau. De mannen lijken over de sculptuur te praten, omdat een van hen ernaar wijst en de ander iets lijkt uit te beelden. De figuren die zich in hogere sociale kringen bevinden, zijn meer op de voorgrond afgebeeld en gebaseerd op portretten van Peter Paul Rubens (1577-1640) en Anthony Van Dyck (1599-1641) die Van Haecht gekend moet hebben. Bovendien heeft hij zichzelf rechts op de trap afgebeeld.¹⁸⁵

¹⁸²van Suchtelen en van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, 64-65.

¹⁸³van Suchtelen en van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, 64-65.

¹⁸⁴van Suchtelen en van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, 64-65.

¹⁸⁵van Suchtelen en van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, 64-65.

Het schilderij van Van Haecht bevestigt dat er sculpturen in de omloop waren van het motief met de twee naakte, elkaar kussende kinderen, zoals eerder aangegeven door Moro. Dit concrete voorbeeld in de collectie van Van der Geest toont aan dat dit motief, naast de bekende geschilderde voorstellingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, ook in andere media werd uitgebeeld. In deze sculptuur is het kind met het uitgestrekte been overeenkomstig met de al eerder besproken compositie, maar is het rechter kind zittend op één knie weergegeven (**afb. 139**). Daarnaast is het andere been over het been van het andere kind geplaatst. Deze weergave van het thema verschilt van de sculptuur van anonieme vervaardiger in privécollectie (**afb. 138**) dat Moro aanhaalt als voorbeeld. In beide gevallen is er geen ‘echte kus’. De omhelzing in de sculptuur van Van der Geest is daarentegen wel intiem. Rondom de sculptuur van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is een aantal objecten afgebeeld, zoals een globe, een kompas en een *armillarium*.

2.1.3.4 Boedelinventaris van Gerrit Braamcamp

Een volgende, primaire, documentatie van belang om de verspreiding van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen te onderzoeken, is de boedelinventaris van Gerrit Braamcamp (1699-1771).¹⁸⁶ Braamcamp was een van de belangrijkste kooplieden in Amsterdam in de achttiende eeuw en naast distillateur en houthandelaar was hij kunsthandelaar. Uit de boedelinventaris uit 1771 blijkt dat Braamcamp in het bezit was van een versie van de twee naakte, elkaar kussende kinderen (**afb. 140**).

Braamcamp zelf was onder de indruk dat het ging om een schilderij van Leonardo. In de boedelinventaris staat ‘door L. da Vinci’ vermeld (**afb. 141**). De voorstelling op het schilderij wordt beschreven als “twee kindertjes op de grond staende, kussenelkander, het verschieft is een landschap.” Braamcamp kocht het schilderij in elk geval vóór 1766, omdat het vermeld staat in een inventaris uit dat jaar. In de beschrijving staat dat het hing op de slaapkamer naast de voorslaapkamer op de eerste verdieping. Hij kocht het voor f 150.¹⁸⁷ In het onderzoek van Clara Bille uit 1961 naar de boedelinventaris van Gerrit Braamcamp is geen verdere informatie te vinden over de herkomst van het schilderij. In jaargang 9 van het

¹⁸⁶De boedelinventaris is gedigitaliseerd door het Stadsarchief Amsterdam en online te raadplegen: ‘Notariële archieven, archiefnummer 5075, inventarisnummer 14484, aktenummer 436068, Amsterdam, 1771’, Gemeente Amsterdam Stadsarchief: <https://archieff.amsterdam/indexen/persons?ss=%7B%22q%22:%22da%20vinci%22%7D>, geraadpleegd 10 februari 2023.

¹⁸⁷C. Bille, *De tempel der kunst of het kabinet van den heer Braamcamp* (Amsterdam: J. H. de Bussy 1961), 127.

culturele tijdschrift *Dietsche Warande* schreef J. A. Alberdingk Thijm over *Het Trippenhuus en zijne Bewoners*.¹⁸⁸ Gerrit Braamcamp woonde en gebruikte het pand aan de Kloveniersburgwal 29 vanaf ca. 1750 tot aan zijn dood. In dit hoofdstuk staat op pagina 543 vermeld dat Braamcamp vóór 1758 een Leonardo in zijn collectie had.¹⁸⁹ Braamcamp zou het schilderij met de twee naakte, elkaar kussende kinderen dan hebben gekocht tussen ca. 1720 en 1758.¹⁹⁰

De herkomst van het schilderij uit Braamcamps verzameling is niet verder terug te beredeneren, maar wel is er informatie bekend over het schilderij ná het overlijden van Braamcamp. Het schilderij werd op de veiling van 1771 gekocht door kunstverzamelaar Pieter Locquet (1719-1789). Vervolgens kwam het schilderij in 1783 in handen van vader en zoon Pieter en Jan Ijver en vanaf dat moment is er geen informatie over het schilderij meer te vinden.¹⁹¹ In de beschrijving in de catalogus van Pieter Locquet, die het schilderij kocht van Braamcamp, staat vermeld dat ‘in ‘t verschiep ziet men op ‘t Gebergte een Kasteel’. De schilderijen met daarop het thema de twee naakte, elkaar kussende kinderen uitbeeldend, met op de achtergrond een bergachtig landschap en kasteel beperken zich tot, zover bekend, slechts drie exemplaren (**afb. 32, 115 en 116**). Het gaat daarbij om een schilderij van d’Oggiono (voorheen in de Mond collectie en momenteel in een privécollectie) en twee verwante kopieën door of naar Joos van Cleve. De afmetingen van het schilderij van d’Oggiono wijken af van de ‘24 x 18 duim’ zoals de afmetingen in de inventaris luiden. Van de twee kopieën, is er één schilderij dat omgerekend nagenoeg dezelfde afmetingen heeft als de ‘24 x 18 duim’ zoals vermeld in de inventaris.¹⁹² Het gaat om de kopie naar d’Oggiono door Joos van Cleve of atelier in de privécollectie Van de Velden (**afb. 115**). Er valt te concluderen dat Gerrit Braamcamp in het bezit was van deze kopie van Joos van Cleve of atelier met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

Uit de catalogusbeschrijving van Locquet blijkt dat de verzamelaar er niet zeker van

¹⁸⁸J. A. Alberdingk Thijm, ‘Het Trippenhuus en zijne Bewoners’ in: *Dietsche Warande*, jaargang 9, Amsterdam, 1871, 542-543: https://www.dbnl.org/tekst/die003187101_01/die003187101_01_0034.php, geraadpleegd 30 april 2023.

¹⁸⁹De tekst is niet helemaal chronologisch opgebouwd. Na de opsomming van de kunstwerken op pagina 542 en 543 gaat de tekst verder over een veiling van 1758, wat doet vermoeden dat de opsomming van kunstwerken van daarvoor dateert.

¹⁹⁰Gerrit Braamcamp werd geboren in 1699, dus ruim genomen zou hij vanaf zijn twintigste kunnen zijn begonnen met het verzamelen van kunstwerken.

¹⁹¹Bille, *De tempel der kunst*, 127.

¹⁹²De afmetingen van **afb. 115** zijn 60,4 x 44,8 cm, volgens Artnet: ‘Joos van Cleve, *Christ and Saint John kissing in an italianate landscape*’, Artnet: <https://www.artnet.com/artists/joos-van-cleve/christ-and-saint-john-kissing-in-an-italianate-OrHeus9LPTbMTmzFezAcvw2>, geraadpleegd 30 april 2023. 24 x 18 duim staat gelijk aan 60,9 x 45,7 cm en komt nagenoeg overeen met de afmetingen zoals vermeld op Artnet.

was dat het zou gaan om een schilderij van ‘L. da Vinci’. Hij schreef het toe aan ‘Vinci (Leonard da) of Lucas Cranach’.¹⁹³ Waar zijn toeschrijving op is gebaseerd wordt niet duidelijk. De naam Lucas Cranach is opmerkelijk: er zijn twee schilderijen van Cranach bekend waarop de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper is weergegeven, maar daarop is ook de Madonna te zien (**afb. 142** en **143**). Bovendien is er geen kasteel op de achtergrond van deze voorstellingen te zien. In dit onderzoek naar alle verschillende versies van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen komt de naam Lucas Cranach niet terug. De beschrijving van Locquet toont daarentegen wel aan dat er destijds al twijfel bestond over de toeschrijving aan ‘L. da Vinci’.

Een opvallend gegeven uit de beschrijvingen in de catalogi van Braamcamp en van Locquet, is de vermindering in waarde. Braamcamp kocht het schilderij voor 150f, het werd voor 120f gekocht door Locquet, die er slechts 14f voor kreeg van Ijver. Het schilderij lijkt steeds minder waard te zijn. Mogelijk is de afname in waarde in verband te brengen met de twijfelachtige toeschrijving of met de afname in populariteit van het thema (zie paragraaf 2.1.5).

De primaire documentatie genoemd in deze paragraaf, zoals het familiewapen van Occo, de twee schilderijen naar galerijen van Leopold Willem en Cornelis van der Geest en de boedelinventaris van Gerrit Braamcamp, vertellen meer over de verspreiding van de vele Vlaamse versies met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen. De primaire bronnen verschaffen ook nieuwe informatie over betrokken schilders en verzamelaars bij het thema van de twee twee naakte, elkaar kussende kinderen. Het gaat weliswaar om veel verschillende varianten van het thema, zowel in schilderij als sculptuur, maar door een verzameling primaire documenten uit te lichten kunnen stapsgewijs antwoorden worden gegeven op de vragen die in dit onderzoek aan bod komen. In de literatuur is al het verband gelegd met Pompeius Occo en het schilderij in Chicago. Nog niet eerder werd het familiewapen rechtsboven besproken, maar na een vergelijking met het drieluik dat ook in opdracht van Occo en zijn vrouw werd gemaakt (**afb. 136**), kan worden bevestigd dat het tweede familiewapen naar Gerbrich Claes verwijst. Laura Traversi besprak het schilderij van David Teniers de Jonge waarin de naam Bernard van Orley opmerkelijk genoeg aan het thema wordt verbonden. Moro stelt dat het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen ook populair was in de beeldhouwkunst en zijn theorie kan nu worden aangetoond aan de hand van een concreet voorbeeld (**afb. 139**). Tot slot is de boedelinventaris van Gerrit Braamcamp

¹⁹³Bille, *De tempel der kunst*, 127.

een waardevolle toevoeging in het onderzoek naar het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, omdat het de herkomstgeschiedenis van één specifiek schilderij (**afb. 115**) voor een groot gedeelte kaart brengt en omdat de inventaris suggereert dat Lucas Cranach wellicht een versie van dit thema zou hebben gemaakt. In hoofdstuk 2.2, dat ingaat op de betekenis en functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, zullen deze bronnen nogmaals worden besproken.

2.1.4 Verdere navolging in de Lage Landen

Naast Joos van Cleve, is ook de Zuid-Nederlandse schilder Quinten Massys (1466-1530) in verband gebracht met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Van hem is slechts één schilderij met het thema bekend (**afb. 27**). In de Italiaanse schilderijen en de kopieën van Van Cleve worden de twee kinderen gepresenteerd in een verhoogd landschap of koninklijk op een kussen omringd door klassieke architectuur, waardoor duidelijk wordt wat voor status zij hebben. De schilderijen van Van Cleve benadrukken de koninklijke status en niche-achtige Italiaanse architectuur om de heilige figuren te verheffen. Massys doet echter het tegenovergestelde: hij plaatst de kinderen in een ordinaire bourgeois slaapkamer interieur. Achter de twee kinderen heeft hij ook de Heilige Anna weergegeven. De kust staat centraal in andere schilderijen van Massys, zoals de *Madonna op de troon*, *Madonna met de kersen* en *Madonna met kind*. In contrast met Van Cleve, die meerdere versies maakte van dit thema met verschillende achtergronden, is er van Massys slechts één versie beschikbaar met slaapkamer van een simpel huishouden.¹⁹⁴ Massys lijkt hier Joos van Cleve te hebben gevolgd in het overnemen van d'Oggiono's lichaamshoudingen voor de kinderen. Naast het schilderij in Chatsworth van Massys is er een nagenoeg identieke kopie naar zijn twee naakte, elkaar kussende kinderen gemaakt (**afb. 144**).

In eerdere onderzoeken over de verspreiding van het motief van Lombardije naar de Nederlanden, is de naam Jan Gossaert (1478-1532) nog niet genoemd. Toch bevindt zich in het Museo Nacional del Prado een versie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen dat aan deze Zuid-Nederlandse schilder is toegeschreven (**afb. 145**). Gossaert schilderde de kinderen in een landschap zonder enkele religieuze context. Hoewel er geen informatie is over waar de schilder zijn opleiding heeft genoten, is het mogelijk dat hij in de leer ging in Brugge, in de werkplaats van Gérard David, waarvan geen schilderij met daarop

¹⁹⁴Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, 224.

het leonardeske thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is overgeleverd. Gossaert heeft zijn versie van de twee naakte, elkaar kussende kinderen waarschijnlijk gekopieerd naar Joos van Cleve. Het schilderij lijkt bovendien op drie schilderijen die eerder werden besproken (**afb. 132, 133 en 134**). Hoewel hij de kinderen niet in een architectonisch kader positioneert of laat zitten op een fluwelen kussen, neemt hij wel de achtergrond van Van Cleve over (**afb. 145** en detail **afb. 117**). Het typerende bruggetje met het water en daarachter een huis is in een aantal versies van Van Cleve terug te vinden. De houdingen van de twee kinderen zijn identiek aan de houdingen van de kinderen in de composities van Van Cleve. Onderzoek naar ondertekeningen en afmetingen zou kunnen verklaren of Jan Gossaert gebruik heeft gemaakt van een karton van Joos van Cleve. Over de herkomst en de toeschrijving aan Jan Gossaert verstrekt de online catalogus van het Museo Nacional del Prado geen informatie.¹⁹⁵ Door Hand wordt hetzelfde schilderij toegeschreven aan Joos van Cleve en zijn atelier.¹⁹⁶ Zijn toeschrijving bevestigt hoe opmerkelijk het is dat Jan Gossaert aan het thema wordt verbonden.

Ook Peter Paul Rubens (1577-1640) verwerkte het thema van de ontmoeting tussen Johannes de Doper en het Christuskind in meerdere schilderijen. Hij maakte verschillende versies waarin ze in de context van de Heilige Familie zijn geplaatst (**afb. 146, 147, 148 en 149**). Van deze vier schilderijen lijkt er één schilderij geïnspireerd te zijn op al eerder besproken Italiaanse composities door Fra Bartolommeo en Cesare da Sesto (zie **afb. 149, 81, 82 en 83**). In alle uitvoeringen door Rubens is er een intiem contact waarin de kinderen naar elkaar reiken of elkaar aanraken. Deze intimiteit is ook terug te zien in het Italiaanse Heilige Familie thema. In twee schilderijen raakt het Christuskind Johannes zijn gezicht aan. Dat gebaar is ook zichtbaar in een ander schilderij van Rubens, waarin de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes centraal staat en de Heilige Familie heeft plaatsgemaakt voor twee *putti* (**afb. 150**). Opvallend is dat de kinderen hier niet allebei naar dezelfde kant toe gedraaid zitten. In alle eerder besproken composities, behalve de Windsor tekening, zitten de twee kinderen met hun benen naar de toeschouwer toe (detail **afb. 1** en **afb. 150**). Qua compositie lijkt Rubens een nieuwe weg in te slaan, maar de intimiteit en genegenheid neemt hij over van de Italiaanse versies van de Heilige Familie. De verschillende versies van Rubens kregen veel navolging, voornamelijk op papier (zie bijlage 2).

¹⁹⁵Jan Gossaert, *San Juan y el nio Jesus besandose*, Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-y-el-nio-jesus-besandose/46085faf-7bd2-4370-a764-9f07c64414f4>, geraadpleegd 2 mei 2023.

¹⁹⁶Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, 164-167.

Tot slot mag de Zuid-Nederlandse schilder Anthony van Dyck (1599-1641) niet ontbreken bij het bestuderen van de navolging van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Hij maakte twee bijna identieke schilderijen (**afb. 151 en 152**). Anthony van Dyck was duidelijk geïnspireerd geraakt door Rafaël en zijn voorstelling van de ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper. Niet alleen de composities van Van Dyck en Rafaël tonen veel overeenkomsten, ook de attributen van Johannes de Doper, de stok en het lint, zijn in beide voorstellingen afgebeeld (**afb. 99 en 151**).

Bij Quinten Massys en Jan Gossaert is er duidelijk sprake van directe invloed van Van Cleve en daarmee ook directe kopie van de compositie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Bij Rubens en Van Dyck is de invloed van de Italiaanse schilderijen met daarop dit thema zichtbaar, zoals Fra Bartolommeo, Cesare da Sesto en Rafaël. Zij volgen het thema, maar zijn niet of amper beïnvloed door de Vlaamse ateliers van een eeuw eerder, maar halen hun inspiratie uit Italië. Dat laatste verklaart waarschijnlijk ook waarom Rubens en Van Dyck de kinderen plaatsen in de context van de Heilige Familie, zoals in Italië ook gebeurt, en waarom zij iconografische kenmerken gebruiken om te verduidelijken dat het gaat om het Christuskind en Johannes de Doper. De schilderijen van deze twee laatste schilders worden dan ook niet meegenomen in de bestudering van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, omdat ze niet tot dit thema behoren.

2.1.5 De populariteit van het thema in de Nederlanden

Schilderijen met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen bevonden zich in belangrijke verzamelingen zoals landvoogdes Margaretha van Oostenrijk. De aanwezigheid van de variant van Marco d'Oggiono in de collectie Margaretha van Oostenrijk toonde al aan hoe populair het motief met de twee naakte, elkaar kussende kinderen was bij welgestelde burgers. Hetzelfde thema wordt ook genoemd in een document van 2 december 1529. De Antwerpse kunsthandelaar Jehan Dubois verkocht een schilderij met 'deux enffans eulz baisant ensemble' aan de Franse koning Frans I. Hoewel er geen kunstenaarsnaam in de brief wordt genoemd, is het beeld hoogstwaarschijnlijk afkomstig uit het atelier van Joos van Cleve, want enerzijds werd het verkocht door een vooraanstaande Antwerpse kunsthandelaar in de stad aan de Schelde, anderzijds heeft Joos van Cleve nog andere schilderijen aan koning Frans I geleverd. In een document van 17 februari 1533 staat namelijk dat Joos van Cleve de kunsthandelaar Joris Vezeleer (ca. 1493-1570) toestemming heeft gegeven om geld op te

halen bij de Franse koning voor de levering van drie schilderijen.¹⁹⁷

Naast de landvoogdes en de Franse koning, bezat de Amsterdamse handelaar en bankier Pompeius Occo een exemplaar van Joos van Cleve, met daarop dit thema uitgebeeld. Stuk voor stuk bevonden deze schilderijen zich in collecties van vooraanstaande figuren. In 1516 werd het thema voor het eerst, voor zover bekend, in de Lage Landen geregistreerd. Het thema werd gekopieerd door Joos van Cleve, en blijkbaar met succes, want er volgden zo'n 27 kopieën, gemaakt door Van Cleve en zijn atelier.

Het succes werd opgemerkt door vele andere kunstenaars en verzamelaars in de Lage Landen en bleef ook in de zeventiende eeuw een populair thema in zowel de schilder- en tekenkunst als de beeldhouwkunst. Twee schilderijen uit de zeventiende eeuw van Teniers de Jonge en van Van Haecht, die eerder genoemd werden in dit hoofdstuk, tonen bovendien aan dat het thema met de twee naakte, elkaar kussende kinderen thuishoorde of thuis zou moeten horen in de collecties van vooraanstaande verzamelaars (**afb. 137** en **139**). Deze voorbeelden tonen aan dat het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen een wijdverspreid en geliefd thema moet zijn geweest in hoge kringen.

Omdat dit onderzoek zich focust op het thema in Italië en in de Lage Landen, zal niet uitgebreid worden ingegaan op de verspreiding in andere landen. Toch is het waardevol om te noemen dat ook in Spanje en Frankrijk het thema werd nagevolgd. Moro noemt in zijn onderzoek al de Spaanse schilder Fernando Yanez de la Almedina (1475-1536) die naar Italië afreisde en daar in aanraking kwam met de kunstwerken van Leonardo da Vinci (**afb. 153**). Een zeventiende-eeuwse Franse schilder die de twee naakte, elkaar kussende kinderen laat zien in zijn versie van de Heilige Familie, is Simon Vouet (**afb. 154**). Dit zijn slechts twee voorbeelden ter illustratie van de internationale invloed van het thema.

Dat het thema internationaal bekend en geliefd was, blijkt uit een aankoop van Karel II, koning van Schotland van 1649 tot 1651 en koning van Engeland, Schotland en Ierland vanaf de Restauratie in 1660 tot zijn dood in 1685. Het schilderij van d'Oggiono dat zich in 1516 in de collectie van Margaretha van Oostenrijk bevond, werd in 1660, 136 jaar na de laatste vermelding in een inventaris, door kunsthandelaar William Frizell in Breda verkocht onder de naam Leonardo da Vinci aan Karel II. De vermelding naar de meester is bewaard gebleven in de inventarissen van de Koninklijke Collecties. In 1666 bevond het schilderij zich in de *King's Closet at Whitehall*, de koninklijke residentie van 1530 tot 1698. Later werd het schilderij van 'Leonardo da Vinci' nog genoemd in de inventaris van Gustav Friedrich

¹⁹⁷Leefflang, 'Was ihr wollt', 152.

Waagen *Treasures of Art in Great Britain* uit 1854 en het bevindt zich tegenwoordig in het *Hampton Court Palace*.¹⁹⁸

Niet alleen was het thema populair onder verzamelaars in de zeventiende eeuw, het werd ook door zeventiende-eeuwse kunstenaars weergegeven in schilderijen, gravures en etsen, zoals besproken in paragraaf 2.1.6. Opmerkelijk is dat zij afwijken van het leonardeske motief van de twee zittende, naakte, elkaar kussende kinderen. Rubens en Van Dyck lijken hun inspiratie direct te halen uit weergaven van de Heilige Familie in Italië.

In de achttiende eeuw lijkt het thema af te nemen in populariteit. De schilderijen van Rubens van Van Dyck werden nog een enkele keer in de vorm van gravures of etsen gekopieerd. De daling van waarde in de boedelinventaris van Gerrit Braamcamp illustreert de afname in populariteit. Braamcamp kocht het schilderij voor 150f, het werd voor 120f gekocht door Locquet, die er slechts veertien frank voor kreeg van IJver. Bovendien zal het de marktwaarde niet ten goede zijn gekomen dat er zoveel verschillende versies van het thema de ronde gingen.

Grofweg kan worden gesteld dat het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen van het eerste kwart van de zestiende eeuw tot het midden van de zestiende eeuw het toppunt bereikte en vanaf daarna niet meer actief werd nagevolgd, maar wel nog populair was tot aan het einde van de zeventiende eeuw onder verzamelaars.

2.1.5.1 Verklaring voor de populariteit van het thema door Pearson

Het enige onderzoek naar de receptie van het onderwerp lijkt te zijn uitgevoerd door kunsthistorica Andrea Pearson.¹⁹⁹ Volgens haar is de betekenis en receptie van het thema lastig te onderzoeken, omdat er sprake is van afwezigheid van iconografische kenmerken en bewijs uit primair brongebruik ontbreekt. Pearson denkt dat doordat er geen duidelijk textueel bewijs is van dit verhaal, dat wil zeggen dat het niet in de Bijbel wordt besproken, de beeldspraak van de schilders waarschijnlijk is gaan opleven en de ruimte voor eigen interpretatie de aantrekkingskracht van het thema daardoor heeft vergroot.²⁰⁰

Er is, zoals eerder ook al besproken in paragraaf 2.1.2, een aantal bewijzen dat de

¹⁹⁸Sedini, *Marco d'Oggiono*, 64.

¹⁹⁹Andrea Pearson bespreekt het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in 'Visuality, Morality, and Same-Sex Desire: Images of the Infants Christ and Saint John the Baptist in Early Netherlandish Art' in *Art History* 38 (2015), 434-461 en in *Gardens of love and the limits of morality in early netherlandish art*, Brill, Leiden, 2019.

²⁰⁰A. Pearson, *Gardens of love and the limits of morality in early netherlandish art* (Leiden: Brill, 2019), 230-231.

schilderijen in eerste instantie bedoeld waren om Christus en Johannes uit te beelden en dat een aantal iconografische kenmerken vervolgens niet is aangebracht tijdens het verfstadium (zie **afb. 117** en **120**). Dit is aangeduid aan de hand van technisch onderzoek naar de ondertekeningen van de schilderijen door Micha Leeflang.²⁰¹ De ondertekening van het schilderij in Chicago toont aan dat het baldakijn is veranderd en de heilige geest en aureolen zijn weggelaten.²⁰² Hetzelfde geldt voor het schilderij uit de collectie van het Mauritshuis. Rond het hoofd van Christus zijn stralen van een aureool voorbereid in de ondertekenfase en ook deze werden niet uitgevoerd in verf.²⁰³

Uit de ondertekeningen van de variant in Chicago lijkt het rechter kind, het kind met aureool, het Christuskind te zijn. Uit de ondertekeningen van de variant in de collectie van het Mauritshuis lijkt het linker kind, het kind met aureool, het Christuskind te zijn. Bij Van Cleve en zijn werknemers was er dus al onduidelijkheid over wie wie moest voorstellen, dus bij de toeschouwers moet deze impliciete weergave van de Heilige Kinderen helemaal verwarring hebben veroorzaakt.²⁰⁴

Het is mogelijk dat juist de visuele ambiguïteit van de schilderijen van de Ontmoeting tussen Christus en Johannes bijdroeg aan de populariteit van het thema, aangezien subjectiviteit in die tijd hoog in het vaandel stond bij kunstenaars en kijkers. Antwerpse schilders nodigden toeschouwers in feite uit om op inventieve wijze met de beeldtaal om te gaan door de directe betekenis weg te laten, aldus Pearson.²⁰⁵ Het standpunt van Pearson, waarin ze stelt dat de Vlaamse schilders bewust kozen voor het weglaten van iconografische verwijzingen, lijkt aannemelijk. Het zou niet ondenkelijk zijn dat de visuele ambiguïteit van dit thema heeft bijgedragen aan de populariteit ervan. Wanneer deze ontwikkelingen worden vergeleken met de ontwikkelingen in Italië, waar steeds meer context werd toegevoegd aan de uitbeelding van het thema, is het opvallend dat in de Lage Landen steeds meer context wordt weggelaten.

Toch lijkt het lastig te meten hoe de schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen werden gelezen door het publiek en lijkt Pearson's interpretatie soms wat vergezocht. Het lijkt waarschijnlijker dat de populariteit te verklaren is vanuit de betekenis en functie van deze schilderijen en daar zal in het volgende hoofdstuk verder op ingegaan worden.

²⁰¹Leeflang, *Uytnemende Schilder van Antwerpen*, 147-148.

²⁰²Leeflang, *Uytnemende Schilder van Antwerpen*, 257-258.

²⁰³Leeflang, *Uytnemende Schilder van Antwerpen*, 258.

²⁰⁴Pearson, *Gardens of love*, 230-232.

²⁰⁵Pearson, *Gardens of love*, 230-232.

2.2 De betekenis en functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen

Na een uitgebreide studie van de verschillende Zuid-Nederlandse varianten van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen kan geconcludeerd worden, net zoals bij de bespreking van de Italiaanse varianten, dat niet in alle uitvoeringen duidelijk met iconografische kenmerken wordt verwezen naar de Heilige Kinderen. Er zal wederom een onderscheid gemaakt worden tussen schilderijen met religieuze verwijzingen en schilderijen zonder een verwijzing naar het apocriefe verhaal over de ontmoeting van het Christuskind en Johannes de Doper. Tot slot zal gepoogd worden om de functie van de schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen te achterhalen.

2.2.1 Het Christuskind en Johannes de Doper als kind?

In een aantal van de varianten die verbonden zijn aan Joos van Cleve en zijn werkplaats, zijn de twee naakte, elkaar kussende kinderen te herkennen als de Heilige Kinderen. Het gaat om **afb. 106, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129** en **131**. Met de weergave van een duif die de Heilige Geest uitbeeldt of de weergave van de kruis staf van Johannes de Doper wordt in deze schilderijen subtiel verwezen naar de twee Bijbelse Kinderen. In een aantal schilderijen is het Christuskind afgebeeld met een aureool of zijn de Heilige Kinderen beiden voorzien van aureool (**afb. 123, 128, 131**). Het schilderij dat is geveild in Keulen in 2006 (**afb. 131**) is expliciet met het lam, aureolen en de Heilige Geest, maar opmerkelijk genoeg geen staf. Er is een aantal schilderijen met duidelijke verschillen tussen de kinderen onderling: **125, 126** en **131** verschillen in gekleed of niet, huidskleur en haar.

Er zijn, naast de bovengenoemde verwijzingen, nog een aantal iconografische kenmerken die kunnen wijzen naar de christelijke betekenis van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen.

Een eerste kenmerk van alle verschillende varianten van dit thema, is de kus tussen het Christuskind en Johannes de Doper als kind. Andrea Pearson deed onderzoek naar de betekenis van de christelijke kus. Naast wortels in de mystieke erotiek van het Hooglied onthult zij een rijk genuanceerde traditie van spirituele waarden die bijvoorbeeld door de kerkvaders en middeleeuwse auteurs zijn uitgewerkt. Kuise kussen tussen gelovigen werden (en worden nog steeds) opgevat als een gebaar van vrede. Bovendien legt de heilige Cyrillus in zijn vijfde mystagogische catechese uit dat de kus een teken is van de samensmelting van de zielen, als uitdrukking van de vervulling van het brandend geestelijk verlangen naar

vereniging met Christus. Over dit laatste schreef Sint Bernardus: “Ik vind geen rust totdat hij mij met zijn mond kust.” In tegenstelling tot zinnelijke kussen staan die van geestelijke aard, die getuigen van vrede en verbondenheid, voor vervulling en niet voor het opwekken van begeerte. Ten slotte is het veelzeggend dat ook de heilige Cyrillus de kus opvatte als "een verzoening en daarom heilig". Zoals de Heilige Cyrillus de kus aanbeval als symbool van vergeving en verzoening, is de opvatting van de geestelijke kus als teken van verzoening bijzonder toepasselijk voor Leonardo's voorstelling van de hereniging van de heilige jongens na een lange scheiding.²⁰⁶

Een tweede overeenkomst die zou kunnen wijzen naar een christelijke betekenis, is de aanwezigheid van natuurlijke elementen zoals dieren en bloemen, in een aantal versies. In de Italiaanse varianten van het thema die eerder in dit onderzoek werden besproken, werden deze nog niet gesignaleerd. De vlinder, te zien in **afb. 113, 121 en 127**, symboliseert sinds eeuwen de menselijke ziel en de anjer vertegenwoordigt in deze context de religieuze gevoelens van een persoon die toegewijd is aan de contemplatie van het lijden van Christus (details **afb. 113, 121 en 127**).²⁰⁷

Een opvallende derde iconografische overeenkomst tussen twee verschillende uitvoeringen door Joos van Cleve en zijn atelier, is de aanwezigheid van fruit in de schilderijen. Het gaat om **afb. 123** waar kersen op de voorgrond zijn afgebeeld, en **afb. 127** lijkt een sinaasappel te zijn weergegeven. De weergave van fruit in de voorstelling van de twee naakte, elkaar kussende kinderen is dus niet standaard onderdeel van dit thema. Toch is het het benoemen waard, omdat het doet denken aan andere schilderijen die worden verbonden aan Joos van Cleve en zijn werkplaats. Een thema waar fruit nog meer in het iconografisch programma is opgenomen, is *Het Christuskind met de tros druiven*. Wanneer de betekenis van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen wordt onderzocht, is het wellicht zinvol om de uitwerking van *Het christuskind met de tros druiven* te bestuderen. Er zijn veel varianten van dit thema en in deze paragraaf wordt een vijftal van deze schilderijen getoond (**afb. 155, 156, 157, 158 en 159**).

Allereerst lijkt dit thema, net als het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen veelvuldig te zijn uitgevoerd en te zijn gekopieerd. Volgens de oevrecatalogus van John Oliver Hand zijn er tot op dat moment negen varianten bekend.²⁰⁸ Tussen de

²⁰⁶Ewing, ‘Joos van Cleve und Leonardo’, 123.

²⁰⁷P van den Brink (red.), *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, (cat. tent. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen) (München: Belser, 2011), 178.

²⁰⁸Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, 183.

schilderijen onderling zijn minimale verschillen zichtbaar, maar het zou niet verwonderlijk zijn als voor de lichaamshouding van het kind ook in deze voorstelling een karton zou zijn gebruikt. Het lijkt immers niet te gaan om een originele lichaamshouding en ook voor de uitwerking van dit thema zou Joos van Cleve zich hebben laten inspireren door Leonardo da Vinci, die vermoedelijk zijn inspiratie weer haalde uit klassieke sculpturen (**afb. 30 en 160**). Opvallend is dat er twee ronde versies van dit thema zijn overgeleverd (**afb. 158 en 159**).

Overeenkomsten tussen beide thema's zijn het kussen waar het kind op zit, de gordijnen of natuur op de achtergrond en de uitbeelding van het kind zelf: mollig, lichte huid en rossig, krullend haar. Ook bij dit thema is er, naast het fruit, geen iconografie die verwijst naar het Christuskind.

Behalve het rode kettinkje dat te zien is bij de twee ronde versies van het thema *Het Christuskind met de tros druiven*. Aan het kettinkje hangt een stukje rood koraal. Over de betekenis van deze ketting, die veel voorkomt in veertiende en vijftiende-eeuwse schilderijen die bestemd waren voor privédevotie, bestaan verschillende interpretaties. In schilderijen uit deze periode hangt de ketting om de nek van het Christuskind. Volgens de christelijke traditie symboliseert het koraal, dat immers bloedrood is, het bloed van Christus, dat werd vergoten aan het kruis voor de redding van de mensheid. Er wordt gespeculeerd dat het koraal dat om de nek van een pasgeboren kind hangt, gelijk staat aan het beschermen van het kind tegen het verraad door het kwaad.²⁰⁹ Ook wordt er gespeculeerd dat het kettinkje met koraal verbonden is aan de geboorte van een kind.²¹⁰ Er lijkt een ambigue betekenis van het kettinkje met koraal te zijn, het is ofwel een verwijzing naar de Passie van Christus en ofwel of ook wel ter bescherming van pasgeboren kinderen. Het kettinkje is in geen van de versies van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen door Joos van Cleve en atelier terug te vinden.

Het fruit, in het thema van Het Christuskind met de tros druiven gaat het om druiven, zou verwijzen naar het offer van Christus en de wijn in de eucharistie. De wetende waarnemer van de 16e eeuw herkende onmiddellijk dat de symboliek gelezen moet worden in de christelijke context. De wijnstok (links) en de rozenstruik (rechts) op de achtergrond van bijvoorbeeld de versie in Keulen (**afb. 158**) verwijzen naar het lijden en de verlossende daad van Christus. De weide waarin de scène is geplaatst, het kussen waar het kind op zit en de

²⁰⁹ 'Il Corno: alles voor een beetje geluk', Italië Uitgelicht; <https://www.italieuitgelicht.nl/il-corno-alles-voor-een-beetje-geluk/#:~:text=Bescherming%20van%20het%20Christuskind&text=In%20veel%20veertiende%20en%20vijftiende,redding%20van%20de%20gehele%20mensheid.>, geraadpleegd 31 mei 2023.

²¹⁰ 'Significato del Corallo', Storia dell'arte; <http://www.storia-dell-arte.com/arte-e-simbolo/significato-del-corallo/>, geraadpleegd 31 mei 2023.

gouden achtergrond zijn details die verwijzen naar de "tuin van de hemel".²¹¹ Druiven zijn al sinds de oudheid een symbool van geluk. In de christelijke context staan ze voor hemels leven, hemels geluk: de jongen in de schilderijen geniet van de vruchten van de verlossing in de hemel. De mate waarin de jongen zelf moet worden geïnterpreteerd als het Christuskind of, meer in het algemeen, als de menselijke ziel, blijft volgens de online catalogustekst van Musea Keulen open voor interpretatie.²¹²

Waar bij de Italiaanse varianten van dit thema het verschil tussen de kinderen steeds groter wordt, is in het vorige hoofdstuk al aangetoond dat er in de Lage Landen onduidelijkheid was onder de schilders over welk kind het Christuskind moest uitbeelden en welk kind Johannes als kind moest uitbeelden. Aan de hand van ondertekeningen werd beargumenteerd dat het Christuskind en Johannes de Doper niet altijd een vaste positie hadden in de compositie van de schilderijen. John Shearman herkent Johannes de Doper in het rechter kind, omdat het kind net iets groter is en meer affectie toont naar het andere kind toe.²¹³ Over het algemeen lijkt het inderdaad het rechter kind Johannes de Doper te zijn in de Zuid-Nederlandse varianten en wordt deze soms herkenbaar uitgebeeld met staf, leren vel en donkerdere huidskleur. In het schilderij op **afb. 131** lijkt het linker kind een donkerdere huidskleur te hebben en het lam staat ook aan de linker kant. Kortom, van een constante identificatie van het Christuskind en Johannes de Doper lijkt geen sprake te zijn.

De uitdrukkingen van het Christuskind en Johannes de Doper zijn in deze schilderijen dus niet heel expliciet. Door subtiele verwijzingen werd er door de schilders bewust gekozen om de uitdrukking van het thema niet duidelijk over te brengen. De wetenschap dat de schilders hier bewust voor kozen, roept de vraag op of de iconografische verwijzingen naar bijvoorbeeld de Heilige Geest niet later zouden kunnen zijn toegevoegd. Interessant zou het zijn om daarom de iconografische verwijzingen naar het religieuze onderwerp van de Heilige Ontmoeting, zoals de aureolen, de heilige geest, lam en stok, nader te kunnen onderzoeken. Een voorbeeld van een iconografische verwijzing die wellicht later zou zijn toegevoegd, is de witte duif in het schilderij dat in 2014 werd geveild door Sotheby's (**afb. 128**). Deze duif lijkt namelijk geen onderdeel te zijn van de voorstelling, maar lijkt er op 'geplakt'. Bovendien zijn de geslachtsdelen van de kinderen in een aantal schilderijen bedekt (**afb. 123, 125, 129, 131** van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen en **156** van het thema *Het*

²¹¹'Wein für den Knaben', Musea Keulen: https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2004_02, geraadpleegd 31 mei 2023.

²¹²'Wein für den Knaben', Musea Keulen: https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2004_02, geraadpleegd 31 mei 2023.

²¹³Sedini, *Marco d'Oggiono*, 64.

Christuskind met de tros druiven). Door de kwaliteit te bestuderen of door technisch onderzoek naar verflagen uit te voeren, valt hier wellicht meer over te concluderen (zie ook reflectie en suggesties voor vervolgonderzoek).

2.2.2 Schilderijen zonder religieuze context

Een groot deel van de schilderijen die verbonden zijn aan de werkplaats van Joos van Cleve, kent geen verwijzingen naar het religieuze thema van de ontmoeting van het Christuskind en Johannes de Doper. De schilderijen weergegeven in **Afb. 2, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 130, 132, 133** en **134** zijn niet als zodanig herkenbaar. Iconografische elementen zoals fruit, aureolen, heilige geest en staf zijn hier weggelaten. Alleen de voorstellingen op **afb. 118** en **119** zijn voorzien van dieren. Een aantal kenmerken van deze schilderijen zonder religieuze context valt op.

Een eerste kenmerk is dat de kinderen van schilderijen waarin geen religieuze verwijzingen te vinden zijn, in een architectonisch kader zijn geplaatst (**afb. 2, 113, 114, 117, 118** en **119**). Ilse Hecht heeft dit type plechtige architecturale structuur al in verband gebracht met Noordse triomfbogen.²¹⁴ Nog relevanter is het feit dat zowel de groep van de twee kinderen in een liefdevolle houding en de boog kunnen worden geïnterpreteerd als citaten in 'Italiaanse stijl' en als bewijs van interesse in de oudheid. In het schilderij van de Alkmaarse schilder Cornelis Buys II, die werkzaam was in dezelfde periode, zijn dezelfde boogstructuren zichtbaar (**afb. 161**). Het is een vorm van een *quadro in quadro*. De architectonische kaders zijn een opvallend stilistisch kenmerk voor de schilderijen waarin geen duidelijke religieuze verwijzing te vinden is en derhalve belangrijk om te noemen, maar tot zover is nog niet achterhaald wát en óf er een betekenis van deze kaders zou kunnen zijn.

In de inventarissen van collecties met daarin een werk met dit thema, worden de twee naakte, elkaar kussende kinderen bovendien niet beschreven als Christus en Johannes de Doper, zoals Andrea Pearson al stelde, maar slechts als 'kinderen' of 'jongens' aangeduid:

“Item, ung aultre tableau de deux petits enffans, embrassant et baissant l’ung l’aultre, sur l’arbette, fort bien fait” (1523)

“Premierement, ung tableau de deux petitz josnes enffans qui se baissent l’ung l’aultre” (1516)

²¹⁴Hecht, 'The Infants Christ and Saint John Embracing', 222-229.

“A Jehan Duboys, marchand demourant a Envers 67 livres 8 sols pour quatre aultre tableaux aussi faitz a l’huile, en un des quels sont portraictz deux enffans baissant ensemble” (1528-1529)

“Un aultre petit tableau sur bois ou est figure deux petits enfans nudzse baisant, garniz de son chassis aussy de bois” (1615)

“Leonard de Vince. Two Boys naked. A Landskip. Dutch present” (1666-1667)²¹⁵

“Een stuk hoog 24 en breed 18 d, twee kindertjes op de grond staende kussenelkander, het verschiet is een landschap. door L. da Vinci” (1766)

“Twee Kinderen, Christus en Johannes verbeeldende, in een Landschap elkander kussende, in t verschiet ziet men op ‘t Gebergte een Kasteel” (1783)

Het lijkt alsof de schilderijen met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen nog niet de titel hadden verkregen zoals ze vandaag de dag bekendstaan als ‘Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend’. Hetzelfde schilderij, dat door Braamcamp in 1766 nog is beschreven als ‘twee kindertjes kussenelkander’ wordt door Pieter Locquet ‘Christus en Johannes verbeeldende’ genoemd in 1783.²¹⁶ Uit dit voorbeeld lijkt dat de titel dus vanaf de achttiende eeuw pas aan het thema werd toegekend.

Volgens Andrea Pearson zijn het in de uitbeelding van dit thema duidelijk twee jongetjes, niet altijd zijn de geslachtsdelen even duidelijk te zien, maar soms is de scrotum gesuggereerd met behulp van schaduw. Bovendien gebeurde het niet veel om meisjes naakt weer te geven in deze tijd, dat ontstond pas in de eeuw erna. Het is dus in het geval van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen hoogst onwaarschijnlijk om de kinderen als meisjes te identificeren.²¹⁷

De schilders van deze schilderijen spelen een spelletje met de toeschouwer volgens Pearson. Antwerpse schilders hielden ervan, volgens Pearson, om de toeschouwers uit te nodigen om met fantasie naar hun schilderij te kijken. Karel van Mander schrijft hierover in *Het Schilderboek* uit 1604 dat Joachim Patinir in al zijn landschappen een man verstopte, die de kijker moest zoeken.²¹⁸ Deze oefeningen in intervisualiteit blijven echter speculatief en het is lastig om aan te tonen dat de kunstenaar het daadwerkelijk een morele betekenis in de voorstelling heeft verstoppt en dat maakt Pearson’s theorie niet heel overtuigend.

²¹⁵Pearson, *Gardens of love*, 232-233.

²¹⁶Bille, *De tempel der kunst*, 127.

²¹⁷Pearson, *Gardens of love*, 232-235.

²¹⁸Pearson, *Gardens of love*, 239.

Aan de hand van een aantal referentiepunten probeert Pearson in haar onderzoek aan te tonen dat het moraliseren van aantrekkingskracht van hetzelfde geslacht past binnen het intervisuele denken uit het zestiende-eeuwse Antwerpen. Pearson bespreekt verschillende thematische referentiepunten, zowel visueel en tekstueel, die aantonen dat er ook bij het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen poreuze grenzen tussen het spirituele en lichamelijke verlangen, tussen moraliteit en immoraliteit in een omhelzing en kus en tussen de lichamelijke kinderlijkheid en geestelijke volwassenheid zouden zijn. Uiteindelijk probeert ze aan te tonen dat de schilderijen met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen functioneerden als seksueel moraliserende Christologische beeldtaal wat betreft het verlangen van en naar hetzelfde geslacht.

Pearson gaat ook in op de medaillons met de portretten en inscripties aan de binnenkant in het schilderij uit de collectie van het Mauritshuis om haar argument te ondersteunen (details **afb. 119**). Links en rechts op de portretmedaillons is te lezen:

ANTIGONA FI S; OEDIPVS FILIVS REG.TE
AENEAS TROIAN FILI ANCH; DID.C ... CARTAG.²¹⁹

Aan de linkerkant zijn op de zuilen de medaillons van Antigone en Oedipus afgebeeld, en aan de rechterkant Dido en Aeneas. Volgens Pearson bieden beide paren een les in seksuele moraal. Uiteindelijk veroordeelt het beeld volgens haar drie algemene soorten seksueel wangedrag: sodomitisch (uitgebeeld door de twee kinderen van hetzelfde geslacht), buitenechtelijk (uitgebeeld door Dido en Aeneas) en incestueus (uitgebeeld door Antigone en Oedipus). Haar interpretatie over het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, is, zoals ze zelf al heeft geschreven, speculatief.

Pearson laat zich niet uit over een andere, meer overtuigende, betekenis die aan de medaillons gegeven kan worden. Antigone en Oedipus, zouden de liefde tussen de ouder en het kind kunnen representeren, en Dido en Aeneas zouden kunnen staan voor de liefde tussen man en vrouw. De twee naakte, elkaar kussende kinderen zouden op die manier in de context van de wereldlijke liefde gepresenteerd zijn.²²⁰

De medaillons zijn slechts zichtbaar op twee van de schilderijen (**afb. 2 en 119**). Het is de vraag of deze seksueel moraliserende boodschap, als daar dan al sprake van is, dan ook op zou gaan voor de andere schilderijen met dit thema. Pearson geeft toe in haar onderzoek

²¹⁹Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, 165. Een letterlijke vertaling van deze inscripties op de medaillons ontbreekt in de literatuur.

²²⁰P. van den Brink (red.), *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, 178.

dat de schilderijen met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen aantrekkelijk kunnen zijn geweest om andere redenen dan de erotische. Zij noemt een mogelijke pedagogische functie voor ouders die hun kinderen wilden leren wat liefdevol christelijk gedrag is door het voorbeeld van Christus en Johannes. Op dit laatste punt hebben de schilderijen met dit thema wellicht net zo sterk een beroep gedaan op de normatieve impulsen van het huwelijk en de voortplanting, volgens Pearson.²²¹ In de volgende twee paragrafen zal worden uiteengezet waarom het waarschijnlijker is dat de schilderijen met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen een nog concretere functie hebben gehad, dan dat er slechts sprake was van ambiguïteit in de beeldtaal van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Vermoedelijk was deze functie verbonden aan vruchtbaarheid en zwangerschap.

2.2.3 *Deschi da parto* (geboorte dienbladen) in de Italiaanse vijftiende-eeuwse schilderkunst

In paragraaf 1.1.1 van dit onderzoek is uitgebreid de relatie tussen Leonardo en antieke sculpturen besproken, en blijkt het onwaarschijnlijk dat de antieke sculpturen inspiratiebronnen kunnen zijn geweest voor het motief van de kussende kinderen. Aan de andere kant is het niet uit te sluiten dat de tekening juist als inspiratiebron zou hebben gediend voor de latere restauraties van de sculptuurgroep en dat er toch sprake is van een verband. Het is misschien aannemelijker dat Leonardo zijn inspiratie dichterbij huis zocht en zich heeft laten beïnvloeden door sculpturen van zijn Florentijnse voorgangers. Het blijkt niet ondenkbaar te zijn dat vijftiende-eeuwse sculpturen ter inspiratie hebben gediend voor het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, zoals in paragraaf 1.1.3 van deze studie uitgebreid wordt beschreven.

Van inspiratie uit schilderkunst lijkt in eerste instantie geen sprake te zijn. Er zijn geen eerdere schilderijen te vinden waarop het Christuskind en Johannes de Doper als kind elkaar omarmen of kussen. Er zijn daarentegen wel schilderijen bekend met daarop (anonieme) naakte kinderen van vóór Leonardo's tijd, die niet per sé wat betreft compositie of praktische functie, maar wel qua betekenis het benoemen waard zijn in dit onderzoek. Deze kinderen zijn onderdeel van de schilderijen van de zogenaamde *deschi del parto* (een dienblad voor op het kraambed, zie **afb. 162**). Al door Cennino Cennini werd in 1390

²²¹Pearson, *Gardens of love*, 295-296.

beschreven in zijn beroemde *Libro dell'Arte* dat het in Florence in die tijd een gewoonte was om beschilderde dienbladen cadeau te doen aan vrouwen in het kraambed. Hierop kon het eten voor hen worden aangegeven. Ook Vasari schreef in 1568 over deze gewoonte.²²² Het eerste bekende exemplaar van een *desco* is gedocumenteerd in een inventaris uit 1383.²²³ Het schenken van een geboorte dienblad was een typisch Florentijnse gewoonte en was in de mode voor een relatief korte periode tussen de eerste helft van de vijftiende eeuw en de tweede helft van de zestiende eeuw.²²⁴ De dienbladen bleven voor een lange periode in het huis, zowel vóór, ná als 'in plaats van' de bevalling. Het is namelijk bekend dat zelf kinderloze echtparen een dienblad in hun huishouden hadden.²²⁵

Er moet een aanzienlijke vraag zijn geweest naar deze geboorte dienbladen, omdat de geboorte een regulier en alom gevierde gebeurtenis was. Grote families waren waardevol vanwege demografische, politieke en economische redenen. De vieringen vonden groots plaats omdat men zich bewust was van de gevaren rondom de geboorte voor zowel kind als moeder. Deze situatie resulteerde in de productie en gebruik van talloze objecten om de geboorte aan te moedigen, te vieren en te herinneren.²²⁶

De *deschi* werden vaak aan twee kanten beschilderd: op de voorkant zijn vaak triomfscènes uitgebeeld zoals de triomf voor de liefde of voor de roem (**afb. 163 en 164**) en op de achterkant kon dan een schildering met kinderen of *putti* worden bijbesteld. De primaire functie van de dienbladen was dus het serveren of presenteren van eten en geschenken. Van deze functie is uiteraard geen sprake bij de schilderijen met het leonardeske thema, maar tussen de schilderijen van de *deschi* en de schilderijen verbonden aan Van Cleve en werkplaats zijn een aantal interessante overeenkomsten te vinden.

Een eerste overeenkomst tussen de *deschi da parto* en de schilderijen met de twee naakte, elkaar naakte, elkaar kussende kinderen, is de uitbeelding van naakte kinderen of *putti*. Een voorbeeld van een *desco* is van Giovanni di Ser Giovanni, bekend als Lo Scheggia, de broer van de Florentijnse kunstschilder Masaccio, met de echte naam Tommaso di Ser Giovanni Casai. Op de achterkant van zijn *desco Il gioco del civettino* zijn 'due bambini che

²²²M. P. Mannini, 'Dal desco da parto alla tazza da puerpera: significato e simbologia di un oggetto legato alla nascita' in *Popolazione e storia*, Italia, 3 (2012), 7.

²²³C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto* (München/Berlijn: Deutscher Kunstverlag, 2003) 18.

²²⁴C. De Carli, *I deschi da parto e la pittura del primo rinascimento toscano*, (Turijn: Umberto Allemandi 1997).

²²⁵J. M. Musacchio, 'The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context' in *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 33 (1998), 146.

²²⁶Musacchio, 'The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context', 137.

si lottano ' (twee kinderen die vechten) uitgebeeld (**afb. 162**). Er wordt vermoed dat het paneel een kraamtafel was, omdat de voorstelling van de worstelende kinderen of putti een duidelijke toespeling zou zijn naar vruchtbaarheid en voortplanting.²²⁷ *Il gioco del civettino* verwijst naar het spel *Civettino* dat erg populair was in het vijftiende-eeuwse Florence.²²⁸ In het tafereel eronder zien we twee halfnaakte kinderen met een hond. Er bestaat het vermoeden dat dit dezelfde kinderen moeten voorstellen als op de andere zijde van het paneel.²²⁹

Niet alleen Lo Scheggia gaf twee naakte kinderen weer op zijn kraamtafel. Er zijn meerdere overgeleverde voorbeelden van *deschi* met daarop schilderijen van naakte kinderen. Zo is er de schildering van Bartolomeo di Fruosino uit 1420 (**afb. 165**), met daarop een naakte jonge jongen. Ook de broer van Lo Scheggia, Masaccio, schilderde een geboortescène op een rond paneel (**afb. 166**). In **bijlage 1** zijn een aantal *deschi* geselecteerd waarop óf twee naakte jonge jongens te zien zijn (**afb. 167, 168, 169, 170 en 171**) óf slechts een enkele naakte jonge jongen te zien is (**afb. 172, 173 en 174**).

Hoewel er tot dusver geen *desco* bekend is waarop de twee naakte kinderen elkaar omhelzen of kussen, zoals het geval is in de schilderijen van Marco d'Oggiono en Joos van Cleve en atelier, is er wel sprake van fysiek contact tussen de kinderen onderling. De kinderen of *putti* stoeien of spelen met elkaar. In één voorstelling lijkt het rechter kind zijn arm vriendschappelijk op de rug van het andere kind te leggen (**afb. 170**). De figuren hebben in alle gevallen licht en krullend haar en lijken van dezelfde leeftijd te zijn, net als de kinderen in het motief van de naakte, elkaar kussende kinderen bij Marco d'Oggiono en Joos van Cleve en atelier. De kinderen passen in het gecodificeerde beeld van de *putto*, zoals Dalli Regoli dit type beschrijft.²³⁰

Vanwege hun schattige en groteske uiterlijk waren *putti* voorbestemd voor *deschi da parto*. Sommigen dragen vruchtbaarheidsattributen zoals de papaverhoofden en de hoornen des overvloeds (**afb. 169 en 173**). Daarmee wordt toegespeeld op seksuele liefde en deze versterkt tot uitdrukking gebracht. Ook de *putto pissatore*, die zich met de begeleidende tekst op de achterkant ook nog verbaal uitlegt, belichaamt eveneens de vruchtbaarheid doordat hij gouden en zilveren stralen urineert (**afb. 164**). Er zijn *deschi* bekend waarin de kinderen

²²⁷Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria*, 338.

²²⁸Guidi Giovanni Di Ser Giovanni Detto Scheggia, *Gioco del civettino e putti che giocano*, Catalogo Generale dei Beni Culturali: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900161805-0>, geraadpleegd 19 juni 2022.

²²⁹Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria*, 338.

²³⁰dalli Regoli, 'Studi di putti', 133-142.

ge vleugeld zijn en het duidelijk is dat het om *putti* gaat (zoals in **afb. 170** en **173**), maar zoals te zien is in de selectie in de bijlage, is er ook een heel aantal schilderijen waarbij de vleugels zijn weggelaten. Net als de twee naakte, elkaar kussende kinderen zijn de kinderen op de *deschi* dus niet in alle gevallen te identificeren.

Net als in het thema van de naakte, elkaar kussende kinderen, is het geslacht van de kinderen op de *deschi* vaak niet bedekt en nadrukkelijk zichtbaar. In de schildering van Lo Scheggia in Palazzo Davanzati lijken de kinderen naar elkaars kruis te grijpen (**afb. 162**). Op een enkel *desco* is er nog extra aandacht gevestigd op het geslacht omdat het kind, de *putto pissatore* genaamd, aan het urineren is (**afb. 165**).

Eerder werd al geconcludeerd dat in een aantal versies van Joos van Cleve en atelier geen of weinig religieuze context is gebruikt voor de weergave van de omhelzende Christus en Johannes. Een van de *deschi* dat een religieus thema zou bevatten, is ook nauwelijks als zodanig herkenbaar. In *La prova di Mosè* uit een privécollectie in Siena, waarin slechts de twee schalen met daarin zwarte kolen erop wijzen dat het om Mozes gaat, zou in principe elk ander naakt kind kunnen zijn weergegeven (**afb. 172**).²³¹ Deze lichaamshouding van het kind afgebeeld op deze laatste *desco* lijkt erg op die van het linker kind in het motief van de naakte, elkaar kussende kinderen' (details **afb. 32** en **172**).

In het motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen raakt het rechter kind met het gestrekte been met zijn hand het hoofd aan van het linker kind. Hetzelfde is te zien op de *desco* van Masaccio, waar het kind het hoofd van het lam ondersteunt met zijn hand. De kinderen in de *desco* van Lo Scheggia pakken ook elkaars hoofd en haar vast, al wordt het niet duidelijk uit de voorstelling of het om liefde of een stoeipartij gaat.

Naast de overeenkomende kenmerken tussen uitbeeldingen van de kinderen op de *deschi* en de kinderen in het leonardeske thema, is er nog een opvallende overeenkomst. In veel gevallen zijn de familiewapens van de opdrachtgevers bij de *putti* op de *desco* weergegeven (**afb. 162, 165, 167, 168, 169, 171** en **174**).²³² De weergave van familiewapens is ook te zien bij een schilderij van Joos van Cleve (**afb. 117**). Een ander schilderij van Joos van Cleve toont wel de kaders voor familiewapens, maar deze zijn niet ingevuld (**afb. 118**). Eerder werd al gesteld dat er sprake was van een massaproductie door Joos van Cleve en zijn atelier en dat de familiewapens later, op bestelling, konden worden toegevoegd. Dat lijkt in elk geval zo gegaan te zijn bij de variant uit de verzameling van Pompeius Occo.²³³ Deze

²³¹Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria*, 170-175.

²³²Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria*, 68-70.

²³³Leefflang, 'Was ihr wollt', 152.

massaproductie lijkt ook op te gaan voor de levering van *deschi da parto*. De kleine wapenschilden werden toegevoegd bij de verkoop op onopvallende plekken en konden zo op de valreep nog worden toegevoegd. Ook was er bij de *deschi da parto* sprake van een soort standaardisering van het dienblad. Bij verschillende werkplaatsen komen dezelfde kenmerken en motieven terug. Kunsthistorica Jacqueline Marie Musacchio noemt in haar artikel *The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context* dat een significant aantal schilders de dienbladen niet in opdracht maakte, maar deze kwantitatief produceerde. Deze traditie van voorraadproductie van huishoudelijke kunsten was volgens haar in de vijftiende eeuw erg hoog. Bovendien waren de dienbladen beschikbaar in verschillende prijsklassen, iets dat ook het geval lijkt te zijn bij de schilderijen van Joos van Cleve.²³⁴

De omgeving waarin de kinderen op de *deschi da parto* zijn weergegeven, lijkt meer overeenkomsten te vertonen met de voorstellingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, dan alleen de wapenschilden. In twee schilderijen op de *deschi da parto* wordt het kind op een soort voetstuk gezet en dat lijkt op een kenmerk van een aantal van de schilderijen van Joos van Cleve, waar Christus en Johannes de Doper als kind op een kussen zitten (**afb. 165 en 173**).

De groene omgeving in de schilderijen van de *deschi da parto* lijkt daarnaast op de natuurlijke omgeving van een aantal versies van Joos van Cleve en zijn werkplaats.

De houdingen van de twee naakte, elkaar kussende kinderen lijken niet direct geïnspireerd op de houdingen van de kinderen in de *deschi da parto*. Op het gebied van productie zijn er daarentegen wel overeenkomsten te vinden tussen de *deschi* en de schilderijen met de twee naakte, elkaar kussende kinderen, want met voorraden en variatie in prijsklassen lijkt bij beide producties te zijn ingespeeld op de markt en zelfs een standaardisatie te zijn toegepast. Eveneens was er bij beide producties sprake van een intensieve piek in de markt voor een relatief korte periode. Bovendien zouden de vele overeenkomsten, zoals de naaktheid en aanrakingen van de kinderen, de wapenschilden en de natuurlijke omgeving kunnen wijzen op een overeenkomst wat betreft de betekenis van de schilderijen.

Tot slot zijn er een aantal overeenkomsten tussen de *deschi da parto* en de uitvoeringen van Joos van Cleve's *Het Christuskind met de tros druiven*, die al eerder in dit hoofdstuk werden besproken. De lichaamshoudingen van de uitvoeringen van Van Cleve van *Het Christuskind met de tros druiven* en de *desco* met Mozes komen overeen (**afb. 159, 160**

²³⁴Musacchio, 'The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context', 142-143.

en 172). Een andere overeenkomst is de natuurlijke omgeving. Een opvallend detail is het kettinkje om de nek van het Christuskind met daaraan een stukje koraal dat, zoals eerder besproken, een ambigue betekenis heeft en zowel naar de passie van Christus kan verwijzen als dat het het afgebeelde kind zou beschermen. Dit kettinkje is afgebeeld op twee varianten van het thema *Het Christuskind met de tros druiven* én op een *desco da parto* dat in dit onderzoek werd besproken (afb. 172). Tot slot zijn twee uitvoeringen van *Het Christuskind met de tros druiven* geschilderd op een rond paneel. Geen andere schilderijen van Van Cleve zijn bekend waar hij ook een rond paneel heeft gebruikt. Het is dus minstens opmerkelijk dat hij dat hier wel doet. Bovengenoemde overeenkomsten suggereren dat de *desco da parto* en het thema van *Het Christuskind met de tros druiven* aan elkaar verbonden zouden kunnen zijn, wat betreft de vorm en betekenis.

Wellicht werden de schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen (en de schilderijen met *Het Christuskind met de tros druiven* die niet centraal staan in dit onderzoek) die zo veelvuldig werden gekopieerd door Joos van Cleve en atelier en duidelijke overeenkomsten vertonen met de *deschi*, net zoals de *Italiaanse* geboorte dienbladen geschonken of besteld bij de geboorte van een kind.

2.2.4 Functie van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen

Na de bestudering van de Italiaanse schilderijen en tekeningen met dit thema, kon worden geconcludeerd dat deze in veel gevallen dienden als altaar- of devotiestuk. Daarvan lijkt bij de varianten van Joos van Cleve in de Lage Landen geen sprake te zijn. De schilderijen hebben een onduidelijke en ambigue betekenis, zoals Pearson al stelde, en zijn niet herkenbaar als religieus stuk. Deze schilderijen kenden vermoedelijk ook geen educatieve functie. Als deze schilderijen een educatieve functie bij mensen thuis zouden hebben vervuld, is het opmerkelijk dat de twee naakte, elkaar kussende kinderen in veel gevallen, op geen enkele wijze te herkennen zijn als het Christuskind en Johannes de Doper. Van een devotionele of educatieve functie lijkt dus geen sprake te zijn.

In de vorige paragraaf is uitgebreid de *desco da parto* besproken. Er zijn veel overeenkomsten tussen de *deschi* en de schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen, voornamelijk de varianten van Joos van Cleve en werkplaats in de Lage Landen. De overeenkomsten betreffen de naaktheid van de kinderen, de duidelijke weergave van het geslacht, twee jongetjes met licht en krullend haar, het fysieke contact, de zittende of

staande houding in de buitenlucht, de weergave op een voetstuk of verhoging en de weergaven van familiewapens aan de zijkanten van zowel de deschi als de schilderijen met de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Daarnaast is het het benoemen waard dat een ander thema van Van Cleve, *Het Christuskind met de tros druiven*, evengoed overeenkomsten vertoont met de *deschi da parto*. Twee uitvoeringen daarvan zijn op een rond paneel gemaakt en hebben wellicht zelfs als *deschi da parto* gediend.

Het zou dus niet verwonderlijk zijn als de schilderijen met daarop de naakte, elkaar kussende kinderen, net als de *deschi da parto*, iets te maken hebben met vruchtbaarheid, voortplanting en geboortes. In deze paragraaf wordt uiteengezet dat de schilderijen met het leonardeske thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de Lage Landen vermoedelijk een vergelijkbare betekenis en symbolische functie hebben gehad als de *deschi da parto*.

In paragraaf 2.1.3 werden de familiewapens van Pompeius Occo en zijn vrouw Gerbrich Claes op het schilderij in Chicago al beschreven (details **afb. 117**). Links is het wapen van de man, Occo, uitgebeeld en rechts het wapen van de vrouw, Claes. Een van de *deschi da parto* waarvan de wapenschilden zijn geïdentificeerd, is de *desco* gemaakt door Lo Scheggia met daarop de wapens van de Medici en Tornabuoni families. Dit geboorte dienblad zou gemaakt zijn ter ere van de geboorte van Lorenzo de' Medici (1449-1492). Zijn vader Piero de' Medici en zijn moeder Lucrezia Tornabuoni trouwden in 1444. Ook hier is het wapen van de man aan de linkerkant en het wapen van de vrouw aan de rechterkant weergegeven. Dat het in de vijftiende eeuw niet vanzelfsprekend was dat de kraamtijd goed verliep, blijkt uit de sterfte van twee pasgeboren zoons in de Medici-Tornabuoni familie.²³⁵ Het lijkt dus niet verwonderlijk dat een succesvolle zwangerschap en geboorte werd gevierd en dat luxueuze objecten zoals de *desco da parto* dat symbolisch ondersteunden.

De functie van de schilderijen met daarop het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen en het verband tussen de schilderijen en zwangerschap en geboorte, wordt wellicht duidelijker na het bestuderen van de huwelijken en het nazaat van een aantal van de verzamelaars waarvan de boedelinventaris aantoont dat zij een schilderij met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen in het bezit hadden.

Uit de inventarissen van Margaretha van Oostenrijk blijkt dat het schilderij met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen, dat zij in haar collectie had, een eervolle

²³⁵M. G. Pernis en L. Adams, *Lucrezia Tornabuoni De' Medici and the Medici Family in the Fifteenth Century*, (New York: Peter Lang Publishing, 2006), 11.

plek had veroverd aan het hof van Savoye. Het schilderij hing in de eerste inventaris in de bibliotheek en in de twee inventaris in haar zorgvuldig ingerichte slaapkamer.²³⁶ De bewaarplaats en het feit dat het als eerste in de inventaris wordt vermeld, wijzen op de waarde van het schilderij voor Margaretha, die zoals eerder besproken als een kritische kunstkenner werd beschouwd.²³⁷ Haar statige slaapkamer was het decor voor schilderijen van de grootste kunstenaars uit haar collectie, waaronder Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Jacopo de'Barberi en Jheronimus Bosch.²³⁸ Margaretha trouwde twee keer en haar beide echtgenoten stierven kort na het huwelijk. Uit het eerste huwelijk werd een dochter geboren, die kort na de geboorte overleed. Het tweede huwelijk bleef kinderloos. Na het overlijden van haar tweede man Philibert II van Savoye in 1504, is Margaretha niet meer hertrouwd.²³⁹ Wellicht betreurde ze dat ze nooit kinderen heeft gekregen, of was het schilderij met daarop de naakte, elkaar kussende kinderen een herinnering aan haar overleden dochtertje.

Een tweede inventaris die als aanknopingspunt kan dienen in het onderzoek naar de functie van de schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen, is de inventaris van Margaretha van Valois (1553-1615) die voor het eerst lijkt geciteerd in het onderzoek van Andrea Pearson uit 2019.²⁴⁰ Margaretha staat bekend als een vrouw die een losbandig leven heeft geleid. Zij werd gedwongen in het huwelijk te treden met Hendrik van Bourbon, die in 1589 koning Hendrik van Frankrijk werd. Het huwelijk bleef kinderloos terwijl het uiterst belangrijk was om nazaat te creëren in politieke huwelijken zoals deze.²⁴¹ Het schilderij met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen dat in de collectie van Margaretha is aangetroffen bij haar overlijden, kan dus niet hebben gediend om de geboorte van een kind te vieren, maar heeft misschien wel een symbolische betekenis vervuld om een zwangerschap te verspoedigen.

Ook Gerrit Braamcamp, waarvan de inventaris al werd besproken in paragraaf 2.1.3 bleek geen geluk te hebben gehad in het zorgen voor nageslacht. Uit *Het Trippenhuys en zijne*

²³⁶Leefflang, 'Was ihr wollt', 151.

²³⁷Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

²³⁸Ewing, 'Joos van Cleve und Leonardo', 120.

²³⁹'Margaretha van Oostenrijk (1480-1530)', Resources Huygens Instituut: <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/MargarethavanOostenrijk#:~:text=Maximiliaan%20wilde%20echter%20dat%20Margaretha,%2C%20Karel%2C%20Maria%20en%20Isabella>, geraadpleegd 31 mei 2023.

²⁴⁰Pearson, *Gardens of love*, 232-233.

²⁴¹D. Buisseret, *Henry IV: King of France* (Londen,1984), 8-9.

Bewoners door Alberingk Thijm blijkt dat Elisabeth Klumper, de vrouw van Gerrit Braamcamp, graag ‘nakroost’ had gewild, maar tevergeefs:

Eenen blik op iemants persoonlijkheid biedt nog al hetgeen hij op zijn slaapkamer heeft hangen. (...) Op zijn slaapkamer hing nog een Gekruiste Christus van Arrigoni, een H. Familie van Lairesse, een Hondekoeter, een Metz uutjen, en behalve nog een paar andere, ook een geestig ding van Troost, voorstellende een Kraamkamer. Wellicht is het aan de inspiratie, haar door dit meesterstukken verschaft, te danken geweest, dat Braamcamps huisvrouw nog een oogenblik de hoop gevoed heeft dat zij zich nakroost zouden te verheugen hebben. Die hoop is echter slecht bekroond: al liet Gerret Braamcamp, behalve de groote kapitalen, die hij in zijn handel en in zijne effecten schijnt gehad te hebben, aan vaste en losse goederen eene bezitting na van f 672.511 al werd zijn kunstverzameling geveild in een perceel, dat hem-zelfen toekwam, het Wapen van Amsteldam op het Rusland namelijk, - de jonge menschen, die daar de hand zaten te [p.524] houden aan de prijzen, waren slechts zijn neven; en geen kinderen hebben kunnen zorgen, dat zijn naam ook buiten de handelsen kunstwaereld het ontzag bleef inboezemen, dat men zoo gaarne te-weeg-brengt, al heet onze vader Jhannes, uit Rijssen in Overijssel afkomstig, al is onze moeder de weduwe van zekeren Gerret Wittingh, en al zijn wij geboren in de Zoutsteeg.²⁴²

Uit dit citaat blijkt bovendien dat er een schilderij getiteld *Kraamkamer* door Cornelis Troost, tegenwoordig in het Rijksmuseum Amsterdam (**afb. 174**), in de slaapkamer van Elisabeth Klumper en Gerrit Braamcamp hing en in de tekst wordt er gesuggereerd dat dat Elisabeth wellicht hoopte dat dit schilderij voorspoed zou brengen en dat ze snel zwanger zou raken. Braamcamp bezat vermoedelijk eveneens een ander schilderij met de titel *Kraambezoek*, uit 1661 door Gabriel Metsu (**afb. 175**), tegenwoordig in het Metropolitan Museum of Art.²⁴³ Dat de schilderijen met het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen een vergelijkbare functie hadden als wat in dit citaat wordt gesuggereerd, is dus geen gekke gedachte. Het is in elk geval opmerkelijk. Bovendien staat in de boedelinventaris van Braamcamp vermeld dat het schilderij met het thema uit zijn collectie in 1766 op de ‘slaapkamer hing naast de voorslaapkamer op de eerste verdieping’.²⁴⁴ Vermoedelijk kreeg

²⁴²Alberingk Thijm, ‘Het Trippenhuys en zijne Bewoners’, 523-524.

²⁴³Kramm, C., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamse kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd* (Amsterdam, 1857), 361, https://www.dbnl.org/tekst/kram011leve01_01/kram011leve01_01_0007.php, geraadpleegd 31 mei 2023. In de online catalogus tekst van the Metropolitan Museum of Art staat beschreven dat er tegenwoordig twijfel bestaat dat het om hetzelfde schilderij gaat: ‘Gabriël Metsu, *The Visit to the Nursery*’, The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437071?ft=metsu&offset=0&rpp=40&pos=3>, geraadpleegd 31 mei 2023.

²⁴⁴Bille, *De tempel der kunst*, 127.

het echtpaar geen kinderen want over nageslacht is niks bekend en Braamcamps kunstcollectie werd volledig verkocht.

Als ervan uitgegaan wordt dat de functie van deze schilderijen iets te maken heeft met zwangerschap en geboorte, en de schilderijen vaak in slaapvertrekken zouden hebben gehangen, is er een schilderij dat nog extra aandacht verdient. Quinten Massys heeft de twee naakte, elkaar kussende kinderen namelijk in een slaapvertrek geschilderd (**afb. 27 en 144**). De kinderen zitten op een onopgemaakt, burgerlijk bed. In deze versie van het thema lijkt alles dat zou verwijzen naar de Heilige Ontmoeting verdwenen te zijn. Het klinkt logisch dat een schilderij met een voorstelling die zich afspeelt in de slaapkamer ook daadwerkelijk in de slaapkamer zou komen te hangen.

In de schilderijen met daarop *Het Christuskind met de tros druiven* en op de *deschi da parto* is te zien dat het Christuskind of *putti* een stukje rood koraal om hun nek droegen. Wanneer dit zou staan voor geluk of voor bescherming, dan bewijst dat dat men in de vijftiende en zestiende eeuw geloofde in de symboliek en kracht van het koraal. Deze, blijkbaar gebruikelijke, bijgelovigheid kan zich vervolgens ook hebben geuit in het ophangen van de schilderijen met daarop de twee naakte, elkaar kussende kinderen in de slaapkamer. Wellicht geloofde men in een vergelijkbare beschermende en voorspoedbrengende functie van dit thema.

Bovengenoemde inventarisgegevens en argumentatie doen vermoeden dat de schilderijen met de twee naakte, elkaar kussende kinderen door Joos van Cleve iets te maken hebben gehad met zwangerschap. Het doorstaan van een goede en gezonde zwangerschap leek niet vanzelfsprekend en toch was het zorgen voor nageslacht iets banaals en iets dat elke familie betrof. Als de functie van deze schilderijen verband houdt met de geboorte, dan is de populariteit in verband te brengen met de functie van het thema. De populariteit, betekenis en functie lijken wat betreft het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen dus onmiskenbaar samen te gaan. De functie om voorspoed te brengen bij deze spannende periode van bevruchting tot geboorte kan wellicht zijn overgewaaid vanuit de Italiaanse hoven, waar de *deschi da parto* rondom de zwangerschap een belangrijk verschijnsel waren in de veertiende en vijftiende eeuw.

Conclusie

In deze scriptie staat de hoofdvraag centraal: ‘Hoe groot was de invloed van het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, op de vroege zestiende-eeuwse schilderkunst in Italië en in de Lage Landen en hoe kan de populariteit, betekenis en functie van deze ongewone iconografie worden verklaard?’

Om meer te kunnen achterhalen over de betekenis van het leonardeske thema, is de oorsprong ervan onderzocht. De tekening van Leonardo op het Windsor blad wordt gezien als de vroegst bekende uitbeelding van het thema. Er wordt vermoed dat de schets op het Windsor blad met de twee naakte, elkaar kussende kinderen is gemaakt door Leonardo zelf. Uitgebreid vergelijkend onderzoek naar mogelijke eerdere inspiratiebronnen voor deze schets, toont aan dat het onwaarschijnlijk is dat de houdingen van de kinderen op de Windsor schets zijn geïnspireerd op de lichaamshoudingen van kinderen uitgebeeld in de antieke Nijl- en Tibersculpturen, die werden herontdekt net voordat Leonardo in Rome arriveerde. In dit onderzoek is aangetoond dat het chronologisch onmogelijk zou zijn dat er een verband bestaat tussen de herontdekking in 1513 en de tekening van Leonardo die rond 1500 wordt gedateerd. Wel zouden de achttiende-eeuwse restauraties op leonardeske composities geïnspireerd kunnen zijn. In dit hoofdstuk blijkt dat een compositorisch verband tussen schilderijen en beeldhouwwerken van Leonardo’s tijdgenoten en zijn schetsen en studies van de lichaamshoudingen van kinderen wél mogelijk zou zijn. Het onderzoek naar de oorsprong van het thema en de houding van de kussende kinderen geeft geen verdere informatie over de betekenis van de compositie.

Het onderzoek is vervolgens opgedeeld in twee delen: het thema werd zowel in Italië als in Nederland uitgebeeld en daarom worden beide gebieden in deze scriptie besproken. Het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen, losgetrokken uit de compositie van de Heilige Ontmoeting, blijkt veel meer nagevolgd te zijn in de Lage Landen dan in Italië. Dit is te verklaren doordat vermoedelijk twee van Marco d’Oggiono’s schilderijen kort na de vervaardiging in de Lage Landen zijn beland. Het feit dat er slechts vier Italiaanse werken bekend zijn die de naakte, elkaar kussende kinderen als hoofdonderwerp hebben in afwezigheid van de andere heilige figuren en zonder attributen of iconografische kenmerken die verwijzen naar de Heilige Ontmoeting, bevestigt dat er blijkbaar geen interesse en vraag was naar dit ongewone thema waarin het niet duidelijk werd wie de kinderen voorstelden en het vermoedelijk dus geen andere, seculiere betekenis en functie van het heeft vervuld in Italië.

Waar de kinderen in Italië voornamelijk werden uitgebeeld in een religieuze context en elkaar slechts omhelzen of aanraken en een expliciete, religieuze context een sterke voorkeur leek te hebben onder de opdrachtgevers, werden er in de Nederlanden talloze kopieën en varianten gemaakt van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen. Deze schilderijen zijn onmiskenbaar geïnspireerd op het schilderij van Marco d'Oggiono. De slechts vier Italiaanse varianten van het thema vormen een schril contrast met de minstens 27 bekende schilderijen die in verband worden gebracht met Joos van Cleve. Het overzicht met de schilderijen van dit thema dat werd gepubliceerd door Hand en vervolgens werd overgenomen door Dan Ewing in de catalogus 'Joos van Cleve, Leonardo des Nordens' uit 2011, blijkt dus achterhaald te zijn. De schilderijen, die vermoedelijk middels kartons werden gereproduceerd, waren in de Nederlanden gewild tussen 1500 en 1550, toen de schilderijen werden geproduceerd, maar waren ook nog populair tot ver in de zeventiende eeuw. Primaire bronnen en schilderijen van kunstgalerijen tonen aan dat de schilderijen met daarop de twee kussende kinderen afgebeeld zich bevonden in collecties van belangrijke figuren en vooraanstaande verzamelaars. Daarna lijkt de populariteit af te nemen, omdat er geen schilderijen met het thema in deze periode werden geschilderd en omdat er geen informatie meer bekend is over de schilderijen uit primaire documentatie.

Wat betreft de betekenis van het thema in de Lage Landen, kunnen een aantal conclusies worden getrokken, in tegenstelling tot de betekenis van het thema in Italië, waar het zo weinig is nagevolgd. De betekenis van de schilderijen die in verband werden gebracht met het atelier van Joos van Cleve, werd vaak aan de verbeelding van de kijker overgelaten, dat constateerde Andrea Pearson al en uit onderzoek naar ondertekeningen blijkt dat iconografische kenmerken die verwijzen naar de voorstelling van de Heilige Ontmoeting tussen het Christuskind en Johannes de Doper nadrukkelijk werden weggelaten in het uiteindelijke schilderij. Pearson vermoedt dat deze ambiguïteit wat betreft de betekenis en daarmee eigen interpretatie van de kijker, ervoor zorgde dat het thema zo populair was. Toch denk ik dat er een meer functionele betekenis van het thema van de twee naakte, elkaar kussende kinderen moet zijn geweest. Het vermoeden bestaat dat deze schilderijen een vergelijkbare functie vervulden als de Italiaanse veertiende- en vijftiende-eeuwse *deschi da parto*. Er zijn meerdere argumenten te bedenken om te ondersteunen dat deze schilderijen wellicht werden gemaakt ter ere van de geboorte van een kind, om voorspoed te brengen om zwanger te raken, of tijdens de zwangerschap en geboorte.

Reflectie en suggesties voor vervolgonderzoek

Dit onderzoek naar de invloed van het leonardeske motief van de twee naakte, elkaar kussende kinderen presenteert een aantal suggesties voor mogelijke inspiratiebronnen voor Leonardo, een aangevuld overzicht van zowel de ontwikkelingen binnen het thema in Italië als in de Lage Landen als een verklaring voor de populariteit, betekenis en functie van het onderwerp in de Lage Landen. Er zijn slechts van een aantal schilderijen al bekende of nieuwe gegevens gepresenteerd die iets bijdragen aan de beargumentatie over de populariteit, betekenis en functie van het onderwerp, zoals bijvoorbeeld de boedelinventaris van Gerrit Braamcamp. Er zijn 27 schilderijen die verbonden kunnen worden aan Joos van Cleve en zijn werkplaats, dus wellicht zijn er in herkomstonderzoek, primaire documentatie of technisch onderzoek naar deze schilderijen meer argumenten te vinden om mijn beweringen te ondersteunen of te ontkrachten. Het bleek te intensief voor dit onderzoek om alle herkomstgegevens na te gaan, maar ik vermoed dat er met 27 schilderijen misschien wel meer informatie te winnen is over waar en bij wie deze schilderijen verbleven in de zestiende en zeventiende eeuw en zo meer conclusies te trekken over de populariteit, betekenis en functie van het thema. Ik hoop met mijn onderzoek in elk geval een voorzet te doen en handvatten te bieden voor vervolgonderzoek.

Het technisch onderzoek van Micha Leeftang naar het gebruik van kartons als hulpmiddel, riep bij mij de vraag op of er ook op deze manier gewerkt werd door Marco d'Oggiono. Het onderzoek zou kunnen worden aangevuld met technisch onderzoek naar het schilderij van Marco d'Oggiono in het Hampton Court Palace, en waar mogelijk ook met technisch onderzoek naar de twee schilderijen door d'Oggiono in privécollecties en het schilderij van Bernardino de' Conti in de Pinacoteca di Brera. Bovendien zouden deze resultaten kunnen bevestigen of Joos van Cleve één van de schilderijen van d'Oggiono, en zo ja welke, zou kunnen hebben gezien in de collectie van Margaretha van Oostenrijk.

Tijdens het uitvoeren van het onderzoek naar de inspiratiebronnen voor Leonardo's uitwerking van de twee omhelzende kinderen zoals bekend via het Windsor blad werd besproken dat de houdingen van de twee kinderen van de tekening veel overeenkomsten vertonen met de houdingen van de kinderen van de Nijl- en Tibersculpturen, twee in Leonardo's tijd herontdekte, antieke beelden. Het blijkt onwaarschijnlijk dat Leonardo zich heeft laten inspireren op de antieke sculpturen, maar het zou wel zo kunnen zijn dat de restauraties van de Nijl- en Tibergroep zijn geïnspireerd op de leonardeske houdingen. Deze laatste suggestie vraagt om meer verdieping. In een vervolgonderzoek zou kunnen worden uitgezocht of beeldhouwer Gaspare Sibilla zich in de achttiende eeuw voor de restauraties

van de antieke beeldengroepen heeft laten inspireren door vijftiende- en zestiende-eeuwse leonardeske composities.

Tijdens het onderzoek naar de verschillende versies van dit thema die verbonden worden aan de werkplaats van Joos van Cleve stuitte ik op een schilderij dat ik zag op de website van de galerij van Matteo Lampertico te Milaan (**afb. 176**). In eerste instantie dacht ik dat het om hetzelfde schilderij ging dat in de catalogus uit 2011 nog onderdeel was van een Amerikaanse privécollectie²⁴⁵, volgens de website van veilinghuis Sotheby's is het in 2013 weer geveild en volgens de website van het RKD is het sinds 2019 in een andere, niet bekende, privécollectie te vinden.²⁴⁶ De catalogus uit 2011 vermeldt juist een herkomst uit een Italiaanse privécollectie van Matteo Lampertico. Het is dus onduidelijk waar het schilderij, dat nog steeds op de website van Matteo Lampertico staat vermeld, zich exact bevindt op het moment van schrijven. Het viel me op dat de twee afbeeldingen van het schilderij identiek lijken en het dus om hetzelfde schilderij lijkt te gaan, maar er is één wezenlijk verschil te vinden: er lijkt een overschildering toegevoegd te zijn aan het schilderij in de galerij van Matteo Lampertico (**afb. 113 en 176**) waardoor het geslacht van één van de kinderen bedekt wordt. Wanneer het om hetzelfde schilderij zou gaan, dan zou deze overschildering zijn verwijderd vóór de publicatie van de catalogus of pas zijn toegevoegd ná de publicatie van de catalogus. Hoe dan ook wordt er over de overschildering of de verwijdering ervan niks geschreven in de catalogus, een detail dat mij toch relevant lijkt.

Een andere mogelijkheid is dat het om twee verschillende schilderijen gaat. Dat zou het verschil in afmetingen verklaren (104 x 74 cm in de catalogus en 90 x 60 cm op de website van Matteo Lampertico). Ik vermoed bovendien dat er bij meerdere schilderijen die aan het atelier van Joos van Cleve worden toegeschreven, zoals eerder al beschreven in dit onderzoek, overschilderingen zijn toegevoegd op dezelfde plek om het geslacht te bedekken (**afb. 123, 125, 129 en 131**). Het zou interessant zijn om daar technisch onderzoek naar te kunnen doen, zodat informatie over wanneer deze zijn toegevoegd misschien iets kan toevoegen aan de betekenis en receptie van de schilderijen met dit thema.

²⁴⁵Micha Leeflang 'Was ihr wollt', 150.

²⁴⁶Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen*, RKD: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bcollectienaam%5D%5B0%5D=Private+collection&query=joos+van+cleve+start=31>, geraadpleegd 29 mei 2023.

Dankwoord

Graag wil ik na het voltooien van dit scriptieonderzoek een woord van dank uitspreken aan iedereen die heeft bijgedragen tijdens het proces van onderzoek en van schrijven.

Ten eerste wil ik het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI) bedanken waar ik heb mogen verblijven. Ik heb hier waardevolle contacten opgedaan, het kunnen brainstormen met andere studenten en onderzoekers over het onderwerp van mijn eigen onderzoek is erg nuttig geweest. Tijdens een gesprek met een student op het NIKI kreeg ik bijvoorbeeld de suggestie om me eens te verdiepen in de *deschi da parto*. Na twee ‘corona jaren’ en online colleges heb ik het als extra waardevol en inspirerend ervaren om me daar te begeven onder andere kunsthistorici. Ik ben dankbaar voor de NIKI/GWO-beurs van het NIKI waarmee ik kon verblijven in de prachtige stad Florence. In het bijzonder, dank aan Drs. Bernadette E.C.M. Straetmans die mij tipte om mezelf alsnog, ondanks mijn verblijf van slechts drie weken, aan te melden voor deze beurs.

Prof. Dr. Michael Kwakkelstein wil ik graag bedanken voor de begeleiding tijdens het schrijven van mijn onderzoek. Ik heb veel geleerd tijdens de brainstormsessies zowel digitaal als in Florence op het NIKI. Ik wil hem bedanken voor de inspiratie voor het boeiende onderwerp van mijn onderzoek en voor de suggesties van relevante literatuur en het delen daarvan. Daarnaast heeft hij mijn tussentijdse versies van commentaar voorzien, zowel op inhoudelijk als op taalkundig vlak. Tot slot wil ik hem bedanken voor zijn geduld, het was een proces dat veel meer tijd kostte dan ik aanvankelijk had gedacht en mijn aangeleverde teksten hebben soms even op zich laten wachten. Het scriptieproces is onderbroken door werk in het buitenland en bij CODART, maar uiteindelijk komt het proces langzaam maar gestaag tot een goed eind.

Dr. Martine Meuwissen van de Universiteit Utrecht wil ik bedanken voor de begeleiding bij het zoeken naar een scriptiebegeleider en bij de eerste stappen in het proces van het eigen onderzoek. Haar positieve en bemoedigende woorden en aanraden om aan het NIKI te verblijven hebben mij een duw in de goede richting gegeven. Bovendien dank ik haar voor het schrijven van de aanbevelingsbrief voor de beurs van het NIKI. Naast Martine Meuwissen wil ik graag prof. dr. Thijs Weststeijn van de Universiteit Utrecht bedanken voor het lezen van de scriptie en voor het beoordelen ervan als tweede lezer.

Tot slot dank aan iedereen die mij heeft laten vertellen over mijn onderzoek en mij een luisterend oor heeft geboden als ik behoefte had om erover te praten. Mijn familie, huisgenoten en vrienden hebben me telkens aangemoedigd en gesteund.

Literatuur

- Acidini, C., *Leonardo a Firenze. Fogli scelti dal Codice Atlantico*, Firenze/Milano, 2019.
- Agosti, G., Stoppa, J., *Bernardino Luini e i suoi figli*, Officina Libraria, Milano, 2014.
- Alberingh Thijm, J.A., 'Het Trippenhuys en zijne Bewoners' in: *Dietsche Warande*, jaargang 9, Amsterdam, 1871, pp. 491-550.
- Bambach, C., *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop, Theory and Practice, 1300-1600* Cambridge, 1999.
- Bille, C., *De tempel der kunst of het kabinet van den heer Braamcamp*, Amsterdam, 1961.
- Bober, P. P., Rubinstein, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Harvey Miller Publishers, Londen, 1986.
- Bora, G., Fiorio, M. T., Marani, P. C., Shell, J., *The Legacy of Leonardo: Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan, 1998.
- Brink, van den P. (red.), *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, (cat. tent. Suermond-Ludwig-Museum Aachen), München, 2011.
- Buisseret, D., *Henry IV: King of France*, Londen, 1984.
- Cambareri, M., *Della Robbia. Sculpting with Color in Renaissance Florence*, Boston, Museum of Fine Arts, 2016.
- Cavaliotti, F., met Cavazzini, L., Galli, A., Rowley, N., *Donatello. The Renaissance*, Venetië, 2022.
- Clark, K., Pedretti, C., *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, vol. I, II en III, Londen, 1968..
- Däubler-Hauschke, C., *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003.
- De Carli, C., *I deschi da parto e la pittura del primo rinascimento toscano*, Turijn, 1997.
- Engels, D. W., *Classical Cats: The Rise and Fall of the Sacred Cat*, Routledge, Londen.
- Friesen, I., *Leonardo da Vinci's Unorthodox Iconography: The Madonna with the Cat* in *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 16, no. 1 (1989), pp. 19-28, 78-80.
- Fusco, L., *The Use of Sculptural Models in Fifteenth-Century Italy* in *The Art Bulletin*, vol. 64, nr. 2 (1982), pp. 175-194.

Gaborit, J., Bormand, M., *Les Della Robbia. Sculptures en terre cuite émaillée de la Renaissance italienne*, Parijs, 2002.

Guerrieri Borsoi, M. B., 'Gaspare Sibilla scultore pontificio' in E. Debenedetti (a cura di), *Le sculture romane del Settecento a Roma*, II ("Studi sul Settecento Romano", 18), Roma 2002, pp. 151-189.

Hall, J., *Hall's Iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Primavera Pers, Leiden, 1992, pp. 225-226.

Hand, J. O., *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, Yale University Press, Londen, 2004.

Hecht, I., 'The Infants Christ and Saint John Embracing by Joos van Cleve. Notes in a composition by Joos van Cleve' in *Apollo*, april 1981, pp. 222-229

Kemp, M., Smart, A., 'Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods: Roman Sources and a New Chronology', *Art History* 3 (1980), p. 182-193.

Koja, S., *Raphael and the Madonna*, Dresden, 2020.

Kramm, C., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamse kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam, 1857.

Kwakkelstein, M. W., 'Leonardo and the Low countries' in *Kleine K: Artistieke relaties Italië-Nederlanden*, Utrecht, 2002.

Kwakkelstein, M. W., 'Mannikins and Wax Models- study aids in the Artist's Workshop' in *Fra Bartolommeo. The Divine Renaissance*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2016, pp. 21-32.

Kwakkelstein, M. W., 'The Use of Sculptural Models by Italian Renaissance Painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks Reconsidered in Light of his Working Procedures' in *Gazette des Beaux-Arts* (1999), p. 182-198.

Kwakkelstein, M. W., 'Verrocchio's drawing of infants at the Louvre' in *Kunstlicht: Licht op Italië*, jaargang 21, 2000, pp. 31-35.

Leeflang, M., '*Uytnemende Schilder van Antwerpen*': *Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*. s.n. Rijksuniversiteit Groningen, 2007.

Leeflang, M., *Joos van Cleve. A sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop*, 2015, Turnhout.

Leeflang, M., Nieuw licht op het atelier van Joos van Cleve, *Madoc*, jaargang 2003, pp. 162-170.

- Mannini, M. P., 'Dal desco da parto alla tazza da puerpera: significato e simbologia di un oggetto legato alla nascita' in *Popolazione e storia*, Italia, 3, 2012, pp. 7-12.
- Moro, F., "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino", in: Maria Teresa Fiorio & Pietro C. Marani, *I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milaan, 1991, pp. 120-140.
- Musacchio, J. M., 'The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context' in *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 33 (1998), pp. 137-151.
- Pearson, A., *Gardens of love and the limits of morality in early netherlandish art*, Brill, Leiden, 2019.
- Pearson, A., 'Visuality, Morality, and Same-Sex Desire: Images of the Infants Christ and Saint John the Baptist in Early Netherlandish Art' in *Art History* 38 (2015), pp. 434-461.
- Pernis, M. G., Adams, L., *Lucrezia Tornabuoni De' Medici and the Medici Family in the Fifteenth Century*, New York, 2006.
- Pope-Hennessy, J., *Luca della Robbia*, 1980, Oxford.
- Pope-Hennessy, J., 'The interaction of painting and sculpture in Florence in the fifteenth century' in *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 117, nr. 5154 (1969), pp. 406-424.
- Regoli dalli, G., 'Studi di putti: esercitazioni o disegni preparatori?' in *Critica d'arte*, diretta da Carlo L. Ragghianti Vallecchi editore Firenze, anno XLIII, Nuova Serie, fascicolo 157-159, pp. 133-142.
- Sedini, D., *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Rome, 1989.
- Silver, L., *The Paintings of Quinten Massys*, Oxford, 1984.
- Suchtelen, A., Beneden van, B., *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, Rubenshuis, Antwerpen, Mauritshuis, Den Haag, 2009.
- Suida, W., *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929.
- Syson, L., Keith, L., *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan*, National Gallery Company, Londen, 2011, pp. 186-187.
- Traversi, L., "Il tema dei 'Due fanciulli che si baciano e abbracciano' tra 'leonardismo italiano' e 'leonardismo fiammingo,'" in *Raccolta Vinciana* 27 (1997), pp. 373-437.
- Traversi, L., Wadum, J., Un tableau avec deux enfants s'embrassant au Mauritshuis in *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier infrarouge et autres méthodes d'investigation*. Colloque XII 1997 (1999), pp. 99-109.
- Vegelin van Claerbergen, E., *David Teniers and the Theatre of Painting*, Londen, 2006.

Vezzosi, A., *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Florence, 1983.

Zöllner, F., *Leonardo. The complete painting and drawings*, Keulen, 2020.

Webbronnen

Alberingk Thijm, J.A., ‘Het Trippenhuys en zijne Bewoners’ in: *Dietsche Warande*, jaargang 9, Amsterdam, 1871, pp. 542-543:

https://www.dbnl.org/tekst/die003187101_01/die003187101_01_0034.php, geraadpleegd 30 april 2023.

‘Andrea del Verrocchio, Battesimo di Cristo’, Le Gallerie degli Uffizi:

<https://www.uffizi.it/opere/verrocchio-leonardo-battesimo-di-cristo>, geraadpleegd 14 juni 2023.

‘Benardino de’ Conti, *Madonna con Bambino e San Giovannino*’, Pinacoteca di Brera:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300097742>, geraadpleegd 16 december 2022.

‘Bernardino Luini, Jesus y San Juan abrazandose’, Museo Nacional del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jesus-y-san-juan-abrazandose/f4459c41-9ea9-4cae-b7c1-2aa3bc05b037>, geraadpleegd 28 november 2022.

‘Bernardino Luini, *The Holy Family*’, Museo Nacional del Prado:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family/52b0d09e-77e5-4af6-9ea7-50d981399069?searchid=db6d9953-ea27-64a7-51c6-3675304c0405>, geraadpleegd 16 december 2022.

‘Dirck Jacobsz., *Pompeius Occo*’, Rijksmuseum:

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3924>, geraadpleegd 1 mei 2023.

‘Filippino Lippi, The Virgin and child with saint john’, The National Gallery:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/filippino-lippi-the-virgin-and-child-with-saint-john>, geraadpleegd 26 oktober 2022.

‘Francesco Mazzola, *Virgin with Child, St John the Baptist, Magdalene and Zachariah*’, Gallerie degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/en/artworks/parmigianino-madonna-zachariah>, geraadpleegd 27 april 2023.

‘Gabriël Metsu, *The Visit to the Nursery*’, The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437071?ft=metsu&offset=0&rpp=40&pos=3>, geraadpleegd 31 mei 2023.

‘Guidi Giovanni Di Ser Giovanni Detto Scheggia, *Gioco del civettino e putti che giocano*’, Catalogo Generale dei Beni Culturali:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900161805-0>, geraadpleegd 19 juni 2022.

‘Il Corno: alles voor een beetje geluk’, Italië Uitgelicht; <https://www.italieuitgelicht.nl/il-corno-alles-voor-een-beetje-geluk/#:~:text=Bescherming%20van%20het%20Christuskind&text=In%20veel%20veertiende%20en%20vijftiende,redding%20van%20de%20gehele%20mensheid.>, geraadpleegd 31 mei 2023.

‘Jan Gossaert, *San Juan y el nio Jesus besandose*’, Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-y-el-nio-jesus-besandose/46085faf-7bd2-4370-a764-9f07c64414f4>, geraadpleegd 2 mei 2023.

‘Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Triptiek van Pompeius Occo en zijn vrouw Gerbrich Claesdr*’, Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA): <https://artinflanders.be/nl/kunst/triptiek-van-pompeius-occo-en-zijn-vrouw-gerbrich-claesdr-0>, geraadpleegd 1 mei 2023.

‘Joos van Cleve, *Christ and Saint John kissing in an italianate landscape*’, Artnet: <https://www.artnet.com/artists/joos-van-cleve/christ-and-saint-john-kissing-in-an-italianate-OrHeus9LPTbMTmzFezAcvw2>, geraadpleegd 30 april 2023.

‘Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen*’, RKD: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bcollectienaam%5D%5B0%5D=Private+collection&query=joos+van+cleve start=31>, geraadpleegd 29 mei 2023.

Kramm, C., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamse kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam, 1857, p. 361, https://www.dbnl.org/tekst/kram011leve01_01/kram011leve01_01_0007.php, geraadpleegd 31 mei 2023.

‘Leonardo da Vinci, *Studies for the Virgin and Child with St Anne and the Infant Baptist, and some studies of machinery*’, The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0612-17, geraadpleegd 29 mei 2023.

‘Leonardo da Vinci (werkplaats), *The Virgin and child, child with a cat and the holy children embracing*’, Royal Collection: <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/912564/the-virgin-and-childnbspa-child-with-a-catnbspand-the-holy-children-embracing>, geraadpleegd 15 mei 2022.

‘Leonardo da Vinci, *The Virgin of the Rocks*’, The National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-virgin-of-the-rocks>, geraadpleegd 16 december 2022.

‘Lot 224’, Christies: https://www.christies.com/lot/lot-1480069?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=1480069&from=salessummary&lid=1, geraadpleegd 31 oktober 2022.

‘Lot 23’, Sotheby’s: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-including-property-of-the-albright-knox-art-gallery-n08321/lot.320.html?locale=en>, geraadpleegd 27 november 2022.

‘Luca Cambiaso, *The Holy Family*’, Museo Nacional del Prado:
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family/ee9d9965-1e04-4b77-aa1a-ecccefe2583b>, geraadpleegd 27 april 2023.

‘Marco d’Oggiono, *The Infant Christ and Saint John embracing*’, Royal Collection:
<https://www.rct.uk/collection/405463/the-infant-christ-and-saint-john-embracing>,
geraadpleegd 30 april 2023.

‘Margaretha van Oostenrijk (1480-1530)’, Resources Huygens Instituut:
<https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/MargarethavanOostenrijk#:~:text=Maximiliaan%20wilde%20echter%20dat%20Margaretha,%2C%20Karel%2C%20Maria%20en%20Isabella>, geraadpleegd 31 mei 2023.

‘Master of Santo Spirito, Recto: *Virgin Adoring the Christ Child with Saint John the Baptist*,
Verso: *The Holy Family with Saint John the Baptist*’, Bambach, C., The Metropolitan
Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/346904>, geraadpleegd 5
december 2022.

‘Notariële archieven, archiefnummer 5075, inventarisnummer 14484, aktenummer 436068,
Amsterdam, 1771’, Gemeente Amsterdam Stadsarchief:
<https://archieff.amsterdam/indexen/persons?ss=%7B%22q%22:%22da%20vinci%22%7D>,
geraadpleegd 10 februari 2023.

‘Significato del Corallo’, Storia dell’arte: <http://www.storia-dell-arte.com/arte-e-simbolo/significato-del-corallo/>, geraadpleegd 31 mei 2023.

‘Statua di putto seduto, con testa non pertinente, che accarezza un’anatra’, Musei Vaticani:
<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.2476.0.0>, geraadpleegd 23
oktober 2022.

‘Wein für den Knaben’, Musea Keulen: https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2004_02, geraadpleegd 31 mei 2023.

Bijlage 1: afbeeldingen



Afb. 1. (Werkplaats van) Leonardo da Vinci, *Maria met kind, een kind met een kat en de heilige kinderen elkaar omhelzend*, ca. 1490-1500, pen en inkt over rood krijt en gewassen op papier, 202 x 151 mm, Royal Collection at Windsor, Londen (foto: Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/15/collection/912564/the-virgin-and-childnbspa-child-with-a-catnbspa-the-holy-children-embracing>, geraadpleegd 26 mei 2023).

Afbeeldingen bij hoofdstuk 1.1



Afb. 2. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1530, olieverf op paneel, 37.8 x 58.6 cm, Schlossmuseum Weimar, Weimar (Thüringen) (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/288008>, geraadpleegd 26 mei 2023).



Afb. 3. Leonardo da Vinci, *Madonna met het Christuskind en een kat*, recto (links) en verso (rechts), pen en inkt op blauw papier, 125 x 110 mm, Uffizi Gabinetto dei disegni e delle Stampe, Florence (foto: Gabinetto dei disegni e delle stampe, Uffizi, <https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=421+E+r.>, geraadpleegd 26 mei 2023).



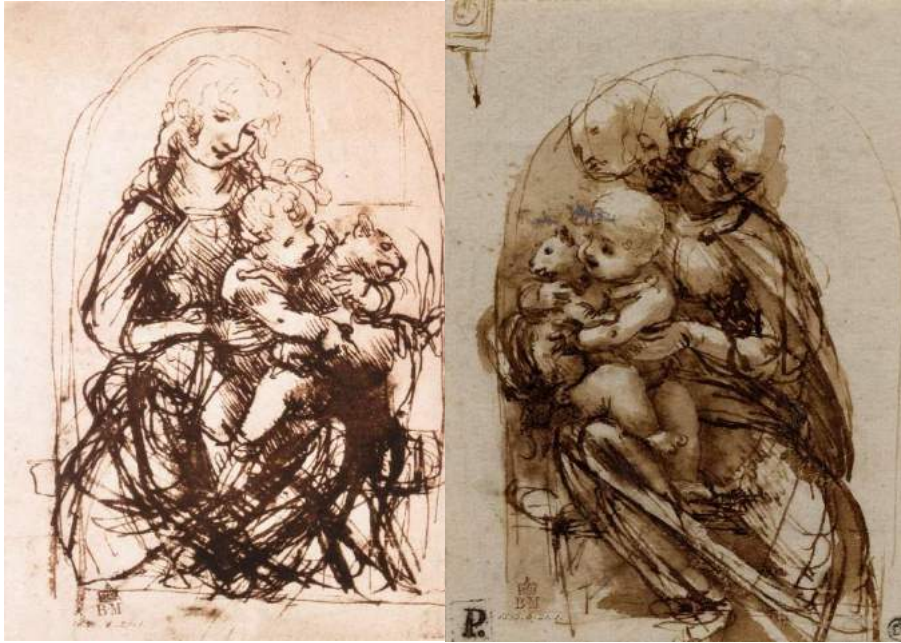
Afb. 4. Leonardo da Vinci, *Madonna met kind en een kat*, ca. 1478, pen en inkt op papier, Musée Bonnat-Helleu, Bayonne (foto: Musée Bonnat-Helleu, [https://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/collection/record/436?vc=ePkH4LF7w6iejEDVE9Y41ScuSaFWYyANcEebmZkqKZQDUzkw8nxS8_MSi1LygVWLQhkw4jKVsBc4pkZoFYs-Ka0AAJvCTAA\\$](https://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/collection/record/436?vc=ePkH4LF7w6iejEDVE9Y41ScuSaFWYyANcEebmZkqKZQDUzkw8nxS8_MSi1LygVWLQhkw4jKVsBc4pkZoFYs-Ka0AAJvCTAA$), geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 5. Leonardo da Vinci, Recto: *Christuskind met kat*, ca. 1475-1481, pen en bruine inkt over zwart krijt op papier, 280 x 197 mm, British Museum, Londen (foto: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0616-98, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 6. Leonardo da Vinci, Recto (links) en verso (rechts): *Christuskind met kat*, ca. 1478-1481, pen en bruine inkt op papier, 212 x 148 mm, British Museum, Londen (foto: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0110-1, geraadpleegd 10 februari 2023).



Afb. 7. Leonardo da Vinci, Recto (links) en verso (rechts): *Studies voor de Madonna met het Christuskind en een kat*, ca. 1478-1481, pen en bruine inkt en bruin gewassen op papier, 130 x 94 mm, British Museum, Londen (foto: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1856-0621-1, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 8. Leonardo da Vinci, *Madonna met kind en kat*, ca. 1478-1481, pen en bruine inkt op papier, 280 x 197 mm, privécollectie, New York (foto: Finestre sull'Arte, <https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artists/leonardo-da-vinci-s-cats-studies-on-felines-and-those-for-our-lady-of-the-cat>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 9. Cimabue, *Madonna op de troon met kind met engelen en profeten*, Santa Trinità, Florence, ca. 1280-1290, tempera en bladgoud op paneel, 384 x 223 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-enthroned-and-prophets-santa-trinita-maesta>, geraadpleegd 10 februari 2023).



Afb. 10. Giotto di Bondone, *Madonna op de troon met kind (Ognissanti Madonna)*, Chiesa di Ognissanti, Florence, ca. 1310, tempera en bladgoud op paneel, 325 x 204 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-enthroned-surrounded-by-angels-and-saints-ognissanti-maesta>, geraadpleegd 10 februari 2023).



Afb. 11. Toegeschreven aan de meester van Marradi, *Christus en Johannes de Doper* (een fragment), ca. 1470-1500, olieverf op paneel, 37.1 x 30.8 cm, The Royal Collection, Londen (foto: Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/403484/christ-and-saint-john-a-fragment>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 12. Filippino Lippi, *Madonna met kind en Johannes de Doper*, ca. 1480, tempera op paneel, 59.1 x 43.8 cm, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/filippino-lippi-the-virgin-and-child-with-saint-john>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 13. Rafaël, *Madonna met de putter*, 1505-1506, olieverf op paneel, 107 x 77.2 cm, Gallerie degli Uffizi Florence, (foto: Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/mary-christ-and-the-young-john-the-baptist-known-as-the-madonna-of-the-goldfinch>, geraadpleegd 26 mei 2023).



Afb. 14. Rafaël, *La bella jardiniere*, ca. 1508, olieverf op paneel, 122 x 80 cm, Musée du Louvre, Parijs (foto: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010060754>, geraadpleegd 26 mei 2023).



Afb. 15. *Amor en Psyche*, Romeinse kopie, 100-200 n. Chr., marmer, 125.4 cm, Musei Capitolini, Rome (foto: Musei Capitolini, https://museicapitolini.org/en/percorsi/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/sala_del_gladiatore/statua_di_amore_e_psiche, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 16. *Amor en Psyche*, Romeinse kopie, 100-200 n. Chr., marmer, 100 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/rebirth#8>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 17. *De Rivier de Tiber met Romulus en Remus*, 0-200 n. Chr., marmer, 317 x 165 cm, Musée du Louvre, Parijs (foto: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010278935>, geraadpleegd 26 mei 2023).



(Details **afb. 1** en **17**)



Afb. 18. Girolamo da Carpi, 34.114.1, *Blad met figuurstudies, detail van tekening*, ca. 1501-1556, pen en bruine inkt en gewassen op papier, 289 x 189 mm, Metropolitan Museum of Art, New York (foto: Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338906?ft=girolamo+da+carpi&offset=0&rpp=40&pos=5>, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 19. Baldassare Peruzzi, *Skb. I, ff. 16V-17, Detail van tekening*, 1512-1520, pen en bruine inkt en bruin gewassen op papier, 233 x 348 mm, British Museum, Londen (foto: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-15, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 20. Franciabigio, *Detail van De triomf van Cicero*, 1484-1525, fresco, Villa Medici, Poggio a Caiano (foto: Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/f/franciab/triumph1.html, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 21. Amico Aspertini, *Skb. I, ff. detail van 16V-17*, 1532-1535, pen en bruine inkt over zwart krijt op papier, 248 x 184 mm, British Museum, Londen (foto: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1898-1123-3-17, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 22. Enea Vico, *Detail van Riviergod naar de antieken*, 1540-1542, pen en bruine inkt over zwart krijt op papier, 178 x 306 mm, Pierpont Morgan Library, New York (foto: Pierpont Morgan Library, <https://www.themorgan.org/drawings/item/218652>, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 23. Hendrik Goltzius, *Detail van Tiber*, 1590-1591, krijt op blauw papier, 325 x 537 mm, Teylers Museum, Haarlem (foto: Teylers Museum, <https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/k-iii-025-de-tiber>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 24. Cesare da Sesto (1477-1523), *Leda en de zwaan*, kopie naar Leonardo da Vinci, 1515-1520, olieverf op paneel, 73.7 x 69.5 cm, Wilton House, Salisbury (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/280038>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 25. *Rivier de Nijl*, 0-200 n. Chr., marmer, 165 x 310 x 147 cm, Musei Vaticani, Rome (foto: Musei Vaticani, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/braccio-nuovo/Nilo.html>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Details afb. 24 en 25)



(Details afb. 24 en 25)



Afb. 26. School van Leonardo da Vinci, *Madonna met de spindel*, 1501, olieverf op paneel, 50.2 x 34.6 cm, privécollectie, Verenigde Staten (foto: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Yarnwinder#/media/File:Madonna_of_the_Yarnwinder.jpg, geraadpleegd 10 juni 2023).



Afb. 27. Quinten Massys, *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, vóór 1530, olieverf op paneel, 34.3 x 45.7 cm, Devonshire Collection, Chatsworth (foto: Chatsworth via Bridgeman Images, <https://www.bridgemanimages.com/en/massys-or-metsys/the-infant-christ-with-the-infant-st-john-the-baptist-oil-on-wood/oil-on-wood/asset/621542>, geraadpleegd 5 juni 2023).

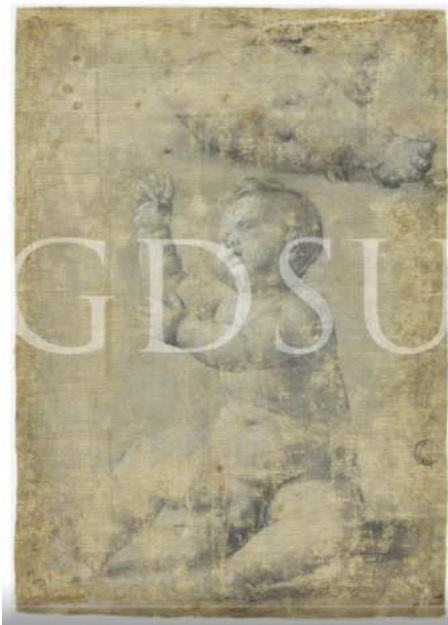


(Details **afb. 1, 17, 25** en 27)



Afb. 28. Leonardo da Vinci en werkplaats, *Madonna met kind en Johannes de Doper als kind*, ca. 1470-1489, olieverf op paneel, 71.8 x 50.5 cm, privécollectie, Moskou (foto: Wikiwand, <https://www.wikiwand.com/en/Madonna and Child with the Infant Saint John the Baptist %28Leonardo%29>, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 29. *Florentijnse sculptuur van een zittend kind*, late vijftiende eeuw, terracotta, privécollectie, Santa Barbara (foto: auteur, gemaakt uit 'M. W. Kwakkelstein, 'The Use of Sculptural Models by Italian Renaissance Painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks Reconsidered in Light of his Working Procedures' in *Gazette des Beaux-Arts* (1999), 191', geraadpleegd 10 juni 2023).



Afb. 30. Leonardo da Vinci, *Het Christuskind*, Uffizi Gabinetto dei disegni e delle Stampe, Florence (foto: Gabinetto dei disegni e delle Stampe, <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?aut=Leonardo+da+Vinci#opimages-70251ng7-1>, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 31. Leonardo da Vinci, *Studies voor een kind met een lam*, 1503-1506, pen en bruine inkt over zwart krijt, 210 x 141 mm, The Getty Museum (foto: The Getty Museum, <https://www.getty.edu/art/collection/object/103QS0>, geraadpleegd 5 juni 2023).



(Details (gespiegelde) **afb. 1, 25, 27, 28, 29, 30** en **31**)



Afb. 32. Marco d'Oggiono, *Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1530, olieverf op paneel (?), 65,1 x 48,9 cm, Milaan, locatie onbekend (foto: Franco Moro, http://www.francomoro.it/ita.old/visualizza_publicazione.php?id=118&pag=2&s_id=, geraadpleegd 5 juni 2023).



(Details **afb. 27, 28 en 32**)



(Details **afb. 1 en 17**)



(**Afb. 23**)

Afb. 33. Hendrik Goltzius, *Nijl*, 1590-1591, tekening op blauw papier, 538 x 748 mm, Teylers Museum, Haarlem (foto: Teylers Museum, <https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/k-iii-021-de-nijl>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 24)



Afb. 34. Links: Leonardo da Vinci, *Madonna of the Rocks*, 1483-1486, olieverf op paneel, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Parijs. **Rechts:** Leonardo da Vinci, *Madonna of the Rocks*, 1491-1501, olieverf op paneel, 189.5 x 120 cm, National Gallery, Londen (foto: Khana Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/leonardo-da-vinci/a/leonardo-virgin-of-the-rocks>, geraadpleegd 1 juni 2023).



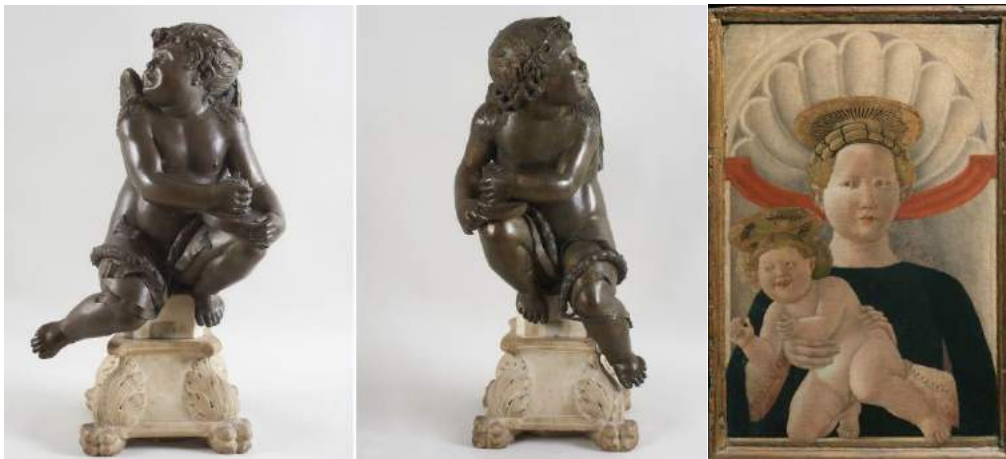
(Details **afb. 1** en **34**)



Afb. 35. Leonardo da Vinci, *Studies voor de Madonna met kind en Johannes de Doper*, 1505-1508, pen en bruine inkt en zwart krijt op papier, 265 x 199 mm, The British Museum, Londen (foto: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0612-17, geraadpleegd 29 mei 2023).



(Details **afb. 1** en **35**)



Afb. 36. Donatello, *due spiritelli* (dalla cantoria di Luca della Robbia), 1436-1438, brons, 27 x 29.5 x 29.3 cm (figuur dat naar links kijkt), 65 x 32.5 x 22 cm (figuur dat naar rechts kijkt), inv. MJAP-S 1773-1 en 2, Institut de France, Musée Jacquemart-André, Parijs (foto: Researchgate, https://www.researchgate.net/figure/Donatello-Spiritello-1-1436-MJAP-S-1773-1-H605-x-W410-x-D240-cm-left-and_fig1_335372591, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 37. Paolo Uccello, *Madonna met kind*, tempera en goud op paneel, ca. 1438-1440, 62.2 x 41.4 cm, National Gallery of Ireland, Dublin (foto: National Gallery of Ireland, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/9078/the-virgin-and-child?ctx=e58ad140-2e53-4f3f-9638-20d747c60394&id=0>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(**Afb. 36, 37, 27** en **29**)



Afb. 38. Luca della Robbia, *Madonna in de nis*, ca. 1445-1455, geglazuurde terracotta met goud en schilderingen, 48.3 x 38.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (foto: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/204722>, geraadpleegd 31 mei 2023).

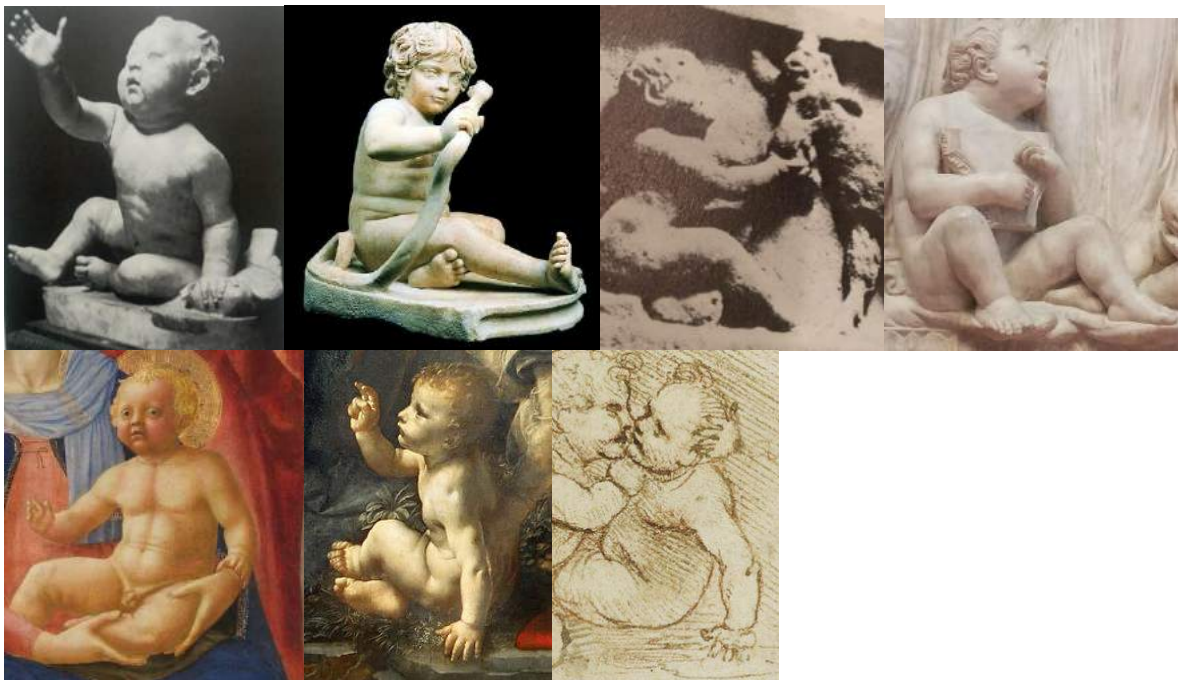
Afb. 39. Fra Filippo Lippi, *Madonna en kind*, ca. 1460, tempera op paneel, 117 x 71 cm, Palazzo Medici Riccardi, Florence (foto: Palazzo Medici Riccardi, <http://www.palazzomediciriccardi.it/project/la-madonna-con-il-bambino-in-mostra-a-londra/>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 40. Luca della Robbia, *Cantoria*, 1431-1438, Museo Opera del Duomo, Florence, (foto: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cantoria_di_luca_della_robbia_01.JPG, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 41. Masaccio, *Madonna met kind en de heilige Anna*, ca. 1425, tempera op paneel, 175 x 103 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/saint-anne-masaccio>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 42. *Zittende jongen met gans of vogel*, Romeinse sculptuur naar Hellenistisch type uit de derde eeuw v. Chr., wit marmer, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: auteur, gemaakt uit 'P. P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Harvey Miller Publishers, Londen, 1986, 253', geraadpleegd 23 oktober 2023).

Afb. 43. *Kind afgebeeld als Hercules die slangen verstikt*, 150-200 n. Chr., marmer, 64 cm, Musei Capitolini, Rome (foto: Musei Capitolini, <https://www.museicapitolini.org/it/opera/fanciullo-raffigurato-come-ercole-che-strozza-i-serpenti>, geraadpleegd 2 juni 2023).

Afb. 44. *Putto met lam*, onderdeel van een sarcofaag, Musei Vaticani, Rome (foto: auteur, gemaakt uit 'Bober, P. P., Rubinstein, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Harvey Miller Publishers, Londen, 1986', 253, 23 oktober 2023).

(Detail **afb. 40**)

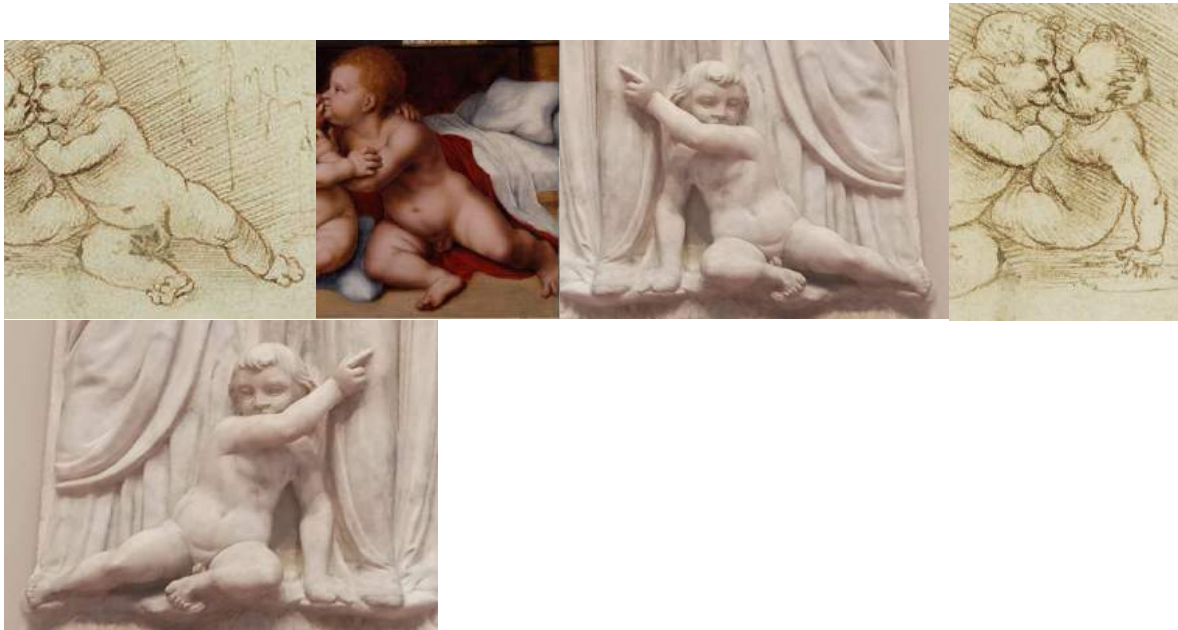
(Details **afb. 41, 34** en **1**)



(Detail **afb. 40**)

Afb. 45. *Zittende jongen met de gans*, 100-200 n. Chr., wit marmer, 46 x 40 cm, Galleria dei Candelabri, Musei Vaticani, Rome (foto: Musei Vaticani, <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.2476.0.0>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 46. Leonardo da Vinci, recto: *Een zittend kind op de grond*, verso: *Een geschreven fragment*, 1505-1510, pen en inkt op papier, 37 x 34 mm, The Royal Collection, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/8/collection/912712/recto-a-child-seated-on-the-ground-verso-a-fragment-of-writing>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Details **afb. 1, 27 en 40**)

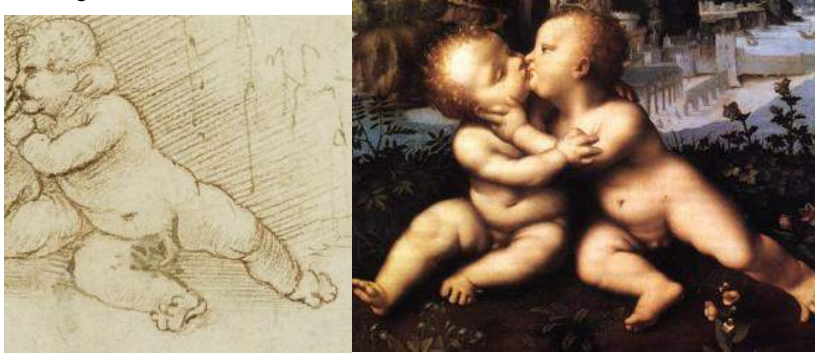
(Details **afb. 1 en 27**)

Afbeeldingen bij hoofdstuk 1.2



(Details **afb. 1** en **32**)

Houding 1:



Houding 2:



Houding 3:



(Details **afb. 1**, **32** en **34**)



(Details **afb. 1** en **32**)



(**Afb. 29**)



Afb. 47. Andrea del Verrocchio (?), *Liggende putto*, 1435-1488, De Jongh Museum San Francisco (foto: auteur, gemaakt uit 'G. dalli Regoli., 'Studi di putti: esercitazioni o disegni preparatori?' in *Critica d'arte*, diretta da Carlo L. Ragghianti Vallecchi editore Firenze, anno XLIII, Nuova Serie, fascicolo 157-159, 133-142', geraadpleegd 3 november 2023).

Afb. 48. *Putto*, tekening op papier. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 187 E verso (foto: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 29 en 3)



(Details (gespiegelde) afb. 1, 25, 27, 28, 29, 30 en 31)



Afb. 49. Giampietrino, *Leda knielend met kinderen*, 1515-1520, olieverf op paneel, 128 x 105.5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel (foto: Gemäldegalerie Alte Meister, <https://altemeister.museum-kassel.de/32719/0/0/147/s2/0/100/objekt.html>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Details **afb. 24** en **49**)



((Details) **afb. 1, 40, 41, 42, 43** en **44**)



(Details **afb. 1** en **32**)



Afb. 50. Leonardo da Vinci, *hoofd van een kind*, driekwart naar rechts, 1485-1490, tekening met metalpoint met witte hoogtepunten op grijs en beige papier, 169 x 140 mm, Musée du Louvre, Parijs (foto: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020003134>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 51. Giovanni Antonio Boltraffio (werkplaats Leonardo da Vinci), *Hoofdloos lichaam van een kind*, gedraaid naar links, metalpoint op blauw papier, 426 x 255 mm, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Parijs (foto: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020215673>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 52. Cesare da Sesto, *Studie van een baby*, ca. 1510-1515, rood en wit krijt op papier, 125 x 152 mm, Royal Collection, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/912565/a-study-of-a-baby>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 53. Cesare da Sesto, *Studie van een kind*, ca. 1510-1515, rood krijt op papier, 135 x 133 mm, Royal Collection, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/9/collection/912566/a-study-of-a-child>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 32)

Afb. 54. Marco d'Oggiono, *Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1500-1530, olieverf op paneel, 64.3 x 48.1 cm, Royal Collection at Hampton Court Palace, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/405463/the-infant-christ-and-saint-john-embracing>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 55. Marco d'Oggiono, *Madonna met kind en met het kind Johannes de Doper (De Thuelin Madonna)*, 1500-1530, olieverf op paneel, 99.1 x 78.1 cm, Sotheby's (New York): 28 januari 2000 (foto: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/marco-d-oggiono/the-madonna-and-child-with-the-infant-saint-john-IxvaEwphDZK4VbSP03bNw2>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 56. Leonardo da Vinci, *Karton van Burlington House (Sint-Anna te drieën met Johannes de Doper)*, ca. 1500-1505, Houtskool en wit krijt op papier bevestigd op doek, 141.5 x 104.6 cm, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-burlington-house-cartoon>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 34)

Afb. 57. Marco d'Oggiono (naar Leonardo), *Madonna in de grot*, ca. 1510, tempera en olieverf op paneel, 54 x 48.5 cm, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milaan (foto: Google Arts and Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/madonna-con-il-bambino-san-giovanni-e-l%E2%80%99angelo/igFxeYig7ibI2Q?hl=it>, geraadpleegd 1 juni 2023).

(Afb. 55)



Afb. 58. Marco d'Oggiono, *De Heilige Familie met de Heilige Zacharias, Elisabeth en Johannes de Doper*, 1517-1518, olieverf op paneel, 118 x 71.1 cm, Musée du Louvre, Parijs (foto: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062652>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 59. Marco d'Oggiono, *Het Christuskind met het kind Johannes de Doper*, ca. 1500-1525, olieverf op paneel, 43.8 x 36.2 cm, Sotheby's (New York): 8 juni 2007, lot. nr. 320 (foto: Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-including-property-of-the-albright-knox-art-gallery-n08321/lot.320.html>, geraadpleegd 1 juni 2023).
(Detail **afb. 58**)



Afb. 60. Marco d'Oggiono, *Madonna met kind*, ca. 1520, olieverf op paneel, 66.7 x 53.3 cm, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/marco-doggiono-the-virgin-and-child>, geraadpleegd 2 juni 2023).



Afb. 61. Marco d'Oggiono, *Madonna met kind*, olieverf op doek, 1490-1510, 34 x 49 cm, Castello di Rivoli, Milaan (foto: Castello di Rivoli, <https://www.castellodirivoli.org/dapres-leonardo/>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Details **afb. 58, 59, 60 en 61**)



Afb. 62. Marco d'Oggiono, *Madonna met viooltjes*, olieverf op paneel (overgebracht op canvas), 57.1 x 42.5 cm, MutualArt: 14 april 2016 (foto: Casate online, <https://www.casateonline.it/articolo.php?idd=118942&origine=1&t=All%27esposizione+milanese+dedicata+a+Leonardo+al+cune+opere+dell%27allievo+Marco+d%27Oggiono>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 63. Marco d'Oggiono, *Madonna en kind met Heiligen*, 1524, olieverf op doek, 175 x 148 cm, Museo Diocesano, Milaan (foto: Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/art/o/oggiono/virgin_c.jpg, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Details **afb. 58, 59, 62 en 63**)



(Details afb. 58, 59, 60 en 61)



(Details afb. 1, 40, 41, 42, 43, 44)



(Details afb. 58, 59, 62 en 63)

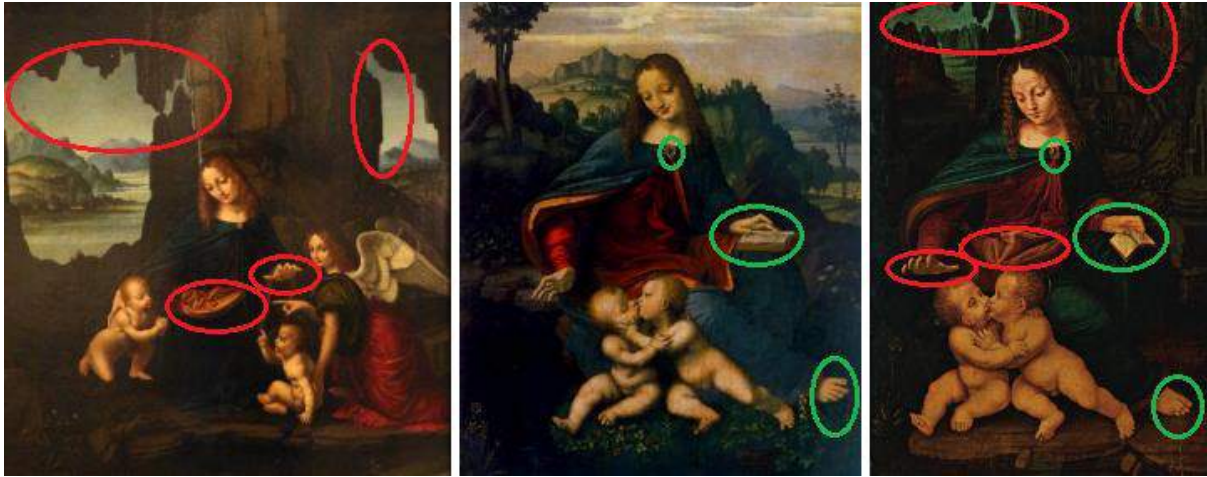


(Details (gespiegelde) afb. 1, 25, 27, 28, 29, 30 en 31)



Afb. 64. Bernardino de' Conti, *Madonna met de Heilige Kinderen*, 1470-1522, 100 x 73 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Fondazione Zeri,

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/35540/Conti%20Bernardino%20de%27%2C%20Madonna%20con%20Bambino%20e%20san%20Giovannino>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 57, 55 en 64)



(Afb. 55)

Afb. 65. Bernardino Luini, *Heilige Familie*, 1500-1533, olieverf op paneel, 100 x 84 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (foto: Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family/52b0d09e-77e5-4af6-9ea7-50d981399069?searchid=e66378af-03a3-55ef-1cf8-b8221314e966>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 66. Bernardino Luini (kopie naar), *Heilige Familie met het kind Johannes de Doper*, 1500-1600, olieverf op paneel, 51 x 47 cm, Wellington Collection, Apsley House, Londen (foto: Artuk, <https://artuk.org/discover/artworks/the-holy-family-with-the-infant-saint-john-144271>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 67. Bernardino Luini, *Twee kinderen die elkaar omhelzen*, 1520-1525, houtskool en krijt op papier, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, Parijs (foto: La Tribune del Art,

https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=38089&id_article=7671&lang=fr, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 68. Bernardino Luini (kopie naar), *Het Christuskind en Johannes de Doper elkaar omarmend*, zestiende eeuw, olieverf op paneel, 30 x 37 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (foto: Museo Nacional del Prado,

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jesus-y-san-juan-abrazandose/f4459c41-9ea9-4cae-b7c1-2aa3bc05b037>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 69. Bernardino Luini, *Madonna met kind met het kind Johannes de Doper*, zestiende eeuw, tekening, locatie onbekend (foto: auteur, gemaakt uit 'Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis, München, 1929, 181', geraadpleegd 4 november 2023).

Afb. 70. Bernardino Luini, *Madonna met kind, de Heilige Anna en Johannes de Doper*, zestiende eeuw, olieverf op paneel, 40 x 31.5 cm, Galleria Colonna, Rome (foto: Lombardia Beni Culturali,

<https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0000627/>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 71. Bernardino Luini, *Madonna met kind met het kind Johannes de Doper*, 1510, olieverf op paneel, 22.7 x 18.5 cm, Accademia Carrara, Bergamo (foto: uit 'Corry, M., Delight in Painted Companions: Shaping the Soul from Birth in Early Modern Italy, <https://brill.com/display/book/edcoll/9789004375871/BP000027.xml>', geraadpleegd 2 juni 2023).

(Detail afb. 34)



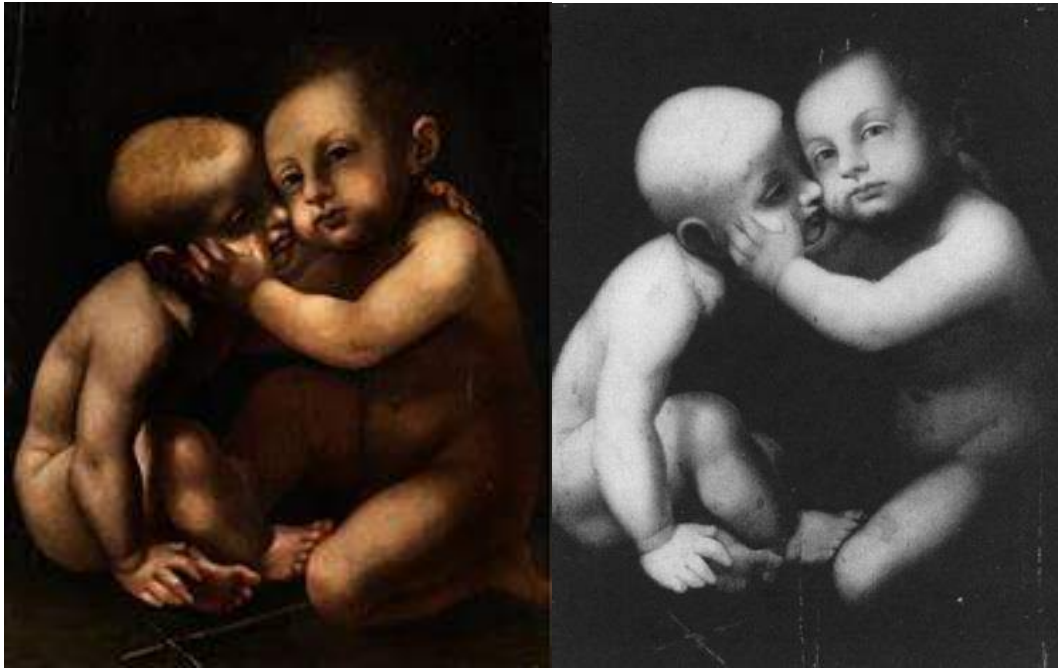
Afb. 72. Bernardino Luini, *Madonna en kind, de Heilige Augustinus, Heilige Margaretha en twee engelen*, ca. 1507, olieverf op paneel, 142 x 142 cm, Musée Jacquemart André, Parijs (foto: Cassiciaco, http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/cinquecento/luini/luini_parigi.html, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 73. Andrea Solario, *Madonna met kind en Heilige Jozef en Simon*, ca. 1495, paneel getransporteerd op doek, 102 x 87 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Pinacoteca di Brera, <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/madonna-and-child-with-saints-joseph-and-simon/>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 56)

Afb. 74. Bernardino Luini, *Heilige Familie met de Heilige Anna en Johannes de Doper*, ca. 1530, olieverf op doek, 118 x 92 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milaan (foto: Pinacoteca Ambrosiana, <https://www.ambrosiana.it/opere/sacra-famiglia-con-santanna-e-san-giovanni/>, geraadpleegd 2 juni 2023).



Afb. 75. Salai (Gian Giacomo Caprotti), *Omhelzing van het Christuskind en het kind Johannes de Doper*, 1480-1524, tempera en olieverf op paneel, 59 x 47.5 cm, MutualArt: 22 september 2016 (foto: MutualArt, <https://www.mutualart.com/Artwork/EMBRACE-OF-THE-CHRIST-CHILD-AND-INFANT-S/84C4379EAFAEA183>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 76. Giampietrino (werkplaats of omgeving), *Het Christuskind en Johannes de Doper, elkaar omhelzend*, 1500-1600, olieverf op paneel, 55.9 x 47 cm, ArtNet: datum onbekend (foto: ArtNet, <https://www.artnet.com/artists/giampietrino/the-christ-child-and-the-infant-saint-john-iFWThdii5gRxZlu0MAFw2A2>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Details **afb. 34, 75** en **76**)



(Details **afb. 34, 75 en 76**)



Afb. 77. Giampietrino, *Madonna met Kind, Heilige Elisabeth en Johannes de Doper*, 1520-1540, olieverf op paneel, 65 x 54 cm, privécollectie, locatie onbekend (foto: Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/g/giampiet/madonn_d.html, geraadpleegd 2 juni 2023).
(**Afb. 65**)



Afb. 78. Salaì (Gian Giacomo Caprotti), *Madonna met kind, Heilige Peter en Heilige Paulus*, 1480-1524, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Pinacoteca di Brera, <https://pinacotecabrera.org/en/collezioni/the-collection-online/?sala=37-en>, geraadpleegd 2 juni 2023).



Afb. 79. Cesare da Sesto, *Studies van Madonna met kind, en studies van de Heilige Kinderen*, ca. 1510-1515, metalpoint, rood krijt en pen en inkt op papier, 133 x 203 mm, Royal Collection, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/912563/studies-of-the-virgin-and-child-and-studies-of-the-holy-children>, geraadpleegd 2 juni 2023).



(Detail afb. 79)

Afb. 80. Rafaël Sanzio, *Madonna met kind en Johannes de Doper als kind (Madonna d'Alba)*, ca. 1510, olieverf op paneel getransporteerd op doek, diameter: 94.4 cm, Andrew W. Mellon Collection, Washington (foto: National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.26.html>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Detail afb. 79)

Afb. 81. Fra Bartolommeo, *Madonna met kind en Johannes de Doper als kind*, 1516, olieverf op doek, 88.3 x 71.1 cm, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/probably-by-fra-bartolommeo-the-madonna-and-child-with-saint-john>, geraadpleegd 1 juni 2023).



Afb. 82. Cesare da Sesto, *Madonna met Heiligen*, 1477-1523, 42.1 x 30.5 cm, Fitzwilliam Museum (foto: Fitzwilliam Museum, <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/210>, geraadpleegd 2 juni 2023).

Afb. 83. Cesare da Sesto (naar), *De Heilige Familie met Johannes de Doper*, 1477-1523, olieverf op koper, 52 x 42.5 cm, MutualArt: 7 december 2020 (foto: MutualArt, <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Holy-Family-with-Saint-John-the-Bapt/3C36783DDD29F2FD>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 51)

Afb. 84. Cesare da Sesto, *Madonna en kind*, 1500-1550, olieverf op paneel, 46 x 36 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Pinacoteca di Brera, <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/madonna-col-bambino-madonna-dellalbero/>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 85. Rafaël, *Mackintosh Madonna*, 1509-1511, olieverf op doek, 78 x 59 cm, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-madonna-and-child-the-mackintosh-madonna>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 71)

Afb. 86. Bernardino Lanino, *Madonna met het kind, de Heilige Elisabet en Johannes de Doper*, privécollectie, Milaan (foto: auteur, gemaakt uit 'Franco Moro., "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino", in: Maria Teresa Fiorio & Pietro C. Marani, *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milaan, 1991, 138', geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 87. Bernardino Lanino, *De omhelzing tussen het Christuskind en Johannes de Doper*, privécollectie (foto: auteur, gemaakt uit 'Franco Moro, "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino", in: Maria Teresa Fiorio & Pietro C. Marani, *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milaan, 1991, 137', geraadpleegd 5 juni 2023).



(Details **afb. 58, 59** en **87**)



(Details **afb. 75, 76** en **87**)



Afb. 88. Bernardino Lanino, *Madonna met kind, Johannes de Doper, Heilige Augustinus en Heilige Lucia*, 1564, olieverf op paneel, 246 x 150 cm, Galleria Sabauda, Turijn (foto: Galleria Sabauda, <http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/cinquecento/lanino/lanino.html>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 89. Leonardo da Vinci, *Heilige Anna, Madonna en het kind met lam*, ca. 1510-1513, olieverf op paneel, 168 x 130 cm, Musée du Louvre, Parijs (foto: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066107>, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 90. Bernardino Lanino, *Madonna met kind, Johannes de Doper en andere Heiligen*, Chiesa San Marco a Vercelli, privécollectie, Milaan (foto: auteur, gemaakt uit 'Franco Moro, "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino", in: Maria Teresa Fiorio & Pietro C. Marani, *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milaan, 1991, 139', geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 91. Martino Piazza da Lodi, *Madonna met Kind en de jonge Johannes de dooper*, ca. 1515-1530, olieverf en tempera op paneel, 32.3 x 23.9 cm, Szepmuveszeti Museum Boedapest (foto: Szepmuveszeti Museum, <https://www.mfab.hu/artworks/virgin-and-child-with-the-young-saint-john-the-baptist/>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 92 en 93. Meester van de Santo Spirito, Recto: *Madonna het Christuskind aanbiddend met Johannes de Doper*, Verso: *De Heilige Familie met Johannes de Doper*, ca. 1500-1513, pen en bruine inkt en bruine wax en sporen van zwart krijt op papier, 18.9 x 13.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (foto: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/346904?ft=santo+spirito&offset=0&rpp=40&pos=1>, geraadpleegd 5 juni 2023).
(Afb. 55, detail afb. 79 en 82)



(Afb. 82)

Afb. 94. Luca Cambiaso, *De Heilige Familie*, 1550-1600, olieverf op doek, 131 x 103 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (foto: Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family/ee9d9965-1e04-4b77-aa1a-eccefe2583b?searchid=31a44496-3ac9-9c33-37b4-454db2f76f06>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 95. Francesco Mazzola (detto Parmigianino), *Madonna met kind, Johannes de Doper, Magdalena en Zacharias*, 1531-1533, olieverf op paneel, 73 x 60 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/parmigianino-madonna-zachariah>, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 96. Francesco Mazzola, (detto Parmigianino), *Madonna en kind met Johannes de Doper en Maria Magdalena*, ca. 1535-1540, olieverf op doek, 75.9 x 59.7 cm, (foto: Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Parmigianino/609048/Parmigianino---Madonna-col-Bambino-con-San-Giovanni-Battista-e-Maria-Maddalena.html>, geraadpleegd 10 juni 2023).



Afb. 97. Rafaël Sanzio (en leerlingen), *Madonna del Passaggio*, ca. 1516, olieverf op paneel, 90 x 63.3 cm, Scottish National Gallery, Edinburgh (foto: Scottish National Gallery, https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8674?artists%5B6238%5D=6238&search_set_offset=4, geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 98. Rafaël Sanzio, *Madonna del Passaggio*, ca. 1518-1520, olieverf op paneel, 86 x 67.5 cm, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napels (foto: Catalogu Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500625269>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 99. Rafaël Sanzio (kopie naar), *Madonna del Passeggio*, ca. 1516, olieverf op paneel, 80 x 63 cm, Artnet (datum onbekend) (foto: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/raphael/la-madonna-del-passeggio-wxgeeDZq27VYEGeFXlQmXO2>, geraadpleegd 10 juni 2023).



(Afb. 96)

Afb. 100. Girolamo Mazzola Bedoli, *De Heilige Familie*, ca. 1530, olieverf op doek, 75 x 58 cm, Statens museum for kunst, Kopenhagen (foto: Wikimedia, https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Girolamo_Mazzola-Bedoli_-_The_Holy_Family_-_KMSsp75_-_Statens_Museum_for_Kunst.jpg, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 101. Girolamo Mazzola Bedoli, *Het Christuskind en Johannes de dooper elkaar omhelzend*, ca. 1533-1540, olieverf op paneel, 37.8 x 47.6 cm, Royal Collection, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/401367/the-infant-christ-and-st-john-embracing>, geraadpleegd 25 mei 2023).



(Afb. 82 en 93)

Afb. 102. Girolamo Mazzola Bedoli, *De Heilige Familie met Johannes de Doper en een engel*, ca. 1505-1569, bruine inkt en bruin gewassen op papier, 162 x 114 mm, Harvard Art Museums Collections, Cambridge (foto: Harvard Art Museums, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/295192?position=1>, geraadpleegd 5 juni 2023).



(Afb. 55)

Afbeeldingen bij hoofdstuk 1.3



(Afb. 59, 75 en 76)



(Afb. 87 en detail afb. 87)



(Afb. 101)



(Afb. 56, 70 en 74)



(Afb. 65, 66, 74 en 94)



(Afb. 77 en 86)



(Afb. 94, 95 en 101)



(Detail 1, **afb. 1**)



(Details **afb. 34** en **89**)



Afb. 103. Giovanni della Robbia, *Ontmoeting tussen het Christuskind en de jonge Johannes de Doper in de woestijn*, ca. 1510, geglazuurde terracotta, 32.5 x 31.5 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florence (foto: Alain Truong, <http://www.alaintruong.com/archives/2017/02/07/34906444.html>, geraadpleegd 5 juni 2023).



(Afb. 55, 71 en 90)



(Afb. 24)



Afb. 104. Federico Barocci, *Madonna met de kat*, ca. 1575, olieverf op doek, 112.7 x 92.7 cm, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/federico-barocci-the-madonna-of-the-cat-la-madonna-del-gatto>, geraadpleegd 5 juni 2023).



(Afb. 3 en 4)



Afb. 105. Leonardo da Vinci, *Studies van katten, leeuwen en draken*, ca. 1513-1518, zwart krijt en pen en inkt op papier, 270 x 210 mm, Royal Collection, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/912363/cats-lions-and-a-dragon>, geraadpleegd 5 juni 2023).



(Detail 2, **afb. 1**)
(Detail **afb. 105**)



(Detail 3, **afb. 1**)
(Details **afb. 34, 56, 81 en 97**)



(Detail 4, afb. 1)



(Afb. 32 en 54)



(Afb. 67 en 68)



(Detail van **afb. 24**)

Afb. 106. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1525, olieverf op paneel, 56 x 56 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napels (foto: Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/jesus-and-little-st-john-the-baptist-joos-van-cleve-attributed/cQF67y9o8TJZ5A>, geraadpleegd 5 juni 2023).



(**Afb. 24**)

Afb. 107. Francesco Melzi, *Leda en de zwaan*, 1505-1507, olieverf op paneel, 130 x 77.5 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: Wikipedia, [https://it.wikipedia.org/wiki/Leda_col_cigno_\(Uffizi\)#/media/File:Leda_Melzi_Uffizi.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Leda_col_cigno_(Uffizi)#/media/File:Leda_Melzi_Uffizi.jpg), geraadpleegd 5 juni 2023).

Afb. 108. *Leda en de zwaan*, 1500-1600, olieverf op paneel, 131.1 x 76.2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (foto: Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/collection/object/102166>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 109. Il Sodoma/ Giuliano Bugiardini, *Leda en de zwaan*, ca. 1510-1515, tempera op paneel, 115 x 86 cm, Galleria Borghese, Rome (foto: Galleria Borghese, <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/leda-3>, geraadpleegd 5 juni 2023).
(Afb. 49)



Afb. 110. Francesco d'Ubertino (Bacchiacca), *Staande Leda, met zwaan en vijf kinderen*, 1494-1557, olieverf op paneel, 39 x 30 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (foto: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435594?ft=leda&offset=0&rpp=40&pos=6>, geraadpleegd 5 juni 2023).



Afb. 111. Baldassarre Peruzzi, *Zittende Leda*, 1481-1536, fresco, Palazzo della Farnesina, Rome (foto: Salotto Culturale Stabia, salottoculturalestabia.blogspot.com/2021/09/villa-farnesina-e-la-committenza-di.html, geraadpleegd 8 juni 2023). (Detail **afb. 111**)



Afb. 112. Pontormo (?), *Leda en de zwaan*, 1512-1513, olieverf op paneel, 55 x 40 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence (foto: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leda_and_the_Swan_-_Pontormo.jpg, geraadpleegd 8 juni 2023). (Detail **afb. 112**)



(Details **afb. 110** en **112**)
(**Afb. 101**)



(Afb. 32 en 54)



(Afb. 64 en 89)



(Afb. 34)



(Afb. 88 en 90)

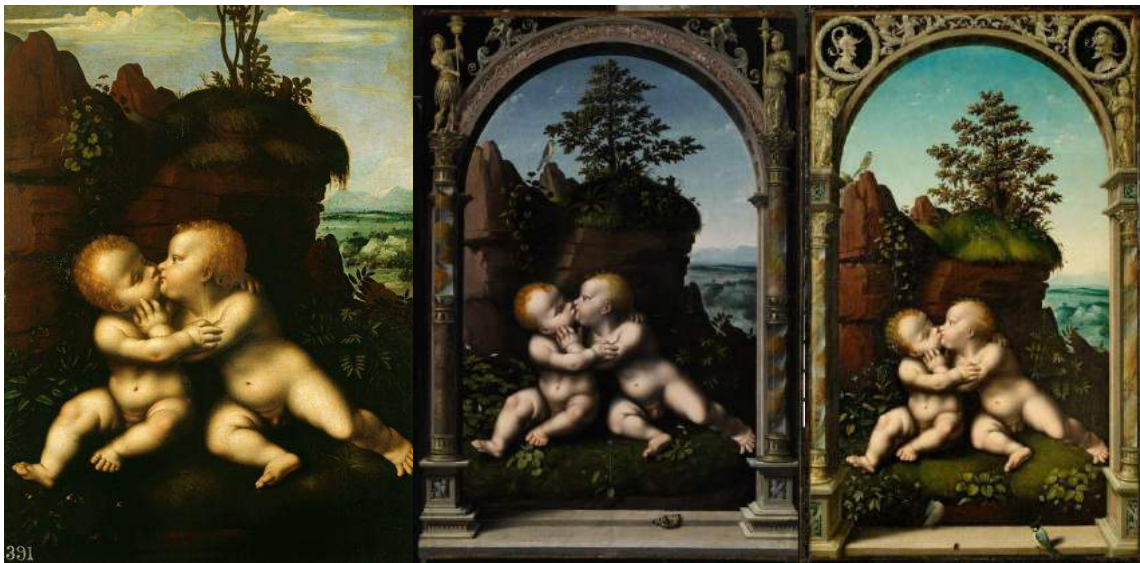


(Afb. 74 en 66)



(Afb. 32 en 54)

Afbeeldingen bij hoofdstuk 2.1



(Afb. 54)

Afb. 113. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 104 x 74 cm, privécollectie Antwerpen (foto: RKD,

<https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=9>, geraadpleegd 8 juni 2023).

Afb. 114. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 97.2 x 59.1 cm, Koller (Zürich): 21 september 2012 (foto: RKD,

<https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=15>, geraadpleegd 8 juni 2023).



(Afb. 32)

Afb. 115. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1550-1700, olieverf op paneel, 60.4 x 44.8 cm, Kunsthandelaar of privécollectie Van de Velden, locatie onbekend (foto: <https://www.artnet.com/artists/joos-van-cleve/christ-and-saint-john-kissing-in-an-italianate-OrHeus9LPTbMTmzFezAcvw2>, geraadpleegd 8 juni 2023).

Afb. 116. Joos van Cleve of Marco d'Oggiono (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1470-1549, olieverf op doek, 73.6 x 58.4 cm, privécollectie, Londen (foto: https://www.lot-art.com/auction-lots/Marco-DOggiono-1470-1549-After-Infant-Christ-and-Saint-John-Embracing/45227515-marco_oggiono-28.2.21-catawiki, geraadpleegd 25 mei 2023).



(Afb. 32 en 54)



Afb.

117. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1520-1525, olieverf op paneel, 74.7 x 57.6 cm, The Art Institute of Chicago, Charles H. en Mary F.S. Worcester Collection, Chicago (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=1>, geraadpleegd 8 juni 2023).

Afb. 118. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1540, olieverf op paneel, 72.5 x 54 cm, Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België, Brussel (foto: Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België (KMSKB), <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/joos-van-der-beke-genaamd-van-cleve-het-kind-jezus-en-de-heilige-johannes>, geraadpleegd 8 juni 2023).



(Afb. 2)

Afb. 119. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1530, olieverf op paneel, 58 x 39 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag (in bruikleen door Museum Catharijneconvent) (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=0>, geraadpleegd 8 juni 2023).



Afb.

120. IRR montage van het Christuskind en Johannes de Doper, elkaar omarmend, The Art Institute of Chicago, Charles H. en Mary F. S. Worcester Collection, Chicago (**afbeelding 117**) (foto: auteur, gemaakt uit 'P. van den Brink (red.), Joos van Cleve. Leonardo des nordens, (cat. tent. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen), München, 2011, 153', geraadpleegd 10 juni 2023).



Afb. 121. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1520-1550, olieverf op paneel, 50 x 58 cm, Galerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen (foto: auteur, gemaakt uit P. van den Brink (red.), Joos van Cleve. Leonardo des Nordens, (cat. tent. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen), München, 2011, 123', geraadpleegd 10 juni 2023).



Afb. 122. Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, olieverf, paneel, 25.4 x 25.1 cm, 1525-1550, Aken, Suermondt-Ludwig-Museum (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=3>, geraadpleegd 8 juni 2023).

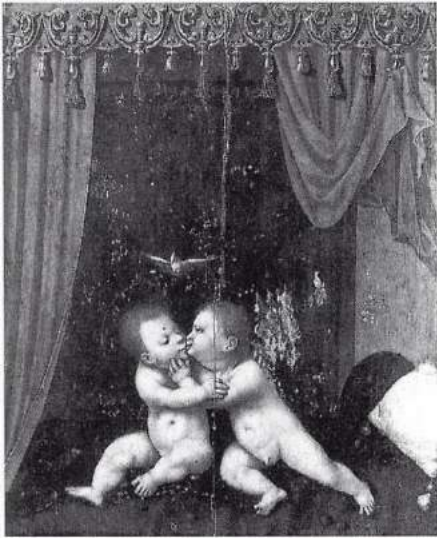


(Afb. 121 en 106)



(Afb. 106)

Afb. 123. Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 35 x 42 cm, locatie onbekend (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=13>, geraadpleegd 8 juni 2023).



Afb. 124. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1630-1640, olieverf op paneel, 44 x 33 cm, Galleria interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=16>, geraadpleegd 8 juni 2023).

Afb. 125. Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1500-1600, olieverf op paneel, 30.2 x 40.3 cm, Sotheby's: 1 februari 2018, lot nr. 549 (foto: Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/fine-old-master-19th-century-european-art-n09814/lot.549.html>, geraadpleegd 5 mei 2023).



Afb. 126. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1599, olieverf op paneel, privécollectie (foto: Bridgeman Images, <https://www.bridgemanimages.com/en/cleve/jesus-and-st-john-baptist-as-a-child-painting-16th-century/painting/asset/4694291>, geraadpleegd 8 juni 2023).

Afb. 127. Joos van Cleve, (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, olieverf op paneel, 73 x 62.2 cm, Sotheby's (New York) (voorheen Florence): 25 januari 2001 (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=2>, geraadpleegd 8 juni 2023).



Afb. 128. Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1540, olieverf op paneel, 42 x 53 cm, Sotheby's: april 2014, lot nr. 702, laatst genoteerd: Minerva Auctions (foto: Minerva Auctions, <http://www.minervaauctions.com/en/aste/asta80/23331-studio-di-joos-van-cleve-gesu-bambino-e-san-giovannino>, geraadpleegd 8 juni 2023).

Afb. 129. Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1600, olieverf op paneel, 27 x 42 cm, privécollectie (New York) sinds 1967 (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=14>, geraadpleegd 8 juni 2023).



Afb. 130. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1600, olieverf op paneel, 45 x 54.3 cm, Christie's (Londen): 4 juli 1997 (foto: Artnet, https://www.artnet.com/artists/joos-van-cleve/the-christ-child-and-the-infant-saint-john-the-81XPx6yOT_U1B9tBTawag2, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 131. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1600, olieverf op paneel, 32.6 x 41 cm, Lempertz (Keulen): 18 november 2006 (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=11>, geraadpleegd 9 juni 2023).



Afb. 132. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1600-1700, olieverf op paneel, 52.4 x 56.9 cm, Musée des Beaux-Arts, Straatsburg (foto: Musée des Beaux-Arts, <https://musees-strasbourg.skin-web.org/document/d-44-990-0-1/5ee338cd461cda28a3aabc34?q=cleve&pos=2>, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 133. Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1550-1600, olieverf op paneel, 54.5 x 36.9 cm, locatie onbekend (foto: Paul Bert Serpette, <https://www.paulbert-serpette.com/en/catalog/categories/paintings-drawings/other-styles/jesus-and-st-john-as-infants-by-suiveur-de-joos-van-cleve-16th-century>, geraadpleegd 9 juni 2023).



Afb. 134. Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1540, olieverf op paneel, 38.1 x 52.1 cm, Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts (foto: Collections Database Five Colleges, <https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=all&t=objects&type=all&f=&s=joos+van+cleve&record=0>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Afb. 117)



Afb. 135. Dirck Jacobsz, *Pompeius Occo*, ca. 1531, olieverf op paneel, 66.5 x 55.1 cm, Pompeius Occo, Rijksmuseum, Amsterdam (foto: Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=occo&p=1&ps=12&st=Objects&ii=2#/SK-A-3924.2>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Detail **afb. 135** en **afb. 117**)



Afb. 136. Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Triptiek van Pompeius Occo en zijn vrouw Gerbrich Claesdr.*, 1515, olieverf op paneel, 107 x 132 cm, Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA), Antwerpen (foto: KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/triptiek-van-pompeius-occo-en-zijn-vrouw-gerbrich-claesdr>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Details **afb. 136**)



Afb. 137. David Teniers de jongere, *Aartshertog Leopold Wilhelm in zijn Galerij in Brussel*, 1653, olieverf op doek, 70.9 x 87.6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Wenen (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/44344>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Detail **afb. 137**)



Afb. 138. *Twee jongens elkaar omarmend*, brons, 15 x 17 cm, Parijs, privécollectie (foto: auteur, gemaakt uit 'Franco Moro., "Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino", in: Maria Teresa Fiorio & Pietro C. Marani, *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milaan, 1991, 127', geraadpleegd 11 juni 2023).



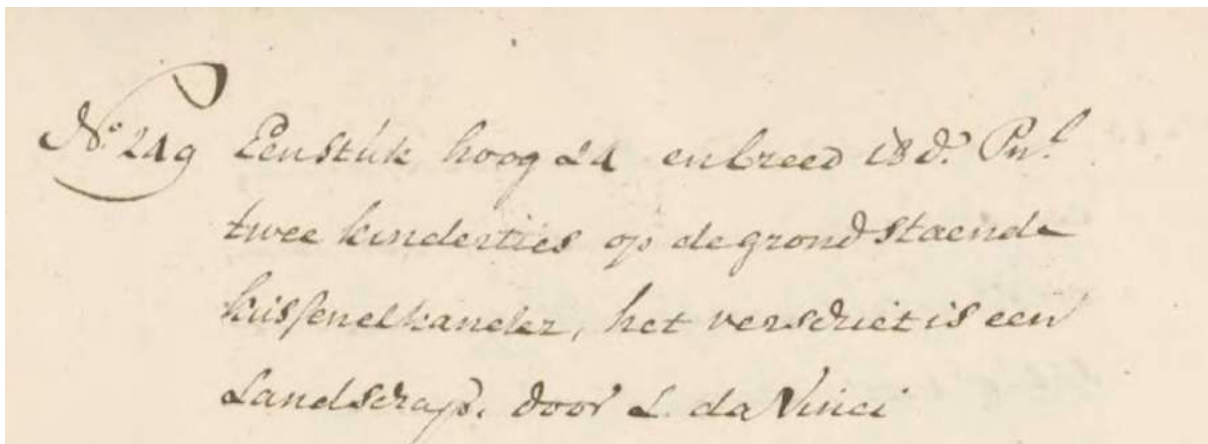
Afb. 139. Willem van Haecht, *De kunstkamer van Cornelis van der Geest*, 1628, olieverf op paneel, 102.5 x 137.5 cm, Rubenshuis, Antwerpen (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=van+haecht+cornelis+van+der+geest&start=0>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Detail afb. 139)



Afb. 140. Foto: auteur, gemaakt uit C. Bille, *De tempel der kunst of het kabinet van den heer Braamcamp*, Amsterdam, 1961, 127, geraadpleegd 3 november 2022.



Afb. 141. *Boedelinventaris Gerrit Braamcamp*, Stadsarchief Amsterdam (foto: auteur, gemaakt uit 'Notariële archieven, archiefnummer 5075, inventarisnummer 14484, aktenummer 436068, Gemeente: Amsterdam, Periode: 1771, <https://archieff.amsterdam/indexen/persons?ss=%7B%22q%22:%22da%20vinci%22%7D>', geraadpleegd 4 mei 2023).



(Afb. 32, 115 en 116)



Afb. 142. Lucas Cranach, *Madonna met kind en Johannes de Doper*, 1500-1530, olieverf op paneel, 64 x 42 cm, Bonnefanten, Maastricht (foto: Bonnefanten, <https://www.bonnefanten.nl/nl/collectie/1003762-maria-met-kind-en-de-kleine-johannes-de-doper>, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 143. Lucas Cranach (I), *Madonna met kind en Johannes de Doper als kind*, ca. 1512, olieverf op paneel, 76 x 59 cm, Kinsky Wenen: 24 April 2018, Lot 635 (foto: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_%28I%29_-_Madonna_mit_Kind_und_Johannesknaben_%281512%29.jpg, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Afb. 136, 139 en 115)



(Afb. 27)

Afb. 144. Quinten Massys (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1550, olieverf op paneel, 37 x 45 cm, Kunsthandelaar Michels, Aken (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=christus+en+johannes+als+kinderen&start=3>, geraadpleegd 9 juni 2023).



Afb. 145. Jan Gossaert (?), *Johannes de Doper en het Christuskind, elkaar kussend*, zestiende eeuw, olieverf op paneel, 31.5 x 43 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (foto: Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-y-el-nio-jesus-besandose/46085faf-7bd2-4370-a764-9f07c64414f4?searchMeta=gossaert>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Afb.132, 133 en 134)



(Afb. 145 en detail afb. 117)



Afb. 146. Peter Paul Rubens, *De Heilige Familie met Elisabeth en Johannes de Doper*, ca. 1614, olieverf op paneel, 136 × 100 cm, Wallace Collection, Londen (foto: Wallace Collection, [https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=10](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=10), geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 147. Peter Paul Rubens, *De Heilige Familie met de Heilige Elisabeth en Johannes de Doper als kind*, 1614-1615, olieverf op doek, 114 × 88 cm, Palazzo Pitti, Florence (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/21894>, geraadpleegd 9 juni 2023).



Afb. 148. Peter Paul Rubens, *Madonna met kind met Johannes de Doper en Elisabeth*, ca. 1618, olieverf op doek, 152.5 × 114 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/virgin-and-child-saint-elizabeth-and-young-saint-john/peter-paulus-rubens/212847-000>, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 149. Peter Paul Rubens, *De Heilige Familie met Johannes de Doper als kind*, ca. 1617, olieverf op paneel, 170.5 × 129.5 cm, Bildergalerie am Schloss Sanssouci, Potsdam (foto: RKD, https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bplaats_collectie_verblijfplaats%5D%5B0%5D=Potsdam&query=rubens+eilige+familie&start=0, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Afb. 149, 81, 82 en 83)



Afb. 150. Peter Paul Rubens en Frans Snyders, *Christus en Johannes de Doper als kinderen met twee engelen*, ca. 1615-1620, olieverf op paneel, 76.5 × 122.3 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Wenen (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=rubens+christus+en+johannes&start=20>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Detail afb. 1 en afb. 150)



Afb. 151. Anthony van Dyck, *Het Christuskind omhelst Johannes de Doper als kind*, ca. 1639, olieverf op doek, 75 x 60.6 cm, Royal Collection te Windsor, Londen (foto: Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/29/collection/405630/the-infant-christ-and-st-john-the-baptist>, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 152. Anthony van Dyck, *Het Christuskind omhelst Johannes de Doper als kind*, ca. 1630, olieverf op doek, 72.4 x 58.1 cm, Lampton Hall, Northamptonshire (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/240071>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Afb. 99 en 151)



(Afb. 137 en 139)



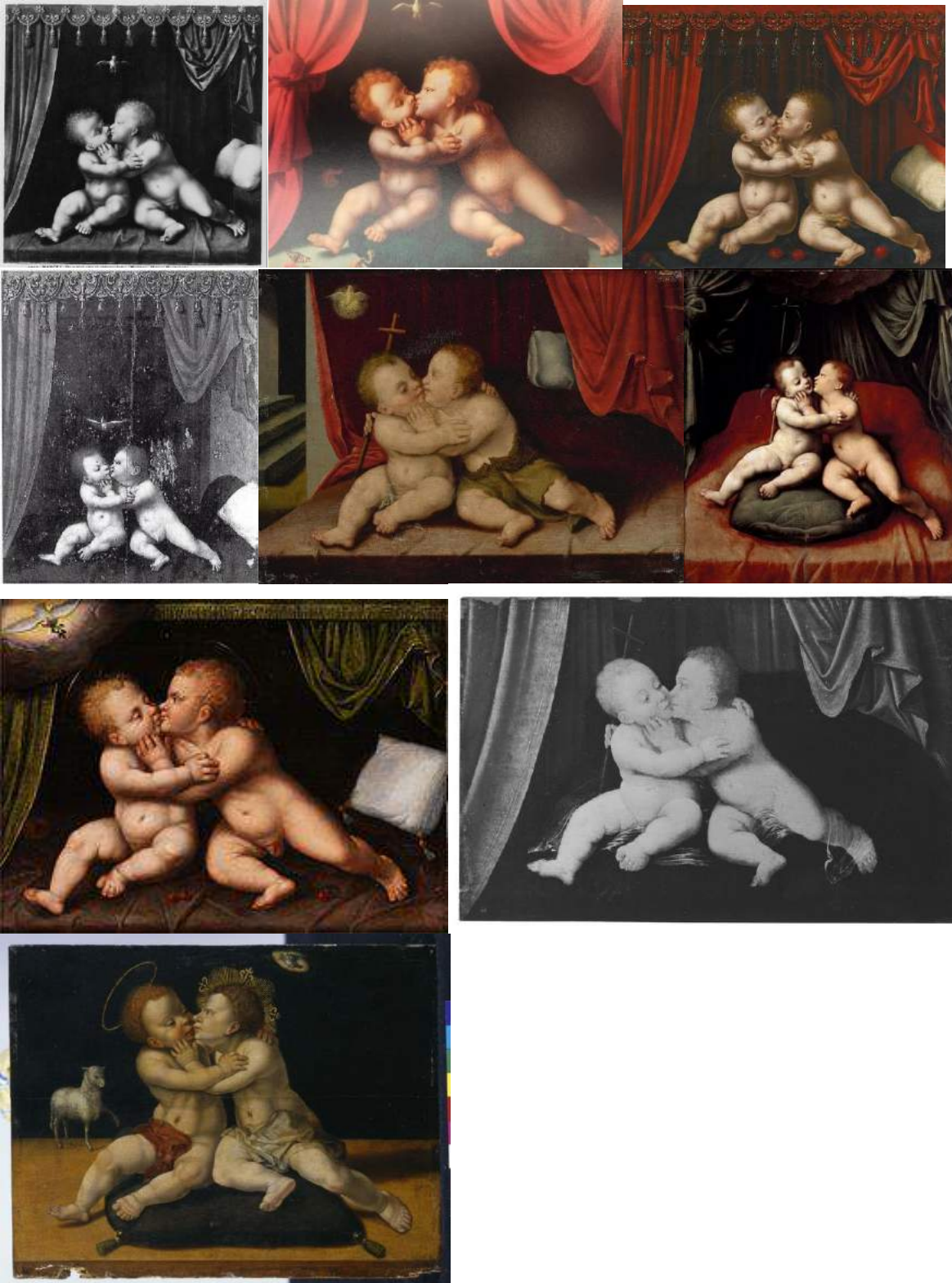
Afb. 153. Fernando Yáñez de la Almedina, *Madonna met kind en Johannes de Doper als kind*, 1505, olieverf en tempera op paneel, 78.4 x 61.4 cm, National Gallery of Art, Washington, DC (foto: National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.447.html>, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 154. Simon Vouet, *Madonna met kind en de Heilige Elisabeth, Johannes de Doper als kind en Catharina*, 1624-1626, olieverf op doek, 182 x 130 cm, Museo Nacional del Prado (foto: Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-el-nio-con-santa-isabel-san-juan/426883db-6dca-41a5-9d80-43b448179d03?searchid=d58d4662-4c2c-c612-d1dd-3b3df4cf00a3>, geraadpleegd 9 juni 2023).

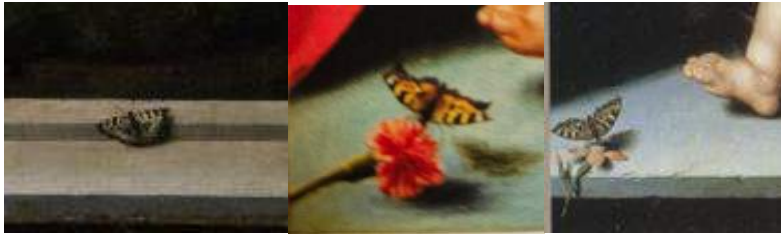


(Afb. 117 en 120)

Afbeeldingen bij hoofdstuk 2.2



(Afb. 106, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129 en 131)



(Details **afb. 113, 121 en 127**)



(Details **afb. 123 en 127**)



Afb. 155. Joos van Cleve (naar), *Het Christuskind met de tros druiven*, negentiende eeuwse kopie (?), olieverf op paneel, 27 x 19 cm, privécollectie (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christuskind&start=3>, geraadpleegd 9 juni 2023).

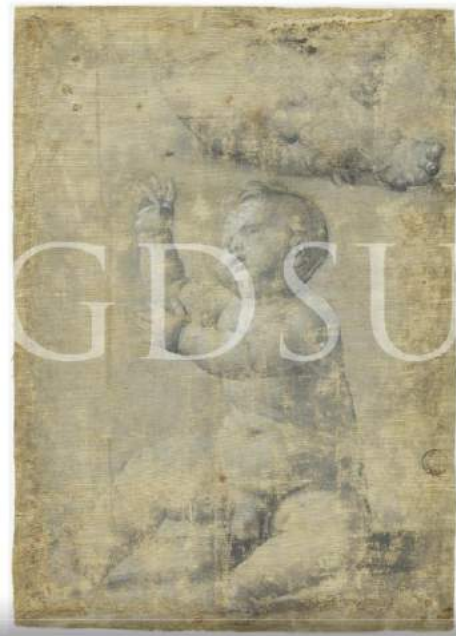
Afb. 156. Joos van Cleve, *Het Christuskind met de tros druiven*, 1485-1541, olieverf op paneel, 42 x 31.5 cm, Van Ham: 19 november 2020, privécollectie, Nederland (foto: Van Ham, <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/joos-van-cleve/joos-van-cleve-christusknabe-mit-kirschen.html>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Afb. 157. Joos van Cleve (naar), *Het christuskind met de tros druiven*, zestiende eeuw, olieverf op paneel, 26.5 x 20.5 cm, Art Curial: 9 november 2021, lot. nr. 20, privécollectie (foto: Art Curial, <https://www.artcurial.com/en/lot-pays-bas-xvii-siecle-suiueur-de-joos-van-cleve-le-christ-enfant-aux-raisins-huile-sur-panneau>, geraadpleegd 9 juni 2023).



Afb. 158. Joos van Cleve, *Het Christuskind met de tros druiven*, zestiende eeuw, olieverf op paneel, diameter: 40.5 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Keulen (foto: Wallraf Richartz Museum, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011084>, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 159. Joos van Cleve of omgeving, *Het Christuskind met de tros druiven*, 1485-1541, olieverf op paneel, diameter: 20.7 cm, privécollectie (foto: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/joos-van-cleve/the-infant-christ-seated-on-a-red-velvet-cushion-tE181vZUA7rJFHztmTw-jA2>, geraadpleegd 31 mei 2023).



(Afb. 30)

Afb. 160. *Zittende putto op een rots*, 100-200 n. Chr. wit marmer, 44.5 cm, Musei Vaticani, Rome (foto: Musei Vaticani, <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.2464.0.0>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Afb. 131 en 128)



(Afb. 123, 125, 129, 131 en 156)





(Afb. 113, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 2, 119, 130, 132, 133 en 134)



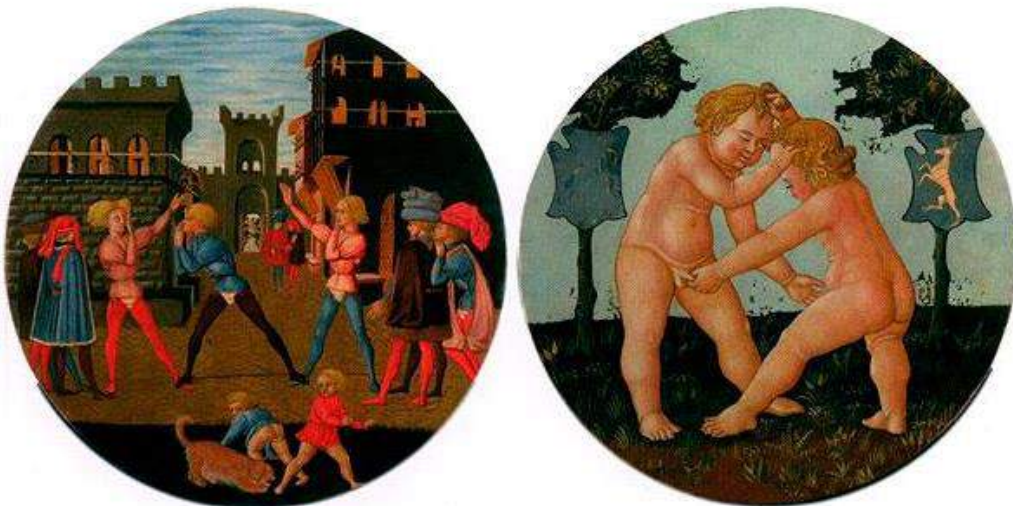
Afb. 161. Cornelis Buys II, *Het Laatste Avondmaal*, 1535, olieverf op paneel, 90 x 71.1 cm, Stedelijk Museum Alkmaar (foto: Vereniging Rembrandt, <https://www.verenigingrembrandt.nl/nl/kunst/het-laatste-avondmaal>, geraadpleegd 1 juni 2023).



(Detail **afb. 119**)



(Detail afb. 119)



Afb. 162. Lo Scheggia, Giovanni di Ser Giovanni, Desco, links: *Il gioco del civettino*, rechts: *due bambini che si lottano*, ca. 1450, tempera op paneel, Palazzo Davanzati, Florence (foto: Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Desco_da_parto#/media/File:Lo_Scheggia_-_Game_of_Civettino_\(a_Birth_Salver\)_-_WGA20984.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Desco_da_parto#/media/File:Lo_Scheggia_-_Game_of_Civettino_(a_Birth_Salver)_-_WGA20984.jpg), geraadpleegd 10 juni 2023).



Afb. 163. Werkplaats van Apollonio di Giovanni en werkplaats van Marco del Buono, *De triomf van de liefde*, 1453-55, tempera op paneel, diameter: 61 cm, The National Gallery, Londen (foto: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-apollonio-di-giovanni-and-workshop-of-marco-del-buono-birth-tray-the-triumph-of-love>, geraadpleegd 26 mei 2023).

Afb. 164. Lo Scheggia, *De triomf van de roem met de wapens van de Medici familie en de Tornabuoni familie*, ca. 1449, tempera op paneel, diameter 92.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (foto: Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436516?ft=the+triumph&offset=0&rpp=40&pos=3>, geraadpleegd 26 mei 2023).



Afb. 165. Bartolomeo di Frosino, verso: *Het gouden kind dat aan het vissen is*, 1428, tempera op paneel, privécollectie (foto: Wikipedia, https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Di_Fruosino_-_Desco_da_parto_%28verso%29_-_WGA01342.jpg, geraadpleegd 9 juni 2023).

Afb. 166. Masaccio, *Geboortescène*, ca. 1426, tempera op paneel, diameter: 56.6 cm., Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (foto: Staatliche Museen zu Berlin, <https://recherche.smb.museum/detail/863076/desco-da-parto-geburtssteller?language=de&question=%22Desco+Da+Parto%22+%28Birth+Tray%29%22&limit=15&controls=none&objIdx=0>, geraadpleegd 9 juni 2023).



Abb. 162 Florenz, twee kampfende Knaben, New York
(Kat. Nr. 63)



Abb. 107 Balgende Putti
(Kat. Nr. 28, verso)



Abb. 109 Mit Malakoposis spielende Putti
(Kat. Nr. 29, verso)

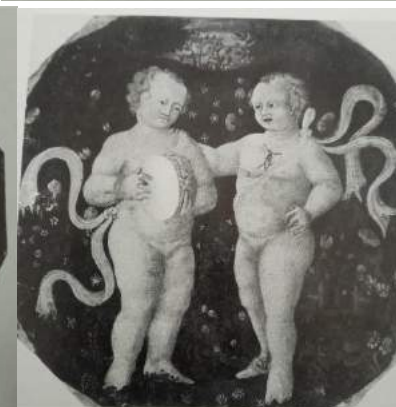


Abb. 68 Zwei Putti (Kat. Nr. 8, verso)



Abb. 85 Zwei Putti mit Vogel (Kat. Nr. 16, verso)



Abb. 156 Feuerprobe des kleinen Moses,
Sizilien (Kat. Nr. 57)



Abb. 49 Putti mit Schmetterling
(Kat. Nr. 10, verso)



Abb. No. Knabe mit Gans
(Kat. Nr. 13, verso)

(Afb. 32)

Afb. 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173 en 174. Van links naar rechts en boven naar onder:

167: Verso: *Twee vechtende jongens*, 1460-1480, tempera op paneel, diameter: 63.5 cm, privécollectie, New York (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke., *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).

168: Werkplaats van Apollonio di Giovanni, Verso: *Twee worstelende putti*, ca. 1450, tempera op paneel, diameter: 73 cm, locatie onbekend (eerder in verzameling Martin Le Roy, Parijs) (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).

169: Werkplaats van Apollonio di Giovanni, Verso: *Met papaverhoofden spelende putti*, 1440-1450, tempera op paneel, twaalfhoekig, 58.4 x 59.1 cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh, North Carolina (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).

170: Verso: *Twee putti in een bloemenweide*, 1430-1450, tempera op paneel, 56.9 x 46.5 cm, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venetië (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).

171: Verso: *Twee putti met een vogel ruziemakend*, ca. 1440-1450, tempera op paneel, diameter: 71 cm, locatie onbekend (eerder verzameling Martin Le Roy, Parijs) (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).

172: Recto: *Vuurproef van de kleine Moses*, ca. 1500, tempera op paneel, diameter: 46.3 cm, Monte dei Paschi di Siena, Verzameling Chigi-Saracini, Siena (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).

173: Werkplaats van Francesco del Cossa, Verso: *Putto met twee hoornen des overvloeds*, ca. 1470, olieverf op paneel, twaalfhoekig, 75.5 x 75 cm, Museum of Fine Arts, Boston (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).

174: Verso: *Jongen met een gans*, ca. 1420-1430, tempera op paneel, twaalfhoekig, 52.2 x 53 cm, privécollectie, Basel (foto: auteur, gemaakt uit 'C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum Italienischen Bildtyp der deschi da parto*, München/Berlijn, 2003', geraadpleegd 3 november 2022).



(details afb. 32 en 171)



(Afb. 159 en 160)



Abb. 156 Feuerprobe des kleinen Moses;
Siena (Kat. Nr. 57).



Abb. 142 Putto mit zwei Füllhörnern
(Kat. Nr. 49, 1030).

(Afb. 171 en 172)



(Afb. 117 en 118)



(Details afb. 117)



(Afb. 117)



Afb. 174. Cornelis Troost, *Kraamkamer*, 1748, penseel in dekverf in kleuren en bruin en grijze pen op papier, 26 x 42 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (foto: Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=troost&p=6&ps=12&st=Objects&ii=6#/RP-T-1953-227,66>, geraadpleegd 9 juni 2023).



Afb. 175. Gabriel Metsu, *Kraambezoek*, 1661, olieverf op doek, 77.5 x 81.3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (foto: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437071?ft=metsu&offset=0&rpp=40&pos=3>, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Afb. 27 en 144)



Afb. 176. Joos van Cleve, *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1550, olieverf op paneel, 90 x 60 cm, Matteo Lampertico Fine Art, Milaan (foto: Matteo Lampertico Fine Art, https://www.mlfineart.com/content/feature/44/gallery_fp_artworks651/, geraadpleegd 9 juni 2023).



(Details **afb. 113** en **176**)



(Afb. 123, 125, 129, 131)

Bijlage 2: Inventaris van schilderijen en tekeningen met daarop de ‘kussende kinderen’ afgebeeld

Italiaanse tekening en schilderijen van twee naakte, elkaar kussende kinderen in de leonardeske houding

- (Werkplaats van) Leonardo da Vinci, *Maria met kind, een kind met een kat en de heilige kinderen elkaar omhelzend*, ca. 1490-1500, pen en inkt over rood krijt en gewassen op papier, 202 x 151 mm, Royal Collection at Windsor, Londen (foto: Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/15/collection/912564/the-virgin-and-childnbspa-child-with-a-catnbspand-the-holy-children-embracing>, geraadpleegd 26 mei 2023).
- Marco d'Oggiono, *Madonna met kind en met het kind Johannes de Doper (De Thuelin Madonna)*, 1500-1530, olieverf op paneel, 99.1 x 78.1 cm, Sotheby's (New York): 28 januari 2000 (foto: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/marco-d-oggiono/the-madonna-and-child-with-the-infant-saint-john-IIxvaEwphDZK4VbSP03bNw2>, geraadpleegd 1 juni 2023).
- Marco d'Oggiono, *Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1500-1530, olieverf op paneel, 64.3 x 48.1 cm, Royal Collection at Hampton Court Palace, Londen (foto: The Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/405463/the-infant-christ-and-saint-john-embracing>, geraadpleegd 1 juni 2023).
- Marco d'Oggiono, *Christus en Johannes als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1530, 65,1 x 48,9 cm, Milaan, locatie onbekend (foto: Franco Moro, http://www.francomoro.it/ita.old/visualizza_publicazione.php?id=118&pag=2&s_id ≡, geraadpleegd 5 juni 2023).
- Bernardino de' Conti, *Madonna met de Heilige Kinderen*, 1470-1522, 100 x 73 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Fondazione Zeri, <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/35540/Conti%20Bernardino%20de%27%2C%20Madonna%20con%20Bambino%20e%20san%20Giovannino>, geraadpleegd 1 juni 2023).
- Bernardino Luini, *Heilige Familie*, 1500-1533, olieverf op paneel, 100 x 84 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (foto: Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family/52b0d09e-77e5-4af6-9ea7-50d981399069?searchid=e66378af-03a3-55ef-1cf8-b8221314e966>, geraadpleegd 1 juni 2023).

Vlaamse schilderijen van twee naakte, elkaar kussende kinderen in de leonardeske houding

- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1540, olieverf op paneel, 72.5 x 54 cm, Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België, Brussel (foto: Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België (KMSKB), <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/joos-van-der-beke-genaamd-van-cleve-het-kind-jezus-en-de-heilige-johannes>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1530, olieverf op paneel, 58 x 39 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag (in bruikleen door Museum Catharijneconvent) (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=0>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, olieverf, paneel, 25.4 x 25.1 cm, 1525-1550, Aken, Suermondt-Ludwig-Museum (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=3>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1520-1550, olieverf op paneel, 50 x 58 cm, Galerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen (foto: auteur, gemaakt uit P. van den Brink (red.), *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, (cat. tent. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen), München, 2011, 123', geraadpleegd 10 juni 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 104 x 74 cm, privécollectie Antwerpen (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=9>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 97.2 x 59.1 cm, Koller (Zürich): 21 september 2012 (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=15>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1520-1525, olieverf op paneel, 74.7 x 57.6 cm, The Art Institute of Chicago, Charles H. en Mary F.S. Worcester Collection, Chicago (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=1>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve, (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, olieverf op paneel, 73 x 62.2 cm, Sotheby's (New York) (voorheen Florence): 25 januari 2001 (foto: RKD,

<https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=2>, geraadpleegd 8 juni 2023).

- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1525, olieverf op paneel, 56 x 56 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napels (foto: Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/jesus-and-little-st-john-the-baptist-joos-van-cleve-attributed/cQF67y9o8TJZ5A>, geraadpleegd 5 juni 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1600, olieverf op paneel, 45 x 54.3 cm, Christie's (Londen): 4 juli 1997 (foto: Artnet, https://www.artnet.com/artists/joos-van-cleve/the-christ-child-and-the-infant-saint-john-the-81XPx6yOT_U1B9tIBTawag2, geraadpleegd 9 juni 2023).
- Joos van Cleve (atelier), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1530, olieverf op paneel, 37.8 x 58.6 cm, Schlossmuseum Weimar, Weimar (Thüringen) (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/288008>, geraadpleegd 26 mei 2023).
- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1600, olieverf op paneel, 27 x 42 cm, privécollectie (New York) sinds 1967 (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=14>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1550-1700, olieverf op paneel, 60.4 x 44.8 cm, Kunsthandelaar of privécollectie Van de Velden, locatie onbekend (foto: <https://www.artnet.com/artists/joos-van-cleve/christ-and-saint-john-kissing-in-an-italianate-OrHeus9LPTbMTmzFezAcvw2>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1550, olieverf op paneel, 35 x 42 cm, locatie onbekend (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=13>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1600, olieverf op paneel, 32.6 x 41 cm, Lempertz (Keulen): 18 november 2006 (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=11>, geraadpleegd 9 juni 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1630-1640, olieverf op paneel, 44 x 33 cm, Galleria interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo (foto: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=joos+van+cleve+christus+en+johannes&start=16>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1600-1700, olieverf op paneel, 52.4 x 56.9 cm, Musée des Beaux-Arts,

Straatsburg (foto: Musée des Beaux-Arts, <https://musees-strasbourg.skin-web.org/document/d-44-990-0-1/5ee338cd461cda28a3aabc34?q=cleve&pos=2>, geraadpleegd 9 juni 2023)

- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1540, olieverf op paneel, 38.1 x 52.1 cm, Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts (foto: Collections Database Five Colleges, <https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=all&t=objects&type=all&f=&s=joos+van+cleve&record=0>, geraadpleegd 9 juni 2023).
- Joos van Cleve of Marco d'Oggiono (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1470-1549, olieverf op doek, 73.6 x 58.4 cm, privécollectie, Londen (foto: https://www.lot-art.com/auction-lots/Marco-DOggiono-1470-1549-After-Infant-Christ-and-Saint-John-Embracing/45227515-marco_oggiono-28.2.21-catawiki, geraadpleegd 25 mei 2023).
- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1500-1600, olieverf op paneel, 30.2 x 40.3 cm, Sotheby's: 1 februari 2018, lot nr. 549 (foto: Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/fine-old-master-19th-century-european-art-n09814/lot.549.html>, geraadpleegd 5 mei 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1550-1600, olieverf op paneel, 54.5 x 36.9 cm, locatie onbekend (foto: Paul Bert Serpette, <https://www.paulbert-serpette.com/en/catalog/categories/paintings-drawings/other-styles/jesus-and-st-john-as-infants-by-suiveur-de-joos-van-cleve-16th-century>, geraadpleegd 9 juni 2023).
- Joos van Cleve (vrij naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1525-1599, olieverf op paneel, privécollectie (foto: Bridgeman Images, <https://www.bridgemanimages.com/en/cleve/jesus-and-st-john-baptist-as-a-child-painting-16th-century/painting/asset/4694291>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Joos van Cleve (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, ca. 1540, olieverf op paneel, 42 x 53 cm, Sotheby's: april 2014, lot nr. 702, laatst genoteerd: Minerva Auctions (foto: Minerva Auctions, <http://www.minervaauctions.com/en/aste/asta80/23331-studio-di-joos-van-cleve-gesu-bambino-e-san-giovannino>, geraadpleegd 8 juni 2023).
- Quinten Massys, *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, vóór 1530, olieverf op paneel, 34.3 x 45.7 cm, Devonshire Collection, Chatsworth (foto: Chatsworth via Bridgeman Images, <https://www.bridgemanimages.com/en/massys-or-metsys/the-infant-christ-with-the-infant-st-john-the-baptist-oil-on-wood/oil-on-wood/asset/621542>, geraadpleegd 5 juni 2023).
- Quinten Massys (naar), *Christus en Johannes de Doper als kinderen, elkaar omarmend*, 1500-1550, olieverf op paneel, 37 x 45 cm, Kunsthandelaar Michels,

Aken (foto: RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=christus+en+johannes+als+kinderen&st-art=3>, geraadpleegd 9 juni 2023).

- Jan Gossaert (?), *Johannes de Doper en het Christuskind, elkaar kussend*, zestiende eeuw, olieverf op paneel, 31.5 x 43 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (foto: Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-y-el-nio-jesus-besandose/46085faf-7bd2-4370-a764-9f07c64414f4?searchMeta=gossaert>, geraadpleegd 9 juni 2023).