



Afb. 2
Slapende Eros. Mar-
mer, lengte 84 cm.
Galleria degli Uffizi,
Florence.

Een slapend kindje van Quellinus

• BIEKE VAN DER MARK •

Eind vorig jaar ontving het Rijksmuseum een ivoren beeldje van een slapende putto uit de nalatenschap van Willy Halsema-Kubes, die van 1969 tot haar overlijden in 1992 conservator beeldhouwkunst van het museum was (afb. 1).¹ Dankzij deze schenking werd het museum verrijkt met een bekend thema uit de geschiedenis van de beeldhouwkunst dat nog niet in de collectie was vertegenwoordigd. Het ivoren beeldje van het Rijksmuseum behoort tot een specifiek type dat in de eerste helft van de 17de eeuw ontstond, buitengewoon populair werd en tot ver in de 18de eeuw is nagevolgd. De geschiedenis van dit thema en de toeschrijving van dit ivoor vormen het onderwerp van deze bijdrage.

In slaap verzonken

Het uitbeelden van slapende putti, kinderfiguurtjes, begon in de beeldhouwkunst van de Griekse Oudheid (afb. 2). Aanvankelijk zijn de kindertjes nog niet anoniem: ze bezitten allen vleugeltes en stellen steeds het liefdesgodje Eros voor. De attributen van de knaapjes verschillen echter wel. De pijlenkoker of de pijl en boog behoren tot Eros' eigen uitrusting, maar deze zijn niet altijd aanwezig. Niet zelden draagt hij attributen van andere mythische figuren bij zich, zoals de

Afb. 1

ARTUS QUELLINUS
EN ATELIER (toegeschreven), *Slapende putto*, 1640-1650.
Ivoor op marmeren voet, grondvlak: 10,3 x 5,7 cm. Rijksmuseum, Amsterdam
(inv.nr. BK-2002-19).

knots en het leeuwenvel van Hercules die deze van zich had afgeworpen toen hij Omphale het hof wilde te maken. De knots verwijst naar uitbeeldingen van Eros op het moment dat hij er een boog uit snijdt, een uitdrukking van de idee dat liefde de macht heeft om zelfs de sterksten te ontwapenen.² Heel toepasselijk wordt de sluimerende Eros vaak getoond met papavers, een zinnebeeld van Hypnos, de Griekse god van de slaap. De papaverbol was een welbekend roesmiddel in de Oudheid. Een brandende toorts naast Eros, een motief dat ook geregeld voorkomt, verwijst naar het vuur van de liefde, terwijl de gedooftde en omgekeerde toorts juist de vergankelijkheid van het menselijke leven verbeeldt. Vanwege de associatie van slaap met dood ('eeuwige slaap') werd het thema van de slapende Eros door de Grieken veelal uitgebeeld in een funeraire context.³ Ook later bleef men het thema verbinden met de begrafenis cultuur.

Bij de herleving van het thema in de Renaissance speelden dergelijke associaties wellicht een rol, maar de slapende kindjes werden ook weergegeven vanwege de aansprekelijkheid van het onderwerp. Dit is waarschijnlijk ook het geval bij het ivoren kindje van het Rijksmuseum, dat slechts half in een laken is gewikkeld en geen motieven bezit die naar een specifieke

betekenis verwijzen. Zonder hun klassieke attributen zijn zulke slapende knaapjes ontwapenende voorstellingen van onschuld en vredigheid.



Afb. 3
Blad met Cupido.
Royal Library,
Windsor Castle.

Michelangelo

De keuze voor het uitbeelden van slapende putti kreeg een behoorlijke stimulans toen Michelangelo zich in 1495 aan het onderwerp waagde. Het beroemde verhaal rond zijn slapende Cupido wordt onder anderen door zijn biografen Condivi en Vasari beschreven.⁴ Zij vertellen hoe de jonge Michelangelo een slapende Cupido had gemaakt, die de bewondering wekte van Lorenzo di Pier Francesco de' Medici. Hij adviseerde Michelangelo om het beeld zo te bewerken dat het zou lijken alsof het heel oud was en was opgegraven: als antiek beeld zou het meer geld opbrengen. Kardinaal Raffaello Riario kocht Michelangelo's Cupido bij de kunsthandelaar Baldassare di Milanese in de veronderstelling dat het antiek was. Toen de kardinaal erachter kwam hoe het beeld werkelijk was gemaakt, wilde hij het niet meer en kreeg hij zijn geld terug van Baldassare. Michelangelo kwam erachter dat hijzelf ook door de sluwe kunsthandelaar was belazerd. Het beeld bleek namelijk voor wel 200 ducaten aan de kardinaal te zijn ver-

kocht, terwijl Michelangelo er slechts 30 voor had gekregen.

Vervolgens kwam het beeld via Cesare Borgia in bezit van Guidobaldo da Montefeltre, hertog van Urbino, eigenaar van een van de fraaiste kunstverzamelingen van Italië. In 1502 kreeg Isabella d'Este het beeld in handen en via haar belandde het bij het hof van de Gonzaga's in Mantua, waar de slapende Cupido tot 1628 een rustplaats vond. Omstreeks 1626 was de Engelse koning Karel I op zoek naar kunst om zijn verzameling uit te breiden. Agenten verkenden voor hem de Italiaanse markt. Twee jaar later kocht een van hen, Daniel Nys, de beeldenverzameling van de pas overleden hertog van Mantua, Ferdinando Gonzaga. Op Windsor Castle bevinden zich tekeningen van bustes en andere beelden die in verband worden gebracht met deze verzameling.⁵ Hieronder zijn drie slapende Cupido's, alledrie op hetzelfde blad en genummerd '28', '29' en '30'.⁶ Op grond van oude beschrijvingen van Michelangelo's beeld en stilistische vergelijking met andere kindfiguren van zijn hand, is aannemelijk gemaakt dat Michelangelo's Cupido in de tekening nr. 28 is weergegeven (afb. 3).⁷ Opvallend is de gelijkenis in houding van het kindje van de tekening en het eerder genoemde antieke beeld (afb. 2). Er wordt vermoed dat dat beeld in Michelangelo's dagen in een tuin van de Medici-familie stond, waar hij het heeft kunnen bestuderen.⁸ Helaas is het onmogelijk om de proef op de som te nemen en de tekening te vergelijken met Michelangelo's beroemde beeld, want naar alle waarschijnlijkheid bestaat het niet meer.⁹ Nadat Karel I op 30 januari 1649 werd veroordeeld en onthoofd kwamen zijn bezittingen onder de hamer. Vermoedelijk werden deze toen door Karels zoon, Karel II, weer teruggevorderd. In dat geval ging Michelangelo's slapende Cupido verloren in de grote brand van het Whitehall Palace in 1698.¹⁰



Afb. 4

FRANS DUQUESNOY,
Engel, grafmonument
van Ferdinand van den
Eynde, 1630. Santa
Maria dell'Anima,
Rome.



Afb. 5

FRANS DUQUESNOY
(model), *Slapende
putto*, 17de eeuw.

Brons, 13,7 x 6,3 cm.
Kunsthistorisches
Museum, Wenen.

Frans Duquesnoy

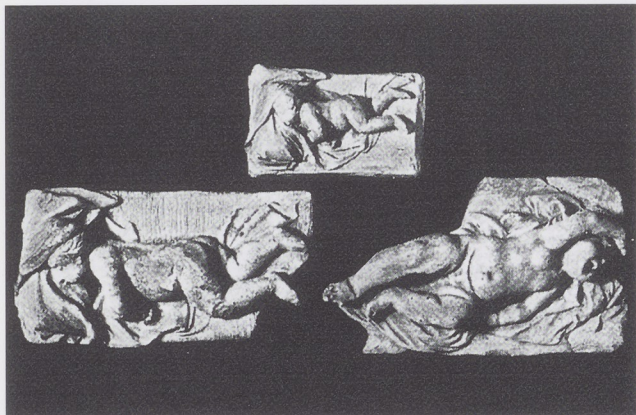
De kunstenaar die het 'slapend kind' werkelijk beroemd maakte, was de 'fiammingo' Frans Duquesnoy (1597-1643), die in Rome werkte. Duquesnoy werd al bij zijn leven geroemd om de gevoelige uitbeelding van de weke en zachte, naakte kindjes, onder anderen door Rubens, Bellori en Sandrart.¹¹ Dat kunstenaarsbiograaf Bellori andere kunstenaars aanraaide om de naakte putti van 'il Fiammingo' na te volgen zal dit zeker in de hand hebben gewerkt: de zwevende kinder-engeltjes die hij verwerkte op twee grafmonumenten in de Santa Maria dell'Anima te Rome, behoren zelfs tot de meest geïmiteerde uit de beeldhouwkunst (afb. 4). Bellori was niet minder te spreken over de kleine slapende putti die Duquesnoy afleverde: *Onder de andere kleine putti die hij in grote getale modelleerde in brons en zilver zijn ook de slapende putti, die als het allerfraaist worden beschouwd. Ze leggen het oor op het hoofdkussen en zijn ongeveer een halve 'palmo' groot (...)*¹²

Duquesnoy maakte een aantal variaties op het thema, waarbij het slapende kind verschillende poses kreeg.¹³ De putto ligt ofwel op de zij ofwel op de buik (afb. 5). De verwantschap tussen deze kindjes en het ivoor van het Rijksmuseum komt duidelijk naar voren. De overeenkomsten in vorm en stijl van dit slapende kindje en een van Duquesnoy's beroemde engeltjes in de Santa Maria dell'Anima zijn eveneens opmerkelijk. Zo stemt de houding grotendeels overeen: beide kindjes hebben het rechterbeen gestrekt en het linker opgetrokken. Ook de vormen van het lichamen en gezichtjes zijn gelijksoortig. Beide putti hebben bolle wangtjes, dikke buikjes, beentjes en armpjes, met op de juiste plekken huidplooiën en bijvoorbeeld bij de tenen, kuiltjes in het babyvet. Het lijkt erop dat de beeldhouwer van de ivooren slapende putto van het Rijksmuseum in de directe invloedssfeer van Duquesnoy moet worden gezocht.¹⁴



Afb. 6

ARTUS QUELLINUS
EN ATELIER, *Slapende
putto*, gesigneerd en
gedateerd 1641. The
Walters Art Gallery,
Baltimore.



Afb. 7

ARTUS QUELLINUS
(toegeschreven),
Slapende putto, voor
1639. Terracotta,
16 x 9,5 cm. Casa
Buonarroti, Florence.

Artus Quellinus

In de Walters Art Gallery in Baltimore bevindt zich een bijna identiek slapend kindje van ivoor (afb. 6).¹⁵ Dit beeldje is voorzien van signatuur en jaartal: A. QVELINVS.1641 en werd omstreeks 1900 in Amsterdam gekocht. Het staat op naam van Artus Quellinus (1609-1668), de Antwerpse beeldhouwer die vanaf 1650 verantwoordelijk was voor de sculpturale decoratie van het Amsterdamse stadhuis. Voor 1639 verbleef Quellinus geruime tijd in Italië, onder meer werkend bij Duquesnoy.¹⁶ Vooropgesteld moet worden dat de signatuur van het ivoor in Baltimore enige twijfels oproept: de naam is afwijkend gespeld (met één l in plaats van de gebruikelijke twee) en het handschrift oogt wat slordig.¹⁷ Daarentegen past de datum 1641 uitstekend in de ontwikkeling van de kunstenaar: na zijn terugkeer uit Italië en voor zijn komst naar Amsterdam. Indien het inschrift van de naam en datum niet eigenhandig is, moet het wel teruggaan op betrouwbare kennis over de maker en het ontstaansjaar.

Het ivoor in Baltimore bestempelt Quellinus tot de aangewezen kandidaat voor het auteurschap van het slapend kindje in het Rijksmuseum. Maar er zijn meer aanwijzingen in deze richting.

Onduidelijk is de status van een variant van het ivoor, een terracotta beeldje in het Casa Buonarroti te Florence; het is een iets grotere versie van de twee ivooren in Amsterdam en Baltimore (afb. 7).¹⁸ Het zou hier om een eigenhandige voorstudie van Quellinus kunnen gaan, gemaakt tijdens zijn verblijf in Italië.¹⁹ Het kwetsbare terracotta model bevindt zich sinds mensenheugenis in Italië, wat pleit voor de mogelijkheid dat het daar is gemaakt en dat Quellinus de maker ervan is. Het ivoor in Baltimore – er vanuit gaande dat de datum 1641 authentiek is – is dan gebaseerd op dit of een verwant model dat de beeldhouwer in Italië heeft geconcipeerd en waarvan hij

modellen mee terugnam naar zijn vaderland. De schetsmatigheid van het terracotta pleit er tevens voor om het als een voorstudie te zien; een kopie of atelierrepliek zou scherper zijn afgewerkt.

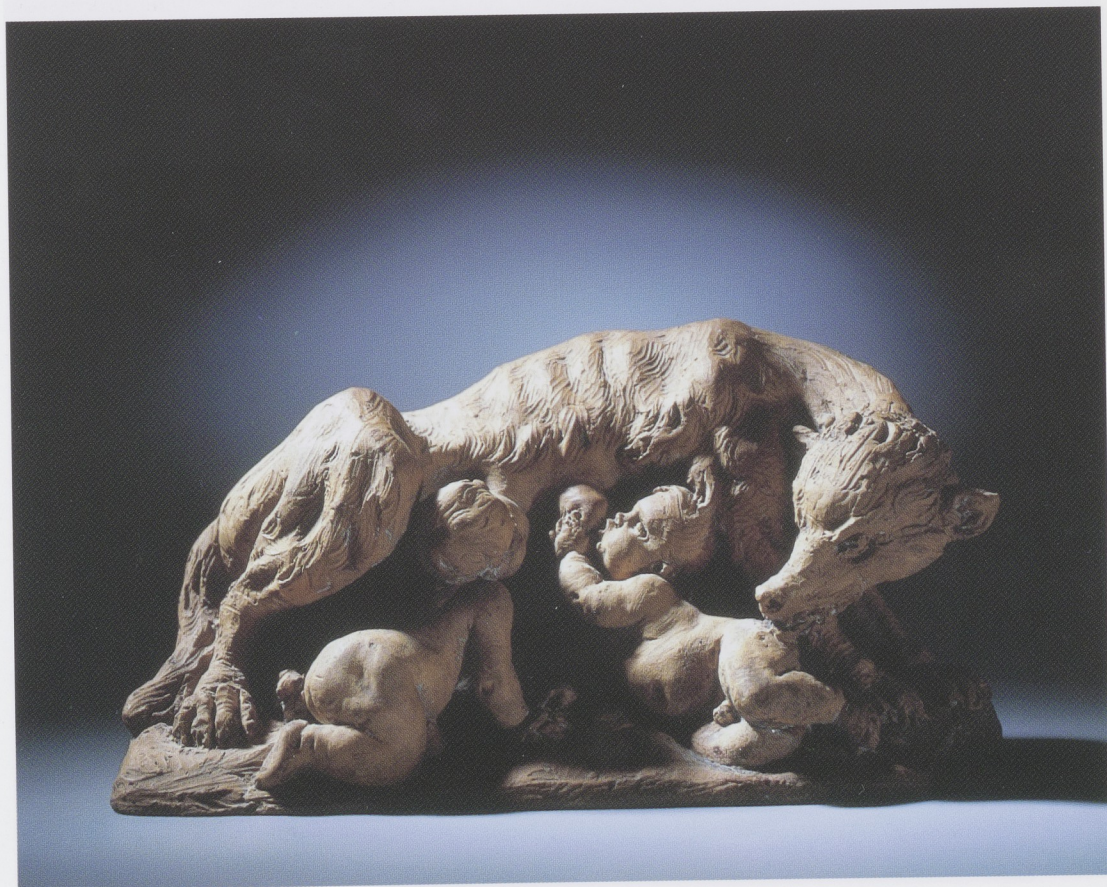
De invloed van Duquesnoy's populaire engeltjes en putti in Rome en ook van de barokke schilderstijl van Rubens, werkte ook op andere vlakken door in het oeuvre van Quellinus na terugkeer in Antwerpen (in of voor 1639). Dit is bijvoorbeeld goed zichtbaar in een terracotta van de Romeinse wolf met Romulus en Remus, dat – alleen al vanwege het onderwerp – na zijn vertrek uit Rome zal zijn gemaakt. (afb. 8) Een bevestiging daarvan levert een tekening van Rubens uit 1634, een ontwerp voor het titelblad van Lipsius' *Verzamelde werken* uit 1637, waarin

dezelfde compositie is opgenomen in spiegelbeeld.²⁰ Rubens was waarschijnlijk de *inventor* van de compositie, die vervolgens door Quellinus in driedimensionale vorm werd uitgewerkt. Van de twee drinkende knaapjes, met haast karikaturale ronde vormen, is vooral de rechter qua houding een broertje van het Amsterdamse ivoortje. Verwante putti van Quellinus zijn ook terug te vinden in de sculpturale decoratie van het Amsterdamse stadhuis, het huidige Paleis op de Dam, waaraan de beeldhouwer en zijn medewerkers tussen 1650 en 1664 hebben gewerkt. In de beeldhouwde ornamenten en voorstellingen zijn talrijke engeltjes en putti verwerkt.

Een aardige bevestiging van de toeschrijving aan Quellinus biedt ten slotte een schilderij van Nicolaes Ber-

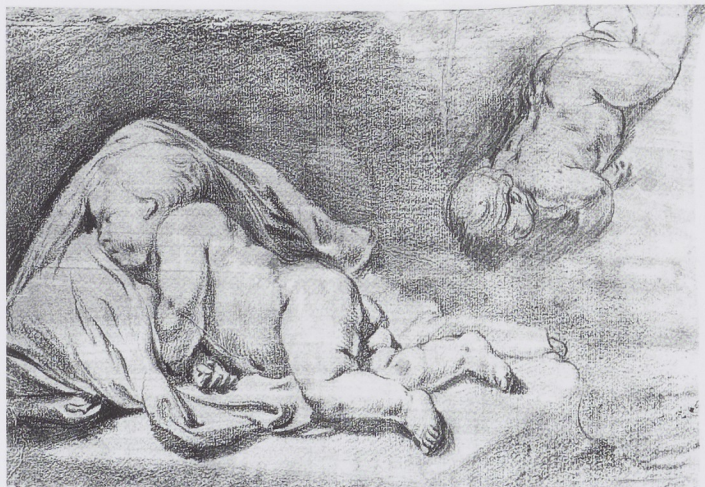
Afb. 8

ARTUS QUELLINUS,
*Romulus en Remus en
de Romeinse wolfin*.
Terracotta, circa 1640-
1645. Particuliere ver-
zameling, Nederland.





Afb. 9
 NICOLAES BERCHEM,
*De opvoeding van
 Zeus*, 1648. Olieverf
 op doek, 202 x 262
 cm. Mauritshuis,
 Den Haag.



Afb. 10
 NICOLAES BERCHEM
 NAAR ARTUS QUEL-
 LINUS, Twee studies
 van een slapende
 putto, circa 1648.
 Tekening, 26,4 x 38,4
 cm. Wallraf-Richartz-
 Museum, Keulen.

chem, *De opvoeding van Zeus*, waarop de jonge Zeus net zo is uitgebeeld als het ivoren kindje van Quellinus (afb. 9).²¹ Een blad met twee getekende studies naar het beeldje bewijst dat Berchem daadwerkelijk naar een sculptuur van een slapend kindje heeft gewerkt (afb. 10). Bij de onderste schets heeft Berchem de matras en de deken waarop het knaapje ligt zelfs overgenomen. De andere studie laat het beeldje van bovenaf zien.²² In het jaar van de inscriptie op het ivoor in Baltimore, 1641, werkte Quellinus als volleerd beeldhouwer in Antwerpen. Hij had er een groot atelier, dat opdrachten in de Zuidelijke én Noordelijke Nederlanden uitvoerde. Berchem was in het jaar van zijn schilderij, 1648, nog in zijn geboorteplaats Haarlem werkzaam. Hij zou een jaar later op studiereis naar Italië gaan. De schilder moet dus in zijn vaderland de beschikking hebben gehad over een model van het slapend kindje, bijvoorbeeld zoals het kleine pleisterbeeldje in een Nederlandse particuliere verzameling (afb. 11). Als er zulke modellen

van de ivoortjes uit het Rijksmuseum en Baltimore vóór 1648 in de Republiek voorhanden waren, dan komt Quellinus als de maker ervan in de eerste plaats in aanmerking: hij onderhield nauwe contacten met het welvarende noorden en verbleef in 1646 en 1647 enige keren in Amsterdam.²³ Quellinus en zijn medewerkers waren bij uitstek in staat om in te spelen op de vraag naar dergelijke aantrekkelijke *Kleinplastik* in een kostbaar materiaal als ivoor. De wat strakke stijl van het snijwerk, zowel van het exemplaar in Baltimore als dat in het Rijksmuseum, verraadt dat het niet de meester zelf was, maar eerder een van zijn assistenten die voor de uitvoering zorgdroeg.

De populariteit van de compositie bleef overigens groot, getuige verschillende 18de-eeuwse navolgingen uit Engeland. In de verkoopcatalogus van het bezit van Peter Scheemakers de Jonge en Laurent Delvaux, twee Vlaamse beeldhouwers die in Londen werkten, staan putti van Frans Duquesnoy en andere beeldhouwers

Afb. 11
NAAR ARTUS QUELLINUS, *Slapende putto*, 18de eeuw (?). Gips. Particuliere verzameling, Nederland.





Afb. 12

WALTER GOODMAN,
*De etalage van de
 prenthandelaar*, na
 1882. Olieverf op
 doek, 133 x 114 cm.
 Memorial Art Gallery
 of the University of
 Rochester, Marion
 Stratton Gould Fund.

vermeld.²⁴ Waarschijnlijk liet Delvaux zich door een van deze slapende putti inspireren voor zijn marmeren beeld dat de zomer uitbeeldt: een slapend 'Quellinus'-kind met het hoofd op een korenschoof.²⁵ Reproducties in porselein uit Chelsea zijn een andere indicatie voor de populariteit van het Quellinus-beeldje,²⁶ maar meer nog blijkt het uit Walter Goodmans charmante schilderij uit circa 1890 van een prentverkoper, die met een zorgvuldig gebaar een terracotta putto van Duquesnoy of Quellinus in de etalage van zijn winkel zet (afb. 12).²⁷

NOTEN

- 1 Schenking van de heer J. Halsema, Huizen 2002. Inv.nr. BK-2002-19. Ivoor op modern, groenmarmeren voetstuk, grondvlak: 10,3 x 5,7 cm.
- 2 De beeltenis van een slapende Cupido (de Romeinse equivalent van Eros) roept ook associaties op met een gebeurtenis die hij op latere leeftijd mee zou maken: de verboden liefdesaffaire tussen Cupido en de schone prinses Psyche. Na lange omzwervingen werden de twee in de hemel met elkaar herenigd en staan sindsdien symbool voor de eeuwige, en alles overwinnende liefde. Het slapende Cupidokindje wijst dan vooruit naar een cruciaal moment in het verhaal, net voordat zijn toekomstige geliefde Psyche – die hem alleen in het donker mocht beminnen – met een olielamp op hem schijnt.
- 3 G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture*, deel 1, Rome 1958, pp. 139-141.
- 4 A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Pisa 1746 (oorspr. Rome 1553), pp. 16-18; G. Vasari (ed. P. Barocchi), *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, deel 1, Milaan/Napels 1962, pp. 15-16.
- 5 'Busts and statues in the Whitehall Gardens'. Royal Library, Windsor Castle, inv.nr A 49.
- 6 Blad nr. 8914.

- 7 P. Norton, 'The lost "Sleeping Cupid" of Michelangelo', *The Art Bulletin* 39 (1957), pp. 251-257. Voor bronnen en verwijzingen naar relevante literatuur omtrent de slapende Cupido, zie G. Vasari (ed. P. Barocchi), *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1598*, deel 2: *Commento*, Milaan/Napels 1962, pp. 144-156.
- 8 Norton, *op.cit.* (noot 7), p. 256.
- 9 Niet iedereen is het hiermee eens, er zijn verschillende ongeloofwaardige toeschrijvingen gedaan (K. Lange, *Der schlafende Amor des Michelangelo*, Leipzig 1898; A. Tempestini, 'Il "Cupido dormiente" di Michelangelo e un dipinto veneto dei primi del Cinquecento', *Musagetes*, 1989 [heruitgave Berlijn 1991], pp. 187-298).
- 10 Norton, *op.cit.* (noot 7), p. 256.
- 11 Rubens in een brief aan Frans Duquesnoy van 17 april 1640, in R.S. Magurn, *The letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge 1955, pp. 413-414; G. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turijn 1976 (oorspr. 1672), pp. 294-295; J. von Sandrart (ed. A.R. Peltzer), *Joachim von Sandrarts Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, München 1925 (oorspr. Frankfurt 1675-'79), p. 232.
- 12 *Fra gli altri puttini che in non poco numero egli modellava per formarli di rame e d'argento, sono giudicati bellissimi quello che dorme e posa la guancia su l'origliere di grandezza circa un mezzo palmo (...)*. G. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turijn 1976 (oorspr. 1672), p. 295.
- 13 Zie M. Fransolet, *François du Quesnoy, Sculpteur d'Urban VIII, 1597-1643*, Brussel 1942, p. 95, 176, nr. 17, plaat XVII.
- 14 In het verleden zijn andere, nagenoeg identieke uitvoeringen van het beeldje dan ook aan Frans Duquesnoy toegeschreven (J. von Schlosser, 'Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 31 (1913), p. 100, afb. 25; D. Bodart, *Description of a Child sleeping*, Rome 1985).
- 15 Inv.nr. 71.393. Ivoor, 11,8 x 5,7 cm. Beschrijving met afbeelding van signatuur in R.H. Randall Jr., *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*, New York 1985, pp. 252-253, nr. 377. Het enige aanwijsbare verschil tussen het beeldje van het Rijksmuseum en het Baltimore-beeldje is dat het matras van het eerstgenoemde beeldje voorzien is van knoopjes, terwijl deze bij het andere beeldje ontbreken.
- 16 Volgens Sandrart in 1672, zie J. Gabriels, *Artus Quellien de Oude, 'Kunstryck belthouwer'*, Antwerpen 1930, p. 28.
- 17 Gabriels, *op.cit.* (noot 16), p. 22 vermeldt weliswaar ook de schrijfwijze 'Quelins' en er is een drietal marmeren beelden in het Rijksmuseum, wisselend toegeschreven aan Artus Quellinus de Oudere en de Jongere, die ook een signatuur
- A. Quellinus dragen, zie J. Leeuwenberg en W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Den Haag/Amsterdam 1973, nrs. 338a-c.
- 18 Inv.nr. 374. Terracotta, 16 x 9,5 cm. Er bevindt zich ook een vergrote kopie van het beeldje in Casa Buonarroti (inv.nr. 373, 27 x 14 cm), zie U. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milaan 1967, ill. 47.
- 19 Het was voor Quellinus gebruikelijk om voorstudies in terracotta te maken, getuige zijn voorstudies voor de beelden in het Paleis op de Dam. J. von Schlosser schreef het terracotta model toe aan Duquesnoy (J. von Schlosser, 'Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 31 (1913), p. 100, afb. 25).
- 20 Zie cat. tent. *Rubens en zijn tijd, tekeningen uit Belgische verzamelingen*, Antwerpen (Rubenshuis) 1971, nr. 71.
- 21 B. Broos, *Liefde, list & lijden, historiestukken in het Mauritshuis*, Den Haag/Gent 1993, pp. 41-47.
- 22 Op een prent van Jan de Visscher naar een ander, ditmaal verloren, schilderij van Nicolaes Berchem met als onderwerp 'De opvoeding van Zeus' is Zeus wederom weergegeven als Quellinus' kindje. Broos, *op.cit.* (noot 21), p. 46, afb. 7.
- 23 Quellinus bracht twee bezoeken aan Amsterdam voor hij in 1650 in deze stad zijn intrek deed, zie E. Neurdenburg, *De zeventiende eeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1948, p. 174.
- 24 *A catalogue of a very curious collection of models, by Fiammingo, and other masters: being the entire collection of Mr Delvo and Scheemaker, who are going to Italy*. De veiling vond plaats op 16 en 17 april 1726 bij Mr. Cooper in Covent Garden.
- 25 Huidige verblijfplaats onbekend, afgebeeld in Charles Avery, *Studies in European Sculpture*, Londen 1981, p. 247.
- 26 A. Lane, *English porcelain figures of the 18th century*, Londen 1961, p. 27, afb. 2c.
- 27 Sybille Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions, five centuries of trompe l'oeil painting*, Washington 2002, nr. 77.