

Van Mythisch Landschap Naar Mythologische Zinnelijkheid: de veranderende rol van het landschap in de schilderijen van Bartholomeus Spranger (1546-1611)

BACHELOR EINDWERKSTUK KUNSTGESCHIEDENIS
OLIVIA ROMIJN | 5847303 | TAAL- EN CULTUURSTUDIES

Speciale dank aan Paulina, Just, Melchior en Loïs

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 4
Hoofdstuk 1: Het leven van Bartholomeus Spranger	p. 7
Sprangers jeugd	p. 7
Reis naar het zuiden	p.7
In dienst bij de keizer	p.8
Hoofdstuk 2: Rol van het landschap in de zestiende eeuw	p. 10
Landschappen in de Nederlanden	p. 10
Landschappen in Frankrijk	p. 11
Landschappen in Italië	p. 11
Spranger en zijn landschappen	p. 11
Hoofdstuk 3: De leermeesters van Spranger	p. 13
Leermeesters in Antwerpen	p. 13
Leermeesters in Frankrijk	p. 13
Leermeesters in Italië	p. 14
Leergierigheid	p. 15
Hoofdstuk 4: De opdrachtgevers van Spranger	p. 17
Opdrachtgevers in Italië	p. 17
Keizerlijke opdrachtgever	p. 19
Conclusie	p. 21
Literatuurlijst	p. 23
Bijlage I: afbeeldingen	p. 24
Bijlage II: afbeeldingenlijst	p. 36
Bijlage III: samenvatting	p. 38

Inleiding

‘(...) zijn wercken sullen als des Michel Agnels hem tot kinderen verstrecken, die zijnen naem in den Tempel der Fame d’onsterflijckheyt sullen opofferen, en daer doen schrijven, tot eerlijkcke eeuwighe gedachtenis, dat hy eenen Paus en twee Keysers aenghenamen dienst, met verwe en Pinceel uytnemende constich te handelen, ghedaen heeft.’¹

Deze lovende woorden sprak Karel van Mander over de Antwerpse kunstenaar Bartholomeus Spranger (1546-1611). Spranger was een kunstenaar, die op jonge leeftijd zijn reis naar het zuiden begon. Hij ontmoette Van Mander in Rome en raakte bevriend. De biografie van Spranger in *Het schilder-boeck* (1604) van Van Mander is de meest uitgebreide en bespreekt zowel Sprangers vroege jeugd als zijn latere carrière en zijn tijd in Praag.² Deze biografie is dus een belangrijke bron voor de kennis over het leven van Spranger en wordt dan ook veel naverteld in de latere literatuur.

De vroegste uitgave die zich volledig richt op Spranger is een artikel uit 1909, waarin er wordt gesproken over Spranger als hofschilder in Praag. Naar aanleiding van dit artikel schreef Konrad Oberhuber in 1958 een proefschrift (dat niet is gepubliceerd) over de stilistische ontwikkeling van Spranger. Michael Henning schreef in 1987 een boek over Sprangers schilderijen met de focus op zijn werk in Praag en de maniëristische en barokke stijl. In 1995 verscheen de eerste niet Duitse uitgave over Bartholomeus Spranger. Dit betreft een artikel over Spranger en de Italiaanse schilderkunst. In 2008 is een artikel geschreven door Huigen Leeflang en gepubliceerd in het bulletin van het Rijksmuseum waarin een teruggevonden tekening van Spranger besproken wordt. In 2011 werd een artikel uitgebracht geschreven door Bert Meijer over het werk dat Bartholomeus Spranger en Michel de Joncquoy hadden gedaan in de San Lorenzo in Sant’Oreste. De meest recente en belangrijkste bijdrage aan de literatuur over Bartholomeus Spranger is het boek *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague* van Sally Metzler. Dit boek werd geschreven naar aanleiding van de tentoonstelling over Spranger in het Metropolitan Museum of Art. Het bevat een overzicht van het leven van Spranger en het gaat in op de stijl van de kunstenaar. Het grootste deel van het boek bestaat uit een catalogus van alle tot dusver bekende werken van Spranger, zowel zijn schilderijen als zijn tekeningen en etsen. In Metzlers boek zijn alle oudere uitgaven die van belang zijn geweest ook verwerkt. Daarom biedt dit boek het meest complete overzicht van de kennis over en het werk van Spranger. In de literatuur over Spranger ligt de focus dus met name op zijn Praagse oeuvre en op de stilistische ontwikkeling in zijn kunstwerken.

Naar de veranderende rol van het landschap is nog niet uitvoerig onderzoek gedaan. Metzler heeft een alinea gewijd aan het landschap van Spranger in het hoofdstuk over zijn schilderijstijl. Zij schrijft daarin dat Spranger in het begin van zijn carrière met name landschappen schilderde onder de naam van zijn leermeesters, maar dat hij later in zijn carrière vooral schilderijen maakte waarbij het lichaam de grootste rol had.³ In de eerste werken op zijn naam, voorstellingen van de *Heilige Hieronymus in de wildernis* en de *Vlucht naar Egypte*, was het landschap nog dominant en de scène ondergeschikt. De reden die Metzler hiervoor geeft is dat Spranger toen nog het advies

¹ (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 274v

² Leesberg, “Karel van Mander as a Painter,” 17.

³ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 64.

van Van Mander opvolgde 'dat d'excellentie der Schilderije niet en bestaet alleen in naeckten te maken.'⁴ Metzler zegt echter zelf in haar boek dat Van Mander in 1573 in Rome aankwam en dat hij en Spranger elkaar waarschijnlijk ontmoet hebben in die daaropvolgende maanden.⁵ De twee schilderijen zijn uit de jaren 1568 en 1569/70. Spranger kan dus, volgens Metzlers eigen redenering, onmogelijk het advies van Van Mander hebben opgevolgd. Echter, Van Mander en Spranger hebben ongeveer dezelfde leeftijd en zijn beiden afkomstig uit Vlaanderen. Het is dus wel mogelijk dat zij elkaar al gekend hebben voordat Spranger naar Parijs vertrok. Spranger zou ook teksten van Van Mander gelezen kunnen hebben. Dit licht Metzler echter niet uit.

Verder beschrijft Metzler de Nederlandse eigenschappen van het landschap in de schilderijen van Spranger. Het landschap van Spranger is volgens haar ongetwijfeld Nederlands, door de 'lush' en 'feathery' bomen en 'measured palette of blues and greens'.⁶ Tot slot benoemt ze een ontwikkeling van het landschap van Spranger. 'Landscapes, once the banquet of his Antwerp youth and training, become morsels relegated to corners.'⁷ Echter, Spranger verbande landschappen niet volledig toen hij werkzaam was in Praag, maar de rol ervan werd wel ondergeschikt. Metzler beschrijft hier dus een ontwikkeling die zij ziet in de rol van het landschap in de schilderijen van Spranger, maar zij legt in haar boek niet uit waarom deze ontwikkeling plaatsvindt. Mijn onderzoek zal dus gefocust zijn op het vinden van redenen achter deze ontwikkeling.

In mijn onderzoek wil ik proberen bij te dragen aan de kennis over Bartholomeus Spranger door mij te verdiepen in de ontwikkeling van de rol van het landschap in zijn oeuvre. Daarnaast focus ik mij op de relatie tussen kunstenaar en opdrachtgever en zou dit onderzoek nieuwe of bevestigende bevindingen kunnen opleveren over onze kennis daarover.

In mijn onderzoek staan de redenen achter de veranderende rol van het landschap in Sprangers schilderijen dus centraal. Dit heb ik verwoord in de volgende onderzoeksvraag: Wat was de invloed van de ontwikkeling van het landschap in de zestiende eeuw in West-Europa, de leermeesters en opdrachtgevers van Spranger op de veranderende rol van het landschap op de schilderijen van Bartholomeus Spranger (1546-1611)? Deze hoofdvraag wil ik beantwoorden aan de hand van een aantal deelvragen, namelijk: 'Hoe verliep het leven van Bartholomeus Spranger?', 'Welke rol speelt het landschap in schilderijen in West-Europa in de tweede helft van de zestiende eeuw?', 'Wie waren Sprangers leermeesters en welke technieken leerden zij hem?', en 'Wie waren Sprangers opdrachtgevers en welke opdrachten gaven zij hem?' Om antwoord te kunnen geven op deze vragen zal ik onder andere kijken naar primaire bronnen. Een belangrijke primaire bron is het schilder-boeck van Karel van Mander. Van Mander heeft veel geschreven over Spranger en heeft onder andere veel van zijn opdrachtgevers en leermeesters benoemd. Dit boek is dus zeer relevant voor mijn tweede en derde deelvraag. Een tweede primaire bron voor mijn onderzoek is het oeuvre van Spranger. Zijn schilderijen kunnen uiteraard veel vertellen over wat hij schilderde en ik kan zijn schilderijen gebruiken om de ontwikkeling van de rol van het landschap te beschrijven. Naast deze primaire bronnen zal ik ook gebruik maken van secundaire literatuur. De belangrijkste uitgave voor mijn onderzoek is *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague* van Sally Metzler, omdat hierin het

⁴ (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 121r.

⁵ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 33-34.

⁶ Ibid, 64.

⁷ Ibid, 64.

meest complete overzicht van de kennis en werken van Bartholomeus Spranger is verwerkt. De toeschrijving van de werken aan Spranger baseer ik dan ook op Metzlers boek. Daarnaast zal ik literatuur over landschapskunst in de zestiende en over de relatie tussen opdrachtgever en kunstenaar gebruiken voor het beantwoorden van de eerste en derde deelvraag.

Ik baseer mij voor dit onderzoek op de eerste plaats op de kunsthistorische theorie. Ik ga er namelijk van uit dat kunst historisch bepaald is en dat kunst uit een bepaalde periode of van een bepaalde kunstenaar, in mijn geval Bartholomeus Spranger, wordt bepaald door de toenmalige omstandigheden. Ik ga er bijvoorbeeld vanuit dat de schilderijen van Spranger er op een bepaalde manier uitzien door de rol van de opdrachtgever. Hiermee wend ik mij dus af van het idee van de kunstenaar als onafhankelijke creatieve geest.

Hoofdstuk 1: Het leven van Bartholomeus Spranger

Sprangers Jeugd

Bartholomeus Spranger heeft een bewogen leven geleid. Op negentienjarige leeftijd verliet hij zijn geboortestad Antwerpen om, zoals vele andere Nederlandse en Vlaamse kunstenaars uit de zestiende eeuw, op zoek te gaan naar nieuwe kansen en artistieke groei.⁸ In de zestiende eeuw trokken Vlaamse en Nederlandse kunstenaars voornamelijk naar Rome vanwege de grote belangstelling voor de Antieken en de Renaissance kunst die daar aanwezig waren.⁹ Bartholomeus Spranger werd geboren in 1546 als zoon van de handelaar Joachim Spranger. Zijn vader had veel gereisd en bovendien een periode in Rome gewoond. Spranger was niet afkomstig uit een kunstenaarsfamilie, maar zijn vader was in Rome wel met enkele Nederlandse kunstenaars in contact gekomen, waaronder Michiel Coxie.¹⁰ Bovendien leefde Spranger in een tijd waarin Antwerpen op economisch en cultureel gebied groeide en het grootste centrum van de export van kunst was. Hij werd in zijn jeugd omgeven door kunstenaars die hun kunst daar verkochten.¹¹ Spranger ging als elfjarige in de leer bij een vriend van zijn vader Jan Mandijn, waar hij landschappen leerde schilderen.¹² Na anderhalf jaar overleed Mandijn en ging hij in de leer bij een andere vriend van zijn vader, Gillis Mostaert. Ook hielp Spranger de broer van Gillis, Frans Mostaert, in zijn atelier. Na de dood van Frans kwam Spranger bij Cornelis van Dalem terecht. Van Dalem schilderde vooral als hobby en leerde Spranger weinig schildertechnieken. Wel las Spranger veel van Van Dalems poëzie en boeken onder andere over geschiedenis, waardoor hij wel klassiek onderwijs genoot.¹³ Van Dalem is het langst zijn leermeester geweest en zijn invloed is in Sprangers latere oeuvre nog terug te zien. In Antwerpen leerde Spranger van zijn leermeesters voornamelijk landschappen schilderen. Spranger was echter ontevreden over zijn leerproces en besloot op aanraden van zijn vriend Jakob Wickraum om naar het zuiden af te reizen.¹⁴

Reis naar het zuiden

Spranger vertrok in maart 1565 samen met Wickraum naar Parijs. In Parijs kwam hij volgens Karel van Mander in contact met een miniaturist en portretschilder genaamd Marcus die door kunsthistorici voornamelijk wordt geïdentificeerd als Marc Duval, ondanks dat dit niet met zekerheid gesteld kan worden.¹⁵ Snel werd duidelijk dat de samenwerking tussen Marcus en Bartholomeus niet goed werkte, onder andere omdat Spranger graag figuren en eigen composities wilde schilderen. Marcus daarentegen schilderde enkel portretten en miniaturen.¹⁶ Spranger ging vervolgens in de leer bij een meester van wie de naam niet bekend is, waar hij historiestukken met religieuze thema's

⁸ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 21.

⁹ Harwood, *Inspired by Italy*, 14.

¹⁰ De informatie uit dit hoofdstuk is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), (Utrecht: Davaco Publishers, 1969), 268r – 274v.

¹¹ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 17.

¹² Henning, *Die Tafelbilder Bartholomaus Spranger (1546-1611)*, 12.

¹³ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 19.

¹⁴ (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 269r.

¹⁵ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 21.

¹⁶ *Ibid*, 21.

ging schilderen. In Parijs verdween de landschapschilderkunst dus al naar de achtergrond. Spranger leerde nieuwe genres en wilde zich verder ontwikkelen als schilder. In de korte tijd dat Spranger in Frankrijk verbleef is hij waarschijnlijk ook in Fontainebleau geweest waar hij voor het eerst in contact kwam met het Italiaanse maniërisme.¹⁷ Na Parijs vertrok Spranger naar Lyon, maar op de derde dag vervolgde zijn reis verder naar Milaan, omdat hij verwachtte daar werk te kunnen krijgen.

Dit was in werkelijkheid echter niet het geval. Sprangers positie verbeterde toen een Milanese edelman hem onderdak en werk bood. Na enkele weken ontmoette hij een jonge schilder uit Mechelen die hem kwam vergezellen in de woning van de edelman. Samen leerden zij doeken te schilderen met waterverf, maar na twee of drie maanden vertrok Spranger naar Parma. Hier verdiepte Spranger zich in de maniëristische stijl en kreeg hij onder andere werken te zien van Parmigianino. Na een verblijf van een aantal jaar in Parma reisde hij in 1566 naar Rome. Spranger woonde twee weken in het Palazzo Massimo alle Colonne bij de aartsbisschop Massimi waar hij voor het eerst in contact kwam met de hoge kerkelijke kringen. Hij voegde zich vervolgens voor zes maanden bij de schilder Michel de Joncquoy uit Doornik. Joncquoy vroeg Spranger hem te helpen bij het beschilderen van het interieur van de San Lorenzo in Sant'Oreste. In die tijd kwam Spranger ook in contact met Giulio Clovio, een vertrouweling van kardinaal Alessandro Farnese. Clovio bracht Farnese en Spranger met elkaar in contact na het voltooien van het project in de San Lorenzo. Farnese nodigde Spranger uit om te komen wonen in zijn Palazzo della Cancelleria in Rome. Farnese had een grote collectie antieke sculpturen en schilderijen van Italiaanse meesters als Titiaan. Spranger kreeg hier dus de mogelijkheid om deze kunstwerken te bestuderen en zijn vaardigheden uit te breiden. Bovendien kreeg Spranger meer commissies. Hem werd vooral gevraagd landschappen met religieuze allegorieën te schilderen. Zijn naam was klaarblijkelijk nog gerelateerd aan de landschapschilderkunst, ondanks dat hij inmiddels bekend was met veel andere genres.

Spranger werkte voor korte tijd mee aan het interieur van Farnese's Villa Caprarola. Hier kwam hij in aanraking met fresco's van verschillende Italiaanse kunstenaars en het iconografische programma dat zij toepasten. De kennis hiervan zou hij later inzetten tijdens zijn werk aan het hof van Rudolf II.¹⁸ Na twee maanden te hebben gewerkt aan het Caprarola project moest Spranger terugkeren naar Rome om te komen werken voor Paus Pius V.

In dienst bij de keizer

Na zijn tijd in Rome werden hij en zijn vriend Hans Mont door Monts leermeester Giambologna in contact gebracht met de keizer van het Heilige Roomse rijk Maximiliaan II. Echter, Maximiliaan II overleed minder dan een jaar na aankomst van Spranger in Wenen en werd opgevolgd door zijn zoon Rudolf II, toen 24 jaar oud. Hij verplaatste het machtscentrum van Wenen naar Praag.¹⁹ Rudolf besloot een jaar later om Spranger naar het Praagse hof te laten komen om daar te komen werken. In 1580 arriveerde Spranger aan het hof in Praag. De stad was in de tweede helft van de zestiende eeuw voor het begin van de dertigjarige oorlog groots en zeer levendig. Rudolf II bouwde in zijn regeerperiode een enorme kunstcollectie op, die in omvang, verscheidenheid en kwaliteit de collecties van zijn voorgangers overtrof.²⁰ Spranger werd in 1581

¹⁷ Ibid, 21.

¹⁸ Ibid, 29.

¹⁹ Ibid, 39.

²⁰ Ibid, 42.

hofschilder. In de loop der tijd nodigde Rudolf II meer schilders uit om aan zijn hof te komen werken, zoals Hans von Aachen. Rudolf II en Spranger behielden overigens intensief contact met elkaar. Met name vanaf 1584, toen werkte Spranger namelijk onder direct toezicht van Rudolf. In 1588 gaf Rudolf II Spranger een adellijke titel. Hierdoor werd Spranger zeer vermogend en had hij aan het eind van zijn leven vijf woningen in zijn bezit. Spranger heeft dertig jaar gewerkt voor Rudolf II en was een van de belangrijkste schilders aan zijn hof.

Spranger is in zijn leven in contact gekomen met veel verschillende mensen en schilderstijlen. Zijn scholing in Antwerpen was gefocust op het schilderen van landschappen, maar dat gaf Spranger niet genoeg voldoening en was voor hem de aanleiding om naar het zuiden af te reizen. Vanaf dat moment kwam hij in aanraking met de Italiaanse Renaissance en maniëristische kunst wat voor hem een belangrijke inspiratiebron is geweest. Spranger heeft zijn hele leven zijn schildertechnieken en genres willen uitbreiden. Hij heeft veel kansen gegrepen die op zijn pad kwamen waar hij de mogelijkheid had dit te doen, zoals het Sant'Oreste project waar hij fresco's leerde schilderen. Tevens was er later aan het hof van Rudolf II veel interactie en uitwisseling tussen de kunstenaars die er werkzaam waren en ook toen stond Spranger open om nieuwe dingen te leren. Sprangers scholing was dus een continu proces en dit zal verder besproken worden in hoofdstuk 3.

Hoofdstuk 2: Rol van het landschap in de zestiende eeuw

Landschappen in de Nederlanden

In het begin van de zestiende eeuw ontstond en ontwikkelde zich de landschapschilderkunst van de Lage Landen.²¹ Er vond namelijk een verschuiving plaats van de rol van het landschap als decor voor een (religieuze) scène naar het landschap als belangrijkste onderdeel van het schilderij. Het landschap werd, volgens kunsthistoricus Larry Silver, gevormd in de sterke competitieve sfeer van de kunstmarkt in Antwerpen, waarin specialisering van en onderscheid tussen kunstenaars de belangrijkste drijfveren waren.²² Daarnaast beschrijft Silver ook dat de inventiviteit van de kunstenaars tot uiting kon komen door de aanwezigheid van de open kunstmarkt en de vrijheid van de kunstenaar die daarmee verbonden was.²³ De veranderende rol van het landschap die wordt beschreven door Silver in *Peasant Scenes and Landscapes : The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market* wordt geïllustreerd aan de hand van twee schilderijen van *Sint Hieronymus in gebed* van Hieronymus Bosch en Joachim Patinir (zie afbeeldingen 1 en 2). Op deze schilderijen is te zien hoe de scène van de heilige in gebed meer ondergeschikt wordt en het landschap een grotere rol gaat spelen. Door sommige kunsthistorici wordt gezegd dat de religieuze scène, met een ondergeschikt karakter enkel in het schilderij werd verwerkt, omdat het publiek nog niet open stond voor een puur landschap zonder enige aanwezigheid van figuren. Echter, het vroege Vlaamse en Nederlandse landschap was, volgens Silver, simpelweg een 'hybride' categorie, waarin scènes van voornamelijk religieus karakter significant aanwezig waren.²⁴ In een citaat van Michelangelo wordt dit nogmaals beschreven:

'Flanders (...) They paint stuffs and masonry, the green grass of the fields, the shadow of trees, and rivers and bridges, which they call land- scapes, with many figures on this side and many figures on that.'²⁵

Van Bartholomeus Spranger zijn geen landschappen zonder figuren overgeleverd, maar wel zijn er een aantal schilderijen uit zijn vroege oeuvre waarin het landschap een bovengeschiedte rol heeft, waaronder Sprangers schilderij van de *Heilige Hieronymus in de Wildernis* (zie afbeelding 3). Op dit schilderij is de Heilige Hieronymus linksonder op het paneel knielend en biddend te zien. Hij bevindt zich in een rots- en bergachtig landschap. Ondanks de uitbundigheid van het landschap valt de scène van de heilige nog wel op. Het gespierde en ontblote bovenlichaam van de heilige wordt belicht en steekt sterk af tegen de donkere rots waar hij voor knielt. Daarnaast valt de dieprode mantel die hij draagt op tussen de verder bruine, gelige, en groene tinten die gebruikt zijn in het schilderij. Dit schilderij sluit dus aan bij het idee van Silver dat het Vlaamse landschap in de zestiende eeuw geen pure vorm kende, maar een 'hybride' vorm was waarbij figuratieve scènes een significante rol hadden.

²¹ Silver, *Peasant Scenes and Landscapes*, 2.

²² Ibid, 7

²³ Ibid, 8.

²⁴ Ibid, 30.

²⁵ Setten, *Landscapes of gaze and practice*, 137.

Landschappen in Frankrijk

In de Franse schilderkunst was de rol van het landschap minder groot dan in de Nederlandse en Italiaanse schilderkunst. Landschap werd voornamelijk in de ornamentele kunsten verwerkt, zoals metaalwerk, email en gravures.²⁶ In de paar maanden dat Spranger in Frankrijk was werd hem door zijn leermeesters gevraagd om historiestukken te schilderen en enkel is bekend dat hij een voorstelling heeft geschilderd van de herrijzenis van Christus, die naar verluid erg werd gewaardeerd door zijn leermeester en enkele Nederlandse schilders.²⁷ Het is onbekend of Spranger in Frankrijk ook landschappen heeft geschilderd, maar wel is duidelijk dat het genre geen belangrijk onderdeel was van zijn scholing in Parijs.

Landschappen in Italië

In Italië werden landschappen gedefinieerd als *parerga*, ofwel hetgeen wat een ondergeschikte functie had in het geheel.²⁸ Zoals eerder benoemd gingen Vlaamse en Nederlandse kunstenaars naar Rome om daar de voorbeelden van de Antieken te kunnen bestuderen en bovendien de werken van de Renaissance schilders, waaronder Michelangelo en Raphael, te kunnen zien. Karel van Mander beschrijft in zijn *schilder-boeck* uit 1604 de voordelen van het reizen naar Rome voor een jonge kunstenaar. Daarin benoemt hij ook zijn bewondering voor het Italiaanse landschap, maar dit beschrijft hij als één van de vele disciplines die een kunstenaar moet beheersen.²⁹ Pieter Breugel de Oude ging ook naar Rome, maar hij was anders dan zijn collega's volledig bevangen door het Italiaanse landschap.³⁰ Tekeningen hiervan nam hij later mee terug naar Antwerpen.

Spranger en zijn landschappen

Het vroegst overgeleverde schilderij van Bartholomeus Spranger is een werk uit 1567.³¹ In dit jaar bevond Spranger zich al in Italië. Eén van Sprangers vroege schilderijen is het eerder benoemde werk van de *Heilige Hieronymus in de wildernis*. In dit werk, zoals eerder besproken, heeft het landschap een grote rol, maar de figuratieve scène is ook significant aanwezig en past daarom in de ontwikkelende stroming van het landschap in Antwerpen, zoals omschreven door Silver. Twee werken die Spranger in de jaren erna maakte zijn de meest pure landschappen uit het overgeleverde oeuvre van Spranger. Dit betreft *Caritas* het eerste gesigneerde werk van Spranger, en het *Berglandschap met Religieuze Heremiet* (zie afbeeldingen 4 en 5). Van een afstand lijken deze werken inderdaad op pure landschappen, maar wanneer de werken goed bekeken worden zijn er meerdere figuren en figurengroepen te ontdekken. De meest opvallende figurengroep in de *Caritas* is de groep linksonder die bijna misplaatst lijkt te zijn door de bijzondere positie op het doek en het afwijkende kleurgebruik. De groep bestaat uit een vrouwenfiguur die een kind in haar armen draagt, wat doet denken aan de vele voorstellingen van Madonna met kind, twee andere figuren en een hond. Verder zijn er op het schilderij figuren afgebeeld die dagelijkse taken uitvoeren, zoals het hakken van hout. De aanwezigheid van figuren die alledaagse taken uitvoeren is iets wat vaker te

²⁶ Mackenzie, *The Poetry of Place*, 90.

²⁷ (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 269v.

²⁸ Silver, *Peasant Scenes and Landscapes*, 27.

²⁹ Harwood, *Inspired by Italy*, 15.

³⁰ *Ibid*, 14.

³¹ Dit betreft een voorstelling van de Heksensabbat, waarvan de locatie niet bekend is.

zien is in landschappen van Noordelijke kunstenaars in de zestiende eeuw, zoals in de werken van Pieter Breugel de Oude. Volgens Setten is dit hetgeen wat ‘captures the essence of the ‘Dutch/Northern European’ landscape concept.’³² Dit schilderij past dus in de Vlaamse en Nederlandse landschapsstijl van de zestiende eeuw, en is bovendien, zoals in het volgende hoofdstuk wordt beargumenteerd, vergelijkbaar met de werken van zijn leermeester Cornelis van Dalem. Echter, wat opvallend is aan dit specifieke schilderij is een klein detail in de heuvels op de achtergrond. Daar is namelijk een antieke ruïne afgebeeld. In een landschap voortkomend uit de Noord-Europese traditie is dus een verwijzing naar de Italiaanse cultuur waar Spranger inmiddels al een aantal jaar bekend mee was.

In een voorstelling van de *Heilige familie met Johannes de Doper in de vlucht naar Egypte* is de Italiaanse invloed wel sterk aanwezig (zie afbeelding 6). De stijlen van Giulio Clovio en Raphael zijn te herkennen, vooral in de pose van Christus die veel weg heeft van het Christus kind in Raphaels *Madonna del Cardellino*.³³ De figuren die geplaatst zijn in een driehoekige compositie, wat kenmerkend was voor de Italiaanse Renaissance, hebben een prominente positie op de voorgrond en het landschap heeft een ondergeschikte rol. In het landschap links is opvallend dat er wederom een antieke ruïne te zien is die in dit geval een prominentere aanwezigheid heeft dan in de *Caritas*. Doordat Spranger in contact kwam met Italiaanse kunst verplaatste zijn aandacht zich van het schilderen van landschappen naar het schilderen van figuren. De rol van het landschap werd in die zin verkleind in de periode dat Spranger zich in Italië bevond en Italiaanse kunst bestudeerde. Echter, ook in de latere periode in Italië schilderde Spranger nog werken waarin het landschap een belangrijke rol had, zoals in zijn *Sint-Joris en de Draak* (zie afbeelding 11). Bovendien schilderde Spranger nog ‘eenighe Landschapkens’ toen hij woonde bij zijn vriend en collega Michel de Joncuoy.³⁴ Spranger schilderde dus nog gedurende een langere periode landschappen in de noordelijke traditie en in die zin was de invloed van het Italiaanse landschapsgenre op de veranderende rol van de schilderijen van Spranger niet groot. Bovendien kan geconcludeerd worden dat er geen sprake was van een geleidelijke overgang van Sprangers landschappen naar zijn werken met doekvullende figuren. Pas toen Spranger werkzaam was voor Maximiliaan II en Rudolf II was er een duidelijke omslag in de rol van het landschap. Spranger schilderde vanaf dat moment uitsluitend figuratieve scènes, waarbij in de meeste gevallen geen landschap aanwezig was.

³² Setten, “Landscapes of gaze and practice”, 139.

³³ Metzler, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague*, 74.

³⁴ (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 270v.

Hoofdstuk 3: De leermeesters van Spranger

Leermeesters in Antwerpen

Spranger heeft veel leermeesters gehad, zowel in Antwerpen als in Frankrijk en Italië. Oberhuber bespreekt in *Die Stilistische Entwicklung im werk Bartholomäus Spranger* dat Spranger voor de landschappen in zijn kunstwerken veel heeft overgenomen van de schilderijen van zijn leermeester Cornelis van Dalem, waaronder de rotspartijen.³⁵ Van Dalem was zelf een leerling van Breugel en dit is terug te zien in de landschappen die hij heeft gemaakt. In Sprangers landschappen zijn vaak een hoge voorgrond, licht afdalende middengrond en daarachter een wijd uitzicht te zien.³⁶ In de *Caritas* en het *Berglandschap met Religieuze Heremiet* van Spranger zijn rotsachtige partijen op de voorgrond geplaatst. De rotspartijen bevinden zich langs een meeroever, die verder opent in de mistige achtergrond.³⁷ Dit is vergelijkbaar met andere werken van Van Dalem, waaronder zijn voorstelling van een *Landschap met de weklacht van Adam en Eva bij het lijk van Abel* (zie afbeelding 7). De figuren in de werken van Van Dalem werden vaak geschilderd door andere kunstenaars. Dit was niet ongevoerd in de Nederlandse en Vlaamse schilderkunst in die tijd. Wellicht dat de ietwat misplaatste figurengroep linksonder in Sprangers *Caritas* ook door een andere schilder is aangebracht. Mogelijk door zijn vriend Giulio Clovio die immers gespecialiseerd was in het schilderen van miniaturen. Sprangers eerste leermeester, Jan Mandijn schilderde met name in de stijl van Bosch. Ondanks dat Sprangers scholing bij Mandijn maar achttien maanden heeft geduurd, heeft hij een grote invloed gehad op Spranger. Het eerste bekende werk van Spranger, waarvan de locatie overigens onbekend is, beschrijft Metzler als eerbewijs aan Mandijn (zie afbeelding 8).³⁸ In de literatuur worden de landschappen van Spranger vaak gerelateerd aan de werken van de Vlaamse schilder Joachim Patinir. Hij was geen leermeester van Spranger, maar Sprangers leermeester Gillis Mostaert was wel een leerling van hem geweest. Bovendien heeft Patinir lange tijd in Antwerpen gewerkt en gewoond. Het is dus aannemelijk dat Spranger werken van hem heeft gezien in Antwerpen. Metzler beschrijft dat zowel de compositie als de tinten van het landschap in Sprangers *Vlucht naar Egypte* geïnspireerd zijn op Patinirs landschappen.³⁹

Leermeesters in Frankrijk

Wat betreft zijn leermeesters in Frankrijk is weinig bekend. Zijn eerste leermeester 'Marcus', die ook wel wordt geïdentificeerd als Marc Duval, was zelf enige tijd in Rome geweest bij Giulio Clovio. Spranger kreeg de taak om tekeningen van Marcus na te maken. Van Mander schrijft 'Des Marcus, om dat hy wel sagh, en verstaen had, dat Sprangher geen lust hadde stadich Conterfeytselkens te maken, (...): dat het beter waer dem by eenich meester te bestellen, daer hy van Historien en beelden mocht werken, (...).' Spranger had dus wellicht interesse in het schilderen van 'Historien'. Zijn tweede leermeester in Parijs gaf hem dan ook de taak een 'Historie van devotien' te maken. Hij kreeg de keuze uit drie prenten en zijn leermeester zei hem 'maeckt een van dese

³⁵ Oberhuber, *Die Stilistische Entwicklung im werk Bartholomäus Spranger*, 21.

³⁶ Ibid, 22.

³⁷ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 73.

³⁸ Ibid, 18.

³⁹ Ibid, 76.

Historien, doch uyt uwen gheest'.⁴⁰ Ondanks dat Sprangers periode in Frankrijk ons niet veel zegt over de invloed van zijn leermeesters op zijn stijl en specifiek op de rol van landschappen in zijn werken in die periode, geeft het wel inzicht in de artistieke motieven van Spranger. Hij wilde graag veel leren en hij kwam voor zichzelf op wanneer hij ontevreden was over het leerproces, zoals het geval was bij zijn scholing bij Marcus.

Leermeesters in Italië

Van Mander bespreekt in zijn biografie geen leermeesters van Spranger in Italië. Wel noemt hij Giulio Clovio, een vertrouweling van kardinaal Alessandro Farnese, die lange tijd in contact is geweest met Spranger. Nadat Spranger werkzaam was geworden voor Paus Pius V in 1570 ging hij ook samenwerken met Clovio. Zo hebben zij onder andere samen een schilderij gemaakt met een voorstelling van de *Bekering van de Heilige Paulus* (zie afbeelding 9). Zoals door Metzler al is beschreven heeft Clovio de voorbereidende tekening voor dit werk gemaakt, maar het uiteindelijke schilderij bevat een uitgebreider landschap dat door Spranger is aangebracht (zie afbeelding 10).⁴¹ Ook later heeft Spranger zich bij een schilderij van *Sint-Joris en de Draak* gebaseerd op een schilderij van Giulio Clovio dat overgeleverd is aan de hand van een gravure van Cornelis Cort (zie afbeeldingen 11 en 12). De compositie van Spranger is bijna identiek aan die van Giulio Clovio. Er is enkel een variatie te zien in het postuur van de prinses en het landschap is wederom uitgebreid. De uitbreiding van het landschap heeft op de eerste plaats als gevolg dat de scène niet meer centraal is afgebeeld, zoals te zien is op de gravure naar het schilderij van Clovio, maar is verplaatst naar de linkerzijde van het paneel. Dit heeft weer tot gevolg dat de scène een minder grote rol heeft, dan op het werk van Clovio.

Metzler beargumenteert dat Sprangers *Sint-Joris en de Draak*, en zijn andere vroege religieuze narratieve werken, nog steeds landschappen met figuren zijn, in plaats van figuren in een landschap, maar dat de rol van de figuren is uitgebreid vergeleken met zijn eerdere werken *Caritas* en *Berglandschap met Religieuze Heremiet*. Metzler stelt vervolgens dat naar mate Sprangers tijd in Rome en zijn associatie met Clovio vorderde, zijn figuren een grotere aanwezigheid kregen in zijn landschappen en dat Sprangers *Sint-Joris en de Draak* een tweede fase in deze evolutie representeert.⁴² Het verschil dat Metzler beschrijft tussen de voorstelling van Sint-Joris en de vroegere werken die in Karlsruhe hangen is duidelijk. Echter, Metzler negeert in haar redenering het werk dat Spranger eerder maakte dan zijn twee landschappen, namelijk de *Heilige Hieronymus in de Wildernis*. De rol van de scène ten opzichte van het landschap in het werk van *Sint-Joris en de Draak* is vergelijkbaar met Sprangers voorstelling van de *Heilige Hieronymus in de Wildernis*. Op beide schilderijen is de scène links op het paneel geschilderd en op de rechterzijde van de werken zijn vergelijkbare ver uitstreckende landschappen te zien waarin ook een fantasiestad is verwerkt. De geleidelijke verandering van de rol van het landschap in Sprangers schilderijen die Metzler hier suggereert is dus niet volledig correct en zoals in het vorige hoofdstuk is beargumenteerd verliep die ontwikkeling ook niet gradueel.

Sprangers leermeesters in Antwerpen hebben een blijvende invloed gehad op zijn latere werken. In de vroegst overgeleverde werken van Spranger in Italië is de Nederlandse landschapsstijl, die in de zestiende eeuw nog een hybride vorm had,

⁴⁰ (van) Mander, *Schilder-boeck*, 269v.

⁴¹ Metzler, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague*, 31.

⁴² *Ibid*, 31.

duidelijk aanwezig. In de voorstelling van de *Heilige Hieronymus in de Wildernis* is het rotsachtige fantasielandschap in de stijl van Cornelis van Dalem te herkennen. Bovendien is in het vroege Italiaanse oeuvre te zien hoe Spranger zijn landschappen altijd vergezeld liet gaan met figuren en figurengroepen (bijvoorbeeld *Caritas* en *Berglandschap met Religieuze Heremiet*), zoals gebruikelijk was in Nederlandse landschappen uit de zestiende eeuw. Tijdens Sprangers scholing in Parijs was het schilderen van landschappen niet belangrijk. Sprangers eerste werken in Italië laten echter zien dat hij zich nog wel degelijk bezighield met het schilderen van landschappen. Zijn Parijse scholing heeft in die zin dus niet bijgedragen aan de veranderende rol van het landschap in Sprangers schilderijen. In Italië werd Spranger sterk beïnvloed door Giulio Clovio en zoals benoemd heeft hij ook enkele werken van hem geciteerd, maar daar wel een landschap aan toegevoegd. Dit toont nogmaals aan dat Spranger nog steeds als landschapschilder werkte.

Leergierigheid

Wat van belang is geweest voor het verloop van Sprangers carrière en oeuvre is zijn leergierigheid. Dat Spranger erg leergierig was blijkt uit een aantal citaten van Van Mander. In de laatste twee jaar van zijn scholing bij Cornelis van Dalem was Spranger ontevreden over het leerproces, wat er uiteindelijk toe heeft geleid dat hij naar Parijs vertrok. Zo beschrijft van Mander in het volgende citaat dat Spranger vond dat hij weinig vorderingen zag in zijn technieken en dat hij ontevreden was over het feit dat hij geen eigen composities mocht maken.

‘De leste twee laer, oock voleyndt, Sprangher bevindende in de Const daer weynich ghevordert te hebben, en hebbende eenen wan-lust, datmen altijd by anderen den beelden most laten maken, sonder datmen op zijn eyghen handt een werck con ten eynde brenghen, werdt heel des sins neerstich te leeren, op dat hy ten minsten soo veel van beelden waer, dat hy in zijn Landtschappen niemants hulp soude behoeven.’⁴³

Bovendien wordt duidelijk uit het eerdergenoemde citaat over de tijd in Parijs bij zijn leermeester Marcus dat hij wederom niet tevreden was over het leerproces. Spranger werd niet genoeg uitgedaagd en hij wilde klaarblijkelijk eigen composities maken zonder enige hulp. Spranger heeft later in Wenen en Praag geen echte leermeesters meer gehad, maar ook toen liet hij zich inspireren door zijn collega's aan het hof en wilde hij nog altijd blijven leren, zo blijkt uit onderstaand citaat. Hij zag het werk van zijn collega's in Praag en dit spoorde hem aan om zijn eigen schildertechnieken te herzien.

‘(...), daer hy eenich voorbeeldt van welverwen sagh, daer op soo geen besonder acht en hadde, dan eyndelingh siende eenige dingen van Ioseph Hijns, Switser en Hans van Aken, die hun dinghen soo seer uytmuntich met de verwen deden toonen, werdt hy heel anders te coloreren, (...)’⁴⁴

Spranger heeft het dus altijd belangrijk gevonden dat hij nieuwe dingen leerde en dat hij vordering zag in zijn eigen kunnen. Wanneer dit niet het geval was nam hij zijn lot in eigen handen en ging hij op zoek naar nieuwe kansen. Ook later in zijn carrière toen hij

⁴³ (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 269r.

⁴⁴ *Ibid*, 274r.

geen leermeesters meer had wilde hij blijven leren en zijn kunsttechnieken blijven ontwikkelen. Dit was voor Spranger heel goed mogelijk aan het hof van Rudolf II. Hij had immers de grootste kunstcollectie in die tijd. Spranger had dus de mogelijkheid om die werken te bestuderen en er was bovendien veel sprake van uitwisseling tussen de kunstenaars die werkzaam waren aan het hof, waardoor zijn schilderstijl zich bleef ontwikkelen. Om voor altijd als landschapschilder te werken was voor Spranger nooit een optie geweest.

Hoofdstuk 4: De opdrachtgevers van Spranger

Toen Spranger eenmaal in Italië was aangekomen kreeg hij alsmear meer opdrachten. Giulio Clovio introduceerde Spranger bij kardinaal Alessandro Farnese, voor wie hij een tijd zou werken. Later kwam hij in dienst bij Paus Pius V. Uiteindelijk introduceerde Giambologna Spranger bij keizer Maximiliaan II, maar na een jaar overleed de keizer. Toen kwam Spranger in dienst bij zijn belangrijkste opdrachtgever Rudolf II, voor wie hij dertig jaar zou werken.

Opdrachtgevers in Italië

In Italië was Spranger met name werkzaam voor mensen uit de hogere kringen van de kerk. Een van zijn eerste grote opdrachten was de decoratie van de San Lorenzo in Sant'Oreste samen met zijn vriend en collega Michel de Joncquoy. Het is niet helemaal duidelijk welke delen van de kerk door Spranger zijn geschilderd, maar Metzler schrijft wel een fresco toe aan hem.⁴⁵ Hierop is God de Vader, de vier evangelisten en een engel afgebeeld. De figuren worden omgeven door wolken en er is geen landschap aanwezig op dit fresco. Er zijn immers hemelse figuren afgebeeld. De eerdergenoemde *Heilige Hieronymus in de wildernis* is door Meijer gerelateerd aan een brief van Giulio Clovio uit 1568 waarin staat vermeld dat hij een schilderij van Spranger met een voorstelling van de Heilige Hieronymus aan kardinaal Alessandro Farnese heeft gegeven.⁴⁶ Zoals beargumenteerd in het tweede hoofdstuk is het landschap bovengeschildt aan de scène, maar de scène heeft wel een significante rol. Of Spranger dit schilderij schilderde met het idee om het uiteindelijk aan Farnese te geven is niet duidelijk. Het is ook mogelijk dat Clovio wederom een poging deed om zijn vriend in dienst te laten komen bij zijn sponsor.⁴⁷ Wel is aannemelijk dat Farnese het schilderij waardeerde, aangezien Farnese Spranger later meerdere commissies gaf. Een aantal van de werken die Spranger maakte voor Farnese zijn interessant, omdat de werken in samenwerking met Clovio zijn gemaakt, maar Spranger heeft uitgebreide landschappen aan de voorstellingen toegevoegd. Dit is het geval bij de eerder besproken *Bekering van de Heilige Paulus en Sint-Joris en de draak* (zie afbeeldingen 9 en 11). Dat Farnese specifiek gevraagd heeft aan Spranger om het landschap uit te breiden of toe te voegen in de schilderijen is aannemelijk. Farnese gaf Spranger ook de opdracht om mee te werken aan het decoreren van zijn Villa Caprarola. Veel bekende kunstenaars, zoals Bertoia, werkten mee aan dit immense project. Spranger kreeg de opdracht om 'eenighe landtschappen op t'nat kalck' te schilderen.⁴⁸ Het was veelvoorkomend dat in projecten waar zowel Italiaanse als noordelijke kunstenaars meewerkten, de Italiaanse kunstenaars verantwoordelijk waren voor het schilderen van de figuren en de noordelijke kunstenaars de verantwoordelijkheid hadden over het schilderen van landschappen en andere decoratieve elementen.⁴⁹ Spranger had in Italië dus nog de status als noordelijke kunstenaar en kreeg daarom van zijn opdrachtgever de taak om landschappen te

⁴⁵ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 70.

⁴⁶ Ibid, 71.

⁴⁷ Eerder had Clovio al een schilderij van Spranger gekocht om aan Farnese te laten zien. 'Don Iulio Clovio, deze zijn best om Spranger daer by hem te behouden.' (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 270v.

⁴⁸ (van) Mander, *Het schilder-boeck*, 270v.

⁴⁹ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 28.

schilderen met religieuze scènes. In Praag zou deze status als noordelijke schilder verdwijnen.

Spranger was gelijktijdig werkzaam voor Farnese en Paus Pius V. Hij heeft bijna twee jaar gewerkt voor de Paus en in die tijd een aantal commissies voltooid, waarvan grotendeels tekeningen. Paus Pius V heeft Spranger onder andere de opdracht gegeven om een schilderij te maken van het Laatste oordeel voor zijn tombe in de Santa Croce in Bosco Marengo.⁵⁰ Op dit schilderij, vermoedelijk uit 1571, is te zien hoe de scène van het Laatste oordeel is geplaatst in een landschap in de noordelijke traditie. Op de rechterhelft, waar de hel is afgebeeld, zijn de Van Dalem-achtige rotspartijen te zien, vergelijkbaar met die in Van Dalems *Landschap met de weeklacht van Adam en Eva bij het lijk van Abel*. Op de linkerzijde is een Patinir-achtig fantasielandschap te zien, vergelijkbaar met Sprangers *Vlucht naar Egypte* (zie afbeeldingen 7, 13 en 15). Hoewel het landschap duidelijk ondergeschikt is aan de overweldigende scène van het Laatste oordeel is de keuze voor dit landschap wel opvallend. Dit werk is namelijk vaker gekenmerkt als kopie van Fra Angelico's drieluik met het Laatste oordeel, dat in die tijd behoorde tot de collectie van de Paus (zie afbeelding 14).⁵¹ Op dat schilderij bevinden de figuren in het bovenste deel van het werk zich voor een gouden achtergrond. Op de onderzijde is wel een landschap afgebeeld, maar deze is minder realistisch en uitbundig dan op het werk van Spranger. Spranger heeft hier dus wederom het landschap aan het werk toegevoegd.

Metzler beargumenteert dat Sprangers *Caritas* en *Berglandschap met Religieuze Heremiet* commissies van Paus Pius V zijn geweest. De argumenten die zij daarvoor aandraagt zijn echter onvoldoende, dus de werken zullen hier niet besproken worden als commissies van de Paus.⁵² Wel is bekend dat Spranger een aantal schilderijen met scènes uit de passie heeft gemaakt voor de Paus. Deze schilderijen zijn echter niet overgeleverd, er is enkel een werk van *De geseling van Christus* bekend, die door Metzler tot deze groep schilderijen wordt gerekend.⁵³ Op dit schilderij is geen landschap aanwezig, maar dit is vanzelfsprekend, aangezien het verhaal zich binnen afspeelt. In Italië heeft Spranger veel kunnen oefenen met het schilderen van figuren, omdat hij met name heeft gewerkt voor kerkelijke opdrachtgevers die hem religieuze scènes lieten schilderen. Bovendien heeft Spranger veel verschillende schildertechnieken geleerd wat er uiteindelijk toe heeft kunnen leiden dat Maximiliaan II hem vroeg om aan zijn hof te komen werken, omdat Maximiliaan II specifiek op zoek was naar iemand die diverse vaardigheden had, vooral voor het decoreren van gebouwen.⁵⁴

⁵⁰ Ibid, 79.

⁵¹ Ibid, 79

⁵² Metzler suggereert dat de kluizenaar in het landschap van Spranger Paus Pius V is, omdat zij gelijkenissen aantreft in een portret van Paus Pius V geschilderd door El Greco. Het bewijs is echter onvoldoende en bovendien weerlegbaar. Ten eerste is de kluizenaar zeer klein afgebeeld en zijn er niet veel details aangebracht in het gezicht. Een specifiek individu zou hier niet in herkend kunnen worden, tenzij er bepaalde attributen zouden zijn toegevoegd. Ook benoemt Metzler dat de schilderijen gemaakt zijn in de tijd dat Spranger in dienst kwam bij de Paus. Echter, Karel van Mander schrijft dat Spranger, naast de grote werken die hij maakte voor de Paus, ook veel kleinere schilderijen heeft gemaakt, die hij zelf verkocht. Of deze werken voor de Paus gemaakt zouden zijn is dus niet met zekerheid te zeggen.

⁵³ Metzler, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague*, 79-80.

⁵⁴ Ibid, 34.

Keizerlijke opdrachtgever

Spranger heeft het grootste deel van zijn leven aan het hof van de zoon van Maximiliaan II, Rudolf II, gewerkt. De schilders aan het Praagse hof vormden geen homogene groep. De genres en stijlen verschilden erg. In de eerste paar jaar toen Spranger werkzaam was voor Rudolf II, maar nog niet was aangesteld als hofschilder, schilderde hij voornamelijk schilderijen met religieuze thema's, zoals *De graflegging van Christus* en *De Herrijzenis*. Spranger maakte bovendien veel tekeningen, prenten en etsen. Rudolf vroeg Spranger ook om hulp bij het inrichten van zijn kunstcollectie in zijn paleis. Toen Spranger eenmaal de titel als hofschilder had gekregen begon hij met het schilderen van een cyclus van schilderijen geïnspireerd op de *Metamorfoses* van Ovidius. Deze schilderijen waren bedoeld ter decoratie van de kamers in het paleis in Praag.⁵⁵ Naast deze grote doeken maakte Spranger ook kleinere schilderijen, maar beide hadden mythologische, religieuze of allegorische thema's. Al in de vroegst bekende werken van Spranger aan het Praagse hof hebben de figuren een centrale rol.

Rond 1600 werd Praag bekend voor de landschappen en stadsgezichten die kunstenaars van het Praagse hof maakten. Landschappen hadden niet alleen de aandacht van Rudolf II getrokken, maar waren bovendien een nieuwe manier om de natuur te bestuderen.⁵⁶ Gerszi beargumenteert dat op basis van de inventarissen van Rudolfs collectie geconcludeerd kan worden dat landschappen gemaakt door zowel contemporaine schilders als belangrijke schilders uit de het verleden systematisch verzameld werden.⁵⁷ In de inventarissen worden namelijk veel verschillende landschappen genoemd vooral van Nederlandse meesters als Hans Bol, Jacob Grimmer en Roelant Savery. Ook landschappen van Sprangers leermeester Gillis Mostaert zijn opgenomen in de inventarissen. Daarnaast waren er werken van onder andere Giovanni Bellini en Titiaan. Het schilderen van landschappen aan het hof van Rudolf II werd dus wel gedaan door Vlaamse schilders, maar Spranger kreeg niet de opdracht om landschappen te schilderen. Spranger had zich inmiddels ontwikkeld tot een ware schilder van figuratieve scènes. In een van de eerste werken die Spranger maakte voor zijn nieuwe opdrachtgever Rudolf II is er nog wel een landschap aanwezig, namelijk in de voorstelling van de *Competitie tussen Apollo en Pan* (zie afbeelding 16). De rol van het landschap is echter wel ondergeschikt aan de figuratieve scène. Al vrij snel volgt een periode waarin figuren een absolute hoofdrol hebben in Sprangers schilderijen. Waar voorheen de religieuze en mythologische scènes zich in een ruimtelijke omgeving bevonden waarin in sommige gevallen het landschap een significante rol had, worden de scènes in deze periode in een donker en ondiep decor geplaatst. Dit is onder andere te zien in *Hercules, Dejanira en de Centaur Nessus* (zie afbeelding 17). De figuren bevinden zich dicht op elkaar en het lijk van Nessus is sterk verkort. Dit werk is vermoedelijk onderdeel van de tien schilderijen van Spranger die bestemd waren voor de Kunstkamer van Rudolf II. Deze werken hadden vergelijkbare afmetingen en bovendien complementaire composities.⁵⁸ Schilderijen met mythologische thema's werden in groten getalen gemaakt door Spranger en andere schilders aan het hof van Rudolf II.

Na een periode waarin Spranger enkel figuratieve voorstellingen maakte in een donker en ondiep decor schilderde Spranger rond 1590 een voorstelling van Venus en

⁵⁵ Fucikova et al., *Praga magica 1600: l'art à Prague au temps de Rodolphe II*, 20.

⁵⁶ Fucikova, *Rudolf II and Prague*, 130.

⁵⁷ Ibid, 130.

⁵⁸ Metzler, *Bartholomeus Spranger*, 99.

Adonis met een uitbundig landschap (zie afbeelding 18). Op de *Venus en Adonis* is het landschap niet ondergeschikt aan de figuren, maar heeft het landschap juist een prominente rol op het paneel. Dit landschap is echter niet naar eigen ontwerp. Spranger citeerde dit namelijk van een schilderij van *Sint-Joris en de Draak* geschilderd door Leonhard Beck in 1513 (zie afbeelding 19).⁵⁹ Zoals eerder benoemd heeft Spranger vaker werken van andere kunstenaars geciteerd, maar in die gevallen nam hij de compositie en voorstelling over en voegde er een landschap aan toe. In dit geval heeft hij het landschap en de compositie overgenomen en de voorstelling verandert. Wellicht dat Spranger het werk van Beck wilde overtreffen. Opvallend is dat rond de tijd dat hij deze *Venus en Adonis* schilderde, hij ook enkele andere schilderijen maakte waarvan de achtergronden minder donker en ondiep waren. Bovendien schilderde Spranger een aantal schilderijen waarop figuren weer in landschappen geplaatst zijn, zoals in de *Apollo en de muzen*. Dit werk heeft Spranger echter ook geciteerd, namelijk van een ets van Hendrick Goltzius. Het landschap heeft Spranger wel wat aangepast, maar waar hij voorheen de landschappen uitbreidde heeft hij in dit geval de uitbundigheid van het landschap wat gereduceerd (zie afbeeldingen 20 en 21). Sprangers status als landschapschilder die hij in Italië nog wel bezat was voorgoed verdwenen toen hij in Praag ging werken. Rudolf II zag in hem een uitstekende schilder van erotische mythologische scènes en gaf hem vele grote opdrachten waaronder de serie van tien schilderijen bestemd voor het belangrijkste deel van zijn collectie, de Kunstkamer.

⁵⁹ Kaufmann, *L'école de Prague*, 300.

Conclusie

De rol van het landschap in de schilderijen van Bartholomeus Spranger heeft zich niet als een geleidelijk proces ontwikkeld, zoals eerder gesuggereerd werd door Metzler. Voor zover bekend schilderde Spranger in Antwerpen voornamelijk landschappen, maar toen hij in Parijs kwam schilderde hij met name figuratieve voorstellingen. Toen hij eenmaal in Italië kwam schilderde hij echter weer meer landschappen. Hij maakte zowel grote werken van landschappen met figuratieve scènes als kleinere schilderijen waarop enkel kleine figuren afgebeeld waren. Pas toen Spranger in keizerlijke dienst kwam, in eerste instantie bij Maximiliaan II en later bij Rudolf II, veranderde de rol van het landschap in zijn schilderijen drastisch. In de meeste werken die hij vanaf dat moment schilderde maakte het uitbundige landschap dat in zijn vroegere werken aanwezig was, plaats voor zinnelijke mythologische figuren en ondiepe donkere achtergronden.

Het Zuid-Nederlandse landschapsgenre waar Spranger mee in aanraking kwam tijdens zijn scholing in Antwerpen, kende in de zestiende eeuw een hybride vorm. Er waren altijd figuratieve scènes aanwezig in de landschappen uit die periode. Vaak waren het figuren die dagelijkse taken uitvoerden, zoals het hakken van hout. Dit is terug te zien in de kunstwerken van Spranger, zowel in zijn vroege als late oeuvre. In Italië had het landschap altijd een ondergeschikte rol aan de figuratieve scène, maar Spranger schilderde in Italië ook veel werken waarop figuren nauwelijks te zien waren, zoals in zijn *Berglandschap met Religieuze Heremiet*. Wel begon Spranger ook werken te maken waarop de figuren significanter aanwezig waren, zoals in zijn *Vlucht naar Egypte*. Dit had onder andere te maken met het feit dat hij zich in Italië verdiepte in kunstwerken van Renaissance kunstenaars, zoals Titiaan en Michelangelo, voor wie het schilderen van figuren belangrijk was. De rol van de opdrachtgevers op deze verandering was echter nog meer van betekenis. In Italië werkte Spranger onder andere voor kardinaal Alessandro Farnese en Paus Pius V. Voor Farnese schilderde Spranger veel religieuze scènes in landschappen. Hij gebruikte zelfs bestaande composities en voegde daar landschappen aan toe. Hier vroeg Farnese waarschijnlijk zelf naar, omdat we van Van Mander weten dat hij Spranger ook vroeg landschappen te schilderen in zijn Villa Caprarola. In Italië had Spranger dus nog een status als noordelijke schilder, wat betekende dat hij opdrachten kreeg om landschappen te schilderen. In de landschappen schilderde Spranger religieuze scènes, Farnese was immers een kardinaal. Voor Paus Pius V schilderde Spranger voornamelijk figuratieve scènes van onder andere de passie, wat gepaste voorstellingen waren voor een religieuze opdrachtgever die een belangrijke rol speelde tijdens de contrareformatie. Het landschap was in deze werken vanzelfsprekend niet van groot belang. Echter, Spranger maakte ook werken waarop het landschap opvallend was in de scène, zoals in het *Laatste Oordeel*. Dus ook in zijn werken voor de Paus was het landschap in de noordelijke traditie nog aanwezig. Toen Spranger in dienst kwam bij Rudolf II verdween het landschap bijna volledig uit zijn oeuvre. Rudolf had andere Noord-Europese kunstenaars in dienst om landschappen te schilderen en hij gaf Spranger de taak om enkel werken te maken met erotische scènes met doekvullende figuren.

Tot slot is Sprangers eigen leergierigheid van belang geweest voor de veranderende rol van het landschap in zijn werken. Ten eerste was hij zelf geïnteresseerd in het schilderen van grote doeken met figuren. Dit werd al duidelijk tijdens zijn verblijf en scholing in Parijs. Eenmaal in Italië ging hij aan de slag met veel verschillende kunsttechnieken, zoals het maken van fresco's en tekenen met inkt op papier. Alle kansen die op zijn pad kwamen greep hij met beide handen aan, zeker

wanneer het hem de mogelijkheid gaf om weer nieuwe dingen te leren. Het uitsluitend schilderen van landschappen was voor hem nooit een optie en zijn droom om grote indrukwekkende werken te maken kwam uit toen hij voor Rudolf II ging werken.

Veel elementen zijn van invloed geweest op de veranderende rol van het landschap in de schilderijen van Bartholomeus Spranger. Echter, er zijn een aantal zaken die nog onduidelijk blijven. De twee meest pure landschappen van Spranger zijn opvallend in zijn oeuvre en deze werken roepen veel vragen op. De belangrijkste vraag is voor wie deze schilderijen gemaakt zijn. Metzlers suggestie dat ze gemaakt zouden zijn voor Paus Pius V is onbevredigend en lijkt ook wat onwaarschijnlijk. Voor later onderzoek zou het relevant zijn om meer kennis over deze werken te verzamelen en andere suggesties voor mogelijke opdrachtgevers te doen. Dit zou kunnen bijdragen aan een beter begrip van Sprangers oeuvre en de rol van het landschap in zijn werken.

Literatuurlijst

Fabianski, M. 'Spranger and Italian painting. Mannerism versus early Baroque in Central Europe.' *Apollo* 141, no. 397 (1995), pp. 20-24.

Fucikova, Eliska, red. *Rudolf II and Prague: The Court and the City*. New York: Thames and Hudson, 1997.

Fucikova, Eliska, Emmanuel Starcky en Rémi Cariel. *Praga magica 1600: l'art à Prague au temps de Rodolphe II*. Parijs: Réunion des musées nationaux, 2002.

Harwood, Laurie B. *Inspired by Italy: Dutch Landscape Painting 1600-1700*. Londen: Dulwich Picture Gallery, 2002.

Henning, Michael. *Die Tafelbilder Bartholomäus Spranger (1546-1611): Höfische Malerei zwischen "Manierismus" und "Barock"*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1987.

Kaufmann, Thomas Dacosta. *L'école de Prague: La Peinture a la Cour de Rodolphe II*. Parijs: Flammarion, 1985.

Leesberg, Marjolein. 'Karel van Mander as a Painter.' *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22, 1/2 (1993-1994), pp. 5-57.

Mackenzie, Louisa. *The Poetry of Place: Lyric, Landscape, and Ideology in Renaissance France*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2011.

Mander, Karel van. *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604). Utrecht: Davaco Publishers, 1969.

Meijer, Bert W. 'Bartholomeus Spranger and Michiel de Joncquoy in Sant'Oreste.' *Oud Holland* vol. 124, No. 1 (2011), pp. 38-47.

Metzler, Sally. *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague*. New Haven en Londen: Yale University Press, 2014.

Oberhuber, Konrad. "Die Stilistische Entwicklung im werk Bartholomäus Spranger." PhD diss., Universität Wien, 1958.

Setten, Gunhild. "Landscapes of Gaze and Practice." *Norwegian Journal of Geography* vol. 57, 3 (2010), pp. 134-144.

Silver, Larry. *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2012.

Bijlage I: Afbeeldingen



Afbeelding 1



Afbeelding 2



Afbeelding 3



Afbeelding 4



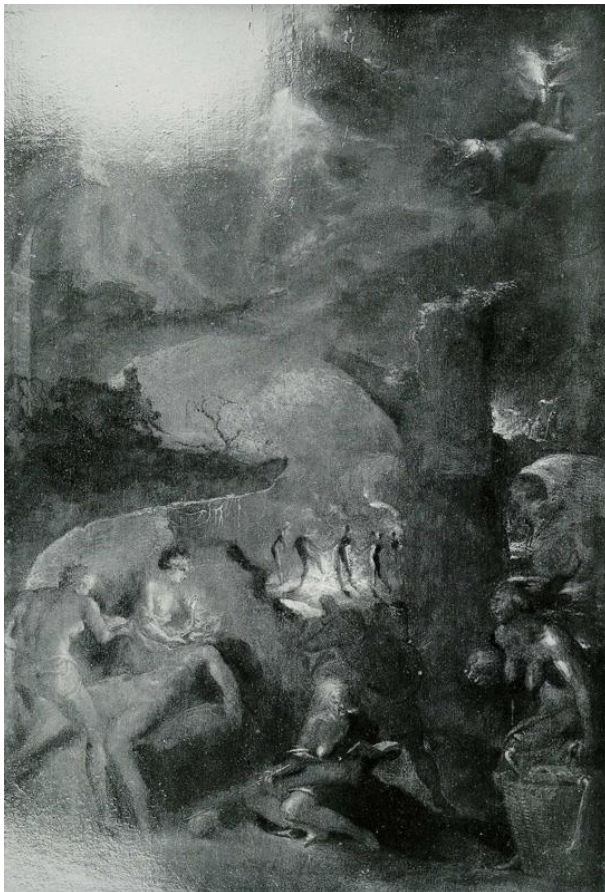
Afbeelding 5



Afbeelding 6



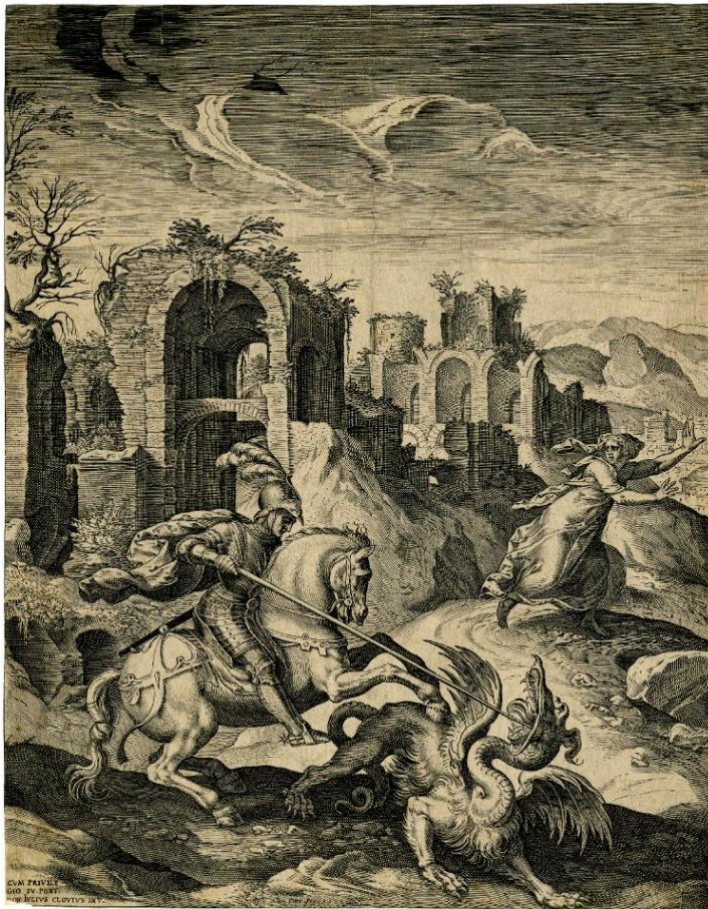
Afbeelding 7



Afbeelding 8



Afbeelding 11



Afbeelding 12



Afbeelding 13



Afbeelding 14



Afbeelding 15



Afbeelding 16



Afbeelding 17



Afbeelding 18



Afbeelding 19



Afbeelding 20



Afbeelding 21

Bijlage II: afbeeldingenlijst

Afbeelding 1: Hieronymus Bosch, *De Heilige Hieronymus in gebed*, ca. 1482-1499, olieverf op paneel, 80,1 x 60,6 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ghent, (Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/b/bosch/5panels/08jerome.jpg>, geraadpleegd op 9 maart 2019).

Afbeelding 2: Joachim Patinir, *Landschap met de Heilige Hieronymus*, ca. 1516-17, olieverf op paneel, 74 x 91 cm, Museo del Prado, Madrid, (Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/landscape-with-saint-jerome/116e5d91-b895-48cf-9cf1-3bd5bf17f983>, geraadpleegd op 9 maart 2019).

Afbeelding 3: Bartholomeus Spranger, *de Heilige Hieronymus in de Wildernis*, 1568, olieverf op paneel, 39 x 53 cm, Museo di Capodimonte, Napels, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w46849>, geraadpleegd op 9 maart 2019).

Afbeelding 4: Bartholomeus Spranger, *Caritas*, 1569, olieverf op populier, 45,8 x 67 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w44655>, geraadpleegd op 10 maart 2019).

Afbeelding 5: Bartholomeus Spranger, *Berglandschap met Religieuze Heremiet*, ca. 1569-70, olieverf op populier, 46,5 x 70 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w41493>, geraadpleegd op 10 maart 2019).

Afbeelding 6: Bartholomeus Spranger, *Heilige familie met Johannes de Doper in de vlucht naar Egypte*, ca. 1569-70, olieverf op koper, 18,5 x 12,5 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w41376>, geraadpleegd op 10 maart 2019).

Afbeelding 7: Anoniem, naar Cornelis van Dalem, *Landschap met de weeklacht van Adam en Eva bij het lijk van Abel*, ca. 1560-70, olieverf op paneel, 70,5 x 52 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, (Museum Boijmans van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3372/landschap-met-de-weeklacht-van-adam-en-eva-bij-het-lijk-van-abel>, geraadpleegd op 10 maart 2019).

Afbeelding 8: Bartholomeus Spranger, *Heksen sabbat*, 1567, Olieverf op paneel, afmetingen onbekend, locatie onbekend, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w45499>, geraadpleegd op 27 maart 2019).

Afbeelding 9: Bartholomeus Spranger, *De Bekering van de Heilige Paulus*, ca. 1572-73, olieverf op koper, 40 x 55 cm, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca-Milano, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w41004>, geraadpleegd op 18 maart 2019).

Afbeelding 10: Giulio Clovio, *De Bekering van de Heilige Paulus*, ca. 1550-70, inkt op papier, 28,1 x 43,5 cm, The British Museum, Londen, (The British Museum, https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=142008001&objectId=716439&partId=1, geraadpleegd op 18 maart 2019).

Afbeelding 11: Bartholomeus Spranger, *Sint-Joris en de Draak*, ca. 1572-77, olieverf op eiken, 26,7 x 39,5 cm, Szepmüvészeti Múzeum, Boedapest, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w43833>, geraadpleegd op 18 maart 2019).

Afbeelding 12: Cornelis Cort, naar Giulio Clovio, *Sint-Joris en de Draak*, 1577, gravure, 27,9 x 21,8 cm, The British Museum, Londen, (The British Museum, https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=142008001&objectId=716439&partId=1

n_image_gallery.aspx?assetId=808815001&objectId=3269466&partId=1, geraadpleegd op 18 maart 2019).

Afbeelding 16: Bartholomeus Spranger, *Competitie tussen Apollo en Pan*, ca. 1579-83, olieverf op paneel, 39,9 x 132,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, op lange termijn uitgeleend aan Alte Pinakothek, Munchen, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w41382>, geraadpleegd op 19 maart 2019).

Afbeelding 13: Bartholomeus Spranger, *Het Laatste Oordeel*, ca. 1570, Olieverf op koper, 116 x 148 cm, Galleria Sabauda, Turijn, (Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, geraadpleegd op 20 maart 2019).

Afbeelding 14: Fra Angelico, *Het Laatste Oordeel*, ca. 1395, Olieverf op populier, 103 x 65,3 cm, (Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/EAEgi4U-PXiIA>, geraadpleegd op 20 maart 2019).

Afbeelding 15: Bartholomeus Spranger, *De Vlucht naar Egypte*, ca. 1569-71, Olieverf op koper, 18,9 x 23,5 cm, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w41471>, geraadpleegd op 20 maart 2019).

Afbeelding 16: Bartholomeus Spranger, *Competitie tussen Apollo en Pan*, ca. 1579-83, olieverf op paneel, 39,9 x 132,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, op lange termijn uitgeleend aan Alte Pinakothek, Munchen, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w41382>, geraadpleegd op 19 maart 2019).

Afbeelding 17: Bartholomeus Spranger, *Hercules, Dejanira, en de Centaur Nessus*, ca. 1581-84, olieverf op doek, 112 x 82 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, (Wikimedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Bartholomäus_Spranger_-_Hercules%2C_Deianira_and_the_Centaur_Nessus_-_Google_Art_Project.jpg, geraadpleegd op 19 maart 2019).

Afbeelding 18: Bartholomeus Spranger, *Venus en Adonis*, ca. 1585-1590, Olieverf op paneel, 135 x 109 cm, Het Rijksmuseum, Amsterdam, (Het Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3888>, geraadpleegd op 29 maart 2019).

Afbeelding 19: Leonhard Beck, *Sint-Joris en de draak*, 1513, Olieverf op doek, 136,7 x 116,2 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, (Kunsthistorisches Museum Wien, <http://www.khm.at/objektdb/detail/192/?offset=13&lv=list>, geraadpleegd op 29 maart 2019).

Afbeelding 20: Bartholomeus Spranger, *Apollo en de muzen*, ca. 1591-93, Olieverf op marmer, 37 x 49 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, (Pubhist, <https://www.pubhist.com/w45270>, geraadpleegd op 29 maart 2019).

Afbeelding 21: Hendrick Goltzius, *Het Oordeel van Midas*, 1590, gravure, 43 x 67,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston, (Museum of Fine Arts Boston, <https://www.mfa.org/collections/object/the-judgment-of-midas-481515>, geraadpleegd op 29 maart 2019).

Bijlage III: Samenvatting

In dit onderzoek staan de redenen achter de veranderende rol van het landschap in de schilderijen van Bartholomeus Spranger centraal. Hierbij wordt gekeken naar de invloed van het landschapsgenre in de zestiende eeuw in West-Europa, Sprangers leermeesters en opdrachtgevers en tot slot zijn eigen leergierigheid.

Bartholomeus Spranger (1546-1611) is in zijn leven in contact gekomen met veel verschillende mensen en schilderstijlen. Zijn scholing in Antwerpen was gefocust op het schilderen van landschappen, maar dat gaf Spranger niet genoeg voldoening en was voor hem de aanleiding om naar het zuiden af te reizen. Vanaf dat moment kwam hij in aanraking met de Italiaanse Renaissance en maniëristische kunst wat voor hem een belangrijke inspiratiebron is geweest. Spranger heeft altijd zijn eigen schildertechnieken en genres willen uitbreiden en heeft dus ook veel kansen gegrepen die op zijn pad kwamen, zoals het beschilderen van de San Lorenzo in Sant'Oreste waar hij fresco's leerde schilderen. Later aan het hof van Rudolf II was er veel interactie en uitwisseling tussen de kunstenaars die daar werkzaam waren en ook toen stond Spranger open om nieuwe dingen te leren. Sprangers scholing stopte dus nooit en dit heeft ertoe geleid dat Spranger aan het eind van zijn leven veel verschillende schildertechnieken en genres kende.

Het vroege Vlaamse en Nederlandse landschap was een 'hybride' categorie, waarin scènes van voornamelijk religieus karakter significant aanwezig waren. Spranger schilderde nog voor een langere periode landschappen in de noordelijke traditie en in die zin was de invloed van het Italiaanse landschapsgenre op de veranderende rol van de schilderijen van Spranger niet groot. Bovendien was er geen sprake van een geleidelijke overgang van Sprangers landschappen naar zijn werken met doekvullende figuren. Pas toen Spranger werkzaam was voor Maximiliaan II en Rudolf II was er een duidelijke omslag in de rol van het landschap. Spranger schilderde vanaf dat moment uitsluitend figuratieve scènes, waarbij in de meeste gevallen geen landschap aanwezig was.

Sprangers leermeesters in Antwerpen hebben een blijvende invloed gehad op zijn latere werken. In de vroegst overgeleverde werken van Spranger in Italië is de Nederlandse landschapsstijl, wat in de zestiende eeuw nog een hybride vorm had, duidelijk aanwezig. Tijdens Sprangers scholing in Parijs was het schilderen van landschappen niet belangrijk. Sprangers eerste werken in Italië laten echter zien dat hij zich nog wel degelijk bezighield met het schilderen van landschappen. Zijn Parijse scholing heeft dus niet direct bijgedragen aan de veranderende rol van het landschap in Sprangers schilderijen. Wat wel van belang is geweest voor de rol van het landschap en wat met name heeft bijgedragen aan het verloop van zijn carrière en oeuvre is Sprangers leergierigheid. Dit weten we dankzij de biografie van Karel van Mander.

De rol van de opdrachtgevers op deze verandering was echter nog meer van betekenis. In Italië werkte Spranger onder andere voor kardinaal Alessandro Farnese en Paus Pius V. Voor Farnese schilderde Spranger veel religieuze scènes in landschappen. Hij maakte zelfs bestaande composities en voegde daar landschappen aan toe. Hier vroeg Farnese waarschijnlijk zelf naar, omdat we van Van Mander weten dat hij Spranger ook vroeg landschappen te schilderen in zijn Villa Caprarola. In Italië had Spranger dus nog een status als noordelijke schilder, wat betekende dat hij met name opdrachten kreeg om landschappen (met religieuze scènes) te schilderen. Voor Paus Pius V schilderde Spranger voornamelijk figuratieve scènes van onder andere de passie. Dit waren gepaste voorstellingen voor een religieuze opdrachtgever die een belangrijke

rol speelde tijdens de contrareformatie. Het landschap was in deze werken vanzelfsprekend niet van groot belang. Echter, Spranger maakte ook werken waarop het landschap opvallend was in de scène, zoals in het *Laatste Oordeel*, wat een zeer grote opdracht was voor Spranger. Toen Spranger in dienst kwam bij Rudolf II verdween het landschap bijna volledig uit zijn oeuvre. Rudolf had andere Noord-Europese kunstenaars in dienst om landschappen te schilderen en hij gaf Spranger de taak om enkel werken te maken met erotische scènes en doekvullende figuren. Sprangers status als noordelijke schilder was toen dus verdwenen en zijn droom om grote indrukwekkende werken te maken kwam uit toen hij voor Rudolf II ging werken.