

Filips II van Spanje als smaakmaker

Schilderijenverzamelingen in de late zestiende en vroege zeventiende eeuw in Spanje



Loïs Isabelle Mennens

5976286

25 januari 2021

MA Kunstgeschiedenis

Beeldende kunst tot ca. 1850

Faculteit Geesteswetenschappen

Begeleider: Prof. dr. Thijs Weststeijn

Tweede lezer: Dr. Daan van Heesch



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Inleiding en onderzoeksvraag	4
Historiografie	5
Theoretisch kader	8
Bronnen en methoden	10
Beperkingen naar aanleiding van de coronapandemie	12
Overzicht hoofdstukken	13
1. De schilderijencollectie van Filips II van Spanje	14
1.1. De erfenis	14
1.1.1. Margaretha van Oostenrijk	14
1.1.2. Maria van Hongarije	16
1.1.3. Karel V	18
1.1.4. Mencía de Mendoza	19
1.2. De vroege jaren	21
1.2.1. De grote reis	21
1.2.2. Verzamelen als prins	22
1.3. Definitief terug in Spanje	23
1.3.1. De grote buitenverblijven	23
1.3.2. Het Alcázar van Madrid	24
1.3.3. Het Pardo	26
1.3.4. Het Escorial	27
2. De schilderijencollecties van welgestelden rondom Filips II	31
2.1. De bronnen	32
2.2. De binnenste vertrouwenskring	32
2.2.1. Antonio Pérez	32
2.2.2. María de Mendoza	35
2.3. Bekenden van de koning	36
2.3.1. Gonzalo Argote de Molina	36
2.3.2. Pompeo Leoni	37
2.3.3. María Lasso de Castilla	39
2.3.4. Pedro Enríquez	40
2.4. Uitzonderingen	41
2.4.1. Diego Fernández de Córdoba	41
2.4.2. Juan Ruiz de Velasco	41

2.4.3.	Regent Montoya de Cárdenas	42
2.4.4.	Fernando Carrillo Muñoz de Godoy	45
3.	De waardering voor schilderkunst uit de Lage Landen	47
3.1.	De inventarissen	48
3.2.	De schildertraktaten	50
3.2.1.	Francisco de Holanda	50
3.2.2.	Diego de Guevara	54
3.2.3.	Vicente Carducho	56
3.2.4.	Francisco Pacheco	57
3.3.	Hoe kan de interesse voor schilderkunst uit de Lage Landen worden verklaard?	59
3.3.1.	Historische context	60
3.3.2.	Religieuze schilderkunst uit de Lage Landen: emotie en devotie	63
3.3.3.	Commentaar en nuanceringen	66
3.3.4.	Portretten	69
3.3.5.	Jheronimus Bosch	71
Conclusie		75
Samenvatting en antwoord op de hoofdvraag		75
Reflectie op het theoretisch kader		77
Reflectie op de gebruikte bronnen en methoden		78
Suggesties voor vervolgonderzoek		79
Bijlagen		81
Afbeeldingen		109
Afbeeldingenlijst		137
Literatuur		146

*Afbeelding voorblad: Anthonis Mor van Dashorst, *Filips II*, ca. 1549-1550, olieverf op paneel, 107,5 x 83,3 cm., Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, inv. 92/253 (foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/portrait-of-philip-ii-92253>, geraapleegd 13 november 2020).

Inleiding

Inleiding en onderzoeksvraag

Dat Filips II van Spanje (1527-1598) affiniteit had met kunst, is duidelijk. Hij was een actieve opdrachtgever en verzamelaar en was diep geïnteresseerd in de vraagstukken over kunst en cultuur.¹ Dat blijkt onder andere uit zijn eigen kunstverzameling en uit correspondentie met kunstenaars en geleerden. Nadat Filips II op grote schaal kunst ging verzamelen, volgden de welgestelde mensen om hem heen.²

Dat de aristocraten, geestelijken en hovelingen om hem heen een voorbeeld aan zijn collectie namen, is zichtbaar in hun verzamelgewoontes.³ Tijdgenoten wilden graag schilderijen bezitten van dezelfde kunstenaars als Filips II en er zijn verschillende genres of zelfs specifieke scènes die veelvuldig terugkwamen in andere schilderijencollecties in Spanje. Zo waren bijvoorbeeld portretten van de koninklijke familie erg populair, vooral als ze waren geschilderd door Titiaan, Anthonis Mor en Alonso Sánchez Coello, de hofschilders van de koning.⁴ Het bezitten van een portret van deze schilders werd blijkbaar beschouwd als een essentieel onderdeel van een verzameling.⁵

Een aantal collecties van hovelingen en andere belangrijke mensen rondom Filips II is al onderzocht, maar veel ook nog niet of nauwelijks, terwijl er wel bronnenmateriaal in de vorm van inventarissen en taxatierapporten voor beschikbaar is. In deze thesis worden een aantal collecties van welgestelden rondom Filips II onderzocht. Aan de hand van deelvragen, verdeeld over drie hoofdstukken, wordt geprobeerd antwoord te geven op de volgende vraag: "In hoeverre hebben de welgestelden rondom Filips II hun aankoopbeleid en patronage gevormd naar zijn voorbeeld?"

De deelvragen die in het eerste hoofdstuk worden beantwoordt, zijn "Hoe is de verzameling van Filips II tot stand gekomen?", "Waar laten de zwaartepunten en hiaten in deze collectie?" en "Hoe werd de collectie gepresenteerd?". In het tweede hoofdstuk zijn de deelvragen nagenoeg hetzelfde als in het eerste hoofdstuk, maar ditmaal toegespitst op andere collecties, namelijk van welgestelde

¹ Fernando Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes* (Madrid: Nerea, 1992), 13.

² Jonathan Brown en Richard L. Kagan, "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution," *The Art Bulletin* 69(1987)2: 231; Miguel Falomir Faus, "Artists' Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain," in: *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, red. Neil de Marchi en Hans J. van Miegroet (Turnhout: Brepols, 2006), 142-143.

³ Daan van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch. Receptions of a Pictorial Mode in the Habsburg World (1516-1675)*, PhD dissertatie (KU Leuven, 2019), 149.

⁴ Zo had Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), een Spaanse schrijver en historicus, een groot aantal portretten van de hand van Alonso Sánchez Coello in zijn bezit, zie: Marta Cacho Casal, "Gonzalo Argote de Molina and His Museum in Seville" *The Burlington Magazine* 148(2006)1243: 691.

⁵ Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 149.

verzamelaars rondom Filips II. Vervolgens worden vergelijkbare verzamelpatronen aangetoond tussen deze collecties en die van Filips II. In het derde en laatste hoofdstuk wordt specifiek ingegaan op de belangstelling en waardering voor schilderkunst uit de Lage Landen in de zestiende en zeventiende eeuw op het Iberisch schiereiland. De deelvragen die hier worden beantwoordt zijn “Hoe is de belangstelling en waardering voor schilderkunst uit de Lage Landen te verklaren?” en “Is deze belangstelling en waardering terug te zien in de primaire bronnen, dat wil zeggen in schildertraktaten en schilderijeninventarissen en -taxatierapporten?”. Dit onderzoek draagt bij aan het kunsthistorische discours over de rol van Filips II en zijn kunstcollectie als smaakmaker.

Historiografie

Er werd al rond het jaar 1900 onderzoek gedaan naar de rol van Filips II als opdrachtgever en naar zijn kunstcollectie.⁶ De belangrijkste publicaties werden echter geschreven in de jaren '80 en de jaren '90 van de twintigste eeuw. In die jaren opende historisch onderzoek zich, parallel aan de politieke, sociale en economische veranderingen die Spanje met zijn nieuwe democratie omarmde, voor nieuwe benaderingen en beleefde een bloei.⁷ De meest fundamentele publicatie komt dan ook uit 1992 en werd geschreven door Fernando Checa Cremades (geb. 1952), kunsthistoricus, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universidad Complutense de Madrid en voormalig directeur van het Museo del Prado (1996-2001). In zijn publicatie, getiteld *Felipe II, mecenas de las artes*, schrijft hij over Filips II als patroon van de kunst, vanaf zijn jeugd tot aan zijn dood.⁸ Checa Cremades is eveneens redacteur van de vrij recent uitgegeven *post mortem* inventaris van Filips II.⁹ Daarnaast was hij betrokken bij twee sleutelpublicaties over het verzamelen van kunst door Filips II, zijn vader, zijn zoon en zijn kleinzoon.¹⁰

Jonathan Brown (geb. 1939), hoogleraar beeldende kunst aan de New York University, heeft ook substantieel bijgedragen aan het onderzoek naar Filips II, met belangrijke publicaties in

⁶ Zie: Carl Justi, “Felipe II como amante de las bellas artes”, in: *Estudios sobre Felipe II traducido del alemán*, red. Ricardo de Hinojosa (Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1887), 233-282; Carl Justi, “Philip II der Zweite, als Kunstfreund”, in: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanische Kunstlebens*, red. Carl Justi, Deel 2 (Berlijn: Grote, 1908), 1-36.

⁷ Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts* (Dublin: Four Courts Press, 2004), xvi.

⁸ Checa Cremades 1992 (noot 1). Het boek begint met een hoofdstuk getiteld ‘La formación del principe Felipe’ en eindigt met ‘El fin del reinado y la muerte del rey prudente’.

⁹ Fernando Checa Cremades, red., *Inventarios de Felipe II: Inventario post mortem, Almoneda y Libro de remates, Inventario de tapices / Inventories of Philip II: Post-Mortem Inventory, Inventory of Sale Items and Record of Sales, Tapestries Inventory* (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2018).

¹⁰ Fernando Checa en Miguel Morán, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (Madrid: Catedra, 1985); Idem, *Las casas del Rey: casas de campo, cazaderos, jardines, siglos XVI y XVII* (Madrid: El Viso, 1986). NB. In beide boeken wordt de naam Fernando Checa gebruikt, zonder Cremades erachter, maar Checa en Checa Cremades zijn dezelfde persoon.

respectievelijk 1986, 1987 en 1998.¹¹ Jammer genoeg zijn veel publicaties die toegespitst zijn op Filips II alleen in het Spaans uitgegeven en niet vertaald in het Engels. De Ierse Rosemarie Mulcahy (1942-2012) bracht hier verandering in met haar boek *Philip II of Spain, Patron of the Arts* (2004).¹² De hoofdstukken uit dit boek zijn, in aangepaste versie, overgenomen uit haar eerdere onderzoek.¹³ Dit boek is het resultaat van vijftienvijf jaar onderzoek naar Filips II als patroon van de kunst, waarmee ze veel heeft bijgedragen aan de kennis over Filips II.

Filips II had veel verschillende paleizen en andere verblijven, allemaal rijk gedecoreerd met schilderijen en andere kunstvoorwerpen. Verschillende auteurs hebben, met behulp van overgeleverde inventarissen, geprobeerd om een of meerdere van deze verblijven te reconstrueren.¹⁴ Vooral voor de portretgalerij in het Pardopaleis, waarvan de schilderijen verloren zijn gegaan tijdens een grote brand in 1604, is veel aandacht besteed. De belangrijkste publicaties hierover zijn geschreven door kunsthistorici María Kusche, Joanna Woodall en Annemarie Jordan Gschwend, maar in grotere overzichtsboeken wordt vaak ook wel een deel gewijd aan deze galerij.¹⁵ De belangrijke cultuurhistorische publicatie *The Fabrication of Louis XIV* door Peter Burke (1992), waarin Burke onderzoekt hoe afbeeldingen van de Franse koning Lodewijk XIV (regeerperiode 1643-1715) in de loop van zijn regeerperiode zijn gevormd, voor wie de afbeeldingen waren bedoeld en hoe ze werden

¹¹ Het gaat hier om twee artikelen en een boek: Jonathan Brown, "Felipe II coleccionista y mecenas artístico," in: *Ciudades españolas del siglo de oro: las vistas españolas de Antonio van den Wyngaerde*, red. Richard L. Kagan (Madrid: El Viso, 1986), 37-52; Idem, "Felipe II coleccionista de pintura y escultura," in: *Las Colecciones del Rey. IV Centenario de El Escorial*, red. Juan Hernández Ferrero e.a. (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987), 19-31; Idem, *Painting in Spain, 1500-1700* (New Haven en Londen: Yale University Press, 1998). Een deel van dit boek, ongeveer hoofdstuk 2, 3 en 4 gaan over Filips II als patroon van de kunst.

¹² Mulcahy 2004 (noot 7).

¹³ Mulcahy, *Philip II of Spain*, x.

¹⁴ Zie bijvoorbeeld: Almudena Pérez de Tudela, "La decoración pictórica del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe II", in: *El Legado de Borgona. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, red. Krista de Jonge, Bernardo J. García García en Alicia Esteban Estríngana (Madrid: Marcial Pons Historia & Fundación Carlos de Amberes, 2010), 109- 41; Javier Pérez Gil, *Los reales sitios vallisoletanos* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016).

¹⁵ De belangrijkste publicaties zijn (in chronologische volgorde): María Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros" *Archivo Español de Arte* 64(1991)253: 1-21; Idem, "La antigua galería de retratos de el Pardo: su reconstrucción pictórica" *Archivo Español de Arte* 64(1991)255: 261-292; Idem, "La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador" *Archivo Español de Arte* 65(1992)257: 1-36; Joanna Woodall, "'His Majesty's most majestic room'. The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery at El Pardo" *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46(1995)1: 52-103; Annemarie Jordan, "The Image of a King: Court Portraits in the Collection of Philip II", in: *Philippus II Rex*, red. Pedro Navascués Palacio (Barcelona: Lunewerg, 1998), 53-68. NB. Dit artikel is ondertekend met Annemarie Jordan, zonder de naam Gschwend; María Kusche, *Retratos y Retratadores: Alonso Sánchez Coello y Sus Competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de La Rúa y Rolán Moys* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003); Mulcahy, *Philip II of Spain*, 265-308.

ontvangen, moet van belang zijn geweest voor deze auteurs wat betreft het onderzoek naar de koninklijke portretten.¹⁶

Een aantal collecties van mensen rondom Filips II zijn al onderzocht, bijvoorbeeld die van zijn vader, Karel V, en van zijn oudtante, Margaretha van Oostenrijk.¹⁷ Echter, deze collecties zijn verzameld in een aanmerkelijk verschillende context, namelijk in de Lage Landen, terwijl Filips' hof en verzameling zich permanent in Spanje bevonden. Ook de inventarissen van een aantal hovelingen is onderzocht, waaraan enkele kortere studies aan zijn gewijd.¹⁸ De meeste aandacht lijkt uit te gaan naar collecties uit de zeventiende en achttiende eeuw.¹⁹ Juist daarom is het interessant om meer te verdiepen in de periode die daarvoor kwam. De documentatie is weliswaar schaarser en minder toegankelijk, en de collecties uit de zestiende eeuw zijn vaak lang niet zo indrukwekkend als die uit de zeventiende eeuw en daarna, maar ze zijn wel van belang voor het totaalbeeld van de Spaanse patronage en kunstverzamelingen in de vroegmoderne tijd.

Wat bovenstaande auteurs met elkaar gemeen hebben, is dat ze niet alleen de kunstwerken zelf inzetten als belangrijkste bron voor het onderzoek, maar ook onderzoek doen naar de sociale, culturele, economische en politieke context waarin de werken zijn vervaardigd. Dat werd niet altijd gedaan. Het onderzoek naar archiefstukken bijvoorbeeld, kwam pas op rond 1900, terwijl kunstgeschiedenis als discipline in de wetenschap al opkwam aan het einde van de achttiende eeuw met Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).²⁰ En zowel onderzoek naar de kunstmarkt als naar de

¹⁶ Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven: Yale University Press, 1992).

¹⁷ Zie o.a.: Fernando Checa Cremades, red., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial / The Inventories of Charles V and the Imperial Family*, 3 delen (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010); Dagmar Eichberger en Lisa Beaven, "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria" *The Art Bulletin* 77(1995)2: 225-248; Checa en Morán 1985 (noot 10) schrijven, behalve over Filips II, ook over Karel V, Filips III en Filips III.

¹⁸ Zie o.a.: Angela Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II," *The Burlington Magazine* 124(1982): 742-753; Kelley Helmstutler Di Dio, "The chief and perhaps only antiquarian in Spain: Pompeo Leoni and his collection in Madrid," *Journal of the History of Collections* 18(2006)2: 137-167; Simon-Pierre Dinard, "La collection du cardinal Antoine de Granvelle (1517-1586). L'inventaire du palais Granvelle de 1607," in: *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, red. Frédérique Lemerle, Yves Pauwels en Gennaro Toscano (Villeneuve d'Ascq: Institut de recherches historiques du Septentrion, 2012), 157-68.

¹⁹ Zie o.a.: Marcus B. Burke, Peter Cherry en Maria L. Gilbert, red., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755* (Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1997). Hoewel dit een heel interessant boek is met veel informatie over kunstverzamelingen, richten de auteurs zich op de periode 1601-1755; In het vijfde hoofdstuk van Checa en Morán 1985 (noot 10) over collecties van edellieden worden de mensen rondom Filips III en Filips IV besproken en ditzelfde geldt voor het tiende hoofdstuk van Brown 1998 (noot 11). Ook in artikelen en casestudies ligt de nadruk vaak op de zeventiende eeuw: Miguel Morán Turina, "Colecciones de particulares en Madrid en el siglo XVII," *La Torre de los Lujanes* 27(1984): 89-107. NB. In dit artikel schrijft hij zijn achternaam als Morán Turina, maar in zijn twee publicaties samen met Fernando Checa (noot 11) wordt slechts Morán genoemd. Dit is echter dezelfde persoon.

²⁰ Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art history: A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 3.

receptiegeschiedenis, beide van belang voor het thema van de verzamelgeschiedenis, werd pas substantieel gedaan vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw.

Theoretisch kader

Een belangrijk onderdeel van dit onderzoek is het analyseren van zestiende- en zeventiende-eeuwse schildertraktaten en andere gerelateerde teksten. Om deze teksten te kunnen begrijpen en interpreteren is Michael Baxandalls (1933-2008) theorie van *the period eye* van belang. Deze theorie heeft hij uitgewerkt in zijn publicatie *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style* (1972).²¹ Hier stelt hij dat de manier van kijken en hoe iets wordt geïnterpreteerd cultureel bepaald is door de samenleving die de ervaringen van een bepaald persoon heeft beïnvloed.²² Aan de hand van *the period eye*, door de terminologie uit de betreffende periode je eigen te maken en de religieuze, culturele en sociale context van een werk te onderzoeken, kan geprobeerd worden om te achterhalen hoe een kunstwerk functioneerde in de eigen tijd. In dit onderzoek volg ik Baxandall in het zoeken naar theoretische concepten en ideeën uit de tijd van Filips II. Ik spits dit niet alleen toe op individuele kunstwerken, maar juist ook op de schildertraktaten, om zo een beeld te krijgen van hoe kunstwerken en verzamelingen werden geïnterpreteerd.

De tweede theoretische notie die toegepast kan worden op dit onderzoek, is het Toscano-Romeins negatief, geïntroduceerd door kunsthistoricus Jan Ameling Emmens (1924-1971). Hij gebruikte vaker termen die hij zelf had bedacht om gedachtencomplexen aan te duiden die in de vroegmoderne tijd gangbaar waren.²³ Met dit begrip duidde hij het negatieve stereotype van kunst uit het Noorden aan, geformuleerd door Italiaanse auteurs.²⁴ In de eerste instantie ging dit over de bezwaren die zestiende-eeuwse schrijvers in Florence, zoals Giorgio Vasari (1511-1574), hadden tegen de Venetianen, maar dit begrip werd uiteindelijk breder ingezet om verschillen tussen kunst uit het noorden en uit het zuiden van Europa met elkaar te vergelijken, waarbij kunst uit het noorden van Europa werd gezien als ondergeschikt aan kunst uit het zuiden van Europa.

Het Toscano-Romeins negatief is bruikbaar voor dit onderzoek, met name in het derde hoofdstuk, omdat het negatieve stereotype van kunst uit het Noorden versus de verheerlijking van kunst uit het Zuiden sterk aanwezig is in de zestiende- en zeventiende-eeuwse Spaanse en Portugese

²¹ Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style* (Oxford: Oxford University Press, 1972), 29-108.

²² Ibid., 40.

²³ Robert W. Scheller, "J.A. Emmens kijkt met het oog van verstand," *Tirade* 16(1972)180: 488.

²⁴ Thijs Weststeijn, "Visual Arts," in: *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*, red. Manfred Beller en Joep Leerssen, *Studia Imagologica* 13 (Amsterdam en New York: Rodopi, 2007), 453.

schildertraktaten en gerelateerde teksten. Dit zal ik aantonen aan de hand van een aantal tekstfragmenten, waarin ik aandacht heb voor de contemporaine terminologie, volgens Baxandalls *period eye*. De tweedeling in het Toscano-Romeins negatief maakt het makkelijker om structuur aan te brengen in het onderzoek, omdat bepaalde visuele kenmerken zo toegeschreven kunnen worden aan Italiaanse kunstenaars en andere kenmerken aan kunst uit de Lage Landen. De belangrijkste gemeenplaats was Vasari's voorkeur voor het Florentijnse *disegno* boven het met Venetië en de Lage Landen geassocieerde *colorito*. Echter, ik verwacht dat het begrip ook voor problemen kan zorgen, omdat het onderscheidt tussen noordelijke en zuidelijke kunst niet altijd zo zwart-wit is, zoals ik zal betogen in paragraaf 3.3.3.

Ook de theoretische notie emulatie of wedijver is van belang voor dit onderzoek. Dit begrip, dat stamt uit de klassieke oudheid, wordt nu opgevat als het overtreffen van een geïmiteerd voorbeeld, zoals in de reeks *translatio, imitatio, aemulatio*.²⁵ Het wordt dus als iets positiefs beschouwd, als een vooruitgang. In de kunstliteratuur uit de vroegmoderne tijd is echter opmerkelijk weinig geschreven over dit begrip, waardoor het moeilijk is greep te krijgen op de toenmalige betekenis van het woord.²⁶ Het lijkt doorgaans te verwijzen naar de wedijver tussen schilders, bijvoorbeeld: 'These included [...] a version [of Titian's *Venus and Adonis*] by Annibale Carracci painted in emulation of Titian'.²⁷ Maar in dit onderzoek wil ik aantonen dat niet alleen schilders, maar ook verzamelaars evident met elkaar en met de vorst probeerden te wedijveren, door middel van aankopen van en opdrachten voor kunstwerken. Burke en Cherry (1997) maken in hun gezamenlijke publicatie *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755* al op deze manier gebruik van dit begrip en ik zal dit voortzetten.²⁸

In dit onderzoek worden ook theoretische termen gebruikt die pas in de recentere periode zijn ontwikkeld, zoals de term 'invloed'. Door Filips II een smaakmaker te noemen, suggereer ik dat hij met zijn schilderijencollectie invloed uitoefende op andere mensen en hun verzamelgewoontes. Maar, zoals Baxandall betoogde in zijn publicatie *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (1985), geeft deze term een verkeerde indruk: 'It seems to reverse the active/passive relation

²⁵ Eric Jan Sluiter, "Over 'rapen' en wedijver in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw," *De Zeventiende Eeuw* 21(2005)2: 269.

²⁶ *Ibid.*, 269.

²⁷ Peter Cherry, "Seventeenth-Century Spanish Taste," in: *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, red. Marcus B. Burke, Peter Cherry en Maria L. Gilbert (Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1997), 26.

²⁸ Marcus B. Burke, "A Golden Age of Collecting," in: *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, red. Marcus B. Burke, Peter Cherry en Maria L. Gilbert (Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1997), 125. 'For those who wished to emulate the king's love of collecting, the Alcázar would have been the obvious model'; Cherry, "Seventeenth-Century Spanish Taste," 1-2. '[...] Philip became one of the greatest collectors of paintings of his age, providing at the same time a sympathetic ambience for countless other collectors who emulated the royal model'.

*which the historical actor experiences and the inferential beholder will wish to take into account. If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than Y did something to X. [...] If we think of Y rather than X as the agent, the vocabulary is much richer and more attractively diversified: draw on resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with [...]. Most of these relations just cannot be stated the other way round – in terms of X acting on Y rather than Y acting on X. To think in terms of influence blunts thought by impoverishing the terms of differentiation’.*²⁹ Filips II had dus geen actieve rol in deze situatie, maar een passieve. Het waren de verzamelaars om hem heen die actief een voorbeeld namen aan zijn collectie en verzamelgewoontes. Om deze reden zal ik proberen dit begrip zoveel mogelijk te vermijden en in plaats daarvan te stellen dat Y een voorbeeld nam aan X, in plaats van dat X invloed uitoefende op Y.

Tot slot nog twee aanduidingen die op meerdere manier kunnen worden geïnterpreteerd, dus ik zal uitleggen welke definities in deze thesis worden gehanteerd. Het eerste begrip is “het hof”. Het definiëren van deze term bleek al een probleem te zijn in de zestiende eeuw, omdat onduidelijk was wat er precies onder “Het Spaanse hof” valt.³⁰ Het kon de koning en zijn huishouden betekenen, de koning en zijn voornaamste edellieden, de plaats waar de koning woont of de plek waar de edellieden en andere mensen toegang hadden tot de koning. Kortom, er bestond geen eenduidige definitie. Wanneer ik het in deze thesis over “het hof” heb, bedoel ik de koning, inclusief zijn verblijfplaats, zijn hofhouding en zijn directe adviseurs. De tweede aanduiding, of eigenlijk aanduidingen, gaan over het gebied in Noordwest-Europa dat ongeveer overeenkomt met het huidige Benelux en een aantal Franse regio’s in het noordoosten. Om dit gebied aan te duiden, gebruik ik de termen Lage Landen en de Nederlanden door elkaar. De Spaanse en Portugese termen die hiermee correspondeerden zijn ‘Flandes’ (Spaans) en ‘Flandres’ of ‘Frandes’ (Portugees), maar het gaat echter in de meeste gevallen over de gehele Habsburgse Nederlanden, ook uit de meer noordelijke gebieden dan het huidige Vlaanderen.

Bronnen en methoden

Om inzicht te krijgen in de collecties van welgestelden rondom Filips II, analyseer ik een aantal overgeleverde inventarissen en taxatierapporten door middel van *close reading*. Inventarissen waren de eerste en meest belangrijke officiële documenten die werden gemaakt om eigendom vast te

²⁹ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven en Londen: Yale University Press, 1985), 58-59.

³⁰ Maria José Rodríguez-Salgado, “The Court of Philip II of Spain,” in: *Princes, patronage, and the nobility: the court at the beginning of the modern age, c. 1450-1650*, red. Ronald G. Asch en Adolf M. Birke (Londen: German Historical Institute, 1991), 206.

stellen.³¹ In inventarissen werd onder andere beschreven in welke kamer een voorwerp zich bevond, met wat nog meer en hoe het object werd tentoongesteld. Soms werden er ook waardes toegekend aan de voorwerpen. Helaas worden in lang niet alle inventarissen namen van kunstenaars genoemd. Bovendien, zelfs als er wel een naam wordt genoemd kun je niet altijd zeker weten of het om een origineel werk of een kopie gaat, hoewel dat laatste net zo interessant kan zijn.³² De keuze voor de collecties die worden uitgelicht, heeft te maken met een aantal factoren: de collecties zijn allemaal van mensen die een aantoonbare connectie hadden met Filips II. Ook zijn mensen gekozen met verschillende posities, om een zo compleet mogelijk beeld te schetsen. Tot slot speelde (online) beschikbaarheid een rol in de keuze voor de inventarissen en taxatierapporten.

Ik pas eveneens een *close-reading* toe op relevante passages uit een viertal schildertraktaten, met als doel om te onderzoeken op welke manier er over schilderkunst uit de Lage Landen werd geschreven. De keuze voor deze traktaten is soortgelijk met die van de collecties. Ten eerste zijn alle traktaten geschreven op het Iberisch Schiereiland in de periode ca. 1550-1650. Ten tweede hadden de auteurs verschillende achtergronden: een Portugese hofschilder met wortels in de Lage Landen, een Spaanse staatsman en kunstverzamelaar, een Italiaanse hofschilder in dienst van de Spaanse koningen en een Spaanse hofschilder in dienst van deze zelfde koningen. Ten derde moesten de traktaten (online) beschikbaar zijn.

Bij het analyseren van de contemporaine teksten, pas ik Baxandalls theoretische concept van *the period eye* toe. Door notitie te nemen van de Spaanse en Portugese zestiende- en zeventiende-eeuwse terminologie en dus het begrippenapparaat dat zij gebruikten te reconstrueren en mij eigen te maken, tracht ik de teksten beter te interpreteren op de manier waarop het door tijdgenoten werd gedaan. Ik zal niet op elk begrip uitgebreid ingaan, maar er zijn enkele termen die veelvuldig terugkomen in met name de traktaten, zoals *ingenio*, *invención* en verschillende woorden om 'kracht' te omschrijven. In het geval dat de primaire bron niet beschikbaar was en ik een vertaling of bewerkte versie moest gebruiken, heb ik de term overgenomen die daar werd gebruikt.

In het derde hoofdstuk introduceer ik een, in de kunstgeschiedenis, ongebruikelijke methode: de binomiale verdeling. Dit is een wiskundig model dat gebruikt wordt voor kansberekening en statistiek. Ik zet dit model in om uitspraken te kunnen doen over onzekere feiten omtrent de schilderijen uit de inventarissen en taxatierapporten.

Door visuele analyses uit te voeren van bepaalde kunstwerken, probeer ik de stijkenmerken van bepaalde werken en kunstenaars te duiden. Een aantal keer maak ik gebruik van Heinrich Wölfflins

³¹ Susie Nash, *Northern Renaissance Art* (New York: Oxford University Press, 2008), 40.

³² David Freedberg, *The Power of Images* (Chicago: Chicago University Press, 1989), 121. 'The study of copies and transformations remains one of the great tasks of the history of images'.

(1864-1945) vergelijkmethode, waarbij twee kunstwerken naast elkaar worden gezet om ze met elkaar te vergelijken en contrasteren. Ik zal echter geen gebruik maken van zijn bijbehorende theorieën. In het derde hoofdstuk zet ik de visuele analyses ook in om te onderzoeken wat de verzamelaars precies waardeerden aan schilderkunst uit de Nederlanden.

Beperkingen naar aanleiding van de coronapandemie

De coronapandemie heeft wat betreft de bronnen voor het onderzoek een aantal problemen opgeleverd. Ten eerste ging de universiteitsbibliotheek in maart dicht. Toen werd aangekondigd dat vrijdag 13 maart 2020 de laatste dag zou zijn dat de bibliotheek open was, heb ik ongeveer vijftien boeken geleend, naast wat ik al thuis had liggen. Dit was nodig, omdat ik niet wist wanneer de bibliotheek weer zou openen. Het was gelukkig al gauw mogelijk om boeken aan te vragen en opgestuurd te krijgen, maar er waren uiteraard beperkingen. Voor een onderzoek trek ik vaak een paar boeken uit de kast om door te bladeren en ik kijk naar de inhoudsopgave en de index of er mogelijk iets nuttigs voor mijn onderzoek bij zit. Dit was nu echter niet mogelijk, want het is niet wenselijk voor het bibliotheekpersoneel om naar meerdere mensen een groot aantal boeken te moeten opsturen.

Uiteindelijk heb ik alsnog acht boeken aangevraagd en op laten sturen, die ik later in het schrijfproces nodig bleek te hebben. Maar “even snel” een citaat opzoeken, zat er nu niet in. Ook was het interbibliothecaire leenverkeer stopgezet en de musea en verschillende culturele instellingen gingen dicht. Daardoor kon ik niet bij een aantal publicaties die in Nederland alleen beschikbaar zijn in het Rijksmuseum, het RKD en de Universiteitsbibliotheek van Leiden.

Daarnaast had ik graag naar Madrid en Valladolid willen gaan om in de archieven te duiken en hier inventarissen te bekijken. Dit kon ook niet doorgaan en daarom was ik afhankelijk van het bronnenmateriaal dat beschikbaar was op papier of online. Een aantal inventarissen die beschikbaar hadden moeten zijn via The Getty Provenance Index, bleken uiteindelijk niet beschikbaar. Na mailcontact met een van de medewerksters van The Getty Research Institute heb ik een aantal inventarissen toch kunnen inzien. Dit waren echter vooral zeventiende- en achttiende-eeuwse inventarissen. Een paar zestiende inventarissen die ik wilde zien, waren wel beschikbaar op papier in de Getty Library, maar de medewerkster vertelde me dat ze me daar geen scans van kon sturen, omdat de bibliotheek was gesloten. Het effect hiervan op mijn thesis is dat ik veel minder keuzevrijheid had in het kiezen van de collecties om te onderzoeken.

Hoewel dit erg vervelend was, ben ik blij verrast door de gewilligheid van mensen om mij scans van artikelen, in enkele gevallen zelfs gehele boeken en andere informatie op te sturen. Zonder hen

was dit onderzoek minder uitvoerig geweest dan dat het uiteindelijk is geworden, dus ik ben hen hier erg dankbaar voor.

Overzicht hoofdstukken

Om de collecties van welgestelden rondom Filips II te kunnen vergelijken met de collectie van de koning, moet eerst duidelijk worden wat zijn collectie inhield. In het eerste hoofdstuk wordt dus de kunstcollectie van Filips II geanalyseerd. Deelvragen waar antwoord op wordt gegeven, zijn “Hoe is de verzameling tot stand gekomen?”, “Waar lagen de zwaartepunten en hiaten in deze collectie” en “Hoe werd de collectie gepresenteerd?”.

Vervolgens worden in het tweede hoofdstuk de schilderijenverzamelingen van welgestelde figuren rondom Filips II onderzocht. Hier worden dezelfde deelvragen beantwoord als in het eerste hoofdstuk, maar ditmaal toegespitst op andere collecties. Vervolgens worden vergelijkbare verzamel patronen aangetoond tussen deze collecties en die van Filips II.

Het derde en laatste hoofdstuk behandelt specifiek de belangstelling en waardering voor schilderkunst uit de Lage Landen in de zestiende en vroege zeventiende eeuw. Filips II had veel schilderijen uit deze regio in zijn verzameling. Enerzijds wordt onderzocht hoe deze belangstelling en waardering te verklaren is en anderzijds wordt gekeken of de belangstelling terug is te zien in de primaire bronnen (inventarissen, taxatierapporten en schildertraktaten).

Hoofdstuk 1. De schilderijencollectie van Filips II van Spanje

In dit hoofdstuk wordt de kunstcollectie van Filips II in kaart gebracht. Deze omvangrijke collectie, die meer dan 1500 schilderijen en andere kunstwerken zoals beeldhouwwerken, relieken, wandtapijten en juwelen bevatte, vormt de basis voor het onderzoek naar Filips' verzamelbeleid.³³ Door te achterhalen welke kunstwerken hij in bezit had, hoe hij deze verwierf, waar de zwaartepunten in de collectie lagen en hoe hij de werken tentoonstelde, kunnen zijn verzamelstrategieën worden bestudeerd. De primaire focus ligt, net zoals in de rest van dit onderzoek, op de schilderijen uit de collectie. Echter, indien een andere kunstvorm duidelijk de boventoon voerde in een bepaalde deelcollectie, wordt dat benoemd.³⁴ Eerst wordt het deel van de collectie dat Filips II van zijn voorouders erfde besproken en vervolgens de stappen die hij zelf ondernam om de collectie uit te breiden.

1.1. De erfenis

Om de collectie en het verzamelbeleid van Filips II in kaart te brengen, moet er eerst aandacht worden besteed aan het deel van de collectie dat hij niet zelf heeft verzameld, maar geërfd. Dit deel erfde hij van zijn vader, Karel V, en zijn tante, Maria van Hongarije. Indirect erfde hij ook de collectie van zijn oudtante, Margaretha van Oostenrijk, want zij had haar bezittingen nagelaten aan Maria van Hongarije.³⁵ Hieronder wordt besproken welke werken hij erfde en wat hij vervolgens met deze werken deed. Het zal duidelijk worden dat Filips' artistieke smaak deels gebaseerd was op het voorbeeld van zijn voorouders.³⁶ Daarnaast wordt de schilderijenverzameling van een toonaangevend persoon op het gebied van kunstverzamelingen in Spanje besproken, Mencía de Mendoza, van wie Filips II de collectie heeft gezien en waaruit enkele werken later in Filips' verzameling terecht zijn gekomen.

1.1.1. Margaretha van Oostenrijk

Margaretha van Oostenrijk (1480-1530), als landvoogdes over de Nederlanden aangesteld door Karel V, initieerde koninklijke patronage van de beeldende kunst in de zestiende eeuw (afb. 1).³⁷ In 1507

³³ Mulcahy, *Philip II of Spain*, 4.

³⁴ Een voorbeeld hiervan zijn de meer dan 7000 relieken die werden bewaard in het Escorial.

³⁵ Brown, *Painting in Spain*, 46; Hugh Trevor-Roper, *Princes and artists. Patronage and ideology at four Habsburg courts 1517-1633* (Londen: Thames and Hudson, 1976), 73.

³⁶ *Ibid.*, 61.

³⁷ *Ibid.*, 46.

vestigde ze zich in haar residentie in Mechelen, een al bestaand paleis dat ze liet uitbreiden.³⁸ Ze richtte hier een groot centrum op voor kunst en wetenschap. Ze had de voogdij over haar neefje Karel V en zijn drie zussen Eleonora, Isabella en Maria en zij groeiden dus op in deze rijke culturele omgeving.

Margaretha's kunstcollectie was een van de fraaiste collecties in de Nederlanden. Een aantal belangrijke werken uit haar collectie ontving ze als geschenk, zoals het *Arnolfiniportret* door Jan van Eyck (1434, National Gallery Londen) en de *Metamorfose van Hermaphroditus en Salmacis* door Jan Gossaert (afb. 2 en 3).³⁹ Dit geven en ontvangen van geschenken was veelvoorkomend in de vroegmoderne Europese hofcultuur. Het was een gebaar dat bijna noodzakelijk was omdat het vriendschap en dienstbetoon uitdrukte.⁴⁰ Uit Eichbergers onderzoek (1996) naar de manier waarop Margaretha's collectie groeide en het feit dat de inventaris up-to-date werd gehouden door haar en haar twee collectiebeheerders, blijkt echter dat Margaretha het grootste deel van de collectie zelf heeft verzameld en erg betrokken was bij het verzamelproces.⁴¹

Uit de inventarissen uit 1516 en 1523/1524 die zijn overgeleverd,⁴² kan worden afgeleid dat de collectie in Mechelen twee zwaartepunten had: religieuze werken en seculaire portretten. Het is van belang om te weten wat waar hing, omdat aan de hand van de functie van de kamers waar de schilderijen hingen een hypothese kan worden ontwikkeld over hoe de werken werden gewaardeerd en geïnterpreteerd.⁴³ De religieuze werken uit Margaretha's collectie werden bewaard in haar slaapkamer en in haar studeerkamer die daarmee in verbinding stond.⁴⁴ In deze twee kamers bevonden zich vijfenveertig kunstwerken, waarvan vijftwintig portretten. Dit waren devotionele diptieken en triptieken (afb. 4), maar ook houten sculpturen en uit ivoor gesneden beeldjes. In haar

³⁸ Krista de Jonge, "Galleries at the Burgundian-Habsburg Court from the Low Countries to Spain, 1430-1600," in: *Europäische Galeriebauten: Galleries in a comparative European perspective (1400-1800)*, red. Christina Strunck en Elisabeth Kieven (München: Hirmer, 2010), 80.

³⁹ Het *Arnolfiniportret* ontving ze in 1516 van Don Diego de Guevara, een prominent figuur aan het Spaans-Habsburgse hof, en het mythologische schilderij door Gossaert kreeg ze van Filips van Bourgondië, zie: Henri-Victor Michelant, "Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523," *Bulletín de la Commission royale d'Histoire* 12(1871): 86; *Ibid.*, 110.

⁴⁰ Fernando Bouza, "Letters and Portraits: Economy of Time and Chivalrous Service in Courtly Culture," in: *Correspondence and Cultural Exchange in Europe, 1400-1700*, red. Francisco Bethencourt en Florike Egmond, *Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Deel 3 (New York: Cambridge University Press, 2007), 153.

⁴¹ Dagmar Eichberger, "Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality," *Renaissance Studies* 10(1996)2: 271.

⁴² De inventaris uit 1516 is gepubliceerd in: André Joseph Ghislain Le Glay, red., *Correspondence de l'Empereur Maximilien 1er et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas de 1507 à 1519, publiée d'après les manuscrits originaux*, Deel 2 (Parijs: Jules Renouard et compagnie, 1839), 468-489; De inventaris uit 1523/24 is gepubliceerd in: Michelant, "Inventaire," 5-78; *Ibid.*, 83-136.

⁴³ Eichberger en Beaven, "Family Members and Political Allies," 226; Eichberger, "Margaret of Austria's portrait collection," 261.

⁴⁴ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Eichberger, "Margaret of Austria's portrait collection," 263-270.

slaapkamer bevonden zich tevens een privé altaar, liturgische objecten en een aantal getijdenboeken. Volgens Eichberger (1996) hadden deze kunstwerken en deze ruimtes een intiem karakter, omdat dit haar privékamers waren waar slechts een klein aantal mensen toegang tot had.⁴⁵ Een strak schema voor de inrichting van de kamers lijkt hier niet te zijn geweest, in tegenstelling tot in de publieke *première chambre* en de bibliotheek. Ook kan er vanuit worden gegaan dat een aantal religieuze en mythologische werken werd gewaardeerd om hun artistieke waarde, en niet om wat er precies op het schilderij stond. Margaretha was bijvoorbeeld waarschijnlijk niet bijzonder geïnteresseerd in Giovanni Arnolfini (de geportretteerde op het *Arnolfiniportret*), maar het schilderij werd wel als waardevol beschouwd. Verder had ze in haar slaapkamer nog werken van een aantal belangrijke schilders, onder wie Joos van Cleve, Jheronimus Bosch, Hans Memling, Jan Vermeyen, Michel Sittow en Jacopo de' Barbari.

Het overgrote deel van de portrettencollectie hing in de *première chambre* en de bibliotheek, publieke ruimtes waar belangrijke mensen werden ontvangen. Deze portretten waren anders van aard dan die in de privévertrekken van de landvoogdes; in de *première chambre* lag de focus op portretten van personen uit belangrijke Europese dynastieke families en in de bibliotheek lag de focus op leden van de Bourgondisch-Habsburgse familie.⁴⁶ De portretten dienden als middel om de Bourgondisch-Habsburgse dynastie in bredere zin te verheerlijken. Aan de ene kant boden de portretten van haar Bourgondische voorouders rechtvaardiging voor haar gezagspositie in Mechelen en aan de andere kant werden met portretten van leden uit belangrijke Europese families politieke allianties bevestigd.⁴⁷ Filips II zou haar voorbeeld volgen in de vroege jaren zestig van de zestiende eeuw in het Pardopaleis. Een aantal van de portretten uit Margaretha's collectie hebben dan ook via Maria van Hongarije hun weg gevonden naar deze portretgalerij, waarover later meer.

1.1.2. Maria van Hongarije

Toen Margaretha van Oostenrijk in 1530 overleed, ging een groot deel van haar collectie naar Maria van Hongarije (1505-1558), die haar opvolgde als landvoogdes van de Nederlanden (afb. 5).⁴⁸ In 1531 vestigde ze haar hof in Brussel en hier nam ze Bernard van Orley en Pieter Coecke van Aelst in dienst

⁴⁵ Over de verschillende mate van privacy in verschillende ruimtes in Bourgondische paleizen in Brugge, Brussel en Lille, zie: Krista de Jonge, "Der herzogliche und kaiserliche Palast zu Brüssel und die Entwicklung des höfischen Zeremoniells im 16. und 17. Jahrhundert," *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 5/6(1989/90): 253-282.

⁴⁶ Eichberger en Beaven, "Family Members and Political Allies," 229; *Ibid.*, 241.

⁴⁷ *Ibid.*, 247.

⁴⁸ Brown, *Painting in Spain*, 46.

als hofschilders.⁴⁹ Ze was op dat moment nog niet erg actief in het verstrekken van opdrachten voor kunstwerken. Dat heeft mogelijk te maken met het feit dat de collectie die ze erfde al groot genoeg was om haar paleis te voorzien van decoratie.

Vanaf de jaren veertig werd ze actiever als opdrachtgeefster.⁵⁰ Haar belangrijkste hofschilder op dat moment was Michiel Coxcie. Hij decoreerde onder andere Maria's paleis in Binche, dat ze liet bouwen, met fresco's. Maria hield, net als haar tante, van Zuid-Nederlandse oude meesters en *De kruisafneming* door Rogier van der Weyden diende als altaarstuk van de kapel van het paleis (afb. 6a). Maar inmiddels was Maria ook bekend geraakt met de Italiaanse zestiende-eeuwse kunst. Via haar broer had ze kennisgemaakt met de werken door Titiaan en hij schilderde de mythologische serie *De vier verdoemden* (ca. 1548-1549, Museo del Prado) voor haar.⁵¹ Deze serie hing in de Grote Zaal van het paleis. Daarnaast schilderde Titiaan een aantal portretten voor haar.

In 1556 vertrok Maria samen met Karel V en Eleonora naar Spanje. Er is een inventaris opgemaakt van haar collectie tussen 1555 en 1558,⁵² maar hier staan alleen de werken in die ze meenam naar Spanje.⁵³ Haar schilderijencollectie is wat betreft omvang niet te vergelijken met die van Filips II, maar op één terrein onderscheidde haar verzameling zich van die van de rest van de familie: de wandtapijten. Ze nam 254 wandtapijten uit de Nederlanden mee naar Spanje. Ze liet deze na aan Filips' zus Johanna, maar na haar dood in 1574 kwamen ze in bezit van Filips II. Deze verzameling zou de basis vormen van de wandtapijtenverzameling van het Spaanse koningshuis.

Filips II verbleef tijdens zijn grote reis, waarover later meer, bij zijn tante in haar paleizen in Brussel, Binche, Mariemont en Turnhout en heeft haar collecties toen kunnen bewonderen.⁵⁴ Hij erfde tevens vrijwel haar hele kunstcollectie. Maria liet namelijk bijna alles na aan haar broer Karel V, maar hij overleed een maand eerder dan Maria en Filips II was zijn enige erfgenaam, dus zo kwam Maria's collectie in bezit van Filips II. Veel van de werken uit haar inventaris uit 1555-1558 zijn later terug te vinden in de inventarissen van Filips II, zoals portretten en Titiaans *De vier verdoemden*.⁵⁵

⁴⁹ Bob van den Boogert, "Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije," in: *Maria van Hongarije: Koningin tussen keizers en kunstenaars, 1505-1558*, red. Bob van den Boogert en Jacqueline Kerkhoff (Utrecht en 's Hertogenbosch: Rijksmuseum het Catharijneconvent en Het Noordbrabants Museum, 1993), 299.

⁵⁰ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeldt, ontleend aan: Ibid., 281-284.

⁵¹ Slechts twee van de vier werken bestaan nu nog, namelijk *Tityus* en *Sisyphus*. De andere twee, *Ixion* en *Tantalus* zijn verloren gegaan bij een brand in 1734 in het Alcázar in Madrid.

⁵² Deze inventaris is gepubliceerd in: Paul Lacroix, red., *Revue universelle des arts*, Deel 3 (Parijs: Borrani et Droz, Libraires-Éditeur, 1856), 127-146.

⁵³ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeldt, ontleend aan: Van den Boogert, "Macht en pracht," 269; Ibid., 291.

⁵⁴ Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 78.

⁵⁵ In een inventaris van het Pardo bijvoorbeeld, staan zeventien portretten die ook in de 1555-1558 van Maria van Hongarije voorkomen, zie: Kusche, "La antigua galería de retratos de el Pardo: su reconstrucción pictórica," 261.

1.1.3. Karel V

Karel V (1500-1558) groeide op in Mechelen bij zijn tante en werd daar omringd door kunst. Hij was minder actief in het verzamelen van kunst dan zijn zus en zijn tante, maar zijn kunstcollectie was niettemin buitengewoon uitgebreid. In zijn jonge jaren had hij een voorkeur voor kunst uit de Lage Landen, maar later, toen hij veel in Italië was, neigde hij steeds meer naar het verwerven van Italiaanse werken.⁵⁶ Zoals Burke (1997) heeft betoogd, is het bewind van Karel V esthetisch gezien een periode geweest waarin er een internationale oriëntatie in het Spaanse verzamelen ontstond, omdat Karel V was opgegroeid in de Zuidelijke Nederlanden, maar zijn politieke en militaire carrière hem in contact had gebracht met (kunst uit) Italië.⁵⁷

Karel V was een belangrijke opdrachtgever van Titiaan en benoemde hem in 1532 tot hofschilder.⁵⁸ Hiervoor had Karel V niet één vaste portretschilder en is hij door verschillende kunstenaars geportretteerd, onder wie Jan Cornelisz. Vermeyen, Bernard van Orley (afb. 7) en Jacob Seisenegger (afb. 8).⁵⁹ Van het portret dat Seisenegger schilderde, maakte Titiaan een kopie (afb. 9). Ook het bekende ruitportret van *Karel V in de slag bij Mühlberg* is van Titiaans hand (afb. 10). Titiaan creëerde een prototype voor het soort statieportret dat, met een aantal aanpassingen door de Utrechtse Anthonis Mor, meerdere generaties geliefd zou blijven onder de Spaans-Habsburgse familie. De geportretteerde werd ten voeten uit afgebeeld, vaak levensgroot, en macht wordt benadrukt door de houding en de blik, waardoor attributen niet of nauwelijks nodig zijn.⁶⁰ Maar Karel V was niet zo gefixeerd op schilderkunst alleen. Hij gaf veel opdrachten aan Leone Leoni en zijn zoon Pompeo Leoni, twee Italiaanse beeldhouwers die een werkplaats hadden in Milaan.⁶¹ Daarnaast had hij een aanzienlijke collectie wandtapijten.⁶²

Filips II nam de patronage van de Italiaanse kunstenaars van zijn vader over. Werken door Titiaan vormden de kern van zijn collectie; hij bezat de grootste groep schilderijen van deze meester die in de zestiende eeuw door een individuele verzamelaar was verzameld.⁶³ Pompeo Leoni vertrok in 1556 naar Spanje en zou daar voor de rest van zijn leven in dienst blijven van Filips II, terwijl zijn vader

⁵⁶ Trevor-Roper, *Princes and artists*, 14.

⁵⁷ Burke, "A Golden Age of Collecting," 109.

⁵⁸ Sir Claude Phillips, *Titian* (New York: Parkstone International, 2008), 141.

⁵⁹ Trevor-Roper, *Princes and artists*, 26.

⁶⁰ Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 102; Marianna Jenkins, *The State Portrait*, Monographs on archeology and fine arts sponsored by The Archaeological Institute of America and The College Art Association of America, Deel 3 (New York: The College Art Association of America and the Art Bulletin, 1947), 16. Dit zal verder worden toegelicht in het derde hoofdstuk onder 3.3.4.

⁶¹ Burke, "A Golden Age of Collecting," 109.

⁶² Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 23.

⁶³ Brown, *Painting in Spain*, 61.

in Italië bleef en daar verder werkte aan opdrachten voor de Spaanse koninklijke familie.⁶⁴ Deze kunstenaars bleven in dienst van de Spaanse koning tot hun dood (in het geval van Titiaan en Leone Leoni, die in 1576 en 1590 overleden) en Filips' dood (Pompeo Leoni overleed pas in 1608, Filips II al tien jaar eerder).

1.1.4. Mencía de Mendoza

Filips II erfde geen kunstwerken van Mencía de Mendoza (1508-1554), maar hij heeft haar collectie wel gezien en een aantal werken uit haar collectie zijn uiteindelijk via omwegen in zijn collectie terechtgekomen. Mencía de Mendoza was een van de belangrijkste kunstverzamelaars van Spanje in de zestiende eeuw en ook een van de belangrijkste Spaanse opdrachtgevers van Nederlandse kunstenaars in deze periode.⁶⁵ Ze kwam uit een familie van kunstliefhebbers en -verzamelaars en in 1523 erfde ze al haar vaders bezittingen, waardoor ze op veertienjarige leeftijd de rijkste vrouw van Castilië was. Een groot deel van haar geld gaf ze uit aan kunst en boeken en deze gewoonte werd verder aangemoedigd door haar twee echtgenoten, Hendrik III van Nassau en Ferdinand van Aragón, en door de sociale kringen waar ze in verkeerde.⁶⁶

In 1525 trouwde Mencía de Mendoza door bemiddeling van Karel V met Hendrik III van Nassau, heer van Breda en lid van de Orde van het Gulden Vlies (afb. 11). In 1529 verhuisde ze van Valencia naar Brussel en trok ze bij haar man in in het Nassau paleis. Hendrik was een kunstverzamelaar en bezat werken door onder andere Jheronimus Bosch, Lucas Cranach, Jan Gossaert en Bernard van Orley, verspreid over zijn paleizen in Breda, Turnhout en Brussel.⁶⁷ Mencía ontwikkelde in deze periode een voorkeur voor Nederlandse schilderkunst en gaf opdrachten aan werkplaatsen van schilders die populair waren binnen haar sociale kring. Zoals Van Heesch (2019) heeft aangegeven, was haar collectie in overeenstemming met de smaak van de Bourgondisch-Habsburgse elite.⁶⁸

Een jaar nadat Henry in 1538 overleed, keerde Mencía de Mendoza terug naar Spanje. Ze hertrouwde in 1541 met Ferdinand van Aragón, Hertog van Calabrië en onderkoning van Valencia.⁶⁹ Hun voornaamste residentie was het Palacio del Real in Valencia. In het paleis bevond zich een grote

⁶⁴ Rosario Coppel Aréizaga, "Pompeo Leoni," in: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo-Serraller en Miguel Zugaza Miranda, Deel IV (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006), 1398.

⁶⁵ Noelia García Pérez, "Gender, Representation and Power: Female Patronage of Netherlandish Art in Renaissance Spain," in: *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of Professor Jan Karel Steppe (1918-2009)*, red. Daan van Heesch, Robrecht Janssen en Jan van der Stock (Londen en Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2018), 181.

⁶⁶ Ibid., 183; Ibid., 193.

⁶⁷ Ibid., 183.

⁶⁸ Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 63.

⁶⁹ García Pérez, "Gender, Representation and Power," 185.

bibliotheek waar behalve 949 boeken ook 114 schilderijen hingen.⁷⁰ Een groot deel van deze schilderijen waren portretten en de ruimte was duidelijk gevormd naar de portretgalerij van Maria van Hongarije, bij wie ze vaak verbleef toen ze nog in Brussel woonde.⁷¹ Even belangrijk als de portretten zelf waren de ruimte en de manier waarop ze werden tentoongesteld, die de waarneming van de kijker bepaalden en tot op zekere hoogte de relatie tussen Mencía en de geportretteerden weerspiegelden.⁷² De bibliotheek was niet alleen een privévertrek, maar er werden ook officiële bezoeken gehouden. García Pérez (2018) suggereert dat Mencía de Mendoza, net zoals Margaretha van Oostenrijk en daarna Maria van Hongarije, haar portretgalerij gebruikte om haar positie als enige erfgenaam van het markizaat van Zenete te legitimeren en bevestigen en om haar politieke, religieuze en intellectuele verhandelingen te laten weerspiegelen.⁷³ Daarnaast hadden de portretten voor Mencía ook een emotionele functie, wat blijkt uit het feit dat ze haar portretten altijd met zich meenam op reis. Volgens García Pérez (2018) konden de schilderijen gevoelens van vriendschap en affectie opwekken en het kijken naar de portretten van familie en vrienden die ver weg waren, bracht de herinnering tot leven.⁷⁴

Karel V en Filips II bezochten het Palacio del Real in 1542 en zij hebben haar kunstcollectie toen kunnen bewonderen.⁷⁵ Behalve de portretten konden ze hier ook ten minste vier schilderijen door Jheronimus Bosch bekijken.⁷⁶ Mencía's fascinatie voor Bosch ontstond al in Brussel, waar de *Tuin der lusten* in haar paleis hing (afb. 12).⁷⁷ Filips II deelde deze interesse voor Bosch en hij had dan ook verschillende werken van deze schilder in bezit, verspreid over het Pardopaleis, het Alcázar in Madrid en het Escorial.⁷⁸ De *Tuin der lusten* zou aan het einde van de zestiende eeuw zijn weg vinden naar de collectie van Filips II⁷⁹ en een van de schilderijen door Bosch uit de collectie van Mencía de Mendoza in Valencia, *De verzoeking van de heilige Antonius* (afb. 13), kwam later ook in de collectie van Filips II terecht.⁸⁰

⁷⁰ Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 75.

⁷¹ Ibid., 76.

⁷² García Pérez, "Gender, Representation and Power," 193-194.

⁷³ Ibid., 194-195.

⁷⁴ Ibid., 194.

⁷⁵ Ibid., 186.

⁷⁶ Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 64.

⁷⁷ Ibid., 63.

⁷⁸ Ibid., 80.

⁷⁹ Hendriks bezittingen werden doorgegeven aan zijn enige zoon, René de Châlon, Prins van Oranje (kind uit een eerder huwelijk). Via hem ging het naar Willem I van Oranje, vervolgens werden zijn bezittingen geconfisqueerd door de Hertog van Alva en in 1591 kocht Filips II het schilderij bij de postume veiling van de Hertog van Alva's bezittingen, zie: Noelia García Pérez, *Arte, Poder y Género. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza en la España del Renacimiento* (Murcia: Nausícaä, 2004), 32-34; Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 125.

⁸⁰ Na haar dood viel haar collectie uiteen, want haar erfgenaam Luis de Requesens, groot-commandeur van Castilië, liet haar kunstwerken veilen, zie: García Pérez, "Gender, Representation and Power," 195. Dit schilderij werd op die veiling in 1560 gekocht door Joan de Savaleta, die namens Juan de Benavides, de Markies van

1.2. De vroege jaren

Filips II erfde dus een omvangrijke kunstcollectie van zijn voorouders, maar hij was zelf ook een actieve verzamelaar. Hij groeide op aan het Castiliaanse hof en werd door verschillende leermeesters onderwezen in de letteren en in religieuze, hoofse en militaire zaken.⁸¹ Al op jonge leeftijd was hij geïnteresseerd in kunst en cultuur, wat onder andere blijkt uit de aanstelling van een muzikleraar, een dansleraar en een schilderleermeester, dit alles tussen zijn tiende en vijftiende levensjaar.⁸² Hij begon zijn kunstcollectie met een voorsprong, namelijk de collecties van bovengenoemde voorouders, maar hij heeft het grootste deel zelf verzameld. Een aantal personen en gebeurtenissen hebben significant bijgedragen aan zijn rol als actieve kunstverzamelaar, en die worden hier besproken.

1.2.1. De grote reis

Tussen 1548 en 1551 maakte Filips II, toen nog prins Filips, een grote reis door de Nederlanden, Duitsland en Italië om de gebieden en de mensen te leren kennen waarover hij zou gaan regeren. Dit was ongetwijfeld een van de belangrijkste periodes in Filips' politieke, diplomatieke en artistieke vorming. Hij werd geconfronteerd met een internationale artistieke omgeving in belangrijke plaatsen, zoals Brussel, Genua, Milaan en Augsburg en deze bezoeken zouden uitwerking hebben op de toekomstige verbouwingen en decoratie van zijn paleizen in Spanje.⁸³

De Spaanse Nederlanden waren op het moment dat Filips daar was een vruchtbare plek voor kunst en kunstenaars. Dat kwam onder meer door de rijke opdrachtgevers, zoals Maria van Hongarije en kardinaal Granvelle, een staatsman in dienst van Karel V.⁸⁴ In Maria's paleis in Binche werden grote feesten gehouden ter ere van de kroonprins.⁸⁵ Hier heeft Filips haar collectie boeken, wandtapijten, (voornamelijk Vlaamse) schilderijen en andere kunstwerken gezien. Mulcahy (2004) heeft betoogd dat Filips' interesse in Vlaamse kunst grotendeels gevormd is door de vertrouwdheid die hij hier mee had.⁸⁶

Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), op het moment van Filips' reis nog bisschop van Arras maar vanaf 1561 kardinaal Granvelle, heeft eveneens een grote rol gespeeld in de vorming van Filips' artistieke smaak.⁸⁷ Granvelle verzamelde zelf ook kunst en gaf opdrachten tot werken voor de

Cortes, handelde. Vervolgens kwam het schilderij in de collectie van Filips II na de postume veiling van de goederen van Benavides in 1563, zie: Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 73-74.

⁸¹ Geoffrey Parker, *Imprudent King: A New Life of Philip II* (New Haven en Londen: Yale University Press, 2014), 11. Voor een uitgebreid overzicht van Filips opvoeding en onderwijs, zie het gehele eerste hoofdstuk uit dit boek, getiteld "Apprenticeship, 1527-1543", 3-25.

⁸² Ibid., 18.

⁸³ Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 71.

⁸⁴ Ibid., 72.

⁸⁵ Parker, *Imprudent King*, 38.

⁸⁶ Mulcahy, *Philip II of Spain*, 8.

⁸⁷ Ibid., 9-10.

galerij in zijn residentie in Brussel.⁸⁸ Hij deed Filips kennis maken met onder andere Anthonis Mor⁸⁹ en Michiel Coxcie, twee kunstenaars die uiteindelijk veel schilderijen voor Filips zouden maken. Ook nadat Filips terugkeerde naar Spanje bleef Granvelle met de prins in contact. Hij bemiddelde tussen de prins en verschillende kunstenaars, adviseerde hem over schilderijen en wandtapijten die hij moest kopen, stuurde kunstwerken naar hem op en nadat Filips tot koning werd gekroond, stuurde hij kunstenaars naar Spanje om in dienst van de koning te treden.⁹⁰

In Italië kwam prins Filips in aanraking met prachtige paleizen en hun rijke decoratie. Met name de fresco-versieringen zouden indruk op hem hebben gemaakt, aangezien er in Spanje veel minder fresco's aanwezig waren dan in Italië.⁹¹ Eenmaal terug in Spanje haalde hij dan ook Italiaanse schilders naar zijn hof om zijn paleizen te decoreren met vergelijkbare fresco's. Hij maakte in Italië kennis met zijn vaders Italiaanse kunstenaars, Leone en Pompeo Leoni en Titiaan. In 1548 vergezelde Leone Leoni Filips bij zijn bezoek aan Mantua en Milaan en een jaar later zagen ze elkaar opnieuw in Brussel, dit keer samen met Pompeo Leoni.⁹² In december 1548 in Milaan leerde hij tevens Titiaan kennen, die daar een portret van hem schilderde. Ze zagen elkaar opnieuw in 1550-1551 in Augsburg en Titiaan schilderde wederom een portret van de prins (afb. 14).⁹³ Ook gaf Filips hem de opdracht om een groep mythologische schilderijen, de *Poesie*-serie (1551-1562, Wellington Collection in Apsley House (*Danaë*), Museo del Prado (*Venus en Adonis*), The Wallace Collection (*Perseus en Andromeda*), National Galleries of Scotland-London (*Diana en Actaeon* en *Diana en Callisto*) Isabella Stewart Gardner Museum (*De ontvoering van Europa*)), te schilderen en naar Spanje te sturen. Zoals gezegd zou Filips op deze kunstenaars blijven leunen nadat hij terug was in Spanje.

1.2.2. Verzamelen als prins

Uit een inventaris van Filips' schilderijen uit 1553 blijkt dat hij op dat moment een kleine, maar selecte collectie had (zie bijlage 1). Zestien van de tweeëntwintig schilderijen zijn portretten en een aantal hiervan zijn terug te vinden in inventarissen van het Prado een aantal jaar later, zoals het zelfportret door Titiaan, de dwerg Stanislaus en mogelijk nog een paar anderen.⁹⁴ De enige kunstenaar die in de

⁸⁸ Ibid., *Philip II of Spain*, 10; De Jonge, "Galleries at the Burgundian-Habsburg Court," 81.

⁸⁹ Voor Granvelles relatie met Mor, zie: Joanna Woodall, "Patronage and Portrayal: Antoine Perrenot de Granvelle's Relationship with Anthonis Mor," in: *Les Granvelles et les anciens Pays-Bas*, red. Krista de Jonge en Gustaaf Janssens (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000), 245-278.

⁹⁰ Mulcahy, *Philip II of Spain*, 14; Rodríguez-Salgado, "The Court of Philip II of Spain," 120-121.

⁹¹ Mulcahy, *Philip II of Spain*, 5.

⁹² Rosario Coppel Aréizaga, "Leone Leoni," in: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo-Serraller en Miguel Zugaza Miranda, Deel IV (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006), 1386.

⁹³ Brown, *Painting in Spain*, 47-48.

⁹⁴ Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 98.

inventaris bij naam wordt genoemd is Titiaan, maar een aantal kunstwerken zijn te identificeren met nog bestaande (kopieën van) schilderijen. Hierdoor weten we dat de prins in 1553 ook al een paar portretten door Anthonis Mor in zijn collectie had.⁹⁵

Titiaan wordt slechts tweemaal genoemd, terwijl meer dan twee schilderijen uit de inventaris door hem zijn geschilderd. Een voorbeeld hiervan is *Danaë*, (1553, Wellington Collection in Apsley House) het eerste schilderij uit de *Poesie*-serie waar Filips hem opdracht tot gaf in Augsburg. Het schilderij van *Danaë* is een van de vier mythologische schilderijen uit deze inventaris. De andere mythologische schilderijen verbeelden tweemaal Venus en nog een andere halfnaakte vrouw. Opvallend is dat er slechts twee religieuze werken in deze inventaris voorkomen, een *Ecce Homo* (waarschijnlijk zoals de versie in het Prado uit ca. 1565-1570) en een *St. Margaretha* (1552, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial). Daar zou een aantal jaar later verandering in komen.⁹⁶

1.3. Definitief terug in Spanje

Geïnspireerd door de paleizen die hij in de Nederlanden had gezien, liet Filips, inmiddels Filips II van Spanje, een aantal van zijn residenties in Spanje naar de Nederlandse stijl verbouwen met rode bakstenen muren en zwarte leistenen daken.⁹⁷ Toen Filips II in 1559 na een tweede reis definitief terugkeerde naar Spanje ging hij verder met de uitbreiding van zijn buitenverblijven en paleizen.⁹⁸ Hij verbleef in verschillende residenties en liet dit deels afhangen van de seizoenen. Hij was bijvoorbeeld vaak in de herfst in het Pardo, omdat hij daar dan goed kon jagen en in de zomer in Valsaín, omdat het daar relatief koel was.⁹⁹ Op de route tussen Madrid en zijn buitenverblijven had hij bovendien kleinere tussenstations: Aceca onderweg naar Toledo, Vaciamadrid onderweg naar Aranjuez en Torreldones en Fuenfría onderweg naar Valsaín (afb. 15).¹⁰⁰ Al deze residenties moesten worden voorzien van decoratie, en vanaf de jaren zestig zou Filips II hier actief mee aan de slag gaan.

1.3.1. De grote buitenverblijven

Filips II ging graag uit jagen en deed dit al op jonge leeftijd. De penningmeester van zijn huishouden kocht een groot aantal kruisbogen, pijlen en speren voor de jonge prins, wat getuigt van Filips' groeiende vermogen om te jagen op de dieren in de koninklijke parken. Op een gegeven moment

⁹⁵ Zie Kusche's aantekeningen bij de inventaris: Kusche, "La antigua galería de retratos de el Pardo: su reconstrucción pictórica," 276-277.

⁹⁶ Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 99.

⁹⁷ Parker, *Imprudent King*, 102.

⁹⁸ Mulcahy, *Philip II of Spain*, 13.

⁹⁹ Parker, *Imprudent King*, 100-101.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 101.

moest Karel V zelfs een wekelijks quotum vaststellen van elke diersoort die Filips mocht doden.¹⁰¹ Naast het Pardo was het Valsaín in de provincie Segovia (ook wel bekend als El Bosque de Segovia) Filips' favoriete plek om te jagen en vissen (afb. 16).¹⁰² De bouwstijl van de Vlaamse paleizen was hier terug te zien na de verbouwing tussen 1564 en 1565 aan de galerijen, tuinen en leistenen daken.¹⁰³ Over de interieurdecoratie is bekend dat er in de San Quentín galerij een reeks allegorische schilderijen hing van de slag bij San Quentín door Rodrigo Dirksen, schoonzoon van Anthonis van den Wijngaerde die veel stadsgezichten voor Filips II heeft getekend. *Christus aan het kruis* door Rogier van der Weyden (afb. 17) sierde de kapel van het paleis in de jaren zestig, totdat het in de jaren zeventig verplaatst werd naar het Escorial en er een kopie door El Mudo voor in de plaats kwam.

De koning was ook geïnteresseerd in (exotische) dieren en planten en liet grote tuinen inrichten bij zijn paleizen. Hiervoor haalde hij onder andere tuinlieden uit de Nederlanden naar Spanje, om de tuinen van de paleizen die hij in de Nederlanden had gezien te imiteren.¹⁰⁴ Deze tuinlieden beschikten blijkbaar over een bepaalde expertise of *ingenuity* (vindingrijkheid) waar Filips een voorkeur voor had. Deze *ingenuity* werd in het vroegmoderne discours noodzakelijk geacht voor het creëren, waarderen en interpreteren van kunst en werd volgens Marr (2020) beschouwd als 'een onuitsprekelijke eigenschap die niettemin herkenbaar was in werken en daden'.¹⁰⁵

Bij zijn buitenverblijf Casa del Campo (afb. 18) liet hij een dierentuin inrichten met olifanten, neushoorns en leeuwen en in Aranjuez had hij een kleinere dierentuin met kamelen en struisvogels.¹⁰⁶ In de tuinen van het paleis in Aranjuez gaf hij zijn tuinmannen de opdracht om een botanische tuin aan te leggen (afb. 19), waarvoor hij planten uit heel Spanje, maar ook uit de Nieuwe Wereld liet komen.¹⁰⁷

1.3.2. Het Alcázar van Madrid

¹⁰¹ Ibid., 11.

¹⁰² Het Pardo wordt later in dit hoofdstuk besproken.

¹⁰³ Cipriano García-Hidalgo Villena, 'Valsaín: La Casa del Bosque de Segovia', *Investigart*, geraadpleegd 19 juni 2020, <https://www.investigart.com/2015/04/13/valsain-la-casa-del-bosque-de-segovia/>.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Alexander Marr, "Ingenuity and discernment in *The Cabinet of Cornelis van der Geest* (1628)," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 69(2020)1: 108-109. NB. Alexander Marr (University of Cambridge) leidde tussen 2014 en 2019 een onderzoeksproject, gefundeerd door het European Research Council (ERC), getiteld *Genius Before Romanticism: Ingenuity in Early Modern Art and Science*. Met dit project werden noties onderzocht van uniek talent, verhoogde verbeeldingskracht en buitengewone creativiteit in kunst en wetenschap door de taal, theorieën, praktijken en producten van *ingenium/ingenuity* te onderzoeken, ca. 1450 - ca. 1750. Zie: 'Genius Before Romanticism: Ingenuity in Early Modern Art and Science', Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities, geraadpleegd 23 januari 2020, <http://www.crash.cam.ac.uk/programmes/genius-before-romanticism>.

¹⁰⁶ Parker, *Imprudent King*, 109.

¹⁰⁷ Ibid., 109-110.

In de lente van 1561 verplaatste Filips II het Spaanse hof van Valladolid naar Madrid. Hij liet een reeks belangrijke verbeteringen aan de bouw van het paleis doorvoeren.¹⁰⁸ Toen dat klaar was, was het interieur aan de beurt. De Spaanse Gaspar Becerra, die in Italië was opgeleid tot frescoschilder, schilderde de fresco's op de muren en plafonds.¹⁰⁹ Weinig van de originele decoratie is intact gebleven, maar dankzij een inventaris uit 1600 is bekend dat er 357 schilderijen waren.¹¹⁰ Echter, niet alle schilderijen hingen aan de muur, want daar was te weinig plek voor. Veel schilderijen werden bewaard in de *guardajoyas* (de gewelfde schatkamers van het paleis) en het *Casa del Tesoro* (een bijgebouw naast het hoofdgebouw).¹¹¹

Het overgrote deel van de schilderijen waren portretten, hoewel er geen bewijs is dat hier een officiële portretgalerij was.¹¹² De portretten waren verspreid over de *guardajoyas* en het *Casa del Tesoro*. Hier waren zowel Vlaamse als Italiaanse werken te vinden en kunstenaarsnamen die worden genoemd in de inventarissen zijn die van Anthonis Mor, Alonso Sánchez Coello en Titiaan.¹¹³ Een aantal belangrijke portretten zijn hier te vinden, onder andere Titiaans *Karel V in de slag bij Mühlberg* en *Filips II die Ferdinand aanbiedt aan de Overwinning* (afb. 20).

Een groot deel van de religieuze werken uit het Alcázar is na de bouw van het Escorial daarheen verplaatst.¹¹⁴ Dat gold niet voor de schilderijen die essentieel waren voor de decoratie van de koninklijke kapel. Er bleef dus een aanzienlijk aantal religieuze werken in het paleis, voornamelijk van Vlaamse kunstenaars. In de kapel hing Michiel Coxcie's kopie van het *Lam gods* (1557-1559, de panelen zijn nu verspreid over de Alte Pinakothek in München, de Gemäldegalerie in Berlijn en de Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België in Brussel), in de sacristie een werk door Jan Provoost en verder bevonden het *Arnolfiniportret* door Jan van Eyck, een veelluik door Juan de Flandes en Michel Sittow (afb. 21) en werken door Jheronimus Bosch en Albrecht Dürer zich in dit paleis. Er waren ook een paar Italiaanse religieuze schilderijen aanwezig, namelijk een *Ecce Homo* (1547, Museo del Prado), *La Dolorosa* (1555, Museo del Prado) en een *Adam en Eva* (afb. 22) door Titiaan en een paar werken door Jacopo Bassano.

¹⁰⁸ Fernando Checa Cremades, "Arquitectura y decoración en el Alcázar de Felipe II," in: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, red. Fernando Checa Cremades (Madrid: Nerea, 1994), 142. Voor een overzicht van de architectonische veranderingen ten tijde van Filips II, zie: *Ibid.*, 142-147.

¹⁰⁹ Brown, *Painting in Spain*, 51.

¹¹⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, "La pintura en el Alcázar," in: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, red. Fernando Checa Cremades (Madrid: Nerea, 1994), 177.

¹¹¹ Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 102.

¹¹² Mulcahy, *Philip II of Spain*, 23.

¹¹³ Pérez Sánchez, "La pintura en el Alcázar," 177.

¹¹⁴ De informatie uit de volgende twee alinea's is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: *Ibid.*, 178.

In Filips' slaapkamer hing Titiaans mythologische serie van *De vier verdoemden* die hierboven al is genoemd in Maria van Hongarije's paleis in Binche. In de *guardajoyas* hingen en stonden meerdere mythologische schilderijen door Correggio en door enkele andere ongeïdentificeerde schilders. Filips II bezat tevens series van allegorieën, zoals *De vier seizoenen* door de Italiaanse Arcimboldo (1563-1573, Kunsthistorisches Museum Wien (*Zomer* en *Winter*), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid (*Lente*) en Musée du Louvre (*Herfst*)). Tot slot werden er nog een aantal stadsgezichten, scènes van veldslagen en werken door Jheronimus Bosch bewaard in het *Casa del Tesoro*.¹¹⁵

1.3.3. Het Pardo

Het Pardopaleis lag op slechts een dag reisafstand van Madrid en Filips II ging hier graag heen om te jagen en om uit te rusten.¹¹⁶ In 1604 is een deel van het paleis en daarmee het interieur verloren gegaan bij een grote brand, maar drie primaire bronnen hebben de interieurdecoratie ten tijde van Filips II vastgelegd: een inventaris uit 1564, een beschrijving door Argote de Molina in zijn *Libro de la montería* (1582) en een inventaris uit 1591.¹¹⁷ In het paleis bevonden zich twee galerijen met schilderijen, de gangen hingen vol met kunst en er was een privékapel. In de gangen hingen onder andere gezichten op Zeeland door Anthonis van den Wijngaerde en tekeningen en schilderijen van verschillende dieren. Het belangrijkste schilderij uit de privékapel was *De kruisafneming* door Rogier van der Weyden. Net als *Christus aan het kruis* door dezelfde kunstenaar in Valsaín, werd dit werk later verplaatst naar het Escorial en kwam er een kopie voor in de plaats, ditmaal door Michiel Coxie (afb. 23).¹¹⁸

In het Pardo liet Filips II een portretgalerij inrichten met schilderijen van familieleden, bondgenoten en vrienden. Dat het al van begin af aan de bedoeling was dat het een echte portretgalerij werd, weten we uit notities van Filips II uit 1563.¹¹⁹ Voor de galerij gebruikte hij

¹¹⁵ Checa Cremades, "La colección de pinturas de Felipe II," in: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, red. Fernando Checa Cremades (Madrid: Nerea, 1994), 380.

¹¹⁶ Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia," 15.

¹¹⁷ Alle drie deze documenten zijn opgenomen in de bijlagen van: Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica," 1-21.

¹¹⁸ In 1582 was het schilderij al vervangen door de kopie, zie: Gonzalo Argote de Molina, *Libro de la montería que mando escribir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon, ultimo deste nombre* (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582), fol. 21r: 'En uno de los corredores de dentro, está la Capilla Real labrada de Estuco blanquissimo, y en ella un Retablo del descendimiento de la Cruz, contrahecho a otro que su Magestad tiene en Sant Lorenço el Real, de mano de Maestre Miguel Pintor Flamenco, que la Reyna María imbió a su Magestad de Louayna'.

¹¹⁹ Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 142.

portretten die hij als prins al in bezit had, werken die hij erfde van zijn vader en tante, hij liet kopieën maken van bestaande portretten zodat ze qua formaat beter in de galerij pasten en hij gaf opdracht tot nieuwe portretten.¹²⁰ Het overgrote deel van de schilderijen in de galerij was gemaakt door Filips' beste portretschilders Titiaan, Anthonis Mor en Alonso Sánchez Coello. Een portret van Filips zelf hing in het midden van de smalle westkant met aan zijn rechterhand zijn ouders en aan zijn linkerhand zijn zussen (zie bijlage 2).¹²¹ Op een lager niveau dan de portretten hingen nog twee portretten van de dwerg Stanislaus, schilderijen van veldslagen en gezichten op de vier koninklijke hoofdsteden van Filips II. Deze werken hebben de brand overleefd, maar alle portretten van de bovenste rij zijn verloren gegaan.¹²² De portretgalerij had, anders dan bijvoorbeeld de portretgalerij van Margaretha van Oostenrijk of Mencía de Mendoza, geen publieke functie.¹²³ Er werden geen officiële bijeenkomsten gehouden.

Er was een tweede galerij in het paleis met ander soort werken, de *Galería del Cierzo*.¹²⁴ Boven de hoofdingang hing Titiaans *Jupiter en Antiope* uit de *Poesie*-serie (afb. 24). Aan een lange zijde hingen zeven schilderijen door Jheronimus Bosch van *De verzoeking van de heilige Antonius* en schilderijen met grillen van de natuur, zoals twee bebaarde vrouwen door Anthonis Mor en een pasgeboren jongetje dat op een zevenjarige lijkt door Bosch. Dit soort afbeeldingen kunnen vergeleken worden met rariteitenkabinetten: ze werden interessant gevonden, omdat het ongewoon was.¹²⁵ Aan de andere lange zijde hing een gezicht op paleis Fontainebleau en schilderijen van de feesten die in Binche werden gehouden ter ere van Filips' aanwezigheid. De *Galería del Cierzo* is niet getroffen door de brand.

1.3.4. Het Escorial

Het Escorial was het grootste artistieke project van Filips II en überhaupt het grootste artistieke project dat werd uitgevoerd in de zestiende eeuw in Spanje. Dit omvangrijke gebouwencomplex op ongeveer vijftig kilometer afstand van Madrid bestond niet alleen uit een paleis, maar ook uit een

¹²⁰ Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia," 15-16.

¹²¹ Voor de gehele constructie van de galerij, zie bijlage 2. María Kusche 1991 (noot 15) en Joanna Woodall 1995 (noot 15) hebben los van elkaar een reconstructie gemaakt op basis van inventarissen, Argote de Molina's beschrijving en andere documenten. Op een aantal portretten na kwamen ze uit op hetzelfde schema.

¹²² Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica," 1.

¹²³ Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia," 16.

¹²⁴ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Argote de Molina, *Libro de la montería*, fol. 20v-21r.

¹²⁵ In het derde hoofdstuk, onder 3.3.5., wordt nog een ander aspect van de grillen van de natuur besproken, namelijk dat van de omgekeerde zelfdefinitie.

Hiëronymietenklooster, een basiliek, een mausoleum en een seminarie (afb. 25 en 26).¹²⁶ De eerste steen werd gelegd in 1563, het jaar van de laatste zittingsperiode van het Concilie van Trente (1545-1563). Hier was, als reactie op het protestantisme, afgekondigd dat afbeeldingen van heiligen wel degelijk legitiem waren en dat ze zelfs als nuttig moesten worden beschouwd voor onderricht en devotie.¹²⁷ Filips presenteerde zich al zeer devoot en reageerde hier graag op. In het Escorial verzamelde hij dan ook de belangrijkste religieuze kunstwerken uit zijn collectie en hij liet veel nieuwe werken maken, van altaarstukken tot frescocycli en van relieken tot privédevotiestukken.¹²⁸

De eerste schilder tot wie Filips II zich keerde voor de decoratie van het Escorial was Titiaan. Hij schilderde voor hem *Het martelaarschap van de heilige Laurentius*, aan wie het gebouw was gewijd (afb. 27). Titiaan schilderde meer religieuze schilderijen voor in het Escorial, onder andere *Het laatste avondmaal* (jaar en locatie onbekend) en *De heilige Hiëronymus* (jaar en locatie onbekend).¹²⁹ Er was nog een andere schilder waar Filips II erg in geïnteresseerd was, en dit was de Nederlandse Jheronimus Bosch (ca. 1490-1516). Werken door deze schilder waren al aanwezig in het Pardo, maar in het Escorial had hij de meeste werken van deze schilder bij elkaar, namelijk veertien.¹³⁰ De meeste schilderijen door Bosch werden geplaatst in het Hiëronymietenklooster, maar er hing ook een werk in de privévertrekken van de koning.¹³¹ Dit schilderij met een verbeelding van *De zeven hoofdzonden* bevond zich in de kleine studie van de slaapkamer van Filips II (afb. 28).

Filips II had frescoschilders nodig om de vele muren en plafonds van het Escorial te beschilderen.¹³² In 1581 haalde hij een groep Genuese frescoschilder, die ook voor de fresco's in het Pardo en het Alcázar hadden gezorgd, naar het Escorial. Zij beschilderden de muren en plafonds van het klooster met decoratieve grotesken. In 1584 beschilderden ze ook het plafond van de *Sala de Batallas* met grotesken en op de muren kwamen scènes van belangrijke veldslagen (afb. 29). Luca Cambiaso, eveneens een schilder uit Genua, werd aangewezen om het plafond van het koor van de basiliek te beschilderen met een afbeelding van *De glorie*. Maar het werk was nog niet af en Filips II was bang dat het niet af zou komen voor zijn dood. In 1585 arriveerde Federico Zuccaro in Spanje om een aantal fresco's in het klooster te schilderen en Pellegrino Tibaldi zorgde zowel voor de fresco's in de bibliotheek als voor een aantal fresco's in het klooster, bijgestaan door Bartolomeo Carducci en Romolo Cincinnato.

¹²⁶ Brown, *Painting in Spain*, 52.

¹²⁷ Wim François en Violet Soen, "Het Concilie van Trente (1545-1563). Een tussentijdse balans van 450 jaar onderzoek," *Perspectief* 23(2014): 30.

¹²⁸ Checa en Morán, *El coleccionismo en España*, 112; Brown, *Painting in Spain*, 52.

¹²⁹ Trevor-Roper, *Princes and artists*, 62.

¹³⁰ Mulcahy, *Philip II of Spain*, 30.

¹³¹ Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 134.

¹³² De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Mulcahy, *Philip II of Spain*, 36-44.

Spaanse kunstenaars waren in de minderheid, maar ze waren er wel. Juan Fernández de Navarrete, ook wel 'El Mudo' genoemd omdat hij doof was en slecht kon praten, stond bekend als de Spaanse Titiaan.¹³³ Net als Titiaan had hij een losse penseelvoering en hij maakte goed gebruik van het licht-donkercontrast.¹³⁴ Filips II gaf hem de opdracht om tweeëndertig altaarstukken te schilderen voor de basiliek van het Escorial (afb. 30). Het lukte hem niet om dit af te maken voor hij overleed, en het werk werd afgemaakt door Alonso Sánchez Coello (eigenlijk een portretschilder), Luis de Carvajal en Diego de Urbina. El Greco maakte overigens ook een werk voor de basiliek, het *Martelaarschap van de heilige Mauritius en het Thebaanse legioen* (afb. 31), maar dit was niet naar Filips' smaak en het werd vervangen door een schilderij van hetzelfde onderwerp door de Florentijnse Romolo Cincinnato (afb. 32).¹³⁵

De religieuze werken uit het Escorial waren niet allemaal grote altaarstukken en fresco's. Filips II bezat ook werken met een intiemer karakter die hij gebruikte voor zijn privédevotie. Dit waren kleine schilderijtjes van bijvoorbeeld heiligen, voornamelijk vervaardigd door schilders uit de Lage Landen.¹³⁶ In zijn slaapkamer in het Escorial hingen kleine schilderijen van heiligen en in zijn studeerkamer hingen vooral afbeeldingen van Maria. Hij verzamelde ook kleine paneelschilderijen door Giulio Clovio met religieuze onderwerpen zoals *De kruisafneming of Johannes de Doper*. Deze kleine paneeltjes van ongeveer achtentwintig centimeter hoog hadden een doek ter afsluiting, wat er op duidt dat ze niet altijd open zichtbaar waren, maar van tijd tot tijd werden geopend om bewonderd te worden. Filips II werd zelf ook afgebeeld in religieuze context.¹³⁷ In El Greco's *Droom van Filips II* wacht hij het laatste oordeel af (afb. 33) en in twee gravures uit de Nederlanden wordt hij tegenover God geplaatst (afb. 34 en 35). Dit was overigens geen noviteit; in een Vlaamse houtsnede uit 1531 wordt zijn vader, Karel V, knielend afgebeeld terwijl hij van God het zwaard ontvangt om tegen de vijanden van het christendom te vechten (afb. 36).

De enige collectie van Filips II die qua aantallen groter was dan zijn schilderijencollectie, was zijn verzameling relieken. In 1567 kreeg hij toestemming van de paus om relieken te verzamelen van waar hij maar wilde, en in de 30 jaar daarna verzamelde hij 7422 relieken in het Escorial: 12 gehele lichamen van verschillende heiligen, 144 hoofden, 306 ledematen en duizenden kleinere relieken en religieuze objecten.¹³⁸ Veel van de relieken hadden een label waar de koning zelf op heeft geschreven van welke heilige het reliek is en Filips liet grote relikwieënkasten bouwen in de vorm van drieluiken waar de relieken in werden tentoongesteld (afb. 37).

¹³³ Ibid., 33.

¹³⁴ Ibid., 33.

¹³⁵ Ibid., 34-35.

¹³⁶ Ibid., 61-62.

¹³⁷ Parker, *Imprudent King*, 96.

¹³⁸ Ibid., 84.

Het merendeel van de collectie uit het Escorial bestond dus uit religieuze kunst, maar er waren ook een aantal seculaire werken. Ook waren er werken die hier tussenin zaten, namelijk Nederlandse landschapschilderijen met religieuze scènes op de voorgrond door onder andere Joachim Patinir, die in de Koninklijke Galerij werden tentoongesteld. In deze zelfde galerij hingen onder de landschapschilderijen en werken waarin kunst en wetenschap overlaptten, zoals de vijfenzestig kaarten van de provincies van het Spaanse Rijk, vervaardigd door de Nederlandse Abraham Ortelius, Filips' geograaf en tevens een van de beste cartografen van die tijd. Tot slot had Filips II ook interesse in natuurhistorische afbeeldingen van dieren, planten en bloemen (afb. 38). Deze afbeeldingen hingen in zijn privévertrekken.¹³⁹

Toen Filips II in 1598 stierf, telde zijn schilderijencollectie ongeveer 1500 werken.¹⁴⁰ Ongeveer tweehonderd van die werken erfde hij van zijn vader en tante, wat betekent dat hij zelf meer dan duizend werken heeft verzameld. De hofkunstenaars van zijn ouders en de collectie die hij erfde hebben een sterke indruk achtergelaten op de koning. De nadruk op Titiaan en op Vlaamse vijftiende-eeuwse meesters is in al zijn paleizen terug te vinden. In het derde hoofdstuk wordt besproken waar deze voorkeur vandaan komt. Twee hiaten in zijn collectie zijn vroege Italiaanse kunst en contemporaine kunst door Spaanse kunstenaars, maar hij leek hier niet actief naar op zoek te zijn geweest. De enige Spaanse kunstenaars die veel opdrachten van hem kreeg waren El Mudo (altaarstukken) en Alonso Sánchez Coello (portretten). De laatste was echter opgeleid door de Nederlandse Anthonis Mor, dus het is mogelijk dat hij vanwege deze indirecte Nederlandse achtergrond werd gewaardeerd.

Filips II had een uiteenlopende schilderijenverzameling, maar de twee zwaartepunten van zijn collectie waren portretten en religieuze werken. Het gebruiken van portretten als statussymbool was iets wat zijn voorouders ook al deden, maar de hoeveelheid portretten die voor Filips II werd geschilderd, is vele malen groter dan die voor zijn voorouders. Het opdracht geven tot religieuze werken was uiteraard ook niet ongebruikelijk, maar met de bouw van het Escorial en Filips die, in de voetsporen van zijn betovergrootouders Ferdinand II van Aragon en Isabella I van Castilië, een beeld van zichzelf wilde presenteren als devote katholiek is de hoeveelheid opdrachten voor dat soort werken ongeëvenaard.

¹³⁹ Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, 248.

¹⁴⁰ Brown, *Painting in Spain*, 61.

Hoofdstuk 2. De schilderijencollecties van welgestelden rondom Filips II

In het vorige hoofdstuk is de collectie van Filips II van Spanje besproken en de oorsprong van het verzamelen van kunst in Spanje, waar deze koning een sleutelfiguur in was. Edelen en andere privéverzamelaars volgden Filips' voorbeeld vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw en gingen schilderijen verzamelen voor hun eigen galerijen.¹⁴¹ Het bezitten van kunst werkte statusverhogend in de hoge sociale kringen in de zestiende en zeventiende eeuw in Spanje.¹⁴² Zoals Burke en Cherry (1997) hebben betoogd, profiteerden deze mensen van hun positie dicht bij de koning en zijn kunstcollectie: ze profiteerden vanwege de financiële en reismogelijkheden die de koninklijke gunst kon bieden en ze profiteerden van de nabijheid van de koninklijke collectie, omdat ze hier een voorbeeld aan konden nemen.¹⁴³

In dit hoofdstuk staan de schilderijencollecties van een aantal welgestelden rondom Filips II centraal. Deze collecties worden geanalyseerd door middel van een *close reading* van inventarissen en taxatierapporten met als doel om vergelijkbare verzamel patronen aan te tonen tussen deze collecties en die van Filips II. Waar liggen de zwaartepunten en de hiaten, hoe zijn de verzamelingen tot stand gekomen en hoe werden ze tentoongesteld? En in hoeverre komt dit overeen met de collectie en de verzamelstrategieën van Filips II? Het wordt duidelijk dat deze verzamelaars hun aankoopbeleid en patronage gevormd hebben naar het voorbeeld van de koning. Zij probeerden evident met elkaar en met de koning te wedijveren om schilderijen van de meest bekende kunstenaars.

Over de totstandkoming van de collecties die zijn onderzocht in dit hoofdstuk en de tentoonstelling van de werken is minder bekend dan bij Filips II, maar uit de analyse komen toch enkele interessante inzichten voort. Zo blijkt uit bestudering van tien inventarissen van welgestelden rondom Filips II dat de mensen die het dichtst bij de koning stonden, vaak ook collecties hadden die het meest op die van de koning leken. Deze collecties komen als eerst aan bod. Daarna volgen de verzamelingen van mensen die niet dagelijks of wekelijks in contact waren met de koning, maar wel belangrijke posities vervulden in dienst van de koning en hem hoogstwaarschijnlijk persoonlijk kenden, hoewel het natuurlijk nooit écht persoonlijk werd. De collecties van deze mensen kenden nog steeds overeenkomsten met die van Filips II, maar in mindere mate dan de mensen die intensief contact met de koning hadden. Tot slot worden een aantal uitzonderingen uitgelicht.

¹⁴¹ Burke, "A Golden Age of Collecting," 116.

¹⁴² Cherry, "Seventeenth-Century Spanish Taste," 43.

¹⁴³ Burke, "A Golden Age of Collecting," 139.

2.1. De bronnen

De voornaamste bronnen voor dit hoofdstuk zijn (*post mortem*) inventarissen en taxatierapporten van hovelingen rondom Filips II. Bij het selecteren van de bronnen is rekening gehouden met een aantal factoren. De gekozen collecties zijn allemaal van mensen die een aantoonbare connectie met de koning hadden. Vervolgens zijn uit die groep mensen met verschillende posities gekozen voor een zo compleet mogelijk beeld: vertrouwelingen, secretarissen, oorlogsadviseurs, intellectuelen, kunstenaars en meer. Uiteraard speelde beschikbaarheid van de (online) bronnen ook een grote rol in de selectieprocedure.¹⁴⁴ Een aantal van deze inventarissen is eerder onderzocht en gepubliceerd, maar de meeste inventarissen die hier worden besproken zijn nog niet of nauwelijks onderzocht.¹⁴⁵ In de bijlagen zijn de inventarissen en taxatierapporten opgenomen, alsmede een door mijzelf toegevoegde Nederlandse vertaling. Hiermee hoop ik bij te dragen aan het beschikbaar maken van dit soort documenten voor niet-Spaanssprekende onderzoekers die geïnteresseerd zijn in de Spaanse verzamelgeschiedenis van de late zestiende en vroege zeventiende eeuw.

De inventarissen kennen een aantal gebreken ten opzichte van inventarissen uit de zeventiende eeuw en daarna. De documentatie van zestiende-eeuwse kunstcollecties is namelijk over het algemeen minder gedetailleerd dan de documentatie uit de zeventiende eeuw. Vanaf de zeventiende eeuw bevatten de beschrijvingen van de kunstwerken meer details over bijvoorbeeld de afmetingen en de locatie van een werk, terwijl dit in de meeste zestiende-eeuwse inventarissen ontbreekt. Daardoor zijn de schilderijen uit de zestiende-eeuwse inventarissen moeilijk te traceren tot nog bestaande werken. Ook is het merendeel van de werken waarschijnlijk verloren gegaan. Echter, af en toe wordt er een kunstenaar genoemd of een indicatie gegeven van de afmetingen, waardoor ik een *educated guess* kan doen naar de identificatie van het werk.

2.2. De binnenste vertrouwenskring

2.2.1. Antonio Pérez

Antonio Pérez (1540-1611) nam in 1567 de functie van staatssecretaris over van zijn vader Gonzalo, maar in 1579 werd hij ontslagen en vervolgd voor de moord op Juan de Escobedo, de secretaris van Filips' halfbroer Juan van Oostenrijk. In 1585 dwong de koning een veiling van zijn inboedel af en toen is er een inventaris opgemaakt van zijn bezittingen, inclusief zijn schilderijen.¹⁴⁶ Hij had meerdere

¹⁴⁴ Wederom vanwege de coronapandemie was het niet mogelijk om naar de archieven in Madrid en Valladolid te gaan en moest ik het stellen met inventarissen en taxatierapporten die ofwel online beschikbaar zijn of gepubliceerd zijn in eerdere artikelen.

¹⁴⁵ De inventarissen die nog niet of nauwelijks zijn onderzocht zijn wel getranscribeerd en digitaal beschikbaar gemaakt via de Getty Provenance Index en de website van de koninklijke bibliotheek van Spanje.

¹⁴⁶ Het deel van de inventaris met de schilderijen is opgenomen in de bijlagen van: Delaforce 1982 (noot 18).

buitenverblijven, maar het voornaamste deel van zijn schilderijen hing in *La Casilla*, zijn verblijf ten zuidoosten van Madrid.¹⁴⁷ In de inventaris worden wel verschillende ruimtes genoemd, maar een schema van hoe de schilderijen precies hingen, ontbreekt. Van de schilderijen die bij elkaar in dezelfde ruimte hingen is in ieder geval af te leiden dat portretten, mythologische werken, allegorieën en ander soort werken door elkaar hingen. De portretten en mythologische werken overheersten in deze collectie.

Zoals Delaforce (1982) heeft betoogd, werd Pérez' gecultiveerde smaak al gevormd in zijn jonge jaren, toen hij veel reisde.¹⁴⁸ Hij werd onderwezen door een geestelijke uit Toledo, studeerde Latijn en theologie in Alcalá en studeerde eveneens in Leuven, Padua en Salamanca. Ondanks zijn verblijf in Leuven, had hij een voorkeur voor Italiaanse werken. Hij ging voor het eerst naar Italië toen hij twaalf jaar oud was. In zijn *Relaciones* (1598) beschreef hij zijn tijd in Italië, hoe hij in Venetië Latijn leerde van een historicus en een filoloog, hoe hij Italiaans leerde en een liefde ontwikkelde voor kunst en poëzie.¹⁴⁹ In de jaren vijftig van de zestiende eeuw verbleef hij in Venetië en hier maakte hij kennis met de schilderkunst van onder andere Titiaan. Pérez' brieven en geschriften, waar vaak opmerkelijke verwijzingen naar kunstwerken in stonden, suggereren volgens Delaforce (1982) dat hij deelnam aan discussies over kunst.¹⁵⁰ Pérez verwierf het grootste deel van zijn collectie dan ook uit Italië en een deel kreeg hij als gift.¹⁵¹ Hij maakte gebruik van zijn machtige positie en kocht werken aan via commerciële en diplomatieke wegen. Tijdens zijn vervolging werd hij hier hard op afgerekend: de giften die hij had gekregen werden als bewijs tegen hem gebruikt om aan te tonen dat hij misbruik maakte van zijn positie.¹⁵² Hij werd onder andere beschuldigd van corruptie en van het gebruiken van staatsgeheimen voor zijn eigen doeleinden, dus bijvoorbeeld dat hij kunstwerken ontving in ruil voor informatie en macht.

Zijn schilderijencollectie bestond uit 127 schilderijen, waarvan 31 portretten (twee series van elk 12 Romeinse keizers en 6 schilderijen van Venetiaanse, Napolitaanse en Ottomaanse dames, mogelijk courtisanes, niet meegerekend).¹⁵³ Hij had vier portretten van zichzelf en zijn familie en die hingen bij elkaar. Uit een brief van Titiaan naar Antonio Pérez blijkt dat Titiaan bezig was met het schilderen van portretten van Pérez en zijn vrouw, maar deze schilderijen zijn niet terug te vinden in

¹⁴⁷ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez," 746-747.

¹⁴⁸ Ibid., 742.

¹⁴⁹ Antonio Pérez, *Las Obras y Relaciones de Antonio Pérez, Secretario De Estado, Que Fue de Rey de España Don Phelippe II. deste nombre* (Genève: Ivan di Tornes, 1644), fol. 465.

¹⁵⁰ Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez," 745.

¹⁵¹ Ibid., 745.

¹⁵² Ibid., 746.

¹⁵³ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Ibid., 747-748.

de inventaris en mogelijk voltooid Titiaan deze niet voor zijn dood twee jaar later.¹⁵⁴ Van de acht portretten van de Spaans-Habsburgse familie hingen er drie in zijn slaapkamer, maar de rest hing niet bij elkaar. De overige portretten van belangrijke mensen zoals kardinalen, hertogen en graven waren verspreid over het verblijf en een van de twee series van twaalf Romeinse keizers hing in een galerij of *loggia* die naar de tuin liep.

Het grote aantal mythologische schilderijen in zijn collectie, achtentwintig, was uitzonderlijk voor een Spaanse private collectie in deze tijd.¹⁵⁵ Aan het Spaanse hof werden voor mythologische schilderijen meestal Italiaanse kunstenaars gevraagd en het is goed mogelijk dat Antonio Pérez zijn mythologische schilderijen ook vooral uit Italië haalde. Een aantal van de vermeldingen van mythologische schilderijen die door keizer Rudolf II werden gekocht na de veiling van Pérez' inboedel zijn in verband te brengen met werken die nu nog bestaan. Het eerste schilderij uit de inventaris, Parmigianino's *Boogsnijdende Cupido* is er daar een van (afb. 39).¹⁵⁶ Rudolf II kocht verder nog drie schilderijen door Correggio die van Pérez waren geweest: *Danaë* (afb. 40), *Leda en de zwaan* (afb. 41) en *De ontvoering van Ganymedes* (afb. 42).

Pérez had verschillende kopieën van schilderijen van Titiaan, slechts één werk in de inventaris was hoogstwaarschijnlijk een origineel werk van de schilder.¹⁵⁷ Dit is een schilderij van *Adam en Eva* en er is een werk in het Prado in Madrid dat algemeen wordt geïdentificeerd als dit schilderij uit de inventaris van Antonio Pérez (afb. 22, hoofdstuk 1). Mogelijk erfde hij het van zijn vader.¹⁵⁸ Daarnaast zijn er nog twee schilderijen uit de inventaris die door Delaforce (1982) worden geïdentificeerd als afkomstig uit de Nederlanden. De eerste is een werk van *De geldschietters*, waarvan het onderwerp en het kleine formaat de plaats van herkomst suggereren. Wellicht was dit een werk van de schilder Marinus van Reymerswaele (ca. 1490-1546/1556) of een kopie hiervan. Van Reymerswaele heeft dit onderwerp vele malen geschilderd, soms met twee mannen en soms met een man en een vrouw, onder andere te zien in de collectie van de National Gallery in Londen (afb. 43) en in het Prado (afb. 44).¹⁵⁹ Het tweede schilderij dat mogelijk afkomstig is uit de Lage Landen, is een *De verzoeking van de heilige Antonius*, wat een werk of een kopie van Jheronimus Bosch zou kunnen zijn.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Deze brief is gepubliceerd in: Annie Cloulas, "Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas," *Mélanges de la Casa de Velázquez* 3(1967): 278-279.

¹⁵⁵ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez," 748.

¹⁵⁶ In de inventaris staat het werk beschreven als 'Een schilderij op paneel van een Cupido die een boog maakt en twee kinderen aan zijn voeten heeft'. ('Un quadro de Un cupido en tabla q esta haciendo Un arco y tiene dos niños a los pies'.)

¹⁵⁷ Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez," 746.

¹⁵⁸ Miguel Falomir Faus, red., *Tiziano* (Madrid: Museo del Prado, 2003), 252.

¹⁵⁹ Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006), 78-80.

¹⁶⁰ Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez," 749; *Ibid.*, 751.

Bovendien had hij nog andere schilderijen in zijn bezit, namelijk nog acht religieuze schilderijen (naast *Adam en Eva* en *De verzoeking van de heilige Antonius*), zeven historiestukken, twaalf schilderijen van Sibyllen (in de klassieke oudheid maagdelijke prinsessen die de toekomst konden voorspellen), zeven allegorische schilderijen en twee genrestukken.¹⁶¹ Antonio Pérez had dus een grote en gevarieerde collectie waarmee hij met de koning kon wedijveren. Zijn collectie had vergelijkbare zwaartepunten als die van de koning: portretten van de eigen familie, de koninklijke familie en andere belangrijke mensen zoals hertogen, een voorkeur voor Italiaanse werken en met name voor Titiaan, uitzonderlijk veel mythologische werken van Italiaanse schilders zoals Correggio en mogelijk ook interesse in schilderijen van kunstenaars uit de Nederlanden.

2.2.2. María de Mendoza

Ook in de schilderijencollectie van María de Mendoza (1508-1587) overheersten de portretten. María de Mendoza (1508-1587) trouwde op veertienjarige leeftijd met de meer dan dertig jaar oudere Francisco de los Cobos (1477-1547), die zowel de privé- als staatssecretaris van Karel V was (afb. 45). Toen Karel V in 1539 naar de Nederlanden vertrok om de Gentse Opstand de kop in te drukken (de aanleiding voor de opstand was de hoge belasting die door Maria van Hongarije werd opgelegd), bleef Francisco de los Cobos bij prins Filips in Spanje als verantwoordelijke voor de financiën en als een van zijn belangrijkste adviseurs.¹⁶²

De hechte band die de familie had met de koninklijke familie is terug te zien in haar schilderijencollectie (zie bijlage 3). Van de 122 schilderijen uit haar inventaris zijn er 81 portretten, waarvan meer dan 15 van leden van de Spaans-Habsburgse koninklijke familie. Naast portretten van leden van de koninklijke familie bevat de inventaris portretten van María de Mendoza, haar man en hun familie en van andere belangrijke mensen zoals hertogen, markiezen en buitenlandse koningen. De meeste van deze hertogen en markiezen zal haar man en misschien ook zichzelf persoonlijk hebben gekend, want Francisco de los Cobos had een brede kring van kennissen en vrienden.¹⁶³ Tot slot is er een aantal portretten te vinden van bisschoppen en van onbekende buitenlandse vrouwen uit onder andere de Zuidelijke Nederlanden en Italië.¹⁶⁴ Het is niet bekend of de portretten bij elkaar hingen of verspreid waren over verschillende ruimtes en er wordt slechts één kunstenaarsnaam genoemd in deze inventaris, namelijk Alonso Berruguete (1486-1561). Deze Spaanse kunstenaar schilderde een

¹⁶¹ Ibid., 742.

¹⁶² Regina M. Pérez Marcos, 'Francisco de los Cobos y Molina', Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, geraadpleegd 13 juli 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/14834/francisco-de-los-cobos-y-molina>.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Zie o.a. bijlage 3, nummer 13-17.

portret van María de Mendoza.¹⁶⁵ Hoewel hij de meeste faam kende als beeldhouwer, was hij ook architect en schilder.¹⁶⁶

Maar de schilderijencollectie van María de Mendoza bestond uit meer dan alleen portretten. In de inventaris staan drie mythologische schilderijen van Lucretia genoteerd, personificaties van de vier kardinale en drie goddelijke of theologale deugden die op een soort tribunes staan, een gezicht op Parijs, een gezicht op Valenzuela en enkele religieuze schilderijen. De religieuze schilderijen hebben variërende onderwerpen, zoals een afbeelding van Judith en Holofernes, verschillende scènes uit de passie van Christus en een aantal afbeeldingen van heiligen, zoals Catharina en Johannes de Doper. Er staan ook enkele triptieken en diptieken in de inventaris beschreven. Een van de diptieken is een devotieportret met aan de ene kant Maria, Jozef en het Christuskind en aan de andere kant de heilige Franciscus met Francisco de los Cobos.¹⁶⁷

In deze collectie is de connectie met het Spaanse koningshuis en met de collectie van Filips II dus vooral terug te zien in het grote aantal portretten van belangrijke mensen met hoge posities in het koninkrijk. Het is van de meeste schilderijen niet bekend door wie en waar ze zijn vervaardigd, maar er staan wel negen doeken uit de Lage Landen in de inventaris.¹⁶⁸ De belangstelling voor werken uit de Lage Landen wordt hier dus ook enigszins gereflecteerd.

2.3. Bekenden van de koning

2.3.1. Gonzalo Argote de Molina

Gonzalo Argote de Molina (ca. 1551-1596) was een soldaat, historicus en stadswethouder van Sevilla (afb. 46).¹⁶⁹ Al op vijftienjarige leeftijd vocht hij in naam van de koning en in 1578 benoemde Filips II hem tot provinciaal van de Heilige Broederschap in Sevilla. Tegelijkertijd met zijn militaire activiteiten toonde hij grote interesse in de kunsten. Hij was het die een uitvoerige beschrijving gaf van de inrichting van het Pardopaleis van Filips II in zijn *Libro de la montería* (1582). Volgens Cacho Casal

¹⁶⁵ Zie bijlage 3, nummer 91.

¹⁶⁶ Jesús María Parrado del Olmo, 'Alonso Berruguete', Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, geraadpleegd 13 juli 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/8613/alonso-berruguete>.

¹⁶⁷ Zie bijlage 3, nummer 118: 'dos tablas asidas con goçones que se sierra la una con la otra que en la una esta nuestra señora con el niño jesus y joseph y en la otra san francisco y el comendador mayor'.

¹⁶⁸ Zie bijlage 3, nummer 20-28.

¹⁶⁹ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Faustino Menéndez Pidal de Navascués, 'Gonzalo Argote de Molina', Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, geraadpleegd 17 september 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/7876/gonzalo-argote-de-molina>.

(2006) kunnen we er vanuit gaan dat Argote de Molina de collectie van het Pardo in zijn achterhoofd had toen hij zijn eigen collectie opstelde.¹⁷⁰

Argote de Molina had namelijk een kunstcollectie waarmee hij zijn huis in Sevilla inrichtte als een soort kruising tussen een schilderijengalerij en een rariteitenkabinet.¹⁷¹ Van zijn collectie is geen inventaris beschikbaar, maar zijn tijdgenoot Francisco Pacheco maakte een beschrijving van het huis in zijn *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599). Naast opgezette dieren en wapens hingen er portretten en mythologische schilderijen en het huis en de verzameling werden bezocht door geschoolde en toonaangevende intellectuelen.

Het hoofdbestanddeel van de schilderijencollectie waren de portretten. Voor portretten van de koninklijke familie vroeg hij, na toestemming te hebben gekregen van Filips II, Filips' hofschilder Alonso Sánchez Coello. Deze schilder was op dat moment al meer dan tien jaar in dienst van de koning en hij had toegang tot originele werken van Titiaan. In de aanvraag voor de portretten maakte Argote de Molina onderscheid tussen portretten naar het leven, dus met een zitter, en kopieën van al bestaande schilderijen. Voor de portretten naar het leven was hij uiteraard bereid meer te betalen.

Filips II bezocht Argote de Molina's huis in 1570, tijdens een officieel bezoek aan de stad. De portretten van Alonso Sánchez Coello hingen er toen nog niet, want die werden pas in 1571 aangevraagd, maar mogelijk had hij toen al wel portretten van zijn familie en belangrijke vrienden, geschilderd door andere kunstenaars. Pacheco impliceert dat Argote de Molina zijn huis gebruikte als ontvangstplaats voor belangrijke mensen, en zo ook de koning. Hoewel er mensen in Sevilla waren met grotere en rijkere schilderijencollecties dan Argote de Molina, had niemand zo een complete serie van portretten door de portretschilder van de koning. Met deze serie en zijn overige portretten en mythologische werken kon hij zich meten aan of wedijveren met de collectie van de koning.

2.3.2. Pompeo Leoni

Pompeo Leoni (ca. 1533-1608), beeldhouwer van Filips II, had een ongewoon omvangrijke en belangrijke kunstcollectie voor een kunstenaar in de zestiende eeuw in Spanje. Het bezitten van zo een rijke collectie verhoogde zijn status, maar andersom maakte zijn status (en zijn vermogen dat hij verdiende door de opdrachten die hij kreeg) het ook mogelijk dat hij deze collectie kon verwerven. Kunstenaars in Spanje kregen pas veel later dan in Italië een hoge status (in plaats van dat ze als

¹⁷⁰ Cacho Casal, "Gonzalo Argote de Molina," 690. Naast het Pardopaleis geeft zij in haar artikel ook nog enkele literaire bronnen die mogelijk als voorbeeld voor Argote de Molina's portrettengalerij hebben gediend, zie: *Ibid.*, 692.

¹⁷¹ De informatie uit de volgende drie alinea's is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Cacho Casal, "Gonzalo Argote de Molina," 689-693.

ambachtsman werden beschouwd), maar omdat Pompeo Leoni uit Milaan kwam en zijn vader voor hem al een gerespecteerde kunstenaar van de koning was, was hij verzekerd van een plaats in de sociale elite aan het Spaanse hof.¹⁷²

Helmstutler Di Dio (2006) heeft een taxatierapport uit 1609 en een inventaris van Leoni's zoon uit 1613 gecombineerd om Pompeo Leoni's collectie te reconstrueren.¹⁷³ Bij veel van de kunstwerken staat vermeld in welke kamer het hing en veel van de schilderijen dragen attributies. In het taxatierapport uit 1609 staan 103 schilderijen waarvan er 31 een kunstenaarsnaam bevatten.¹⁷⁴ De belangrijkste schilderijen hingen in de *sala grande* van het huis. Hier hingen onder andere vier schilderijen van Parmigianino, waaronder *Het mystieke huwelijk van de heilige Catharina* (afb. 47), portretten door Anthonis Mor en Sofonisba Anguissola (beide hofschilders van Filips II), kopieën van werken van Titiaan en twee schilderijen van *Maria met kind* die volgens de inventaris geschilderd zijn door Rafael.

In de voorkamer van de keuken hingen drie portretten van leden van de koninklijke familie, Correggio's *Danaë* en een kopie van *Jupiter en Io*, Titiaans *Perseus en Andromeda* (afb. 48), twee landschapschilderijen, een portret van Leoni, een portret van een geestelijke en een groot schilderij van de heilige Franciscus, dat in het rapport wordt toegeschreven aan Michelangelo, maar waarvan geen andere sporen zijn overgeleverd. In de voorkamer van de slaapkamer hingen drieëntwintig portretten, van zowel Pompeo en zijn familie als van de koninklijke familie. De achttien portretten in de slaapkamer waren van de koninklijke familie, andere mensen met hoge posities en titels en een zelfportret van Titiaan. Nog meer portretten waren te vinden in de zolderkamer boven de *sala grande*, samen met vier landschapschilderijen. Ook had hij ten minste twee schilderijen uit de Nederlanden, namelijk twee schilderijen van dezelfde grootte met op de ene een oude man die een fluit bespeelt en op de andere een dansende man.¹⁷⁵ Zijn vader had een schilderij van *De verzoeking van de heilige Antonius* door Jheronimus Bosch in bezit, maar dat schilderij komt niet terug in de inventarissen van Pompeo.¹⁷⁶

Leoni's collectie bestond dus uit het type schilderijen dat ook terug te vinden was in de collectie van Filips II: een grote verscheidenheid aan onderwerpen, maar met de nadruk op portretten.

¹⁷² Voor meer informatie over de status van de kunstenaar in Italië, in Spanje en de verschillen hiertussen, zie: Helmstutler Di Dio, "The chief and perhaps only antiquarian in Spain," 148-151.

¹⁷³ Deze twee documenten zijn als bijlagen bijgevoegd in het artikel van Helmstutler Di Dio, zie noot hierboven.

¹⁷⁴ De informatie uit de volgende vier alinea's is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Ibid., 139-148.

¹⁷⁵ In de inventaris van Pompeo Leoni's huis in Madrid uit 1613, gepubliceerd als derde bijlage in het artikel van Helmstutler Di Dio (bovenstaande noot), staat op folio 654r: 'Ytten dos pinturas de un tamano de Flandes que la una esta un viexo tanendo con una flauta y la otro bailando'.

¹⁷⁶ Kelley Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance* (Farnham en Burlington, VT: Ashgate, 2011), 214: 'Un quadro di tre pezzi in tavola grande di 3 braccia con le sue ante dipinte le visioni di S[an]to Ant[oni]o in diverse figure de mostri, di Gier[onim]o Bosco'.

Daarnaast had hij veel mythologische werken. Leoni bezat werken van schilders die ook in dienst waren van de koning (Titiaan, Anthonis Mor en Sofonisba Anguissola) en van andere schilders waarvan ook werken voorkwamen in de collectie van Filips II, zowel uit de Nederlanden als uit Italië. Hij kon dus zeker met deze collectie wedijveren.

2.3.3. María Lasso de Castilla

María Lasso de Castilla, Gravin van Salazar, was de weduwe van Bernardino de Velasco y Mendoza (ca. 1555-1621). Bernardino was net als María's vader een ridder in de Orde van Santiago, een Spaanse militaire ridderorde die sinds 1499 onder het beheer stond van de Spaanse kroon, en in de laatste jaren van het leven van Filips II functioneerde hij als zijn oorlogsadviseur. Later, onder Filips III, werd hij benoemd tot Graaf van Salazar, werd hij de voorzitter van het *Consejo de Hacienda de Castilla* (Raad van Hacienda de Castilla) en werd hij tot *mayordomo mayor* (hofmeier) van de koningin benoemd.¹⁷⁷

María's schilderijencollectie is op te delen in drie categorieën: portretten, religieuze schilderijen en bos- en jachtscènes (zie bijlage 4). De portretten zijn van een aantal leden van het koninklijk huis, onder wie Filips II en zijn dochter Isabella, en van de eigen familie. Een opvallend portret dat wordt genoemd is dat van de koningin van Frankrijk met een dwerg.¹⁷⁸ Om welke koningin dit precies gaat, is onduidelijk. Het zou om Anna van Oostenrijk kunnen gaan, de dochter van Filips III en koningin van Frankrijk op het moment dat de inventaris werd opgesteld in 1622, maar het zou evengoed een vroegere koningin kunnen zijn.

De onderwerpen van de religieuze schilderijen zijn vooral scènes uit het leven van Christus en uit het leven van Maria en nog twee afbeeldingen van heiligen. Het schilderij van Maria met Jezus in haar armen is een diptiek.¹⁷⁹ Tot slot staan er negentien bos- en jachtscènes op de inventaris waarvan wordt gezegd dat ze van grootte varieerden en dat ze in de tuin van het huis van de graaf hingen.¹⁸⁰ Mogelijk gaat het hier om een zelfde type galerij of *loggia* die naar de tuin leidde zoals bij Antonio Pérez, maar de schilderijen kunnen ook elders in de tuin hebben gehangen. De connectie met het koningshuis is hier dus vooral terug te zien in de portrettencollectie, terwijl over de schilders en plaatsen van herkomst te weinig informatie beschikbaar is om hier iets over te kunnen zeggen.

¹⁷⁷ Barrientos Grandon, 'Bernardino de Velasco y Mendoza', Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, geraadpleegd 11 september 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/55576/bernardino-de-velasco-y-mendoza>.

¹⁷⁸ Zie bijlage 4, nummer 15.

¹⁷⁹ Zie bijlage 4, nummer 2.

¹⁸⁰ Zie bijlage 4, nummer 19-37.

2.3.4. Pedro Enríquez

Pedro Enríquez (d. 1584), de arts van Karel V en Filips II en tevens hoogleraar filosofie aan de Universiteit van Valladolid, had behalve een grote bibliotheek met bijna negenhonderd boeken ook een stuk of vijftig schilderijen in bezit (zie bijlage 5). In tegenstelling tot Filips II en de mensen om hem heen die hierboven zijn besproken, is zijn portretcollectie miniem: slechts twee portretten, op papier met houten lijsten, zonder aanduiding van wie het zijn.¹⁸¹

Het zwaartepunt van zijn collectie waren de religieuze werken. In zijn inventaris wordt dan ook een oratorium genoemd, mogelijk bevonden enkele werken en andere liturgische objecten zich in dit gebedshuis. Behalve schilderijen van heiligen, een *Ecce Homo*, driemaal *de vijfde smart van Maria* (Maria staat onder Jezus' kruis), *De Zeven Werken van Barmhartigheid* en meer, had hij enkele beeldhouwwerken, hostiekelken, crucifixen, reliekschrijnen, rozenkransen en altaarlakens in bezit.¹⁸² Slechts twee schilderijen zijn van een kunstenaarsnaam voorzien: een *Madonna* door Rafael, die hij volgens zijn testament had gekregen van Antonio Pérez en een schilderij van *Het laatste oordeel* door Michelangelo.¹⁸³ Het lijkt me onwaarschijnlijk dat dit een origineel werk op paneel was van Michelangelo. Mogelijk ging het om een kopie, zoals die door de Italiaanse Marcello Venusti uit 1549, nu het Museo Capodimonte in Napels (afb. 49). Verder had hij een aantal allegorieën in zijn collectie en vijftien schilderijen op doek van verre plaatsen en de Indiën, mogelijk de Spaanse vestigingen in de Amerika's en de Filippijnen. Deze schilderijen waren een uitdrukking van de reikwijdte van de macht van de vorst.

Pedro Enríquez had wel een positie aan het hof als arts, maar daarnaast was hij ook professor aan de universiteit, dus hij had waarschijnlijk minder contact met Filips II dan de hoogste raadgevers en vertrouwelingen van de koning. Dit is terug te zien in een schilderijencollectie met slechts twee portretten, mogelijk niet eens van het koningshuis en geen (aangewezen) werken uit de Nederlanden. Anderzijds had hij wel twee werken die werden toegeschreven aan de belangrijke schilders Rafael en Michelangelo in bezit, waarvan een van de twee een gift was van iemand met een hoge positie aan het hof. De collectie religieuze schilderijen is omvangrijk, maar dat was niet ongebruikelijk voor een

¹⁸¹ Zie bijlage 5, nummer 39-40.

¹⁸² NB. In de bijlage heb ik alleen de schilderijen opgenomen.

¹⁸³ 'De afbeelding van Onze-Lieve-Vrouwe die ik in mijn studeerkamer heb die me gegeven is door de zeer illustere man Antonio Pérez, secretaris van Zijne Majesteit' ('la ymaxen de nuestra señora que tengo en mi estudio que me dio el muy illustre señor antonio perez secretario de su magestad'). Het testament en de inventaris zijn digitaal beschikbaar via de website van de koninklijke bibliotheek van Spanje: 'Inventaris van Pedro Enríquez, 1584', Investigadores, geraadpleegd 15 juli 2020, <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/6090>.

schilderijencollectie in Spanje, waar religieuze schilderijen over het algemeen de boventoon voerden.¹⁸⁴

2.4. Uitzonderingen

2.4.1. Diego Fernández de Córdoba

Diego Fernández de Córdoba was de *caballerizo mayor* (opperstalmeester) van Filips II. Als officier van het koninklijk huis was hij verantwoordelijk voor de reizen, de stallen en de jacht van de koning. Zodra de koning het paleis verliet, vergezelde Fernández de Córdoba hem. Hoewel hij dicht bij de koning stond, was zijn schilderijencollectie redelijk bescheiden. In een inventaris van zijn inboedel die is opgemaakt in Madrid in 1599 komen dertien portretten voor.¹⁸⁵ Vijf daarvan zijn van zichzelf en zijn familie, twee van Filips II, vijf van heren met een hoge positie zoals de Hertog van Infantado en een van 'de paus van vandaag', gezien het jaar 1599 zou dat paus Clemens VIII moeten zijn.

De rest van de collectie is zeker ook waardevol, met enkele tapijten, wetenschappelijke voorwerpen, muziekinstrumenten, boeken en vooral heel veel wapens, maar de schilderijencollectie lijkt miniem vergeleken met mannen van zijn rang van stand. Niet alle mannen die dicht bij de koning stonden hadden dus een vergelijkbare schilderijencollectie.

2.4.2. Juan Ruiz de Velasco

Datzelfde geldt voor Juan Ruiz de Velasco y de la Val San Martin (1547-1605), een militair, ridder van de Orde van Santiago en staatssecretaris onder Filips II en Filips III.¹⁸⁶ Hij begon zijn politieke loopbaan op jonge leeftijd en kreeg via zijn vader een positie onder Ruy Gómez de Silva, een Spaanse staatsman en een belangrijk vertrouwenspersoon van Filips II. Hij was een aantal jaar secretaris van Filips II toen hij nog prins was, maar hij werd vervolgens door Juan van Oostenrijk, Filips' halfbroer, aangesteld tot commissaris-generaal van de marine. Zijn missies, onder andere tegen de Turken, waren erg succesvol. Hij combineerde zijn taken als secretaris met het deelnemen aan missies op zee. Hij wordt beschouwd als een van de belangrijkste vertrouwelingen van Filips II in de laatste jaren van zijn leven. Na Filips' dood behield Juan Ruiz de Velasco zijn functies en titels onder Filips III.

¹⁸⁴ Helmstutler Di Dio, "The chief and perhaps only antiquarian in Spain," 153.

¹⁸⁵ Deze inventaris is gepubliceerd in: Cristóbal Pérez Pastor, *Noticias y Documentos Relativos à la Historia y Literatura Españolas*, Memorias de la Real Academia Española, Deel 1 (Madrid: Hijos de Reus, 1910), 309-315.

¹⁸⁶ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Jaime Ruiz de Velasco y Ercilla, 'Juan Ruiz de Velasco y de la Val San Martin', Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, geraadpleegd 14 september 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/39961/juan-ruiz-de-velasco-y-de-la-val-san-martin>.

Hoewel deze man dus een intimus van Filips II was, lijkt zijn schilderijencollectie niet op die van de koning (zie bijlage 6). In zijn inventaris staan slechts drie portretten beschreven en geen van deze portretten is van de koning of een ander lid van de koninklijke familie. De portretten zijn van hemzelf, van zijn zus en van zijn broer. Op zijn eigen portret draagt hij het habijt van Santiago, een gewaad met het rode kruis van de orde dat ook op het portret van Francisco de los Cobos staat (afb. 45). Dit gaf zijn positie als ridder van de Orde van Santiago aan.

Naast de drie portretten had hij minimaal zeven religieuze schilderijen in bezit: tweemaal de heilige Veronica, driemaal de heilige Franciscus, een Christus met Maria Magdalena en de heilige Johannes en tot slot een *Ecce Homo*.¹⁸⁷ Alleen de *Ecce Homo* heeft een vermelding van de kunstenaar, namelijk Morales. Het is zeer waarschijnlijk dat het hier om de Spaanse schilder Luis de Morales gaat. Hij schilderde meerdere versies van de *Ecce Homo*, nu onder andere in het Museo del Prado (afb. 50) en in het museum van the Hispanic Society in America (afb. 51).¹⁸⁸ Echter, het is niet met zekerheid te zeggen dat het schilderij in deze inventaris een origineel werk is aangezien Morales' *Ecce Homo* ook werd vervaardigd in zijn atelier (afb. 52) en gekopieerd werd door anderen.¹⁸⁹ Juan Ruiz de Velasco had dus een belangrijke positie aan het hof en stond dicht bij de koning, maar zijn schilderijencollectie was, net als die van Diego Fernández de Córdoba, erg klein en kende weinig overeenkomsten met die van de koning.

2.4.3. Regent Montoya de Cárdenas

Onder Karel V werden de Italiaanse zaken bestuurd door de Raad van Aragon, maar in de transitieperiode van Karel V naar Filips II, werd de Raad van Italië (*El Consejo Supremo de Italia*) gevormd met als doel het centrale bestuur te versterken.¹⁹⁰ De Raad opereerde vanuit Madrid. De drie territoria uit het Spaanse Rijk in Italië – de koninkrijken van Napels en Sicilië en het hertogdom Milaan

¹⁸⁷ Minimaal zeven, omdat van een aantal religieuze werken de omschrijving zodanig onduidelijk is, dat ik niet weet of het om een schilderij gaat of om een ander soort kunstwerk. Bijvoorbeeld: 'item een heilige Hiëronymus, 20 reales' ('yten un san jeronimo veinte reales'). Het kan om een schilderij gaan, maar het kan ook een beeldhouwwerk of iets dergelijks zijn. In deze inventaris komen meerdere beelden voor van hout, ivoor of ander materiaal. Voor de vergelijking met de collectie van Filips II is het niet van belang of deze religieuze werken schilderijen zijn of niet.

¹⁸⁸ Het schilderij in het Museo del Prado hing overigens in 1701 in het Pardopaleis, dat staat beschreven in een inventaris van Karel II. Via: 'Luis de Morales - *Ecce Homo*', Museo del Prado, geraadpleegd 16 september 2020, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/14b075b3-5205-42fb-9a9c-0ac3302704e2>. Of het werk daar ook al hing ten tijde van de regeerperiode van Filips II, is onbekend.

¹⁸⁹ Joan Yeguas Gassó, "Ecce Homo (Cat. 29)," in: *El Divino Morales*, red. Leticia Ruiz Gómez (Madrid: Museo del Prado, 2015), 136.

¹⁹⁰ Manuel Rivero Rodríguez, *Felipe II y el gobierno de Italia* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 62.

– werden elk gerepresenteerd door twee regenten, een Castiliaanse en een inheemse bewoner. Regent Montoya de Cárdenas was een van de Castiliaanse regenten.¹⁹¹

Hij was lid van een belangrijke Raad, maar zat niet in Filips' binnenste vertrouwenskring. Toch lijkt zijn collectie op die van de koning, weliswaar op kleinere schaal (zie bijlage 7). Een verklaring hiervoor is zijn hoge positie, waardoor hij welvarend was, connecties had in zowel Spanje als Italië en waarschijnlijk kreeg hij ook dikwijls giften. Interesse in schilderijen was gebruikelijk onder leden van de Raad van Italië.¹⁹² Hoewel hij geen portretten in zijn bezit had van de koninklijke familie, had hij wel mythologische en religieuze schilderijen van belangrijke kunstenaars, zoals Titiaan, Luca Cambiaso en Vicenzio Carducho.¹⁹³

Bij twee schilderijen uit het taxatierapport staat dat ze door Titiaan zijn geschilderd. Het eerste schilderij is een *Venus en Cupido*, waarbij Venus in de spiegel kijkt.¹⁹⁴ Titiaan en zijn atelier hebben meerdere versies van deze compositie geschilderd en andere schilders maakten er ook kopieën van, nu onder andere te zien in de National Gallery of Art in Washington (afb. 53), de Hermitage in St. Petersburg (afb. 54) en het Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid (afb. 55).¹⁹⁵ Filips II had een vergelijkbaar schilderij van Titiaan in bezit, te vinden in zijn schilderijeninventaris uit 1553.¹⁹⁶ Mogelijk is het schilderij uit het taxatierapport van regent Montoya de Cárdenas een vergelijkbaar exemplaar van ofwel Titiaan of zijn atelier.

Het tweede schilderij staat beschreven als *Europa met de gouden regen*, maar ik denk dat dit werk verkeerd is geïdentificeerd door de taxateur.¹⁹⁷ Titiaan heeft wel *De roof van Europa* geschilderd, maar de gouden regen slaat duidelijk op Danaë. Zowel Europa als Danaë maakten onderdeel uit van Titaans *Poesie*-serie, geschilderd in opdracht van Filips II, dus door een vergelijkbaar exemplaar uit die serie door Titiaan te bezitten, kreeg hij waarschijnlijk veel aanzien.

Regent Montoya de Cárdenas had eveneens een schilderij in bezit van Luca Cambiaso, de schilder die voor Filips II onder andere het plafond van het koor van de basiliek van het Escorial beschilderde. Het gaat hier om een *Venus en Adonis*. Een uitgebreidere beschrijving van de positie van

¹⁹¹ NB. Zijn voornaam is mij helaas onbekend.

¹⁹² Cherry, "Seventeenth-Century Spanish Taste," 38-39.

¹⁹³ In de inventaris worden wel achtenveertig kleine schilderijen genoemd van heiligen en pausen, zie bijlage 7, nummer 30-77.

¹⁹⁴ Zie bijlage 7, nummer 13.

¹⁹⁵ Peter Humfrey, 'Titian/Venus with a Mirror/c. 1555', NGA Online Editions, geraadpleegd 15 september 2020, <https://purl.org/nga/collection/artobject/41>.

¹⁹⁶ Zie bijlage 1, nummer 10. Voor meer informatie over de verschillende versies van Titaans *Venus met een spiegel*, zie: Peter Humfrey, "The Chronology of Titian's Versions of the Venus with a Mirror and the Lost Venus for the Emperor Charles V," in: *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy: Essays in Honour of Deborah Howard*, red. Nabahat Avcioglu en Allison Sherman (Farnham en Burlington, VT: Ashgate, 2014), 221-232.

¹⁹⁷ Zie bijlage 7, nummer 17.

de lichamen of attributen ontbreekt, dus het is onduidelijk of het gaat om een compositie als die uit de Hermitage in St. Petersburg (afb. 56), die uit het Louvre (afb. 57) of iets geheel anders.

Ook staat er een schilderij van *De heilige Hiëronymus* van Carducho op de lijst. Op de website van The Getty Provenance Index is het werk geïdentificeerd als een schilderij door Vicente Carducho, maar het is ook mogelijk dat zijn oudere broer Bartolomé de vervaardiger was. Bartolomé was hofschilder van Filips II en Filips III en toen hij in 1608 overleed nam zijn jongere broer het atelier van hem over. Van Vicente zijn enkele tekeningen van *De heilige Hiëronymus* bekend, onder andere in The Metropolitan Museum of Art (afb. 58) en in The Courtauld Gallery (afb. 59), maar naar mijn weten geen schilderijen. In de collectie van het Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando daarentegen hangt een schilderij door Bartolomé van *De berouwvolle Hiëronymus* (afb. 60). Aangezien slechts de achternaam van de kunstenaar wordt genoemd, moeten beide opties open blijven.

Dan zijn er nog twee schilders die ongeïdentificeerd zijn, ene Felipe en ene Cornelio. Felipe is slechts verantwoordelijk voor één schilderij uit de inventaris, een *Calvarieberg*. Cornelio daarentegen is de schilder van negen schilderijen uit het taxatierapport. Waarschijnlijk betreft dit een schilder uit de Nederlanden. Cornelio is de Spaanse vorm van de naam Cornelis. Bovendien, met behulp van de Union List of Artist Names Online van The Getty Research Institute heb ik slechts twee Italiaanse schilders gevonden die Cornelio werden genoemd, geen Spanjaarden en veertien schilders uit de Nederlanden.¹⁹⁸ Mogelijk gaat het om de Utrechtse Cornelis de Beer, aangezien hij een succesvolle en sociaal geëngageerde kunstenaar was in Madrid.¹⁹⁹ Verder had regent Montoya de Cárdenas nog een stadsgezicht van Napels, een aantal religieuze schilderijen, enkele heiligen, drie grote schilderijen van Ovidius' *Metamorfosen* met daarop afgebeeld Venus en een schilderij van *Leda en de zwaan* in zijn verzameling, allen zonder kunstenaarstoeschrijving.

Montoya de Cárdenas kon met deze collectie aantonen dat hij erg vermogend en belangrijk was. Hij had namelijk werken van belangrijke kunstenaars in bezit, onder wie Titiaan, Carducho en Luca Cambiaso, die ook gerepresenteerd waren in de koninklijke collectie. Daarnaast had hij, als Cornelio inderdaad een schilder uit de Lage Landen was, meerdere schilderijen in zijn collectie uit de Nederlanden. Portretten van de koninklijke familie kwamen in zijn collectie niet voor, maar daar werd voor gecompenseerd door de religieuze werken en met name de mythologische werken, die zouden kunnen wijzen op de wens om te wedijveren met Filips' *Poesie*-serie.

¹⁹⁸ 'Union List of Artist Names® Online', The Getty Research Institute, geraadpleegd 17 september 2020, <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan/>.

¹⁹⁹ Abigail D. Newman, "Netherlandish artists and the marketing of 'Flemishness' in Madrid," *De Zeventiende Eeuw* 31(2015)1: 86.

2.4.4. Fernando Carrillo Muñoz de Godoy

Fernando Carrillo Muñoz de Godoy (1560-1622) was een magistraat, voorzitter van de Raad van Hacienda, de Raad van Castilië en de Raad van de Indiën.²⁰⁰ De meeste van zijn titels kreeg hij van Filips III, maar hij was al in dienst van het koninklijk huis onder Filips II. In 1595 ging hij voor hem naar de Nederlanden om daar een aantal jaar te blijven en leiding te hebben over het beheer van de koninklijke schatkist in de Nederlanden. Hij keerde terug in 1600 en werd benoemd tot lid van de Raad van Castilië, maar al snel ging hij weer terug naar de Zuidelijke Nederlanden, waar hij benoemd werd tot commissaris om de vrede met Frankrijk, Engeland en de Nederlanden te regelen. Later terug in Spanje maakte hij nog meer promotie en hij zou een vertrouwenspersoon van Filips III en de Hertog van Lerma worden. Hij haalde veel geld binnen voor de Spaanse schatkist. Ook hij had dus een belangrijke functie aan het hof, maar hij was niet zo vertrouwd met de koning als bijvoorbeeld Francisco de los Cobos of Antonio Pérez.

Zijn banden met het koningshuis en zijn hoge posities zijn echter wel terug te zien in zijn schilderijencollectie (zie bijlage 8): maar liefst negentien portretten van het koningshuis, zesentwintig van 'illustere mannen' en twee van de Hertog van Lerma en de Hertog van Uceda. Van de portretten van leden van het koningshuis zijn Filips II, Filips III en zijn vrouw gespecificeerd, maar verder is slechts bekend dat het om vorsten van het huis Oostenrijk en anderen gaat.

In het taxatierapport staan ook enkele schilderijen van en/of uit de Zuidelijke Nederlanden. Er worden tien schilderijen op doek genoemd van 'sitios de Flandes', mogelijk stadsgezichten.²⁰¹ Daarnaast staan er nog twee oude doeken met onbekende onderwerpen uit de Lage Landen op de lijst, beschilderd met temperaverf.²⁰² Mogelijk heeft hij deze werken aangekocht in zijn tijd in de Nederlanden of heeft hij ze via zijn connecties daar ontvangen.

Verder had hij drieëntwintig religieuze schilderijen, waarvan veel afbeeldingen van heiligen. Ook worden er drie stillevens genoemd met groene lijsten.²⁰³ Dit is niet geheel ongebruikelijk in Spanje in de vroege zeventiende eeuw, maar het zou wel kunnen dat dit ook werken uit de Lage Landen zijn, aangezien stillevens daar al vroeger populair waren dan in Spanje. Bijzonder aan dit taxatierapport is verder nog dat bij een aantal werken informatie over de afmetingen wordt verstrekt. Helaas wordt er telkens slechts één van de maten genoemd, dus alleen de hoogte of breedte.

²⁰⁰ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Ricardo Gómez Rivero, 'Fernando Carrillo', Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, geraadpleegd 16 september 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/28672/fernando-carrillo>.

²⁰¹ Zie bijlage 8, nummer 57-66.

²⁰² Zie bijlage 8, nummer 71-72.

²⁰³ Zie bijlage 8, nummer 67-69.

Net als Filips II had hij portretten van leden van het koninklijk huis en andere mensen met hoge posities aan het hof in zijn collectie en hij had ook enkele werken uit de Lage Landen in bezit. Voor iemand die minder dicht bij Filips II stond, had hij een omvangrijke kunstverzameling. Echter, de inventaris is uit het jaar 1622, dus het is ook mogelijk dat hij een aantal belangrijke werken heeft verzameld nadat Filips II was overleden en toen hij zelf een vertrouweling was van de troonopvolger.

Filips' smaak voor schilderijen vormde dus het model voor verzamelaars na hem, zowel aan het hof als onder de adel. De nieuwe verzamelaars wilden graag werken tonen van dezelfde kunstenaars en dezelfde onderwerpen die voorkwamen in de collectie van de koning om zo met de koning, en onderling, te wedijveren. Werken door Titiaan en Correggio blijken in de smaak te zijn gevallen, maar dat gold ook voor werken van Nederlandse kunstenaars zoals Anthonis Mor en anderen waarvan het onduidelijk is wie het precies waren. De nadruk op portretten is evident en het aantal mythologische werken, vaak vergelijkbare onderwerpen als in Filips' *Poesie*-serie, is eveneens aanzienlijk. Tot slot hadden de verzamelaars, net als de koning, veel religieuze werken in hun collectie.

Wanneer het verkrijgen van een origineel werk niet mogelijk was, lieten ze kopieën maken. Over het algemeen lijkt het zo te zijn dat hoe dichter iemand in Filips' vertrouwenskring zat, hoe meer zijn of haar collectie op die van de koning leek. Echter, er zijn natuurlijk ook uitzonderingen. Met de verzamelingen van Diego Fernández de Córdoba en Juan Ruiz de Velasco is duidelijk geworden dat niet iedereen die een goede relatie met de koning had ook hetzelfde type schilderijen in bezit had. En andersom geldt hetzelfde: mensen die verder weg stonden van de koning hadden ook de mogelijkheid om een kunstcollectie aan te leggen die, op kleinere schaal, met die van de koning kon wedijveren. Hun positie en het vermogen en de connecties die daarmee gepaard gingen, maakten dit mogelijk.

Hoofdstuk 3. De waardering voor schilderkunst uit de Lage Landen

In dit hoofdstuk behandel ik de waardering voor schilderkunst uit de Lage Landen door de elite op het Iberisch Schiereiland in de zestiende en vroege zeventiende eeuw. Waar komt de belangstelling voor deze schilders en schilderijen vandaan? En is die interesse terug te zien in de beschikbare primaire bronnen?

Ik blik eerst terug op de inventarissen en taxatierapporten van de welgestelden rondom Filips II. Welk percentage van de schilderijen uit deze collecties waren afkomstig uit de Lage Landen? Met behulp van een binomiaal model tracht ik meer uitspraken te doen over het percentage schilderijen afkomstig uit de Lage Landen in de nog niet eerder onderzochte inventarissen uit het tweede hoofdstuk.²⁰⁴

Vervolgens analyseer ik contemporaine kunsttheorieën en de manier waarop er over schilderkunst uit de Lage Landen werd geschreven.²⁰⁵ Dit doe ik door middel van een *close-reading* van enkele relevante passages uit een viertal schildertraktaten.²⁰⁶ De keuze voor deze traktaten heeft te maken met een aantal factoren. Ten eerste zijn ze allemaal geschreven op het Iberisch Schiereiland door mannen die banden hadden met het Koninklijk Huis. Ten tweede hebben de mannen verschillende achtergronden: er is een Portugese hofschilder met wortels in de Lage Landen, een Spaanse staatsman en kunstverzamelaar die actief was aan het Spaanse hof in Brussel en zich tegelijkertijd in de artistieke en intellectuele kringen in de Zuidelijke Nederlanden bewoog, een Italiaanse schilder die bijna zijn hele leven in dienst was van de Spaanse koningen en een Spaanse kunstschilder met een hoge sociale positie. De verschillende achtergronden bepaalden het perspectief en het standpunt waaruit zij schreven en die verschillende perspectieven bieden een bredere context voor het onderzoek. Ook speelde opnieuw (online) beschikbaarheid tijdens de coronapandemie een rol in de keuze voor de onderzochte materialen. Het zal blijken dat de negatieve toon in sommige van de kunsttraktaten niet aansluit bij wat is terug te zien in de onderzochte kunstverzamelingen.

Tot slot probeer ik de vraag naar schilderijen uit de Lage Landen te verklaren. Door de historische context waarin de uitwisseling tussen deze landen plaatsvond te onderzoeken en door een stijlanalyse uit te voeren van een aantal werken, tracht ik te achterhalen wat de verzamelaars waardeerden aan de schilderijen uit de Lage Landen. De nadruk ligt in dit deel in het bijzonder op

²⁰⁴ Dit betreft de inventarissen en taxatierapporten van María de Mendoza, María Lasso de Castilla, Pedro Enríquez, Juan Ruiz de Velasco, regent Montoya de Cárdenas en Fernando Carrillo Muñoz de Godoy die zijn besproken in het tweede hoofdstuk (bijlagen 3-8).

²⁰⁵ NB. Het is niet mijn intentie om de traktaten volledig te ontleden, maar ik zal de hoofdzaken noemen en ga verder vooral in op wat erin staat over schilderkunst uit de Lage Landen.

²⁰⁶ NB. De Nederlandse vertalingen zijn, op het traktaat van De Holanda na, van mij zelf.

religieuze werken, portretten en schilderijen door Jheronimus Bosch, omdat deze veelvoorkomend waren in de collecties van zowel Filips II als van de welgestelden rondom hem.

3.1. De inventarissen

Filips II erfde een behoorlijk aantal schilderijen van kunstenaars uit de Lage Landen van zijn vader, tante en zus. Daarnaast verzamelde hij zelf ook actief werken uit deze regio en had hij verschillende schilders in dienst uit de Lage Landen, onder wie Anthonis Mor en Michiel Coxcie. Anderen volgden zijn voorbeeld: in de onderzochte collecties uit hoofdstuk twee komen tevens enkele werken uit de Lage Landen voor, bijvoorbeeld de portretten door Anthonis Mor in de collectie van Pompeo Leoni en negen doeken met onbekende onderwerpen in de collectie van María de Mendoza. Maar de inventarissen laten nog veel te wensen over, want zelden wordt er een notitie gemaakt van de maker of de plaats van vervaardiging van een schilderij. Er is dus veel onzekerheid en daarom is het moeilijk om uitspraken te doen over bijvoorbeeld de hoeveelheid schilderijen in de collecties die door schilders uit de Nederlanden zijn gemaakt.

Met behulp van een binomiaal model waag ik een poging om toch een aantal uitspraken te doen over dit percentage schilderijen. Het binomiale model is een wiskundig model in de vorm van een kansverdeling (zie bijlage 9a).²⁰⁷ Het model wordt opgesteld aan de hand van de betrokken variabelen. De in het model veronderstelde kansverdeling maakt het mogelijk kansuitspraken over de variabelen te doen. Wanneer de variabelen in de formules worden geïntegreerd, komt daar een getal uit. Dat getal geeft aan met hoeveel procent zekerheid ik kan zeggen dat een bepaald deel van de schilderijen afkomstig is uit de Lage Landen. Met deze methode is het niet mogelijk om een precies antwoord te geven op de vraag hoeveel schilderijen in de inventarissen uit de Lage Landen afkomstig zijn, maar ik gebruik de methode om enkele nieuwe inzichten te bieden in het onderzoek.

Ik heb alle schilderijen uit de onderzochte inventarissen van welgestelden rondom Filips II een waarschijnlijkheidsfactor gegeven. Is het getal nul, dan weet ik zeker dat het schilderij niet uit de Lage Landen afkomstig is en is het getal honderd, dan weet ik zeker dat het schilderij wel uit de Lage Landen komt. Dus hoe lager het getal, hoe kleiner ik de kans acht dat het schilderij gemaakt is door een schilder uit de Lage Landen. De waarschijnlijkheidsfactoren die ik aan de schilderijen heb toegeschreven, zijn *educated guesses* (voor een aantal voorbeelden, zie bijlage 9b). De waarschijnlijkheidsfactoren heb ik samen met het aantal schilderijen met dezelfde factor in het kansmodel gezet (zie bijlage 9c).

²⁰⁷ Informatie over het model en hoe het te gebruiken, is ontleend aan hoofdstuk 4.4 (“The binomial distribution”) uit: Matthew Crump, Danielle Navarro en Jeffrey Suzuki, *Answering Questions with Data: Introductory Statistics for Psychology Students* (New York: Crump Lab, 2018), DOI: 10.17605/OSF.IO/JZE52 (geraadpleegd 2 november 2020).

Schilderijen uit dezelfde inventaris met dezelfde waarschijnlijkheidsfactor vormen samen een categorie. Met de formule uit het model kan ik een aantal uitspraken doen over de schilderijen uit de verschillende categorieën.

Ik heb gekozen voor een voorwaarde van vijftig procent, daarom staat er in de formule 'N (aantal schilderijen)/2'. Ik heb hiervoor gekozen omdat de waarschijnlijkheid erg laag zou zijn als ik over alle schilderijen tegelijk zou spreken. Een voorbeeld: de kans dat twintig uit twintig schilderijen van een bepaalde categorie uit de Lage Landen komen, is erg klein, maar de kans dan tien van de twintig schilderijen uit de Lage Landen komen, is groter. Ik bereken dus per categorie de waarschijnlijkheid dat tenminste vijftig procent van de schilderijen geschilderd zijn door een kunstenaar uit de Nederlanden.

Nu volgen een aantal voorbeelden. In de inventaris van María de Mendoza komen negen schilderijen voor waarvan ik bijna zeker weet dat ze uit de Lage Landen komen (zie categorie 9, bijlage 9c). Met de berekening uit het model kan ik met bijna honderd procent zekerheid zeggen dat minstens de helft van de schilderijen uit deze categorie afkomstig is uit de Lage Landen.²⁰⁸

In het taxatierapport van regent Montoya de Cárdenas komen vijf schilderijen voor waarvan ik bijna zeker weet dat ze niet uit de Lage Landen komen, omdat ze zijn toegeschreven aan schilders uit Italië en Spanje (zie categorie 19, bijlage 9c). Met de berekening uit het model kan ik met ongeveer nul procent zekerheid zeggen dat minstens de helft van de schilderijen uit deze categorie afkomstig is uit de Lage Landen.²⁰⁹ Met heel weinig zekerheid dus, en dat is logisch, want ik verwacht dat geen van deze schilderijen in werkelijkheid vervaardigd is door een schilder uit de Lage Landen.

Omdat ik informatie heb over de kunstenaars of de plaats van vervaardiging, kon ik in het geval van de twee bovenstaande voordelen een vrij zekere uitspraak doen. Ik weet echter niet over alle schilderijen evenveel. In de inventaris van María Lasso de Castilla heb ik vier schilderijen de waarschijnlijkheidsfactor vijftig gegeven (zie categorie 11, bijlage Xc). De uitspraak die ik over deze categorie kan doen is dat ik met 31,25 procent zekerheid kan zeggen dat minstens de helft van die schilderijen uit de Lage Landen komt. Dat is geen veelbeduidende uitspraak.

Nogmaals, dit is een poging om meer uitspraken te kunnen doen over onzekere feiten. De veronderstelde kansverdeling in het model maakt het mogelijk om kansuitspraken te doen over de hoeveelheid schilderijen afkomstig uit de Lage Landen. Maar deze uitspraken zijn sterk afhankelijk van de veronderstellingen die ik heb gemaakt in het model, dus de cijfers komen voort uit mijn

²⁰⁸ Afgerond op 2 decimalen is de uitkomst 100,00%, maar met 6 decimalen is het 99,999999%. Het percentage zit dus bijna tegen de 100 aan.

²⁰⁹ Afgerond op 2 decimalen is de uitkomst 0,00%, maar met 3 decimalen is het 0,001%. Het percentage zit dus bijna tegen de 0 aan.

beredening en zouden met andere veronderstellingen (van een andere onderzoeker) anders zijn. Hoewel deze methode dus geen uitsluitend biedt, geeft het wel nieuwe inzichten in het onderwerp en daarom is het relevant.

3.2. De schildertraktaten

In de context van Europese intellectuele en humanistische kringen werd in de zestiende eeuw onder andere gediscussieerd over wat goede schilderkunst was.²¹⁰ Enkelen van hen legden hun theorieën en ideeën vast op papier en daar komen de schildertraktaten uit voort. De vier auteurs die hieronder worden besproken, putten uit deze discussies en daarnaast uit literaire bronnen uit Italië, de Lage Landen, Duitsland en de klassieke oudheid.²¹¹ Allen hebben zij in min of meerdere mate iets te zeggen over schilderkunst uit de Lage Landen, waar ze stevast naar refereren als ‘flamenca’ of ‘de flandes’.²¹² Het gaat echter in de meeste gevallen over schilders uit de gehele Habsburgse Nederlanden, ook uit de meer noordelijke gebieden dan het huidige Vlaanderen.

Het is onduidelijk in hoeverre de traktaten impact hebben gehad op schilders op het Iberisch Schiereiland in de late zestiende en vroege zeventiende eeuw. Dat is vooral het geval voor de traktaten van De Holanda en De Guevara, die halverwege de zestiende eeuw zijn geschreven, maar pas veel later zijn uitgegeven.²¹³ Het is dus niet zo dat de schilders waar over werd geschreven de traktaten hebben gelezen. Mijn argumentatie volgt daarom de gedachtegang van Van Wamel (2011) dat het belang van de traktaten berust op het feit dat ze een representatie zijn van de toenmalige ideeën en het discours over schilderkunst.²¹⁴

3.2.1. Francisco de Holanda

²¹⁰ Marieke van Wamel, “An Iberian Dialogue: Francisco de Holanda versus Felipe de Guevara,” *Fragmenta* 5(2011): 25.

²¹¹ Zahira Veliz, red., *Artists’ Techniques in Golden Age Spain: six treatises in translation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), xiv.

²¹² Of in het geval van De Holanda, die oorspronkelijk in het Portugees schreef, ‘flamengo/a’ of ‘flandes’.

²¹³ De Holanda’s traktaat werd pas in 1890 voor het eerst in zijn geheel uitgegeven en dat van De Guevara in 1788. Overigens, van De Holanda’s *Da pintura antiga* is in 1563 wel een Spaanse vertaling gemaakt, weliswaar ook ongepubliceerd, maar dat geeft wel aan dat er interesse in was. Zie: Marieke van Wamel, “Plumas y pinceles. Pennen en pinceelen. The portraits by Anthonis Mor van Dashorst and the treatises by Francisco de Holanda and Felipe de Guevara; a study into the mutual influences and the exchange of ideas on sixteenth century painting and portraiture,” *Masterscriptie* (Universiteit van Amsterdam, 2011), 17-19.

²¹⁴ *Ibid.*, 9.

Francisco de Holanda (1517-1584) was een Portugese miniaturist, schilder en architect.²¹⁵ Zijn vader, Antonio de Holanda (d. 1557) was een miniaturist uit de Nederlanden die een deel van zijn carrière in Lissabon doorbracht als hofminiaturist van de Portugese koning Johan III. De Holanda trad eveneens in dienst van deze koning en werd door hem naar Italië gestuurd. Hij verbleef tussen 1538 en 1540 in Rome, en terwijl hij bekend raakte met belangrijke kunstenaars en geleerden, begon hij met het verzamelen van tekeningen van de meest bekende Italiaanse kunstenaars. Ook maakte hij zelf tekeningen van onder andere belangrijke gebouwen in Rome.

Enmaal terug in Portugal maakte hij zijn meest bekende werk, *De aetatibus mundi imagines* (1545-1573), een geïllustreerde geschiedenis van de wereld, of zoals Parada López de Corselas en Schiaffino (2017) het omschrijven: ‘een humanistisch en spiritueel discours dat, als een verhaal van gedachten, de hele geschiedenis van het Westen doorkruist, naar het uiteindelijke einde van de mensheid, in de utopie van goddelijke liefde’.²¹⁶ Uitzonderlijk aan dit werk is de complexe iconografie, met Latijnse inscripties en citaten van auteurs uit de klassieke oudheid (afb. 61 en 62).²¹⁷

In 1548 voltooide hij zijn traktaat over schilderkunst, getiteld *Da pintura antiga*. Het primaire doel van De Holanda’s traktaat was om de regels van de Italiaanse schilderkunst, met haar wortels in de klassieke oudheid, te introduceren op het Iberisch Schiereiland.²¹⁸ Het Portugese hof had in de zestiende eeuw een sterke voorkeur voor Nederlandse kunst en was niet zo bekend met Italiaanse kunst als de Habsburg familie.²¹⁹ Volgens De Holanda was het nodig dat het Portugese hof en de Portugese kunstenaars kennismaakten met de Italiaanse kunst, omdat ‘men in die twee landen [Spanje en Portugal] noch bekend is met de schilderkunst, noch goede schilderijen maakt, noch het schildersvak er een eervolle plaats inneemt’, dit in tegenstelling tot de situatie in Italië.²²⁰ De Holanda zag zichzelf als ‘ridder en verdediger van de verheven prinses Schilderkunst’ en wilde vechten voor het verdedigen van haar naam.²²¹

Michelangelo fungeert in zijn traktaat als model voor de ideale schilder. Zij leerden elkaar kennen via Vittoria Colonna, Markiezin van Pescara (1490-1547). Haar huis in Rome diende als

²¹⁵ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Manuel Parada López de Corselas en Enrique Schiaffino, *Francisco de Holanda (1517-1584) en su quinto centenario. Viaje iniciático por la vanguardia del renacimiento* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2017), 7.

²¹⁶ Ibid., 7. ‘Un discurso humanístico y de espiritualidad que atraviesa, como un relato del pensamiento, toda la historia de Occidente, hacia el fin último de la humanidad, en la utopía del amor divino’.

²¹⁷ Voor meer informatie over dit bijzondere werk, zie met name: Sylvie Deswarte-Rosa, *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda* (Lissabon: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1983).

²¹⁸ Van Wamel, “An Iberian Dialogue,” 26.

²¹⁹ Van Wamel, “Plumas y pinceles,” 1.

²²⁰ Francisco de Holanda, *Romeinse dialogen. Gesprekken met Michelangelo en Vittoria Colonna*, vertaald door Adri Boon (Amsterdam: Meulenhoff, 1993), 7.

²²¹ Ibid., 8.

ontmoetingsplaats voor een grote groep internationale humanisten, geleerden en kunstenaars.²²² In de *Dialogen* in zijn traktaat “spreekt” hij met hen beide. Dat de Italianen zulken goede kunstenaars zijn, heeft volgens De Holanda te maken met verschillende factoren: ze hebben goede voorbeelden (uit de klassieke oudheid), goede leermeesters en Italianen zijn leergierig van aard.²²³ Hier ontbreekt het aan in Portugal, door de excentrische geografische ligging van het land en het ontbreken van een traditie.²²⁴

Naast het introduceren van de Italiaanse renaissance schilderkunst wilde De Holanda met zijn traktaat de status van de kunstenaar op het Iberisch Schiereiland verhogen.²²⁵ Hij wilde duidelijk maken dat schilders gezien moeten worden als eervol, belangrijk en nodig. De status van een man is volgens De Holanda niet alleen afhankelijk van zijn afkomst en geërfde sociale status, maar ook van zijn individuele intellectueel en artistieke vermogen.²²⁶ Deze opvatting sluit aan bij het humanistisch gedachtengoed. Michelangelo en De Holanda spreken tevens over hoeveel geld Italianen bereid zijn te betalen voor een schilderij en hoeveel Spanjaarden willen betalen (de laatste aanzienlijk minder).²²⁷ Volgens Michelangelo zijn er in Spanje wel degelijk edellieden die van schilderkunst houden en haar hoogachten, maar ze zijn niet bereid om er grote bedragen voor neer te tellen. Door de lezer hier op te wijzen, hoopt De Holanda dat zij tot inkeer komen en de schilderkunst, en schilders, op waarde schatten zoals dat in Italië wordt gedaan.

Aan schilderkunst uit de Lage Landen is een omvangrijke passage gewijd. Het is, volgens De Holanda, Vittoria Colonna die het gesprek hierover opent. Zij vraagt aan Michelangelo waar de Vlaamse schilderkunst uit bestaat en wie er graag naar kijkt. Hij reageert met de volgende woorden:

‘De Vlaamse schilderkunst [...] bevredigt over het algemeen elke vrome meer dan welk schilderstuk uit Italië ook, die hem nooit een traan zal ontlokken, terwijl de Vlaamse stukken een ware vloed bij hem zullen losmaken. Niet vanwege de kracht en de kwaliteit van het schilderij, maar vanwege de kwaliteit van de afgebeelde devotie. Wie ervan houden zijn vrouwen, vooral heel oude vrouwen of juist heel jonge, en ook broeders en nonnen en bepaalde edellieden die verstoken zijn van elk gevoel voor werkelijke harmonie. Om eerlijk te zijn schildert men in Vlaanderen om de naar buiten gerichte blik te bedriegen, hetzij door

²²² Van Wamel, “An Iberian Dialogue,” 25.

²²³ De Holanda, *Romeinse dialogen*, 28-29.

²²⁴ *Ibid.*, 31.

²²⁵ Ronald W. Sousa, “The View of the Artist in Francisco de Holanda’s Dialogues: A Clash of Feudal Models,” *Luso-Brazilian Review* 15(1978): 49.

²²⁶ *Ibid.*, 49.

²²⁷ De Holanda, *Romeinse dialogen*, 74.

taferelen af te beelden die aangenaam voor het oog zijn, hetzij door onderwerpen te kiezen waar niets kwaads over te zeggen valt, zoals heiligen of profeten. Op hun tableaux is het een en al wasgoed, bouwvallen, groene velden, schaduwen van bomen, rivieren en bruggen, die zij landschappen noemen, en hier een hele drom figuren en daar een hele troep figuren. En dit alles, hoewel sommigen het mooi schijnen te vinden, is in werkelijkheid zonder nadenken en kunstzin, zonder gevoel voor symmetrie en verhouding, zonder criterium en speelsheid, kortom, zonder enige substantie en kracht gedaan'.²²⁸

De werken die in Italië worden gemaakt, daarentegen, benaderen de ware schilderkunst en om die reden wordt goede schilderkunst 'Italiaanse schilderkunst' genoemd.²²⁹ Het Toscano-Romeins negatief, de dominante opvatting in het genre van de schildertraktaten waarin noordelijke kunst als inferieur wordt gezien aan Italiaanse, is sterk zichtbaar, vooral in de laatste zin van het bovenstaande citaat: 'zonder nadenken en kunstzin'. Deze opvatting lijkt gedeeld te zijn geweest door andere auteurs. In 1572 schreef de Brugse humanist Dominicus Lampsonius in zijn *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies* dat Italianen excelleerden in de anatomie, terwijl zijn landgenoten landschappen schilderden, omdat 'den Italiaen heeft d'hersens in zijn hoofd [...] de Nederlander, Heeft in zijn handt vernuft'.²³⁰ Italianen schilderden dus op een meer nadenkende (wellicht academische, theoretische?) manier, terwijl Nederlanders meer praktisch te werk gingen.

Voor het woord 'kracht', dat tweemaal terug komt in deze passage, worden twee verschillende termen gebruikt in de Portugese tekst, namelijk 'vigor' en 'nervo'.²³¹ Hoewel 'vigor' met name kracht betekent in de zin van forsheid, kan 'nervo' meer figuurlijk worden vertaald als kracht, sterkte en karakter. Wat hier precies mee werd bedoeld is lastig te achterhalen, maar gezien de context van de passage lijkt het erop alsof hiermee wordt bedoeld dat de schilders uit de Lage Landen zich niet wagen aan belangrijke onderwerpen, zoals mythologische verhalen en perfecte lichaamsverhoudingen, maar zich bezig houden met, in de ogen van de auteur, simpelere onderwerpen, zoals landschappen.

Nog een interessante term die wordt gebruikt is 'bedriegen', in de Portugese tekst 'enganar'. Dit kan zowel bedriegen als misleiden betekenen. Wat opvallend is, is dat er in deze passage niet specifiek wordt ingegaan op het gebruik van olieverf. Van deze techniek werd namelijk gezegd dat het

²²⁸ Ibid., 24-25.

²²⁹ Ibid., 25.

²³⁰ Lampsonius geciteerd in: Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, fascimile van de eerste uitgave, Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604 (Utrecht: Davaco Publishers, 1969), fol. 215r.

²³¹ Voor mijn onderzoek heb ik in eerste instantie gebruik gemaakt van de Nederlandse vertaling van de *Dialogen* door Adri Boon (noot 220), maar om iets over de terminologie te kunnen zeggen, heb ik gekeken naar een Portugese uitgave van het traktaat uit 1896, zie: Francisco de Holanda, *Quatro diálogos da pintura antiga* (Porto: Joaquim de Vasconcelos, 1896), 11. Ik had helaas geen toegang tot de primaire bron.

een bedrieglijke, verleidelijke en illusoire kunst teweegbracht, in tegenstelling tot kunst op basis van de lineaire zuiverheid van de klassieke oudheid.²³² In de context van deze passage slaat het bedriegen op het schilderen van aangename taferelen waar niks kwaads over te zeggen valt.

Daarnaast uit Michelangelo zijn kritiek op de kunstmarkt in de Lage Landen. Door de grote markt willen de schilders zoveel mogelijk werken voortbrengen, waardoor ze te vlug te werk gaan en er uiteindelijk niet een werk bij zit dat echt goed is. Het is lastig om deze uitspraken op de juiste manier te interpreteren. Waren dit echt Michelangelo's woorden, is het de mening van Italianen over het algemeen, of die van De Holanda zelf? Volgens Van Wamel (2011) is het mogelijk dat De Holanda kritisch was over Vlaamse kunst vanwege de dominante rol die zij innam aan het Portugese hof.²³³ Maar aan de andere kant is de hoeveelheid aandacht die aan kunst uit de Nederlanden wordt besteed, tevens in de rest van het traktaat, betekenisvol. De uitgebreide passage kan ook als impliciete lofprijzing worden opgevat van de devotieaspecten van de Nederlandse kunst, de nadruk op stofuitdrukking en details van de zichtbare wereld.

3.2.2. Felipe de Guevara

Felipe de Guevara (1500-1563) was een Spaanse staatsman gevestigd in Brussel (afb. 63). Zijn vader, Diego de Guevara (d. 1520) was een vertrouweling en de *mayordomo* (hofmeier) van Karel V aan zijn hof in Brussel en stond bekend als belangrijke kunstverzamelaar en opdrachtgever (afb. 64).²³⁴ Felipe volgde zijn vader op als vertrouweling van de keizer en functioneerde als tussenpersoon tussen de soeverein en de Spaanse humanisten en tussen verschillende artistieke en intellectuele kringen in de Zuidelijke Nederlanden.²³⁵ Toen hij terugkeerde naar Spanje werd hij tot gouverneur van Santiago de Compostela benoemd.²³⁶ Toen Filips II gekroond werd, trad De Guevara in dienst van de nieuwe koning en hij adviseerde hem in Spanje, mogelijk ook op artistiek vlak.

De Guevara schreef zijn *Comentarios* (1560) vanuit het oogpunt van een verzamelaar en liefhebber van schilderkunst die ervaring had met de kunstmarkt. Toen hij het traktaat schreef, woonde hij al lange tijd weer in Spanje en hij had ook een reis door Italië gemaakt. Maar volgens Van

²³² Thijs Weststeijn, "The gender of colors in Dutch art theory," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 62(2012)1: 177.

²³³ Van Wamel, "An Iberian Dialogue," 31.

²³⁴ Marieke Van Wamel, "Aficionados y compradores. The sixteenth-century Spanish collectors of paintings by Jheronimus Bosch in the Netherlands," *Jheronimus Bosch. His patrons and his public, 3rd International Jheronimus Bosch Conference, September 16-18, 2012* ('s-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2012), 322. Hij verzamelde met name Vlaamse werken, onder andere van Jan van Eyck.

²³⁵ Van Wamel, "An Iberian Dialogue," 25.

²³⁶ Godfried C.M. van Dijck, *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch. De feiten: familie, vrienden en opdrachtgevers* (Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2001), 102.

Wamel (2011) reflecteert het traktaat duidelijk zijn ervaringen met het culturele milieu in de grote steden in de Zuidelijke Nederlanden en lijkt hij niet erg geïnteresseerd te zijn geweest in Italiaanse kunsttheorie, hoewel hij diep respect toonde voor de Italiaanse kunstenaars.²³⁷ Overigens, de humanistische kringen waar hij zich in begaf waren niet uitsluitend Nederlands of Spaans, maar het was grotendeels een gemengde gemeenschap.²³⁸

De Guevara onderstreept in zijn traktaat het belang van imitatie. Volgens hem zijn er twee soorten imitatie: de eerste is wanneer een persoon een object nabootst door de afbeelding eerst in zijn hoofd te vormen en het daarna uit te voeren met zijn handen en de tweede is wanneer iemand de afbeelding slechts voorstelt in zijn hoofd.²³⁹ Het is interessant dat hij de nadruk legt op de handmatige uitvoering, want in de vroegmoderne tijd was er een discussie gaande over of de schilderkunst een *arte mechanica* of een *arte liberales* was. De opvattingen van De Guevara zijn waarschijnlijk gebaseerd op het discours in de Lage Landen, want hier werd, in tegenstelling tot in Italië, handmatig werk en uitvoering gezien als een essentieel onderdeel van de schilderkunst.²⁴⁰ Met het traktaat haalde hij dus ideeën uit het Noorden naar Spanje, maar in hoeverre deze ideeën het beoogde publiek bereikten, is onduidelijk; net als het traktaat van De Holanda werd dit werk pas een stuk later uitgegeven dan wanneer het is geschreven.

De Guevara beschouwde schilderkunst uit de Lage Landen en uit Italië als gelijken. In zijn voorwoord aan Filips II stelt hij: ‘De schilderkunst lag eeuwen te slapen, maar werd wakker gemaakt door Rafael en Michelangelo in Italië en door Rogier van der Weyden, Jan van Eyck en Joachim Patinir in Vlaanderen’.²⁴¹ Van zijn vader erfde hij een collectie Vlaamse schilderijen en mogelijk breidde hij deze collectie uit.²⁴² Daarnaast wijdt hij nog enkele woorden aan het complimenteren van het schitterende coloriet en de kleurvastheid in het werk van schilders uit de Lage Landen.²⁴³

Felipe had grote bewondering voor Jheronimus Bosch en had meerdere werken van deze schilder in bezit. Na zijn dood verkochten zijn weduwe en zijn zoon een aantal van zijn schilderijen aan Filips II, waaronder een paneelschilderij en vijf werken op doek door Bosch.²⁴⁴ De opmerkingen over

²³⁷ Van Wamel, “An Iberian Dialogue,” 26. Voor meer informatie over het theoretische discours in de Lage Landen, zie: *Ibid.*, 27-30.

²³⁸ Van Wamel, “Plumas y pinceles,” 63.

²³⁹ Van Wamel, “An Iberian Dialogue,” 33.

²⁴⁰ *Ibid.*, 34.

²⁴¹ Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, redactie door Antonio Ponz (Madrid: Ortega, 1788), 3. ‘despues habiendo ya tantos siglos dormido en Italia, la despertaron Raphael de Urbino y Michael Angelo. En Flandes Rugier y Joannes y Joaquin Patimier’.

²⁴² José María Cervelló, “Colección de don Felipe de Guevara,” in: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo Serraller en Miguel Zugaza Miranda (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006), zonder paginanummer.

²⁴³ De Guevara, *Comentarios de la pintura*, 180-182.

²⁴⁴ Van Dijck, *Op zoek naar Jheronimus van Aken*, 102-103.

Bosch in De Guevara's *Comentarios* zijn de vroegst bekende referenties naar de kunstenaar.²⁴⁵ De dood van Bosch in 1516 had een grote impact op het verzamelen van zijn werk, want er zouden uiteraard geen nieuwe werken meer komen. Als gevolg werden er heel veel kopieën en vervalsingen gemaakt van zijn werken. Over deze kopieën en vervalsingen zegt De Guevara: 'Dus er komen oneindig veel schilderijen van dit thema [met name duivels en fantasiefiguren], die worden verkocht met de naam Jheronimus Bosch, ten onrechte gesigneerd'.²⁴⁶ De Guevara uit zijn onvrede over de mensen die de namaakwerken kochten zonder rekening te houden met de reputatie of intentie van Bosch.²⁴⁷

3.2.3. Vicente Carducho

Vicente Carducho (1576-1638) werd geboren in Florence, maar vertrok in 1585 met zijn oudere broer Bartolomé en een aantal andere Italiaanse schilders naar Spanje, om het Escorial van koning Filips II van Spanje van decoratie te voorzien (afb. 65).²⁴⁸ Na het voltooiën van deze opdracht bleef hij samen met zijn broer, die tot hofschilder van koning Filips III was benoemd, in Madrid actief als schilder. In 1607 kregen hij en een aantal andere Italiaanse schilders aan het Spaanse hof de opdracht op het in 1604 deels afgebrande Pardopaleis opnieuw te beschilderen. Een jaar later overleed Bartolomé en Vicente werd benoemd tot hofschilder van Filips III. Filips IV had echter een voorkeur voor Velázquez als hofschilder, wat ten koste ging van de professionele carrière van Vicente. Maar hij behield zijn privileges en bleef opdrachten ontvangen tot aan zijn dood in 1638. Hij is dus vrijwel zijn hele leven verbonden geweest aan het Spaanse hof en verkeerde daar in de hogere sociale kringen.

Carducho specificceert in zijn *Dialogos* (1633) niet wat de reden was voor het schrijven van zijn traktaat, maar waarschijnlijk was het om de Italiaanse kunsttheorieën te verspreiden. Zijn traktaat is voornamelijk gebaseerd op Italiaanse werken, onder andere van Vasari en Lomazzo, en werken uit de klassieke oudheid.²⁴⁹ Uit zijn testament blijkt dat hij deze boeken zelf in bezit had, maar hij citeert en parafraseert ook werken die niet in het testament zijn opgenomen.²⁵⁰ Daarnaast probeerde hij, zonder veel succes, een academie op te richten in Spanje zoals die zich op dat moment in Italië verspreidde.²⁵¹

²⁴⁵ Van Wamel, "Aficionados y compradores," 329.

²⁴⁶ De Guevara, *Comentarios de la pintura*, 42. 'Ansi vienen á ser infinitas las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyerónimo Bosco, falsamente inscripto'.

²⁴⁷ Van Wamel, "Aficionados y compradores," 329.

²⁴⁸ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Vicente Carducho, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, vertaald door Francisco Calvo Serraller (Madrid: Ediciones Turner, 1979), xiii-xv.

²⁴⁹ Veliz, *Artists' Techniques*, 23.

²⁵⁰ Carducho, *Dialogos de la Pintura*, xx.

²⁵¹ *Ibid.*, xvi.

De perfecte schilder was volgens Carducho iemand die goed kon tekenen en goed met het coloriet om kon gaan.²⁵² Beide aspecten kon je het beste leren in Italië en dat land moest ook zeker onderdeel uitmaken van de reis door Europa die elke kunstenaar zou moeten maken. De meeste lof wordt dan ook toebedeeld aan Italiaanse kunstenaars als Titiaan, die hij de 'dueño de los colores' (meester van kleur) noemt, Michelangelo, Rafaël en Correggio.²⁵³ Schilders uit andere landen kunnen wel goed zijn, maar die hebben dan vaak een Italiaanse opleiding gehad: 'In Frankrijk en in Engeland waren er ook grootse mannen die een superieure bekendheid verdienden, hoewel ze in Italië studeerden, net als degenen die floreerden in Spanje, dat waren Pedro Berruguete, El Mudo, Gaspar Becerra, Hernando Yáñez de la Almedina, Juan Bautista de Toledo en Pablo de Céspedes'.²⁵⁴ Hier wordt de superioriteit van Italië weer benadrukt ten nadele van kunstenaars uit het noorden van Europa.

Over schilderkunst uit de Lage Landen heeft Carducho niet veel te melden. Wel prijst hij Peter Paul Rubens (1577-1640) voor zijn kleurgebruik en de manier waarop hij licht in de schilderijen aanbrengt.²⁵⁵ Carducho en Rubens hebben elkaar waarschijnlijk ontmoet tijdens Rubens' eerste verblijf in Valladolid in 1603.²⁵⁶ Daarnaast worden een aantal schilders uit de Lage Landen kort genoemd in zijn tweede dialoog, waarin hij de geschiedenis van de schilderkunst schetst: 'In Duitsland, Vlaanderen, Polen, Hongarije, Zweden en al die noordelijke streken, werden grootse mannen geboren: in Vlaanderen Jan van Eyck, Michiel Coxcie, Jheronimus Bosch, Pieter Brueghel de Oude en Lancelot Blondeel'.²⁵⁷ Blondeel is een interessante toevoeging, maar de andere vier zijn vrij standaard in de kunsttheorie. En tot slot worden een paar anderen nog kort bij naam genoemd, onder wie Frans Mostaert, Anthonis Mor, Frans Floris, Anthonie van Dyck en Lucas van Leyden.

3.2.4. Francisco Pacheco

Francisco Pacheco (1564-1644) was een erudiete kunstenaar met kennis van klassieke literatuur die een significante rol speelde in het artistieke leven in Sevilla (afb. 66).²⁵⁸ Hier genoot hij aanzien in kerkelijke kringen, hij maakte deel uit van het humanistische milieu en hij nam deel aan literaire

²⁵² Ibid., 192.

²⁵³ Ibid., 125. 'Fue Ticiano, a quien debidamente llamaremos dueño de los colores, con aceptacion y aplauso universal'.

²⁵⁴ Ibid., 128. 'En Francia y en Inglaterra hubo tambien grandes hombres dignos de superior renombre, si bien estudiaron en Italia, como asimismo lo hizieron los que han florecido en España, que fueron Berruguete, el Mudo, Becerra, Hernan Yañez, Iuan Baptista de Toledo, Cespedes Racionero de Cordova'.

²⁵⁵ Ibid., *Dialogos de la Pintura*, 93.

²⁵⁶ Ibid., *Dialogos de la Pintura*, lxvii.

²⁵⁷ Ibid., *Dialogos de la Pintura*, 123-124. 'En Alemania, y Flandes, Polonia, Ungria, Siecia, y en todas aquellas partes Setentrionales, nacieron grandes hombres en esta facultad: en Flandes Iuan Lik de Brugas, Miguel Ceckisien, Geronimo Hertoglens, Pedro Bruguel de Breda, Lancilacto'.

²⁵⁸ De informatie uit deze alinea is ontleend aan: Antonio Domínguez Ortíz, Alfonso E. Pérez Sánchez en Julián Gállego, red., *Velázquez* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989), 24.

groepen. De literaire groepen bestonden uit leden van de plaatselijke adel, geestelijken, schilders en tekenaars. Hij staat meer bekend om zijn literaire werken dan om zijn schilderkunst, maar hij heeft wel twee bekende schilders opgeleid, namelijk Alonso Cano (1601-1667) en Diego Velázquez (1599-1660). De laatste huwde in 1618 zijn dochter Juana, dus Velázquez was niet alleen Pacheco's leerling, maar ook zijn schoonzoon.

Zijn schildertraktaat, *Arte de la Pintura* (1649), is een paar jaar na zijn dood uitgegeven. Dit traktaat is een belangrijke bron voor de studie van zeventiende-eeuwse schilderpraktijken in Spanje. Pacheco bespreekt de praktijk en biedt een kijkje in het alledaagse leven in schildersateliers. Voor het theoretische gedeelte van zijn werk putte hij uit een breed scala aan bronnen: kennis van zijn humanisten vrienden uit Sevilla, Duitse en Italiaanse literatuur en hij refereert ook naar auteurs uit de Lage Landen, namelijk Hans Vredeman de Vries (ca. 1527-1606), Johannus Molanus (1533-1585) en vooral naar Karel van Mander. Mogelijk ontving hij een vertaling van Van Manders *Schilder-boeck* via schilders die Pieter de Kempeneer (1503-1580) naar Sevilla volgden.²⁵⁹

Het doel van dit traktaat was om een beeld te schetsen van de ideale schilder.²⁶⁰ Pacheco bespreekt welke materialen en technieken het beste zijn en welke je beter achterwege kunt laten als je een goede schilder wilt worden. De beste schilders kunnen volgens Pacheco goed schetsen, omdat ze op daarmee sneller nieuwe dingen uitvinden (*inventio*). Een goede schilder weet daarnaast ook hoe hij gebruik moet maken van kleur en licht, iets waar Titiaan in uitblonk.²⁶¹

Over schilderkunst uit de Lage Landen is Pacheco niet erg te spreken. Hij zegt: 'Wanneer een schilderij droog is, zonder kracht en verve, dan noemen we het flamenca'.²⁶² Zou hij dit hebben overgenomen van De Holanda? Hij gebruikte tevens de term 'zonder kracht'. En 'tener bríos', het hebben van daadkracht of verve kan ook worden vertaald als het hebben van karakter, net als bij de Portugese term 'nervo' van De Holanda. Vervolgens zet Pacheco Italiaanse kunst van onder andere Rafaël en Michelangelo tegenover deze droge, krachteloze en vervelozе kunst. De Italianen schilderen op de goede manier (*buena manera*): een manier van schilderen die is ontleend aan de antieke beeldhouwkunst, met lichamen die gracieus en majestueus zijn. Vooral Michelangelo creëerde, door oneindig veel studies te maken, de best geproportioneerde figuren.²⁶³ Schilders uit de Lage Landen beschikken over het algemeen dus niet over deze *buena manera*.

²⁵⁹ Veliz, *Artists' Techniques*, 32; Thijs Weststeijn, "Karel van Mander and Francisco Pacheco," in: *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter*, red. Anton W.A. Boschloo e.a. (Zwolle: Waanders Publishers, 2011), 208-209.

²⁶⁰ Veliz, *Artists' Techniques*, 32.

²⁶¹ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, vertaling en redactie door Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid: Cátedra, 1990), 84.

²⁶² *Ibid.*, 348. 'Y por esto cuando una pintura es seca y sin fuerza y brío, decimos que es flamenca'.

²⁶³ *Ibid.*, 348-349.

Maar schilders uit het Noorden kunnen wel goed zijn, mits ze de Italiaanse manier omarmen. Dat geldt voor Peter Paul Rubens en Pacheco spreekt met veel lof over hem. Hij noemt hem 'een dappere Vlaamse schilder, die in zijn jeugd naar Italië ging en daar meer dan twaalf jaar doorbracht, en zeer kundig en bekwaam terugkeerde naar zijn vaderland'.²⁶⁴ Er lijkt altijd een "maar" te zijn wanneer Pacheco over schilderkunst uit de Lage Landen spreekt. Rubens is goed, máár hij is wel in Italië opgeleid, dus dat is de reden voor zijn kwaliteiten als schilder en niet zijn afkomst. Zo ook wanneer Pacheco over landschapschilderijen spreekt: 'iets wat nu vaak wordt gedaan [...] is het schilderen van landschappen en vooral Vlamingen zijn daartoe geneigd [...] Paul Bril is de beste, hij is erg vindingrijk en maakt goed gebruik van kleur. Máár het ontbreekt Italië niet aan deze pracht, want zij hebben Gerolamo Muziano da Brescia [...] die daar de beste landschapschilder is'.²⁶⁵

Er zijn uiteraard een aantal uitzonderingen. Pacheco zegt dat schilders uit de Nederlanden uitblinken in het schilderen van bloemen, vooral Floris van Dijck (1575-1651).²⁶⁶ Hij prijst Hendrick Vroom (ca. 1563-1640) voor het schilderen van schepen en zeestukken, hij respecteert Anthonis Mor om zijn vaardigheden als portretschilder en hij noemt Quinten Massijs een 'illustrer genie'.²⁶⁷ Hier komt opnieuw het woord 'ingenio' terug, ditmaal vertaald als genie. Maar 'ingenio' kan ook worden vertaald als vindingrijkheid, dus mogelijk werd hij een genie genoemd omwille van zijn vindingrijkheid.

Tot slot is er een passage van zestien pagina's lang met een ode aan Jan van Eyck voor het uitvinden van het schilderen met olieverf. Dit was zo geniaal, dat 'zelfs het illustere Italië zijn hoofd naar het Noorden draaide om deze ontwikkeling te volgen'.²⁶⁸ Maar over het algemeen had hij weinig interesse in schilderkunst uit de Lage Landen.²⁶⁹

3.3. Hoe kan de interesse voor schilderkunst uit de Lage Landen worden verklaard?

Behalve Felipe de Guevara hebben de traktaatschrijvers weinig positiefs te melden over schilderkunst uit de Lage Landen. Telkens opnieuw wordt op de verschillen tussen noordelijke en zuidelijke kunst

²⁶⁴ Ibid., 193-194. 'El Pedro Pablo Rubens, [...] valiente pintor flamenco, pasó a Italia en su juventud, donde estuvo más de doce años, y volviendo muy aprovechado a su patria'.

²⁶⁵ Ibid., 512. 'Cosa muy usada es en este tiempo [...], el ejercicio de pintar países, a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados [...] Y entre los muchos que lo han exercitado ha sido muy celebrado Paulo Bril, varón de mucha invención y caudal y alegre colorido. Y no ha carecido Italia desta gloria, pues tuvo a Jerónimo Muciano [...] fue la más grande en hacer países'. De klemtoontekens op het woord 'maar' zijn door mij geplaatst.

²⁶⁶ Ibid., 509.

²⁶⁷ Ibid., 514-515. 'Acreciéntase a esto la vistosa pintura de diferentes naves y armadas en que fue destrísimo Enrique Vroom, flamenco'; Ibid., 532; Ibid., 539. '[...] Quintinio Mesio, que así era el nombre deste illustre ingenio'.

²⁶⁸ Ibid., 468. 'la illustre Italia, admirada, volvió la cabeza a ver y seguir sus pisadas creciendo'.

²⁶⁹ Pacheco was echter wel geïnteresseerd in prenten uit de Lage Landen. Zie o.a.: Weststeijn, "Karel van Mander and Francisco Pacheco," 208-223.

gewezen, wordt de superioriteit van de Italiaanse schilders benadrukt en worden de schilders uit het Noorden bestempeld als simpel; het ontbreekt hun schilderijen aan nadenken en kunstzin, aan kracht en verve en in plaats van zich te wagen aan de belangrijke onderwerpen, dat wil zeggen de perfecte lichamen van heiligen en mythologische figuren, houden ze zich bezig met minder belangrijke onderwerpen zoals landschappen en bloemstilleven. Maar dit heeft veel te maken met het genre van het kunsthistorische traktaat, dat moest beantwoorden aan een aantal autoritatieve gemeenplaatsen, in het bijzonder de afkeer van noordelijke kunst die door Vasari werd geformuleerd in zijn *Vite*. Geen van de besproken auteurs, De Guevara uitgezonderd, durfde in te gaan tegen het Vasariaanse model, maar bij sommigen is tussen de regels door te lezen wat hen opviel aan de Nederlandse kunst.

Hoewel in de Europese kunsttheorie, met Vasari's *Vite* als dominante traktaat, noordelijke kunst dus lager stond aangeschreven dan Italiaanse, is dat in de collectie van Filips II niet zichtbaar. Voor de collecties van de welgestelden rondom Filips II is het lastiger te zeggen, omdat van veel schilderijen niet duidelijk is door wie ze zijn geschilderd, maar er zijn in ieder geval wel werken van kunstenaars uit de Lage Landen aanwezig. De negatieve reacties op de schilderkunst uit de Lage Landen, die goeddeels werden gedictieerd door het autoritatieve oordeel van Vasari dat ze in hun traktaten overnemen, stroken dus niet met de werkelijke collecties. Hoe kan dit worden verklaard? Waarom verzamelden Filips II en met hem Spaanse edelen en andere welvarende figuren schilderijen uit de Lage Landen? Wat was er zo bijzonder aan deze werken? Dat wordt hieronder besproken.

3.3.1. Historische context

De belangstelling voor schilderkunst uit de Lage Landen kende voor de zestiende eeuw al een lange voorgeschiedenis.²⁷⁰ Vanaf het midden van de vijftiende eeuw vormden Vlaamse schilderijen al onderdeel van de kunstverzamelingen van de Spaanse koninklijke familie, van belangrijke geestelijken en van edelen.²⁷¹ Volgens Steppe (1985) vond de kunst uit de Lage Landen haar weg naar Spanje op drie manieren: via de weg van de handel, de weg van politieke en dynastieke betrekkingen en via de eigen artistieke identiteit van de Lage Landen.²⁷²

²⁷⁰ Jan Karel Steppe, "Spaans mecenaat en Vlaamse kunst in de zestiende eeuw," in: *Luister van Spanje en de Belgische Steden, 1500-1700*, red. Jean-Marie Duvosquel en Ignace Vandevivere, Deel 1 (Brussel: Gemeentekrediet, 1985), 247.

²⁷¹ Dit geldt overigens niet alleen voor de schilderkunst, maar ook voor andere kunstvormen. Voor een interessante bundel met artikelen over verschillende typen kunstwerken uit de Lage Landen in bezit van de Spanjaarden in de vijftiende tot en met de zeventiende eeuw, zie de recent uitgegeven publicatie met essays ter ere van Jan Karel Steppe: Daan van Heesch, Robrecht Janssen en Jan van der Stock, red., *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of Professor Jan Karel Steppe (1918-2009)* (Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2018).

²⁷² Steppe, "Spaans mecenaat en Vlaamse kunst," 247-249.

De weg van de handel was in het begin het meest dominant in het opvoeren van de contacten tussen Spanje en de Lage Landen.²⁷³ Zoals Steppe (1985) het mooi verwoordde: ‘De muze volgde de koopwaar’.²⁷⁴ Al in de dertiende en veertiende eeuw bedreven deze gebieden de handel met elkaar, waarbij Spanje voornamelijk grondstoffen en zuidvruchten naar het Noorden verscheepte en daarvoor in de plaats gemanufactureerde goederen terugkreeg, zoals stoffen en weefsels. De handel, en daarmee ook de uitwisseling van kunstwerken en kunstenaars, tussen Spanje en de Lage Landen breidde zich uit in de vijftiende en zestiende eeuw met nieuwe havens, binnenlandse markten, nieuwe producten en meer immigratie en emigratie.

Politieke en dynastieke betrekkingen tussen Spanje en de Lage Landen bestonden ook al in de vroege vijftiende eeuw en werden voortgezet door onder andere de Bourgondische Hertog Filips de Goede (1396-1467).²⁷⁵ Door middel van een tweetal huwelijksverbintenissen (Filips de Schone met Johanna van Aragón en Margaretha van Oostenrijk met Johan van Aragón en Castilië) werden de banden verstevigd. Het politieke en dynastieke samengaan van de twee gebieden werd geconsolideerd onder Karel V en Filips II en deze omstandigheden bevorderden de kunstexport van de Lage Landen naar Spanje ten zeerste. Vlaamse edelen in dienst van Spanjaarden brachten allerlei kunstwerken met zich mee uit de Lage Landen en Spanjaarden die tijdelijk in de Lage Landen woonden namen bij terugkeer naar hun thuisland (een deel van) hun artistieke inboedel mee. Filips’ voorkeur voor Nederlandse kunst kan ook te maken hebben gehad met zijn imperialistische ambities. De Lage Landen waren voor hem een grote financiële, politieke en religieuze stoorzender in Europa. Door kunst uit de Nederlanden een prominente rol in zijn collectie te geven, kon hij benadrukken dat de Nederlanden wel degelijk bij zijn rijk hoorden (en dat er als het ware niets aan de hand was).

Steppe (1985) spreekt van een ‘eigen artistieke identiteit’ die de kunstenaars in de Bourgondische Nederlanden in de vijftiende eeuw ontwikkelden.²⁷⁶ Hij meent dat de Spanjaarden zich interesseerden in de ‘rijkdom van het Vlaamse palet, zijn stralende doorzichtigheid, de realistische visie op mens en natuur, de fijne schakeringen in het lichtspel, de diep gevoelde religiositeit van onze devotietaferelen en daarnaast ook de ambachtelijke degelijkheid’. Deze uitspraak is nogal vaag, maar aan de hand van een visuele analyse van het schilderij *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* door Jan van Eyck, probeer ik te begrijpen wat hij hiermee bedoelde. Op de memorietafel zit Maria met het Christuskind op haar schoot op een troon in het koor van een romaanse kerk (afb. 67a). Aan haar

²⁷³ Raymond Fagel, “‘As yche othere brothere’: The Human Factor within the Hispano-Flemish World,” in: *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of Professor Jan Karel Steppe (1918-2009)*, red. Daan van Heesch, Robrecht Janssen en Jan van der Stock (Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2018), 13.

²⁷⁴ Steppe, “Spaans mecenaat en Vlaamse kunst,” 247.

²⁷⁵ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Ibid., 248-249.

²⁷⁶ Ibid., 249.

rechterhand staat de heilige Donatianus, patroonheilige van de kathedraal waar het werk voor was bestemd, met een processiekruis en het wiel met vijf brandende kaarsen. Daar tegenover staat de heilige Joris in wapenuitrusting en met zijn linkerhand beveelt hij de knielende kanunnik Joris van der Paele aan bij Maria en het Christuskind.²⁷⁷

Opvallend zijn de duidelijk aanwezige verzadigde kleuren in het schilderij: de diepblauwe koorkap van de heilige Donatianus, het rode gewaad van Maria en het witte koorhemd van Joris van der Paele. De 'rijkdom van het Vlaamse palet' heeft in grote mate te maken met de materialen die werden gebruikt. Een groot voordeel van olieverf tegenover tempera en fresco's, was dat het medium flexibeler was: het maken van fresco's en schilderijen met temperaverf vroeg om meer voorbereidingen en een strakke planning, want de verf droogt snel op, maar olieverf droogt langzaam en daarom kunnen kleuren worden gemixt op het werk zelf en in verschillende lagen. Schilders konden hierdoor een grote verscheidenheid aan kleuren bereiken.

De stofuitdrukking in het schilderij is met precisie uitgevoerd, wat onder andere terug te zien is in de hermelijnen koorpels, in het tapijt dat mogelijk uit Perzië of het Ottomaanse rijk afkomstig was, in het goud- en zijdedraad in de kleding van de heilige Donatianus en in de parels en edelstenen op zijn mijter (afb. 67b-e). Een restauratie van het werk in 1934 maakte duidelijk dat Van Eyck zelfs een huidaandoening van de kanunnik had uitgebeeld (afb. 67f).²⁷⁸ De restaurator dacht beschadigingen van het verfoppervlak te verwijderen, maar hij bleek per ongeluk een uitgebeelde huidkorrel op de wang en een plek op de onderlip af te schuren. Ik denk dat dit is wat Steppe bedoelde met 'de realistische visie op mens en natuur'.

De fijne schakeringen in het licht(- en schaduw)spel zijn ook terug te zien in dit schilderij. Het licht schijnt naar binnen vanuit de in lood gevatte schijven van de koorramen op de achtergrond en het schaduwwerk in de gezichten en in de plooien van de kleding is met grote precisie afgebeeld (afb. 67g-i).²⁷⁹ De reflectie van het licht is eveneens nauwkeurig weergegeven, met name in de glanzende voorwerpen, zoals in het processiekruis van de heilige Donatianus en de edelstenen op zijn mijter (afb. 67j). In de helm van de heilige Joris reflecteert het rode gewaad van Maria en op de rand van het schild op zijn rug is een reflectie te zien van een staande man met een rode hoed en een donkerblauwe mantel, mogelijk een zelfportret van de schilder (afb. 67k-l). Echter, wat Steppe met de term 'stralende

²⁷⁷ Voor een uitvoerige iconografische beschrijving van dit schilderij, zie: 'Closer to Van der Paele', Musea Brugge, geraadpleegd 10 november 2020, <https://www.museabrugge.be/kalender/tentoonstellingen/closer-to-van-der-paele>.

²⁷⁸ Alain Janssens de Bisthoven, "Jan van Eyck - Madonna met Kanunnik Joris van der Paele," *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 1(1963): 24b.

²⁷⁹ *Ibid.*, 24b.

doorzichtigheid' bedoelde, is mij niet duidelijk. Mogelijk heeft dit ook met het lichtspel te maken, maar met wat precies, kan ik niet achterhalen.

Wat betreft de ambachtelijke degelijkheid, in de vijftiende eeuw was het gebruikelijk dat schilders in de Lage Landen vakmannen waren, die naast het schilderen ook ander ambachtelijk werk verrichtten. Zo polychromeerde Van Eyck bijvoorbeeld stenen beelden.²⁸⁰ Zijn kennis van beeldhouwkunst, miniatuurkunst en glaskunst laat hij ook zien in dit schilderij (afb. 67m-o). Op de 'diepgevoelde religiositeit', wat naar mijn mening te maken heeft met de uitbeelding van emotie en het aanzetten tot devotie, kom ik terug in de volgende paragraaf.

Fagel (2018) sluit zich aan bij de drie wegen die Steppe onderscheidde, maar voegt nog twee factoren toe die een rol speelden in de keuze van Spanjaarden voor kunst uit de Lage Landen, namelijk geld en de stijlverandering die de schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden doormaakte.²⁸¹ Hij betoogt dat sommige kunstproducten, zoals glas-in-loodramen, in Vlaanderen goedkoper waren dan in Spanje en dat dat ook meespeelde in de afweging die kopers en opdrachtgevers maakten. Daarnaast wijst hij er op dat de schilders in de Lage Landen met de tijd bekender raakten met de Italiaanse renaissance schilderstijl en hier zelf steeds meer van overnamen. Dat is bijvoorbeeld te zien in een schilderij door Bartholomeus Spranger (1546-1611) van *De heilige familie met Johannes de Doper in de vlucht naar Egypte* (1569-1570) (afb. 68). De figuren zijn in een driehoekige compositie geplaatst en staan centraal in het schilderij, terwijl het landschap een ondergeschikte rol aanneemt. Achter de groep figuren staat een antieke Dorische zuil en nog verder op de achtergrond is een antieke ruïne zichtbaar. Daarnaast lijken de lichaams(ver)houdingen op die van Sprangers Italiaanse tijdgenoten en de houding van de kleine Jezus lijkt zelfs sterk op die van het Christuskind in Rafaels *Madonna met de distelvink* (ca. 1506) (afb. 69).²⁸²

3.3.2. Religieuze schilderijen uit de Lage Landen: emotie en devotie

Aan de hand van het voorbeeld van de *Van der Paele Madonna* van Jan van Eyck heb ik getracht te laten zien hoe de kwaliteiten die Steppe (1985) aan de Vlaamse schilderkunst gaf, tot uitdrukking kwamen in de schilderijen. Hieronder wordt meer specifiek gekeken naar het positieve commentaar dat schilderkunst uit de Lage Landen ontving in de zestiende- en zeventiende-eeuwse verhandelingen van de schilderkunst en hoe die elementen terug zijn te zien in een aantal religieuze schilderijen.

²⁸⁰ Ibid., 24a.

²⁸¹ Fagel, "'As yche othere brothere'," 23.

²⁸² Sally Metzler, *Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague* (New Haven en Londen: Yale University Press, 2014), 74.

Volgens De Holanda (of volgens Michelangelo, volgens De Holanda), ontlokken Vlaamse schilderijen emotie en tranen bij de toeschouwer, vanwege de kwaliteit van de afgebeelde devote.²⁸³ Maar welke middelen zette een schilder precies in om die emotie en tranen te ontlokken? Deze elementen zijn goed aan te wijzen in *De kruisafneming* (voor 1443) van Rogier van der Weyden (afb. 6a, hoofdstuk 1), een werk dat via Maria van Hongarije zijn weg vond naar de privékapel van Filips II in het Pardopaleis en later verplaatst werd naar het Escorial.²⁸⁴ Het schilderij beeldt de scène uit waarin het levenloze lichaam van Jezus van het kruis wordt gehaald. Allereerst moet worden vermeld dat sommige thema's zich nu eenmaal beter lenen voor emotionele afbeeldingen dan anderen. Het is begrijpelijk dat een *Kruisafneming* of een *Kruisiging* meer emotie oproept dan bijvoorbeeld *De Aanbidding der Koningen*. Maar Van der Weyden heeft wel degelijk bijgedragen aan de emotionele geladenheid van het schilderij. Op welke manier hij dat deed wordt hieronder besproken.

Op het schilderij is slechts een minieme strook gras te zien, waardoor de scène uit de context van historische plaats en tijd wordt gehaald. De blik van de toeschouwer blijft dus strak op deze scène gericht en kan niet afdwalen naar landschappen, gebouwen of andere voorwerpen. Daarnaast heeft Van der Weyden geen omstanders aan de voorstelling toegevoegd, dus alle afgebeelde personen zijn actief bezig met de kruisafneming. Volgens Von Simson (1953) heeft dit tot gevolg dat de gehele compositie slechts één thema en stemming uitstraalt, namelijk compassie.²⁸⁵ Hij vergelijkt het schilderij van Van der Weyden met *De kruisafneming* van Fra Angelico (ca. 1437-1440) om het verschil te laten zien tussen een afbeelding met en zonder "afleidende" factoren. De toeschouwer die naar het werk van Fra Angelico kijkt, kan zijn blik laten afdwalen naar de omgeving of naar de omstanders in het schilderij (afb. 70). Het belang van wat zich daar zojuist heeft afgespeeld moet worden uitgelegd aan de omstanders en daardoor is er een grote verscheidenheid aan emoties aanwezig op het schilderij. Dat maakt dat het schilderij in mindere mate compassie bij de toeschouwer zal opwekken dan het werk van Van der Weyden.

De afgebeelde figuren wekken ook emotie op bij de toeschouwer door middel van hun gezichtsuitdrukkingen en houdingen. Er lopen tranen over hun wangen, de mondhoeken zijn naar beneden gericht en sommige figuren hebben diep fronsende wenkbrauwen (afb. 6b-e, hoofdstuk 1). Opvallend is dat de bewegingen en blikrichtingen van de figuren allemaal naar beneden zijn gericht. Allereerst geldt dit natuurlijk voor Christus die van het kruis naar beneden wordt gehaald en de man die daarom afdaalt van de ladder. Maria is afgebeeld op het moment dat ze flauwvalt, ze is afgebeeld

²⁸³ De Holanda, *Romeinse dialogen*, 24.

²⁸⁴ Na de verplaatsing werd in de privékapel van het Pardopaleis een kopie door Michiel Coxcie geplaatst, zie noot 118.

²⁸⁵ Otto G. von Simson, "Compassio and Co-Redemptio in Roger Van Der Weyden's *Descent from the Cross*," *The Art Bulletin* 35(1953)1: 9-10.

nog halverwege de val, en wordt nog net opgevangen door Johannes de Evangelist en de vrouw in het groene gewaad, die daarom ook beide naar beneden zakken. Bij de voeten van Jezus staat Maria Magdalena, die haar hoofd naar beneden buigt en haar vingers met elkaar verstrengeld, de ellenbogen naar buiten gericht. Haar houding wordt door Campbell (2015) agressief genoemd, wellicht vanwege de uitwaartse beweging van de ellenbogen, maar het komt op mij meer over als een uitdrukking van een diep gevoel van hopeloosheid.²⁸⁶ Ze heeft haar rechervoet over haar linker geplaatst en het lijkt alsof ze elk moment langs de rand van het schilderij naar beneden kan glijden. De overige personages die nu niet specifiek zijn benoemd, hebben hun hoofd en blik naar beneden gericht. De droevige gebeurtenis, Christus' levenloze lichaam dat van het kruis wordt gehaald, wordt benadrukt door de tranen, fronsende wenkbrauwen, hangende mondhoecken en neerwaartse houdingen.

Tot slot gebruikte Van der Weyden nog enkele stilistische middelen om het schilderij een grotere emotionele lading te geven. De lichamen van de dode Christus en van de flauwvallende Maria zijn geschilderd in een grijzer, minder verzadigd coloriet en daarmee een indruk van grotere levenloosheid dan die van de mensen om hen heen. Daarnaast zijn er allerlei kleine onregelmatigheden en afwijkingen die ervoor zorgen dat de aandacht van de toeschouwer wordt vastgehouden. Zo is het kruis veel te klein om Christus gedragen te kunnen hebben, de figuren zijn niet symmetrisch over de afbeelding verdeeld (vier links, drie in het midden en drie rechts) en de figuren lijken opgesloten te zitten in een houten doos of retabel, wat goed te zien is bij de rechterhand van de man op de ladder (afb. 6f, hoofdstuk 1). Kortom, Van der Weyden maakte een schilderij dat bij herhaling interessant is om naar te kijken en de toeschouwer laat meevoelen in de rouw, het verdriet en de wanhoop van de afgebeelde figuren.

Dat deze kunstgrepen hun uitwerking niet misten is af te leiden uit het feit dat het talloze keren is gekopieerd en gebruikt werd als devotiepaneel. Dat is bijvoorbeeld te zien in het *Edelheeretriptiek* (1443) de vroegst bekende kopie van het werk (afb. 71). De opdrachtgever van dit werk, Willem Edelheere, liet zijpanelen toevoegen waarop hij en zijn familieleden zijn afgebeeld, hij maakte er dus een stichtersportret van.²⁸⁷ Maar het werk werd nog vele malen meer gekopieerd, onder andere door Marcellus Coffermans, die de scène in kleiner formaat schilderde om als devotiepanelen te verkopen op de vrije markt (afb. 72 en 73).²⁸⁸

²⁸⁶ Lorne Campbell, red., *Rogier van der Weyden and the kingdoms of the Iberian Peninsula* (Madrid: Museo del Prado, 2015), 79.

²⁸⁷ Het originele werk van Van der Weyden had waarschijnlijk eveneens zijpanelen die verloren zijn gegaan. Zie o.a.: Ibid., 74; Francisco Calvo Serraller, *Gallery Guide. Masterpieces of the Prado Museum*, 3e druk (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2009), 18.

²⁸⁸ Elisa Bermejo, "Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España," *Archivo Español de Arte* 53(1980)212: 413-414.

Emotie is een manier om de toeschouwer tot devotie of meditatie aan te zetten, maar er is nog een ander instrument dat schilders hiervoor inzetten, namelijk zelfherkenning of zelfidentificatie. Stichtersportretten waren hier uiterst bruikbaar voor. In een stichtersportret wordt de opdrachtgever van een religieus werk, ofwel de stichter, zelf op het schilderij afgebeeld. Deze stichtersportretten konden zich in kerken bevinden, maar ook thuis. Naast de statusverhogende functie van de stichtersportretten, functioneerden ze als brug tussen de devotionele afbeelding en de toeschouwer.²⁸⁹ Heiligen en engelen versterken deze brugfunctie. Vaak wordt de opdrachtgever op zijn of haar knieën afgebeeld met achter hem of haar een heilige (afb. 74). Die heilige “presenteert” de opdrachtgever dan aan de hoofdpersonen van de religieuze afbeelding, meestal Jezus en/of Maria.

Terwijl de toeschouwer naar het devotionele schilderij keek, kon hij of zij ook een religieuze tekst in zijn handen hebben, bijvoorbeeld in de vorm van een gebedenboek.²⁹⁰ Dit is te zien in een miniatuur van Hertog Filips de Goede (afb. 75a-b). Ook de opdrachtgevers van stichtersportretten konden met een tekst in hun handen worden weergegeven. Maarten van Nieuwenhove (1463-1500) is in zijn stichtersportret door Hans Memling (1487) geportretteerd met een gebedenboek in zijn handen, terwijl hij opkijkt van zijn tekst en Maria en Christus ziet (afb. 76). Mogelijk had hij, wanneer hij voor dit schilderij geknield zat, ook een daadwerkelijke religieuze tekst bij zich.

Voor de zelfidentificatie waren niet altijd stichtersportretten nodig. Het kon ook al helpen om heiligen of engelen als omstanders rondom een religieuze scène te plaatsen. De toeschouwer kon zich dan identificeren met deze figuren, omdat zij zelf ook indirect omstanders waren van de scène die zich afspeelt op het schilderij. Het inleven in de observerende heiligen of engelen is ook een minder grote stap dan het inleven in de hoofdpersoon van het tafereel. Tot slot kon het afbeelden van een huiselijke sfeer nog bijdragen aan het gemak waarmee mensen zich konden identificeren met de figuren op het schilderij. Dat is bijvoorbeeld te zien in het *Diptiek van Christiaan de Hondt, abt van Ter Duinen* (1499), waarin de abt aan het bidden is in een kamer met een intiem karakter, mogelijk een slaapkamer (afb. 77). Hij heeft zijn handen gevouwen, kijkt op van het boek dat voor hem ligt en ziet daar Maria met het Christuskind in haar armen. Dit soort tafereelen, waarbij degene die het schilderij bekeek zich kon identificeren met de afgebeelde persoon, konden de toeschouwer aanzetten tot devotie.

3.3.3. Commentaar en nuanceringen

²⁸⁹ Voor meer informatie over deze brugfunctie, zie o.a.: Craig Harbison, “Visions and Meditations in Early Flemish Painting,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15(1985)2: 106; Barbara G. Lane, “Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 18(1988)3: 110; Andrea G. Pearson, “Personal Worship, Gender, and the Devotional Portrait Diptych,” *The Sixteenth Century Journal* 31(2000)1: 111.

²⁹⁰ Pearson, “Personal Worship,” 106.

Die ‘groene velden’ waar commentaar op wordt gegeven in De Holanda’s *Dialogos*, bleken vrij populair te zijn onder de Spaanse verzamelaars. In de inventarissen en taxatierapporten van de welgestelden rondom Filips staan titelbeschrijvingen als ‘tien doeken met groene lijsten van plaatsen in Vlaanderen’ en ‘twee grote landschappen [...] met vissende mannen’.²⁹¹ Ook Filips II was geïnteresseerd in landschapsschilderijen. Hij had enkele werken in bezit van Joachim Patinir (ca. 1480-1524), een schilder uit Dinant die ook wel wordt beschouwd als een pionier van de landschapsschilderkunst als onafhankelijk genre.²⁹² Hij was bevriend met Quinten Massijs en volgens een inventaris van het Escorial uit 1574 heeft Massijs de figuren geschilderd voor zijn *De verzoeking van de heilige Antonius* (ca. 1520-1524).²⁹³ Hij was ook bevriend met Dürer en werd in diens reisverslag beschreven als ‘een goede landschapsschilder’.²⁹⁴ En dat Felipe de Guevara hem op gelijke voet stelde met Rogier van der Weyden en Jan van Eyck, was ook een groot compliment.

Een van de belangrijkste verzamelingen van Patinirs werk hing in het Escorial.²⁹⁵ Van in ieder geval twee van de vier schilderijen is bekend dat ze ten tijde van Filips II de koninklijke collectie binnenkwamen, omdat die werken genoemd worden in inventarissen van de koning. Het gaat om de schilderijen *Rust op de vlucht naar Egypte* (ca. 1518-1520) en *De verzoeking van de heilige Antonius* met de figuren van Massijs (afb. 78 en 79a).²⁹⁶ Beide werken hebben een religieuze scène op de voorgrond met figuren die dicht op het beeldvlak staan en relatief groot zijn. Patinir schilderde een heuvel op de voorgrond waar hij ze op liet staan en zitten. Echter, de landschappen, die gekenmerkt

²⁹¹ Zie respectievelijk: bijlage 8, nummer 57-66; Helmstutler Di Dio, “The chief and perhaps only antiquarian in Spain,” Appendix II, fol. 651r. ‘Primeramente dos paisas grandes de un mismo tamaño y sus marcos de pino que son unos hombres que andan pescando metidos en el agua’.

²⁹² María de los Ángeles Blanca Piquero López, “Joachim Patinir,” in: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo Serraller en Miguel Zugaza Miranda, Deel V (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006), 1686-1688.

²⁹³ Alejandro Vergara, red., *Patinir: estudios y catálogo crítico* (Madrid: Museo del Prado, 2007), 245.

²⁹⁴ De los Ángeles Blanca Piquero López, “Joachim Patinir,” 1686-1688.

²⁹⁵ De vier schilderijen zijn nu onderdeel van de collectie van het Museo del Prado in Madrid, zie: *Ibid.*, 1686-1688.

²⁹⁶ Zie de technische data op de webpagina’s van de collectie, respectievelijk: ‘Patinir - *De rust op de vlucht naar Egypte*’, Museo del Prado, geraadpleegd 26 november 2020, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/descanso-en-la-huida-a-egipto/196d8898-81f4-4167-9d7e-96757e34030a> en ‘Patinir - *De verzoeking van de heilige Antonius*’, Museo del Prado, geraadpleegd 26 november 2020, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tentaciones-de-san-antonio-abad/b93e9da4-8a77-44ae-ba29-1811cc546fd8>. Het derde schilderij, *Landschap met Charon die de Styx oversteeft* (ca. 1520-1524), maakte hoogstwaarschijnlijk ook al onderdeel uit van de koninklijke collectie toen Filips II koning was, maar het vierde schilderij, *Landschap met de heilige Hiëronymus* (ca. 1516-1517) duikt pas voor het eerst op in een inventaris uit 1839, zie: ‘Patinir - *Landschap met Charon die de Styx oversteeft*’, Museo del Prado, geraadpleegd 26 november 2020, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paso-de-la-laguna-estigia/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1> en ‘Patinir - *Landschap met de heilige Hiëronymus*’, Museo del Prado, geraadpleegd 26 november 2020, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-san-jeronimo/116e5d91-b895-48cf-9cf1-3bd5bf17f983>.

worden door uitgestrekte vlaktes met een hoge horizon en puntige rotsformaties, trekken evenzeer de aandacht. Met de *Rust op de vlucht naar Egypte* geeft Patinir een inkijkje in het leven op het platteland en in *De verzoeking van de heilige Antonius* is er van alles gaande in het ruige landschap achter de groep figuren.

Hij leende enkele elementen van oudere schilders. De Maria en het Christuskind in *Rust op de vlucht naar Egypte* vertonen overeenkomsten met dezelfde figuren in een werk van Gerard David (1460-1523) dat ook in het Museo del Prado hangt (afb. 80). Volgens De los Ángeles Blanca Piquero López (2006) had deze schilder Patinirs interesse in het schilderen van landschappen opgewekt.²⁹⁷ In *De verzoeking van de heilige Antonius* zijn ontleningen aan Jheronimus Bosch zichtbaar. Bosch vervaardigde meerdere schilderijen met dit thema en er zijn overeenkomsten te vinden in de demonische figuren bij de boot, bij het huisje en bij de aanval in de lucht (afb. 79b-d).

In de *Dialogos* van De Holanda wordt ook beweerd dat schilders uit de Lage Landen 'hier een hele drom figuren en daar een hele troep figuren' neerzetten in hun compositie, zonder nadenken en kunstzin. Italiaanse schilders daarentegen, zouden beter nadenken over de compositie van hun schilderij en ervoor zorgen dat het werk een harmonieus geheel werd. Maar Pacheco, die de schilderijen uit het Noorden 'droog, zonder kracht en verve' noemde, blijkt voor het ordenen van groepen figuren in zijn schilderijen een voorbeeld te nemen aan de theorieën daarover van Karel van Mander.²⁹⁸ In een van zijn schilderijen, *De heilige Sebastiaan verzorgd door de heilige Irene* (1616), heeft hij een scène gekopieerd van een gravure door Jan Harmensz. Muller (1571-1628) naar een schilderij door Hans von Aachen (1552-1616), waarin de heilige Sebastiaan wordt gemarteld (afb. 81 en 82).²⁹⁹ Volgens Van Mander zijn de figuren in deze gravure goed verdeeld over het beeldvlak: de levendige scène is niet te overvol, de figuren zijn geclusterd in een aantal kleinere groepjes van verschillende groottes met daar tussenin vrije ruimte en de blik van de toeschouwer wordt naar de horizon geleid.³⁰⁰ Het plaatsen van een doorkijkje met een scène die betekenis toekent aan de voorstelling op de voorgrond, was een compositorisch principe dat in de schilderkunst in de Lage Landen werd gebruikt (en kan, naar Weststeijn argumenteert, uiteindelijk zijn overgenomen in Velázquez' *Las Meninas*).³⁰¹

Dat de Nederlandse olieverftechniek en de manier van het afbeelden als bedrieglijk werden gezien, blijkt uit verschillende contemporaine bronnen. Echter, in Italiaanse traktaten werd ook dikwijls over het bedriegen van de toeschouwer gesproken. Toen iemand meende dat het alleen in

²⁹⁷ De los Ángeles Blanca Piquero López, "Joachim Patinir," 1686-1688.

²⁹⁸ Weststeijn, "Karel van Mander and Francisco Pacheco," 218.

²⁹⁹ Ibid., 213.

³⁰⁰ Ibid., 213.

³⁰¹ Ibid., 217-218.

Annibale Carracci's nadeel kon zijn dat hij zo goed was in het imiteren van Titiaan en Correggio, waardoor zijn werk werd aangezien voor dat van hen, zou Carracci hebben geantwoord dat dit juist iets goeds was, omdat alle schilders er naar streven om 'de ogen te bedriegen en echt te doen lijken wat gefingeerd is'.³⁰² En de Italiaanse Giovanni Boccaccio schreef: 'The painter exerts himself to make any figure he paints [...] similar in its action to a figure which is the product of Nature and naturally has that action so that it can deceive the eyes of the beholder, either partly or completely, making itself be taken for what it really is not'.³⁰³ Deze Italianen beschouwden het bedriegen of misleiden van de toeschouwer dus ook als een essentieel onderdeel van het schilderen.

Al met al blijkt dat het negatieve commentaar op de schilderkunst uit de Lage Landen verzamelaars er niet van heeft weerhouden om deze werken te vergaren. Veel schilderijen in de collectie van Filips II en in die van de hovelingen rondom hem staan vol met 'wasgoed, bouwvallen, groene velden en drommen figuren'. In de collectie van Filips II komen onder andere landschappen door Joachim Patinir voor en 'troepen figuren én groene velden' op het centrale paneel van een van de belangrijkste religieuze werken uit zijn collectie, de kopie van *Het Lam Gods* (ca. 1558) door Michiel Coxcie (afb. 83). En in de inventarissen en taxatierapporten van de verzamelingen van hovelingen staan eveneens dit type werken uit de Nederlanden genoteerd, hoewel we in de meeste gevallen genoeg moeten nemen met slechts een omschrijving van het werk.

Daarnaast blijkt de generalisatie van de meeste theoretici uit de late zestiende en de vroege zeventiende eeuw ook deels onterecht te zijn: er zijn wel verschillen aan te wijzen tussen de Italiaanse schilderkunst en de schilderkunst uit het Noorden (Toscano-Romeins negatief), maar de tweedeling is meer fluïde dan de traktaatschrijvers het laten lijken. De uitspraak van Michelangelo in *De Holanda's Dialogos* bijvoorbeeld, dat het uitdrukken van heftige emoties op een schilderij slechts door schilders uit de Lage Landen wordt gedaan, is onjuist. Niet alleen schilders uit de Lage Landen, maar ook Italiaanse kunstenaars konden onderwerpen zoals de *Man van Smarten* benaderen met een groot gevoel voor drama (afb. 84-86). En schilders uit de Lage Landen konden evengoed de heftige emoties weglaten en daarvoor in de plaats een werk schilderen met prachtige (lichaams)verhoudingen en symmetrie (afb. 87 en 88).

3.3.4. Portretten

Schilders uit de Lage Landen werden tevens bewonderd om hun specialiteiten als portretschilders. Voor de Spanjaarden was Anthonis Mor van Dashorst (ca. 1516/19-1574) de meest bekende

³⁰² Uit Giovanni Battista Agucchi's *Trattato* (1615), geciteerd uit: Sluijter, "Over 'rapen' en wedijver," 278.

³⁰³ Citaat van Giovanni Boccaccio, zonder bronverwijzing, geciteerd uit: Baxandall, *Painting and experience*, 33.

contemporaine portretschilder uit de Lage Landen in de tweede helft van de zestiende eeuw (afb. 89). Hij vertrok in 1559 met Filips II naar Spanje, met behulp van bemiddeling door kardinaal Granvelle.³⁰⁴ Zijn type staatsieportret zou nog lange tijd aanwezig zijn in Spanje, dankzij zijn leerling Alonso Sánchez Coello (ca. 1531/32-1588) die de traditie voortzette nadat Mor terugkeerde naar de Lage Landen.³⁰⁵

In het eerste hoofdstuk heb ik de portretstijl van Mor in een zin omschreven, maar daar ga ik nu wat dieper op in aan de hand van enkele voorbeelden, om duidelijk te maken wat Filips II en anderen na hem waardeerden aan deze manier van schilderen. Mor combineerde de noordelijke traditie van de portretschilderkunst met die van Titiaan.³⁰⁶ De geportretteerde werd ten voeten uit weergegeven of als kniestuk, tegen een donkere achtergrond, met het lichaam een enigszins naar rechts of naar links gedraaid (afb. 90a en 91a). De afgebeelde persoon staat dicht op het beeldvlak en er is weinig ruimte voor omgevingselementen. Het been waar het lichaamsgewicht op rust, is gestrekt en het andere been is licht gebogen.³⁰⁷ De handen hebben een diagonale positie, wat het schilderij een ruimtelijkere indruk geeft. Vaak heeft de geportretteerde een voorwerp, zoals een handschoen of een wapen, in zijn of haar ene hand, terwijl de andere hand op de heup of op de rugleuning van een stoel rust.³⁰⁸ Verder zijn er weinig attributen aanwezig op de schilderijen, en wordt de belangrijke status van de geportretteerde uitgedrukt door de statige houding, de afstandelijke blik en de dure en rijkversierde kleding.

Volgens Jenkins (1947) en Brown (1998) verwijderde Mor, meer dan Titiaan, de menselijke en tastbare elementen van de geportretteerden.³⁰⁹ Zo schilderde hij de gezichten in een lange ovale vorm, wat in bepaalde mate voor abstractie zorgde (afb. 90b, 91b en 92a). Het gelaat werd ontdaan van zijn spontaniteit en beweeglijkheid en dat droeg bij aan 'a desirable effect of austere impenetrability'.³¹⁰ Daarnaast schilderde hij de handen en vingers lang en dun, wat een gracieuze indruk geeft, schrijft Jenkins (afb. 90c en 92b).³¹¹ De geportretteerden dragen over het algemeen weinig sieraden, maar uitbundigheid wordt bewerkstelligt door de rijkversierde kleding die tot in kleine details is uitgewerkt (afb. 93a-b, 94 en 95).

Het primaire doel van de mensen die zich lieten portretteren, was het uitstralen van macht en rijkdom. Niet het individu was van belang, maar het duidelijk zijn van de abstracte principes waarvoor

³⁰⁴ Hoe die bemiddeling in zijn werk trad, heb ik al uitgelegd in het eerste hoofdstuk, onder 1.2.1.

³⁰⁵ En ook Sánchez Coello zou weer een volgende generatie Spaanse portretschilders opleiden, onder wie Juan Pantoja de la Cruz en Felipe de Liaño. Twee sleutelpublicaties over Sánchez Coello en zijn schildercarrière zijn: Stephanie Breuer, *Alonso Sánchez Coello*, PhD dissertatie (Universität München, 1984); Kusche 2003 (noot 15).

³⁰⁶ Brown, *Painting in Spain*, 48-49.

³⁰⁷ NB. Bij de portretten van vrouwen is dit niet te zien door de wijde kleding.

³⁰⁸ Jenkins, *The State Portrait*, 20.

³⁰⁹ *Ibid.*, 20; Brown, *Painting in Spain*, 49.

³¹⁰ Jenkins, *The State Portrait*, 20.

³¹¹ *Ibid.*, 20.

de persoon stond, meent Jenkins.³¹² De manier waarop Mor en zijn leerling en diens leerlingen na hem schilderden, sloot goed aan bij dit doel. De kleding straalde rijkdom uit, maar ook het type compositie met de geportretteerde dicht op het beeldvlak. Door zich op deze wijze te specialiseren, slaagde Mor, als schilder uit de Lage Landen, erin om aan internationale hoven te worden bewonderd en gerespecteerd.

Vicente Carducho uitte in zijn schildertraktaat zijn onvrede over de rijke middenklasse die volgens hem ten onrechte de conventies van koninklijke portretten aannamen wanneer ze zichzelf lieten portretteren: 'Ik heb portretten gezien van mannen en vrouwen die heel gewoontjes waren, en van handelaars, hoewel rijk, geportretteerd staand naast een bureau of stoel onder een gordijn, met kleding en in een houding die hoort bij koningen en belangrijke mannen [...] en anderen in wapenuitrusting en met een commandostaf, alsof ze de Hertog van Alva of de Markies van Vasto zijn, terwijl ze waarschijnlijk nooit zulke emblemen hebben gedragen, behalve misschien voor een toneelstuk of in een parade'.³¹³ Er waren dus blijkbaar veel mensen die zich (volgens Carducho) buitenproportioneel statig lieten portretteren op deze manier die Titiaan en Mor in eerste instantie hadden gecreëerd voor portretten van leden van de koninklijke familie en andere belangrijke mensen, zoals hertogen en graven.

3.3.5. Jheronimus Bosch

Werken van Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516), kopieën en werken geïnspireerd op zijn schilderijen komen veelvoudig terug in de collecties van Filips II en van welgestelden rondom hem. Over de (individuele) werken van Bosch zijn boekdelen te schrijven, en dat is ook gedaan, maar een uitgebreide bespreking is buiten de omvang van deze studie.³¹⁴ De nadruk ligt in dit geval op de Spaanse verzamelaars. Wie had interesse in zijn werken en waarom?

Dat de werken van Bosch werden verzameld door Filips II, is inmiddels overduidelijk. Maar ook buiten de koninklijke familie werden de werken verzameld. De interesse die de Spanjaarden toonden in de werken van Bosch is te danken aan een complexe combinatie van elementen, maar de oorsprong

³¹² Ibid., 1.

³¹³ Carducho, *Dialogos de la Pintura*, 336-337. 'Yo he visto retratados a hombres y mujeres mui ordinarios, y de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de trage y postura que se debe a los Reyes y grandes Señores [...] otros armados, y con baston, como si fuera un Duque de Alva, ó Marques del Vasto, que podrá ser que no se aya jamás puesto tales insignias, sino es en comedia, ó zuiza'.

³¹⁴ Zie o.a.: Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck en Bernard Vermet, red., *Hieronymus Bosch: The Complete Paintings and Drawings* (Gent: Ludion, 2001); Pilar Silva Maroto, red., *Bosch. The 5th Centenary Exhibition* (Madrid: Museo del Prado, 2016); Jo Timmermans, red., *Jheronimus Bosch: His Life and His Work* (s'-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016).

moet hebben gelegen in persoonlijke voorkeuren. Dit waren met name de voorkeuren van individuen in de Lage Landen met een sterke band met het Spaanse koningshuis. Deze individuen deelden hun voorkeur met hun omgeving en verspreidden zo de bekendheid van Jheronimus Bosch.

Van Wamel (2012) heeft die individuen in twee groepen opgedeeld, op chronologie, en aangetoond dat beide groepen verschillende beweegredenen hadden om de werken van Bosch te verzamelen.³¹⁵ De eerste groep, waar onder andere Hendrik III van Nassau en Diego de Guevara deel van uitmaakten, bestond uit mensen die dicht bij Karel V stonden, een persoonlijke belangstelling voor kunst hadden en voor wie het verzamelen van kunst tegelijkertijd deel uitmaakte van hun diplomatieke activiteiten.³¹⁶ De interesse in de werken van Bosch van tweede groep, met onder meer Felipe de Guevara en Mencía de Mendoza, liep gelijk met hun betrokkenheid bij de Nederlandse humanistische cultuur, waar zij meer in geïntrigeerd waren dan de eerste groep. Echter, wat Van Wamel (2012) niet genoeg benadrukt in haar artikel, is dat deze mensen in de meeste gevallen een sterke connectie hadden met de figuren uit de eerste groep; Felipe de Guevara was de bastaard en erfgenaam van Diego de Guevara en Mencía de Mendoza was de weduwe van Hendrik III van Nassau. Dergelijke familierelaties bepaalden hoogstwaarschijnlijk ook in belangrijke mate hun belangstelling voor Bosch.

Wat was er nu zo aantrekkelijk aan de schilderijen van Bosch? Aan de ene kant had de aantrekkingskracht waarschijnlijk te maken met de *curiositas* die ook het verzamelen van uitheemse *naturalia* motiveerde: de bizarre wezens, de fantasiedieren en de duivelachtige monsters zullen de verzamelaars zeker hebben gefascineerd. In de *Dialogen* van De Holanda worden werken in de stijl van Bosch geprezen om hun vindingrijkheid: er staat dat de tekeningen van de fantasiedieren niet anders kunnen worden genoemd dan ‘bem inventado’ (goed uitgevonden).³¹⁷ Na een passage waarin deze werken worden besproken, sluit De Holanda af met de volgende woorden: ‘Een schilder die figuren afbeeldt die men nog nooit gezien heeft en onwerkelijk zijn, maar die dat zo kunstig en met zoveel verbeeldingskracht doet dat ze echt en aannemelijk lijken, [...] verdient zo’n schilder niet alle lof? [...] Allen stemden in met wat ik gezegd had’.³¹⁸ In de Portugese tekst staat ‘com tanto arteficio e descrição’.³¹⁹ De letterlijke vertaling van ‘descrição’ is beschrijving of omschrijving, maar Adri Boon

³¹⁵ De informatie uit deze alinea is, tenzij anders vermeld, ontleend aan: Van Wamel, “Aficionados y compradores,” 321.

³¹⁶ NB. Filips de Schone, vader van Karel V en grootvader van Filips II, hoort zeker bij deze groep, maar Van Wamel (2012) noemt hem slechts vluchtig in haar artikel. Voor meer informatie over Filips de Schone als Boschverzamelaar, zie het hoofdstuk dat aan hem is gewijd in het proefschrift van Daan van Heesch: Van Heesch, *Reimagining Bosch*, 36-51.

³¹⁷ De Holanda, *Quatro diálogos da pintura antiga*, 40.

³¹⁸ De Holanda, *Romeinse dialogen*, 82. NB. De naam van Bosch wordt hier niet specifiek genoemd. Het is dus niet met zekerheid te zeggen dat De Holanda hem in gedachten had tijdens dit gesprek, maar hij moet bekend zijn geweest met enkele werken door Bosch.

³¹⁹ De Holanda, *Quatro diálogos da pintura antiga*, 41.

heeft het hier vertaald als verbeeldingskracht. Voor deze vertaling valt zeker iets te zeggen, want blijkbaar werden de figuren zo uitgebreid uitgewerkt dat ze echt leken, en om dat te kunnen doen is verbeeldingskracht nodig.

Maar de andere kant van de aantrekkingskracht was meer intellectueel: in verschillende zestiende-eeuwse schriftelijke bronnen worden de werken van Bosch in verband gebracht met werken uit de klassieke oudheid. Ambrosio de Morales (1513-1591), een vooraanstaande geleerde aan het hof van Filips II, vergeleek *De hooiwagen* van Bosch met een Grieks schilderij.³²⁰ En de complimenten die Bosch krijgt van De Guevara in zijn *Comentarios*, volgen na een passage over drie schilders uit de klassieke oudheid. De Guevara spreekt over het genre *grylloi* in de klassieke schilderkunst en zegt dat die manier van schilderen hem vergelijkbaar lijkt met hoe Bosch schildert.³²¹ Fray José de Sigüenza, een monnik van de hiëronymietenorde en kroniekschrijver van het Escorial, geeft aan dat de schilderijen van Bosch 'satires over de zonden van de mens laten zien' en zegt dat satire een van de meest gebruikte genres in de klassieke literaire traditie is.³²² Kortom, het oeuvre van Bosch werd aan het hof van Filips II gerecipieerd binnen een kader dat door de klassieke letterkunde werd bepaald.

Dan is er nog een drietal factoren die hebben bijgedragen aan de verzameldrift van schilderijen van Jheronimus Bosch in de zestiende eeuw aan het Spaans-Habsburgse hof. Op de eerste plaats speelde het voortzetten van een traditie een rol. Filips II had al kennisgemaakt met de werken van Bosch via zijn voorouders, net als met de werken van Titiaan en Mor die hij verzamelde. Generaties na hem, zouden zijn voorbeeld volgen. In 1605 maakte hofschilder Juan Pantoja de la Cruz bijvoorbeeld een kopie van een van de *Verzoeking van de heilige Antonius*-schilderijen voor Margaretha van Oostenrijk (1584-1611), de vrouw van Filips III en dus koningin van Spanje.³²³ En Rudolf II, die aan het hof van Filips II was opgeleid tussen 1563 en 1571, verzamelde ook (kopieën van) schilderijen van Bosch. Van Heesch (2019) noemt dit 'the vogue for Bosch [that] was fueled by a sense of dynastic continuity'.³²⁴ Een tweede factor die kan verklaren waarom er zich werken van Bosch (en van andere schilders uit de Lage Landen) in de collectie van de Spaanse koning bevonden, is dat deze werken de band tussen Spanje en het Bourgondische erfgoed visualiseerden, ook nadat Filips II zijn hof permanent

³²⁰ Fernando Checa, "The Fire and the Owl: On the Reception of Bosch's work by the Spanish and Flemish Habsburg Courts in the Sixteenth Century," in: *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, red. Pilar Silva Maroto (Madrid: Museo del Prado, 2016), 164.

³²¹ De Guevara, *Comentarios de la Pintura*, 41. '[...] otro género de pintura que llamaban *Grillo* [...], que á mi parecer fué semejante á la que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Bosch, ó Bosco, el qual siempre se extrañó en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar'.

³²² Fernando Checa, "The Fire and the Owl," 168. NB. Ik had helaas geen toegang tot de primaire bron van Fray Sigüenza.

³²³ Van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch*, 150.

³²⁴ *Ibid.*, 175.

naar Spanje verplaatste.³²⁵ Tot slot bracht Bosch veelvuldig figuren uit de maatschappij in beeld die als curiositeiten of als “anders” werden beschouwd, denk hierbij aan bedelaars, dwazen en misvormden. Met dit soort afbeeldingen werd een omgekeerde zelfdefinitie teweeggebracht: zij waren alles wat de koning niet was en niet wilde zijn.³²⁶

Zoals het bovenstaande heeft aangetoond, speelde de interesse voor Bosch zich echter niet af in een vacuüm. De Spaanse verzamelaars waren over het algemeen erg geïnteresseerd in (schilder)kunst uit de Nederlanden. Deze interesse was ingebed in een historische context van uitwisseling tussen handelaars, tussenpersonen en verzamelaars.³²⁷

De belangstelling voor schilderkunst uit de Lage Landen onder de welgestelde kunstverzamelaars op het Iberisch Schiereiland in de zestiende en vroege zeventiende eeuw, is evident. Om een beter beeld te krijgen van de hoeveelheid schilderijen afkomstig uit de Lage Landen in de onderzochte inventarissen uit het tweede hoofdstuk, heb ik gebruik gemaakt van een wiskundig binomiaal model. Deze uitkomsten heb ik vergeleken met passages uit schildertraktaten waarin werd geschreven over schilderkunst uit de Lage Landen. Was de interesse in deze werken ook hier terug te zien? Enerzijds niet, want de traktaatschrijvers volgen grotendeels het dominante traktaat van Vasari, waarin noordelijke kunst als inferieur aan Italiaanse kunst wordt beschouwd, maar anderzijds is de interesse voor deze noordelijke schilders in sommige traktaten tussen te regels door te lezen.

Vervolgens heb ik aan de hand van een aantal voorbeelden uitgelegd wat de verzamelaars aantrok in de schilderijen van de kunstenaars uit de Lage Landen. Dat blijkt een mengelmoes van elementen te zijn, maar de belangrijkste onderdelen waren de hoge mate van religiositeit die de toeschouwers aanzette tot devotie, de uitzonderlijke vaardigheden van de portretschilders en de inventiviteit en intellectualiteit van bepaalde meesters, onder wie Jheronimus Bosch.

³²⁵ Ibid., 98.

³²⁶ Ibid., *Reimagining Hieronymus Bosch*, 97. Dit begrip is afkomstig van Paul Vandenbroeck, zie ook: Paul Vandenbroeck, *Over wilden en narren, boeren en bedelaars: beeld van de andere, vertoog over het zelf* (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987); Paul Vandenbroeck, “Genre Paintings as a Collective Process of Inversive Self-Definition, c. 1400-c. 1800,” *Antwerp Royal Museum Annual* (2003): 137-193; (2006): 95-161; (2009): 162-211.

³²⁷ Van Wamel, “Aficionados y compradores,” 321.

Conclusie

In deze thesis zijn de collecties en het verzamelbeleid van een aantal Spaanse welgestelden in de late zestiende en de vroege zeventiende eeuw onderzocht. Daarnaast is specifiek ingegaan op de belangstelling en waardering die zij hadden voor schilderkunst uit de Lage Landen. Aan de hand van deelvragen, verdeeld over drie hoofdstukken, is geprobeerd een antwoord te vormen op de hoofdvraag: “In hoeverre hebben de welgestelden rondom Filips II hun aankoopbeleid en patronage gevormd naar zijn voorbeeld?” Daarmee draagt dit onderzoek bij aan het kunsthistorische discours over de rol van Filips II en zijn kunstcollectie als smaakmaker.

Samenvatting en antwoord op de hoofdvraag

In het eerste hoofdstuk werd de kunstcollectie van Filips II geanalyseerd. De deelvragen die hier zijn beantwoord, zijn onder andere “Hoe is de verzameling tot stand gekomen?”, “Waar lagen de zwaartepunten in deze collectie?”, “Wat zijn de hiaten?” en “Hoe werd de collectie gepresenteerd?”. Naast dat Filips II een omvangrijke collectie erfde van zijn voorouders, heeft hij deze aanzienlijk uitgebreid. Hij verzamelde, net als bij zijn voorouders, vooral veel schilderijen van Zuid-Nederlandse vijftiende-eeuwse meesters en van Titiaan. Hij lijkt minder interesse te hebben gehad voor oudere Italiaanse kunst en voor contemporaine Spaanse schilderijen. Als vorst van een Rijk dat zich uitweidde over een groot deel van West- en Zuid-Europa (en ook delen van Oost-Azië en de Nieuwe Wereld omvatte), had hij dan ook de mogelijkheid om kunstenaars naar zijn hof in Spanje te laten komen van waar hij wilde.

De twee zwaartepunten van zijn collectie waren portretten en religieuze werken. De portretten werden onder andere gebruikt als statussymbool, het propageren van macht en rijkdom. En het opdracht geven tot religieuze werken was zeker niet ongebruikelijk, maar de hoeveelheid opdrachten die Filips II gaf tot deze werken was voor die tijd ongeëvenaard. Dit had deels te maken met de bouw van het Escorial, want dat gebouw moest immers van decoratie worden voorzien, en daarnaast wilde Filips II een beeld van zichzelf presenteren als devote katholiek.

In het tweede hoofdstuk werd een aantal schilderijencollecties van welgestelde figuren rondom Filips II geanalyseerd door middel van een *close-reading* van een tiental inventarissen en taxatierapporten. Het doel van dit hoofdstuk was om vergelijkbare verzamel patronen aan te tonen tussen deze collecties en de verzameling van Filips II. Het is gebleken dat de edellieden, net als Filips II, geïnteresseerd waren in werken van contemporaine Italiaanse schilders. De interesse in schilders uit de Lage Landen is minder duidelijk, omdat er maar weinig namen worden genoemd, maar bepaalde

onderwerpen op de schilderijen verwijzen mogelijk naar vervaardigers uit het Noorden. De zwaartepunten in deze collecties lagen, net zoals in de collectie van Filips II, op de portretten en op religieuze werken.

Ook is duidelijk geworden dat, over het algemeen, de collecties van personen die onderdeel uitmaakten van de binnenste vertrouwenskring van Filips II het sterkst overeenkwamen met de collectie van de koning. Zij profiteerden van de financiële en reismogelijkheden die koninklijke gunst kon bieden en ze profiteerden van de nabijheid van de koninklijke collectie, waar ze een voorbeeld aan konden nemen. Er zijn uiteraard uitzonderingen: sommige personen, zoals Diego Fernández de Córdoba, de opperstalmeester van Filips II, verkeerden wel in de binnenste vertrouwenskring, maar hadden een schilderijencollectie die niet veel overeenkomsten kende met die van de koning. En anderen, zoals regent Montoya de Cárdenas, lid van de Raad van Italië, stonden weliswaar minder direct in contact met de koning, maar hadden wel een soortgelijke schilderijenverzameling. Hun vermogen, positie en de connecties die daarmee gepaard gingen, maakten dit mogelijk.

Het laatste hoofdstuk behandelde de belangstelling en waardering voor schilderkunst uit de Lage Landen. Enerzijds werd onderzocht waar de belangstelling en waardering voor deze schilderijen vandaan kwam en anderzijds werd gekeken of die belangstelling en waardering terug is te zien in de primaire bronnen. Met behulp van een binomiaal model is geprobeerd een schatting te maken van het percentage Nederlandse schilderijen in de onderzochte collecties uit het tweede hoofdstuk. Vervolgens is een viertal contemporaine schildertraktaten, geschreven op het Iberisch Schiereiland, geanalyseerd door middel van een *close-reading* van enkele relevante passages. Het gezaghebbende schildertraktaat van Vasari volgende, uitten de meeste auteurs zich negatief over de schilderkunst uit de Lage Landen, maar de belangstelling die ze er voor toonden, is desalniettemin betekenisvol.

Tot slot is gepoogd om de belangstelling van de traktaatschrijvers en verzamelaars, zoals die blijkt uit traktaten en archiefstukken, te koppelen aan de visuele en materiële kwaliteiten van kunstwerken die werden verzameld. De interesse blijkt enerzijds opgewekt te zijn door visuele kwaliteiten, met name het rijke kleurenpalet, de schakeringen in het licht- en schaduwspel, de gedetailleerde stofuitdrukking en de uitdrukking van emotie, bereikt door een combinatie van kleurgebruik, weergegeven lichaamshoudingen en gezichtsuitdrukkingen. Ook konden de Nederlandse schilders de toeschouwer tot devotie aanzetten door de religieuze scènes op een bepaalde manier te schilderen, waardoor de toeschouwer zichzelf kon identificeren met de afgebeelde figuren op het schilderij. Daarnaast hebben de vermeende inventiviteit van bepaalde meesters, onder wie Jheronimus Bosch, en de als uitzonderlijk beoordeelde vaardigheden van de portretschilders bijgedragen aan de interesse die de Spanjaarden hadden voor de schilderkunst uit de Lage Landen.

Anderzijds heeft deze interesse te maken met de historische context van de relatie tussen deze landen. Ten tijde van Filips II bestond er al een diepgewortelde traditie van uitwisseling van kunst (en andere goederen) tussen Spanje en de Lage Landen, gefaciliteerd door de handel en politieke en dynastieke betrekkingen. En tijdens Filips' regeerperiode, waarin de Nederlanden een stoorzender waren voor zijn imperialistische ambities, kon hij door deze kunstwerken een prominente rol te geven in zijn collectie benadrukken dat de Nederlanden bij zijn rijk hoorden.

Door de antwoorden op de deelvragen te combineren, kan ik een antwoord vormen op de hoofdvraag "In hoeverre hebben de welgestelden rondom Filips II hun aankoopbeleid en patronage gevormd naar zijn voorbeeld?". In de eerste plaats wilden ze graag werken verzamelen van kunstenaars die ook in de collectie van de koning voorkwamen, zoals Titiaan en Anthonis Mor. Argote de Molina vroeg zelfs om toestemming om Alonso Sánchez Coello, Filips' portretschilder, een aantal werken voor hem te laten maken. Daarnaast hebben de collecties over het algemeen ook dezelfde zwaartepunten, namelijk portretten van de koninklijke familie, de eigen familie en andere welvarende personen met belangrijke posities en religieuze werken. En in sommige gevallen werd zelfs een soortgelijke inrichting geconstrueerd, zoals bij Pompeo de Leoni. Ook de interesse in schilderkunst uit de Lage Landen is niet aan de welgestelden rondom Filips II voorbijgegaan. Het is dus duidelijk geworden dat de welgestelden rondom Filips II wel degelijk een voorbeeld aan zijn verzamelatronen en aan zijn collectie namen.

Reflectie op het theoretisch kader

Nu keer ik terug bij het theoretisch kader van mijn onderzoek. Ik volgde Baxandalls notie van *the period eye* in het zoeken naar theoretische concepten en ideeën uit de tijd van Filips II. Dit is erg bruikbaar gebleken om een beeld te krijgen van hoe kunstenaars, kunstwerken en verzamelingen op het Iberisch Schiereiland in de zestiende en zeventiende eeuw werden gewaardeerd en geïnterpreteerd. In de reflectie op de bronnen en methoden leg ik uit hoe ik deze theorie heb toegepast.

Zoals is gebleken was het negatieve stereotype van kunst uit het Noorden versus de verheerlijking van kunst uit het Zuiden, ofwel het Toscano-Romeins negatief, sterk aanwezig in de gebruikte zestiende- en zeventiende-eeuwse primaire bronnen. In de traktaten wordt Italiaanse kunst omschreven als superieur aan Nederlandse kunst en in de inventarissen en taxatierapporten wordt onderscheid gemaakt tussen werken 'de flandes' of 'hecha de flandes' ('uit Vlaanderen/de Lage Landen' en 'gemaakt in Vlaanderen/de Lage Landen') en werken van Italiaanse meesters. Deze opvatting was diep geworteld in de klassieke kunsttheorie, waarin ook regionale onderscheidingen werden gemaakt, en de traktaatschrijvers putten onder andere uit deze bronnen.

Voor mij was deze theoretische notie bruikbaar, omdat dit begrip het makkelijker maakt om structuur aan te brengen in het onderzoek: ‘Dit hoort bij de kunst uit het Noorden en dat bij de Italiaanse’. Anderzijds geeft mijn onderzoek ook aanleiding om het theoretisch kader te herzien. Ik heb namelijk in het derde hoofdstuk ook geprobeerd om nuances aan te brengen in de strakke tweedeling. Zo bestudeerden Italiaanse kunstenaars ook Nederlandse kunsttheorieën en pasten zij dit toe in hun werken (Pacheco keek naar Van Mander), kunstenaars uit beide gebieden maakten gebruik van kunstgrepen om de toeschouwer te “misleiden of bedriegen”, Italiaanse kunstenaars konden, net als Nederlandse kunstenaars, heftige emoties afbeelden en andersom konden schilders uit de Lage Landen bij het maken van religieuze werken de heftige emoties ook achterwege laten en zich juist concentreren op de perfecte lichaamsverhoudingen van de figuren.

De theoretische notie emulatie of wedijver verwijst doorgaans naar de wedijver tussen schilders. Echter, in dit onderzoek was het nodig om de definitie van het begrip te verruimen. Wanneer het begrip breder wordt opgevat, is het namelijk ook hier bruikbaar en sterk aanwezig. Verzamelaars probeerden met hun aankopen en opdrachten evident met elkaar en met de vorst te wedijveren om de mooiste schilderijen van de meest bekende kunstenaars. Hun collecties vertoonden vergelijkbare zwaartepunten als die van de koning, met schilderijen met dezelfde onderwerpen en van schilders die ook vertegenwoordigd waren in de collectie van, of in dienst waren van, Filips II.

Tot slot Baxandalls betoog over het verkeerde gebruik van het begrip ‘invloed’. In de secundaire literatuur waarvan ik gebruik heb gemaakt voor dit onderzoek, wordt het woord nog vaak gebruikt op de manier waar Baxandall kritiek op uit: X heeft invloed uitgeoefend op Y. Ik heb echter in mijn onderzoek laten zien dat het juist Y was (de welgestelden rondom Filips II) die actief reageerden op X (Filips II). Om die reden heb ik zelf geen gebruik gemaakt van het woord ‘invloed’, maar stel ik bijvoorbeeld dat de welgestelden rond Filips II een voorbeeld namen aan zijn verzamelstrategieën.

Reflectie op de gebruikte bronnen en methoden

De *close-reading* van de inventarissen en taxatierapporten die ik heb uitgevoerd, heeft nieuwe inzichten gegeven in de verzamelstrategieën van de welgestelden rondom Filips II. Hoe meer van dit type bronnen wordt onderzocht, hoe beter er uiteindelijk een totaalbeeld kan worden gevormd van het verzamelen door machtige en welvarende personen rondom het Spaanse hof. Om deze reden heb ik de inventarissen ook vertaald, zodat ze beschikbaar worden voor een breder (wetenschappelijk) publiek. Echter, dit type bronnen kent ook enkele gebreken. Het komt maar weinig voor dat er bij de beschrijving van een schilderij ook een naam van een schilder wordt genoemd, afmetingen of de

precieze ruimte waar het in werd getoond. Daardoor is het in de meeste gevallen niet mogelijk om te achterhalen waar de werken zich nu bevinden, als ze niet al verloren zijn gegaan.

Op relevante passages uit de schildertraktaten heb ik eveneens een *close-reading* toegepast. Hieruit is gebleken dat de Iberische auteurs, De Guevara uitgezonderd, kunst uit de Lage Landen als inferieur behandelen aan Italiaanse kunst. Echter, tijdens het onderzoek naar deze traktaten is het van belang om ze niet in een vacuüm te behandelen, maar te realiseren dat de auteurs schreven binnen het genre van het kunsttheoretische traktaat, dat moest beantwoorden aan een aantal internationale gemeenplaatsen, met Vasari's *Vite* als gezaghebbend voorbeeld. De hoeveelheid aandacht die in sommige traktaten aan kunst(enaars) uit de Nederlanden werd besteed, als belangrijkste traditie naast de Italiaanse, is niettemin betekenisvol voor de reconstructie van de receptie van Nederlandse kunst op het Iberisch Schiereiland.

Tijdens het uitvoeren van de *close-readings* heb ik Baxandalls theoretische concept van *the period eye* toegepast. Door het Spaanse en Portugese zestiende- en zeventiende-eeuwse begrippenapparaat mij eigen te maken, heb ik een duidelijker beeld gekregen van hoe deze teksten werden begrepen in die tijd. Het bestuderen van de gebruikte terminologie heeft mij ook geholpen om te onderzoeken wat de auteurs waardeerden, of juist niet waardeerden, aan schilderkunst uit de Lage Landen. Termen die werden gebruikt om de Nederlandse schilderkunst te omschrijven, waren onder andere 'ingenio', 'con invención', 'bem inventado', 'descrição' (positief) en 'seca', 'sin fuerza', 'enganar' [enganos] en 'sem [...] nem nervo' (negatief).

Met de binomiale verdeling heb ik een ongebruikelijke methode geïntroduceerd in de kunstgeschiedenis. Dit wiskundige model, gebruikt voor kansberekening en statistiek, heeft het mogelijk gemaakt om meer uitspraken te kunnen doen over onzekere feiten omtrent de schilderijen uit de inventarissen en taxatierapporten. Hoewel de uitspraken sterk afhankelijk zijn van de veronderstellingen die ik heb gemaakt, heeft het mij geholpen om een schatting te maken van het aantal schilderijen afkomstig uit de Lage Landen.

Ik heb gebruik gemaakt van visuele analyses van een aantal schilderijen om de stijlkenmerken van bepaalde werken en kunstenaars te kunnen duiden. Ik heb deze methode ook ingezet om te onderzoeken wat de verzamelaars precies waardeerden aan schilderkunst uit de Lage Landen. Om nuance aan te brengen in de strakke tweedeling tussen Italiaanse en noordelijke kunst, heb ik onder andere gebruik gemaakt van Wölfflins vergelijkingsmethode, waarbij ik Italiaanse en Nederlandse schilderijen naast elkaar zette om aan te tonen dat ze niet altijd zo verschillend waren.

Suggesties voor vervolgonderzoek

De inventarissen van welgestelden rondom Filips II die in deze thesis zijn onderzocht, zijn geselecteerd op een aantal factoren: alle personen hadden een aantoonbare connectie met de koning, ze hadden verschillende posities (vertrouwelingen, secretarissen, oorlogsadviseurs, etc.) en de bronnen moesten (digitaal) beschikbaar zijn. Door de coronapandemie was het niet mogelijk om naar de archieven in Spanje te gaan. Daar is echter nog veel meer materiaal aanwezig om te onderzoeken. Zoals ik al aangaf, hoe meer inventarissen worden onderzocht en beschikbaar worden gemaakt voor onderzoekers, hoe meer er een totaalbeeld zal ontstaan van de verzamelpatronen van deze mensen. Daar valt in de toekomst dus nog veel te winnen voor kunsthistorici. Echter, de bovengenoemde gebreken aan de inventarissen uit de zestiende eeuw zullen onveranderd blijven.

Daarnaast kan het zinvol zijn om te onderzoek uit te voeren naar de waardes (in geld) die werden toegeschreven aan schilderijen in taxatierapporten en in sommige inventarissen. Dit is voor mij onbekend terrein, maar een gespecialiseerde economisch historicus zou er mogelijk meer over kunnen zeggen en er enkele conclusies uit kunnen trekken. Als een bepaald schilderij bijvoorbeeld veel meer waard was dan een ander schilderij, dan werd het mogelijk als belangrijker gezien. Zo kan bijvoorbeeld ook onderzocht worden of er een verschil in waarde is tussen een schilderij van een Italiaanse schilder en van een schilder uit de Lage Landen. Echter, dit biedt geen uitsluitel, want materiaalkosten en afmetingen speelden een grote rol in de prijsbepaling.

Tot slot kan het onderzoek breder worden getrokken door niet alleen schilderkunst te bestuderen, maar ook naar minder uitgebreid onderzochte kunstvormen, zoals toegepaste kunst en het ontwerpen van tuinen. Van Heesch, Janssen en Van der Stock (2018) hebben in hun publicatie *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain* al geprobeerd om een groter overzicht te geven van de verschillende Nederlandse goederen waar de Spanjaarden in geïnteresseerd waren. Kunsthistorici kunnen breder onderzoek doen naar de Nederlandse vindingrijkheid of *ingenuity* in verschillende kunsten en wetenschappen waar de Spanjaarden in geïnteresseerd waren, zoals naar de cartografie van Abraham Ortelius of de Nederlandse tuinlieden die Filips II naar Spanje liet komen.

Bijlagen

Bijlage 1. Inventaris van Filips II als prins, 1535-1553.	82
Bijlage 2. Reconstructies van de portretgalerij in het Pardo.	84
A) Reconstructie van María Kusche.	
B) Reconstructie van Joanna Woodall.	
Bijlage 3. Inventaris van María de Mendoza, 1578.	87
Bijlage 4. Inventaris van María Lasso de Castilla, 1622.	95
Bijlage 5. Inventaris van Pedro Enríquez, 1548.	97
Bijlage 6. Inventaris van Juan Ruiz de Velasco, 1605.	99
Bijlage 7. Taxatierapport van regent Montoya de Cárdenas, 1621.	100
Bijlage 8. Taxatierapport van Fernando Carrillo Muñoz de Godoy, 1622.	103
Bijlage 9. Het binomiale model.	106
A) De formule.	
B) Voorbeelden bepaling waarschijnlijkheidsfactor.	
C) Het uiteindelijke model.	

Bijlage 1. Inventaris van Filips II als prins, 1535-1553.

Inventario de Felipe II, siendo Principe de 1535-53.

(Archivo de Simancas, Casa Real, E.M. legado 78).³²⁸

“Libro de la cuenta que se tomó a Gil Sánchez, guardajoyas del Príncipe de España nro. Señor, de todo lo que fue a su cargo desde 12 días de marzo del año de mil y quinientos y treinta y cinco hasta postreros de diciembre de mil y quinientos y cincuenta y tres...” “Los retratos que su alteza tiene en su cámara que son de cargo de los guarda joyas”:

Eigen nummering	Schilderijen uit de inventaris	Vrije vertaling ³²⁹
1.	Un retrato entero del Señor Infante Don Carlos	Een portret van de Infante Don Carlos ten voeten uit
2.	Otro retrato de su Alteza con un sayo de raso negro forrado de lobos blancos	Een ander portret van zijne hoogheid met een zwarte, satijnen wambuis bekleed met witte wolf [wolvenvacht]
3.	Un Eccehomo con tres personajes	Een Ecce Homo met drie personen
4.	Un retrato de Ticiano que tiene delante de si en las manos un retrato pequeño de su alteza, armado con una banda roja	Een portret van Titiaan die voor zich in zijn handen een klein portret van zijne hoogheid heeft, gewapend met een rode band
5.	Mas un retrato entero de la Señora Princesa de Portugal Da. Juana	Verder een portret van de prinses van Portugal, Johanna
6.	Un retrato de Maximiliano, rey de Bohemia en calzas y jubón blanco	Een portret van Maximiliaan, koning van de Bohemen, in kousen en een witte wambuis
7.	Un retrato de la Señora Doña María, su mujer	Een portret van mevrouw Maria, zijn vrouw
8.	Un retrato pequeño de Franqueza	Een klein portret van [iemand uit de familie] Franqueza
9.	Otro retrato pequeño de la condesa de Valdeque	Een ander klein portret van de Gravin van Bolduque [’s-Hertogenbosch]
10.	Una venere que se esta mirando en un espejo que lo tiene Cupido	Een Venus die in een spiegel kijkt die door Cupido wordt vastgehouden
11.	Uno de los amores de Jupiter cuando en lluvia de oro vino a Danae	Een van de liefdes van Jupiter toen hij in [de vorm van] gouden regen naar Danaë kwam
12.	Una tabla de Venere y Marte desnudos, las molduras de la tabla doradas	Een paneel van een naakte Venus en Mars met een gouden lijst
13.	Otro moza desnuda encueros, con una capa de martas cubierta alguna parte del cuerpo	Een ander naakt meisje, met een cape van marterhaar die een deel van het lichaam bedekt
14.	Otro retrato de la condesa de Beldeque con una cifra de su nombre	Een ander portret van de Gravin van Bolduque [’s-Hertogenbosch] met een cijfer bij haar naam

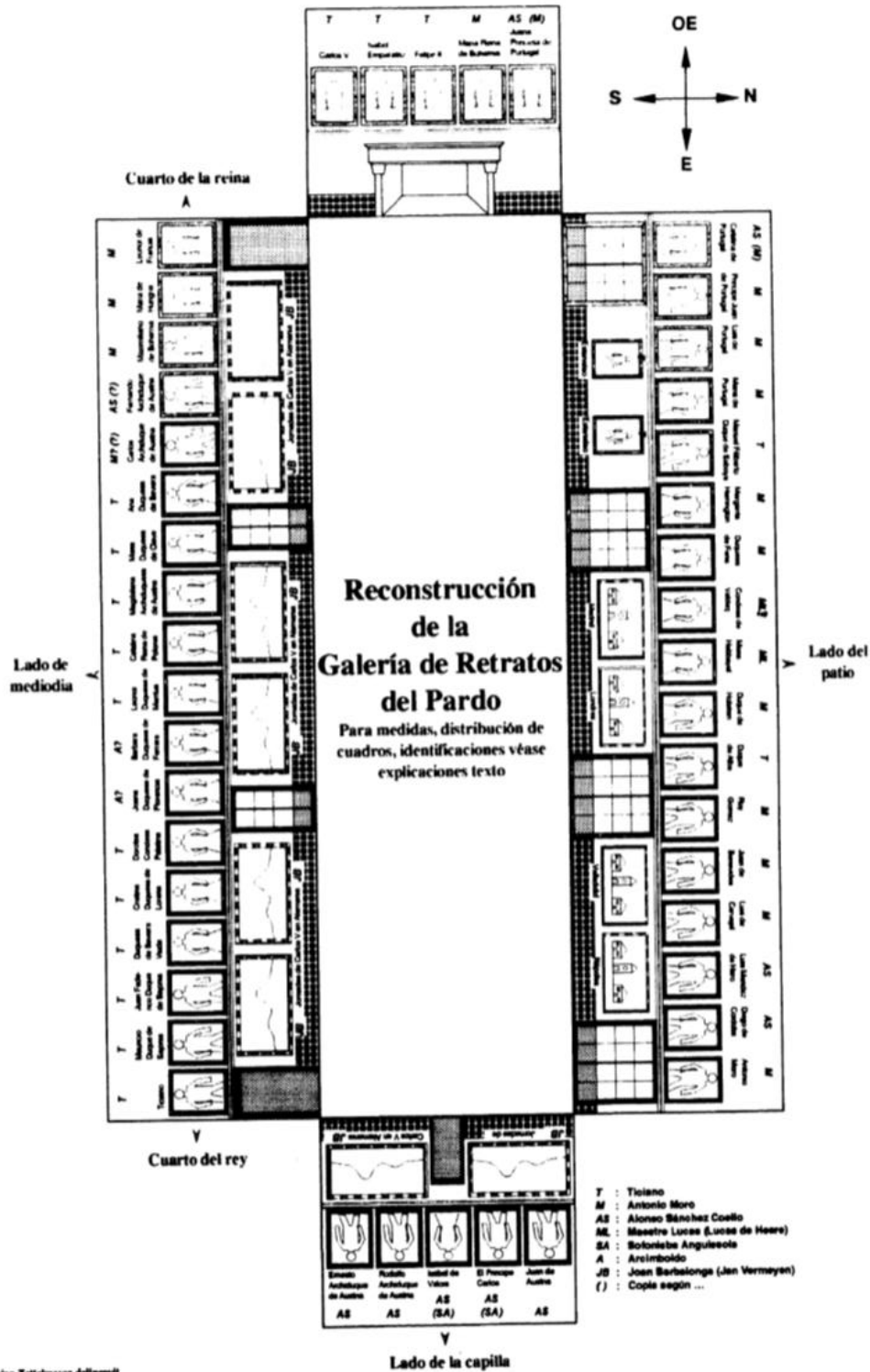
³²⁸ Deze inventaris is gepubliceerd in: Kusche, "La antigua galería de retratos de el Pardo: su reconstrucción pictórica," 276-277. De lay-out is aangepast om de Nederlandse vertaling er naast te kunnen plaatsen.

³²⁹ De vertaling is van mijzelf. Dit geldt voor alle vertalingen in de bijlagen.

15.	Una Santa Margarita, de Ticiano, que envió a Monzón, año de 1552, estando allí su alteza en cortes	Een heilige Margaretha, door Titiaan, die hij naar Monzón [in de regio Aragón] stuurde, in het jaar 1552, waar zijne hoogheid aan het hof was
16.	Un retrato de Estanislao, enano de su Magd. del mismo tamaño que él	Een portret van Stanislaus, dwerg van zijne majesteit, van dezelfde grootte als hij
17.	Un retrato de Juan Federico de caza	Een portret van Johan Frederik [I van Saksen] op jacht
18.	Un retrato del archiduque Don Fernando, armado del medio cuerpo arriba	Een portret van Aartshertog Ferdinand, gewapend vanaf zijn middel naar boven
19.	Un retrato del Rey de Romanos, asentado en una silla, sin bonete, con unos guantes en la mano	Een portret van de koning van de romeinen [het Heilige Roomse Rijk], zittend op een stoel, zonder hoofddekseel, met een handschoen in de hand
20.	Un retrato de la Reina María	Een portret van koningin Maria
21.	Un retrato de su Alteza, del mismo tamaño, armado, sin armaduras de piernas, con unas calzas blancas y con una celada de infante puesta sobre una mesa	Een portret van zijne hoogheid, van dezelfde grootte, gewapend, zonder beenbescherming, met witte kousen en met een kinderhelm op tafel
22.	Otro retrato de una dama, mujer del Duque Octavio.	Een ander portret van een dame, de vrouw van de Hertog van Octavio [Margaretha van Parma]

Bijlage 2. Reconstructies van de portretgalerij in het Pardo.

A) Reconstructie van María Kusche.³³⁰



³³⁰ Gepubliceerd in: Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica," zonder paginanummer.

B) Reconstructie van Joanna Woodall.³³¹

M = Antonis Mor; T = Titian; S = Alonso Sanchez Coello; L = Lucas de Heere; SA = Sophonisba Anguissola; G = a German painter.

CHARLES V		parents	his Majesty PHILIP II					sisters	
		Isabella of Portugal					Catherine [sic] of Austria	Joanna of Portugal	
			1. (T)	2. (T)	3. (T)	4. (M)	5. (S)		
	45. (M)							(S) 6.	
'Austrian'	44. (M)							(M) 7. Portuguese	
Habsburg	43. (M)							(M) 8. 'Habsburg'	
<i>PRINCES</i>	42. (M)							(M) 9. <i>PRINCES</i>	
	<u>41. (S)</u>							(T) 10.	
	40. (G)							(M) 11. English	
	39. (G)							(M) 12. and	
Austrian	38. (G)							(L) 13. Netherlandish	
princesses	37. (G)							(L) 14. <i>LADIES</i>	
	36. (G)							(M) 15.	
	35. (G)							(T) 16. Spanish	
<i>LADIES</i>	34. (G)							(M) 17. and	
	33. (T)							(M) 18. Portuguese	
	32. (T)							(M) 19. <i>KNIGHTS</i>	
	<u>31. (T)</u>							(S) 20.	
German dukes	30. (T)							(S) 21.	
<i>KNIGHTS</i>	29. (T)						Antonis Mor	(M) 22.	
	28. (T) Titian								
			(S) 27.	(S) 26.	(SA) 25.	(S) 24.	(S) 23.		
Ernest Austrian nephews		Rudolph			<i>ELIZABETH</i> wife		Don Carlos son	Don Juan illegitimate brother	

³³¹ Gepubliceerd in: Woodall, "His Majesty's most majestic room'," 100-101.

- 1 The invincible Charles the fifth, Emperor of Germany and King of Spain (T)
- 2 The Empress Doña Isabel, his wife (T)
- 3 The Catholic Majesty of King Philip our lord, King of Spain, second of this name (T)
- 4 Doña Catharine* Empress of Germany, wife of Maximilian, second of this name (AM)
- 5 Doña Joanna Princess of Portugal, Daughter of Charles the fifth, wife of Prince Don João (AS)
- 6 Doña Catharine Queen of Portugal, wife of King Don João the third (AS)
- 7 Don João, Prince of Portugal, Father of King Don Sebastian (AM)
- 8 Don Luis, Infante of Portugal (AM)
- 9 The Infanta doña María of Portugal (AM)
- 10 Emanuel Philibert, Duke of Savoy (T)
- 11 Madama Margarita Inglesa (AM)
- 12 The English mylady Dormer, Duchess of Feria (AM)
- 13 The Countess of Bois le Duc (ML)
- 14 The daughter of the Admiral of England (ML)
- 15 The Duke of Holstein, son of the King of Denmark (AM)
- 16 Don Fernando Alvarez de Toledo, Grand Duke of Alva (T)
- 17 Ruygomez de Silva, Prince of Eboli, Duke of Pastrana, Sumilier de Corps of the King our lord (AM)
- 18 Don John of Benavides, Marquis of Cortes (AM)
- 19 Don Louis of Carvajal, Heir of the house of Xodar (AM)
- 20 Don Louis Méndez de Haro, Marquis of Carpio (AS)
- 21 Don Diego of Cordova, First Master of Horse to his Majesty (AS)
- 22 Antonio Moro, Native of Utrecht, a city in Holland, a most famous Painter, portrayed by his own hand (AM)
- 23 The lord Don John of Austria (AS)
- 24 Don Carlos, Prince of Spain, Son of King Don Philip our lord (AS)
- 25 Doña Elizabeth, Queen of Spain, the third wife of King Don Philip, our lord, daughter of Henry, King of France, by the hand of Sophonisba, a woman who was brought from France, most excellent in portrait painting, above all the painters of this age
- 26 Rudolph Emperor of Germany (AS)
- 27 Ernest, his brother, Archduke of Austria (AS)
- 28 Titian the Painter, the most excellent of his time, native of Venice, in whose portrait is seen held in his hands another with the image of the King Don Philip our lord (T)
- 29 Maurice, Duke of Cleves* (T)
- 30 John Frederick, Duke of Saxony who was vanquished by the Emperor Charles the fifth our lord in Germany (T)
- 31 The Duchess of Bavaria (T)
- 32 The Duchess of Lorraine (T)
- 33 The Countess Palatine of the Rhine (T)
- 34 Seven Infantas daughters of the Emperor Don Ferdinand. Anna wife of Albert, Duke of Bavaria
- 35 Mary Duchess of Cleves
- 36 Madelaine, a nun
- 37 Catharine, wife of Sigismund Augustus King of Poland
- 38 Eleanor, Duchess of Mantua
- 39 Barbara Duchess of Ferrara
- 40 Joanna, wife of Cosimo* de Medici, Duke of Florence, by the hand of a valiant German Painter.
- 41 Ferdinand Archduke of Austria, brother of the Emperor Maximilian (AS)
- 42 Charles Archduke of Austria, his brother (AM)
- 43 Maximilian, second Emperor of Germany (AM)
- 44 Mary Queen of Hungary, wife of Ladislao King of Hungary, sister of the Emperor Charles the fifth (AM)
- 45 Eleanor, queen of France, wife of Francis, first King of France, sister of the Emperor Charles the fifth (AM).

AM = Antonis Mor

T = Titian

AS = Alonso Sanchez Coello

ML = Master Lucas (Lucas de Heere)

* Apparent errors:

The wife of Maximilian (4) was not Catherine but Philip's sister Mary of Austria.

Maurice (29) was duke of Saxony, not Cleves.

Joanna (40) was married to Francesco, not Cosimo.

Bijlage 3. Inventaris van María de Mendoza, 1578.

*Inventario de Doña María de Mendoza, mujer de Francisco de los Cobos, Secretario de Estado de Carlos V.*³³²

Eigen nummering	Schilderijen uit de inventaris	Vrije vertaling	Waarschijnlijkheidsfactor ³³³
1.	otro [retrato] de una biuda de barçelona que se dize la patonia con guantes	nog een [portret] van een weduwe uit Barcelona die "la patonia" met wanten genoemd wordt	20
2.	otro retrato de una dueña de barçelona que se dize la mamohina con un bentalle en la mano	vrouw des huizes uit Barcelona die "la mahomina" wordt genoemd met een waaier in haar hand	20
3-9.	yten siete lienzos de las birtudes estan en la tribuna	item zeven doeken met de deugden die op een [soort] tribune staan/zitten	30
10.	yten otra tabla en questa cleopatra desnuda con una culebra rebuelta al braço	item nog een paneel waarop Cleopatra [is afgebeeld] met een kronkelende slang in haar armen	20
11.	yten un lienzo pintado una dama el lienço es por guarneszer que tiene una marta en la mano	item een beschilderd doek met een dame met een marter in haar hand	70
12.	yten un retrato de una muger ques favorita del turco	item een portret van een vrouw die de favoriet is van de Turk	20
13.	yten un retrato pequeño de una flamenca en tabla	item een klein portret van een Vlaamse [vrouw] op paneel	80
14.	otro de una flamenca vestida y tocada de leonado con un jarro en la mano	nog een Vlaamse [vrouw] gekleed en getooid met veren van een gier en met een kruik in haar hand	80
15.	otro de una flamenca bestida de negro en una tabla diz ques de madama de ¿palan? hay una macha de tinta]	nog een Vlaamse [vrouw] gekleed in het zwart aan een tafel, meer bepaald mevrouw de Palan(?), er zit een vlek op	80

³³² Deze inventaris is samen met het testament zonder archivale referentie in een getranscribeerde en bewerkte versie door Anastasio Rojo Vega digitaal beschikbaar via website van de koninklijke bibliotheek van Spanje: 'Inventaris van María de Mendoza, 1578', Investigadores, geraadpleegd 13 juli 2020, <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/5844>. De lay-out is aangepast om de Nederlandse vertaling er naast te kunnen plaatsen.

³³³ De waarschijnlijkheidsfactor is pas van belang voor het derde hoofdstuk en daar zal de term ook worden uitgelegd. Voor het tweede hoofdstuk mag deze kolom worden genegeerd. Dit geldt ook voor alle volgende inventarissen.

16.	yten otro retrato de una muger flamenca con unas martas	item nog een portret van een Vlaamse vrouw met een marter	80
17.	otro [retrato] de una florentina en tabla	nog een [portret] van een Florentijnse [vrouw] op paneel	20
18.	otro de judit y olofernes	nog een van Judith en Holofernes	30
19.	yten una tabla de dos mugeres y un labrador jugando	item een paneel van twee vrouwen en een spelende landarbeider	60
20-28.	nueve lienços de flandes guarnesidos con molduras blancas que son los quel marques dio a su señoria	negen doeken uit de Lage Landen, versierd met witte lijsten die de Markies aan zijn vrouw heeft gegeven	99
29.	yten una tabla de lucreçia	item een paneel van Lucretia	30
30.	otro de lucreçia puesto en un marco de madera con una toquilla al pescueço	nog een Lucretia met een houten lijst en een sjaal om haar hals	30
31.	yten otra tabla de lucreçia escalona toda bestida de negro y blanco con una daga en la mano	item nog een paneel van Lucretia, geheel gekleed in zwart en wit met een dolk in haar hand	30
32.	yten otro retrato mal agestado con una corona	item nog een portret in slechte conditie met een kroon [kroning]	30
33.	otro [retrato] de una milanese en tabla	nog een [portret] van een Milanese [vrouw] op paneel	20
34.	yten un retrato de mordacheo en pie	item een portret van Mordechai ten voeten uit	30
35.	yten un lienzo en questa pintada una muger muy alta en cavello el braço derecho desnudo y alçado esta en la quadra	item een doek waar een trotse vrouw op staat met heel lang haar over haar naakte rechterschouder	30
36.	yten otro lienço mayor [que el de arriba] en questa un hombre y una muger en medio unos musicos esta en la quadra	item een groter paneel [dan dat hierboven] van een man en een vrouw te midden van enkele muzikanten	70
37.	otro retrato de paris y las tres dehesas	nog een portret van Parijs en de drie weilanden	40
38.	yten una tabla en questa un viejo con una muerte en la mano y una donçella con una biblia y unas letras doradas	item een paneel met daarop een oude [man] met een dode in zijn armen en een jonge vrouw met een bijbel en een paar geschriften	30
39-40.	dos tablas en questa el señor don alvaro de mendoza y el señor don juan su hermano	twee panelen met daarop Alvaro de Mendoza en Juan, zijn broer	30

41.	yten otra tabla de con antonio de cordoba questa con ramillete en la mano derecha y en la izquierda unos guantes	item nog een paneel met Antonio de Córdoba met een bosje bloemen in zijn rechterhand en handschoenen in zijn linker[hand]	60
42.	otro [retrato] de don antonio de rojas	nog een [portret] van Antonio de Rojas	30
43.	otro [retrato] de don antonio pimentel hermano de don pedro maldonado	nog een [portret] van Antonio Pimentel, de broer van Pedro Maldonado	30
44.	otro [retrato] del dotor avila [Luis Lobera de Ávila, médico de Carlos V]	nog een [portret] van dokter Ávila [Luis Lobera de Ávila, dokter van Karel V]	60
45.	otro [retrato] de don bartolome de la cueba	nog een [portret] van Bartolomé de la Cueva [bisschop en kardinaal, 1499-1562]	30
46.	otro [retrato] del duque carlos	nog een [portret] van de Hertog Karel	50
47.	yten una tabla de dos tablas en questa el estrado del comendados mayor y mi señora y sus hijos	item een paneel met twee panelen [diptiek] een podium waarop de <i>comendador mayor</i> [Francisco de los Cobos] staat met mijn vrouw en haar kinderen	60
48.	yten otro [retrato] del comendador mayor y de mi señora doña maria de mendoza en dos tablas con sus goznes	item nog een [portret] van de <i>comendador mayor</i> [Francisco de los Cobos] en mijn vrouw María de Mendoza op twee panelen met hun scharnieren [diptiek]	60
49.	otro del comendador mayor en tabla	nog een van de <i>comendador mayor</i> [Francisco de los Cobos] op paneel	60
50.	otro del comendador mayor en lienço con su marco de madera en la cama de las pinturas digo questa en la quadra	nog een van de <i>comendador mayor</i> [Francisco de los Cobos] op doek met houten lijst in de schilderijenkamer	60
51.	otro [retrato] del conde de aguilar	nog een [portret] van de Graaf van Aguilar	30
52.	otro [retrato] de don diego de sarmiento obispo de patria	nog een [portret] van Diego de Sarmiento, bisschop van het vaderland	30
53.	otro [retrato] del duque de ferrara questa en la quadra	nog een [portret] van de Hertog van Ferrara	30
54.	otro [retrato] del duque de juanes	nog een [portret] van de Hertog van Juanes	30

55.	otro [retrato] del duque de veneçia en lienço;	nog een [portret] van de Hertog van Venetië op doek	30
56.	otro de su muger en tabla	nog een van zijn vrouw op paneel	30
57.	yten otro retrato de la duquesa de babil	item nog een portret van de Hertogin van Babil	30
58.	yten una tabla de lienço en questa el emperador armado a mano derecha y una donzella al otro lado y le dava un ramo y un niño que le dava el mundo	item een paneel van doek met daarop aan de rechterkant de gewapende keizer en aan de andere kant een jonge vrouw die hem een twijgje gaf en een kind dat hem de wereld gaf	50
59.	otro del emperador y de la reina nuestra señora en dos tablas	nog een van de keizer en de koningin onze vrouw op twee panelen [diptiek]	50
60.	otro de la emperatriz con una corona inperial	nog een van de keizerin met een keizerskroon	50
61.	otro [retrato] de miçer enrique digo de su muger	nog een [portret] van de vrouw van Enrique	60
62.	otro [retrato] de don enrique de toledo	nog een [portret] van Enrique van Toledo	60
63.	otro [retrato] de enzio criado del duque de este	nog een [portret] van Enzo, de knecht van de Hertog van Este	30
64-65.	yten dos escudos en lienço guarnesizados de madera	item twee schilden op doek omlijst met hout	30
66.	yten un escudo de las armas de su señoria en una tabla pintadas	item een wapenschild van zijn vrouw op een beschilderd paneel	30
67.	otro [retrato] del emperador federico	nog een [portret] van de keizer Ferdinand	50
68.	mas otro retrato del rey don Felipe	en verder een portret van koning Filips [II]	60
69.	otro de su magestad questa en la quadra, otr de la m del rey	nog een van zijne majesteit	60
70.	otro [retrato] del duque felipe çerdel	nog een [portret] van Hertog Filips Çerdel	30
71.	otro [retrato] del rey de romanos don fernando	nog een [portret] van de keizer van het Roomse Rijk, Ferdinand	50
72.	otro de la reina su muger	nog een van de koningin, zijn vrouw	50
73-76.	yten quatro tablas de los hijos del rey don fernando	item vier panelen van de kinderen van Ferdinand	50
77.	otro [retrato] de don fernando de gonzaga	nog een [portret] van Ferdinand van Gonzaga	30
78.	otro [retrato] de flores teniente de capitan de la guarda	nog een [portret] van generaal kapitein van de wacht	30

79.	otro [retrato] del rey francisco de françia	nog een [portret] van koning Frans van Frankrijk	30
80.	otro [retrato] de francisco de luzon	nog een [portret] van Frans van Luzon	30
81.	otro [retrato] de don garçia de cordoba	nog een [portret] van García de Córdoba	30
82.	otro [retrato] de la infanta de flandes hija de su magestad	nog een [portret] van de Infante van Vlaanderen, dochter van zijne majesteit	50
83.	otro [retrato] de jeronimo agustin	nog een [portret] van Jeronimo Agustin	30
84.	otro [retrato] de don juan de mendoza hermano de su señoria	nog een [portret] van Juan de Mendoza, broer van zijn vrouw [María de Mendoza]	30
85.	otro [retrato] de don juan de zuñiga	nog een [portret] van Juan de Zuñiga	30
86.	otro [retrato] de don juan pacheco comendador mayor de la orden de santiago	nog een [portret] van Juan Pacheco, <i>comendador mayor</i> van de Orde van Santiago	30
87.	otro [retrato] en tabla de doña juliana de conçaga	nog een [portret] op paneel van Juliana de Conçaga [Gonzaga? -> vrouw van Aartshertog Ferdinand II, de tweede zoon van keizer Ferdinand]	30
88.	otro [retrato] de leonor emperatriz	nog een [portret] van keizerin Eleonora	50
89.	otro [retrato] de don luis de avila	nog een [portret] van Luis de Ávila	60
90.	otro [retrato] de maria hija de federico	nog een [portret] van María, dochter van Ferdinand	50
91.	otro retrato de mi señora doña maria de mendoza que hizo berruguete	nog een portret van mijn vrouw María de Mendoza, gemaakt door Berruguete [Alonso Berruguete, Spaanse schilder, beeldhouwer en architect, 1490-1561]	1
92.	otro [retrato] de la reina maria de ungria	nog een [portret] van koningin María van Hongarije	50
93.	yten una tabla en questa el retrato del marques de camarasa y de la duquesa de sesar quando niños	item een paneel met daarop geportretteerd de Markies van Camarasa en de Hertogin van Sessa als kinderen [dit zijn de twee kinderen van Francisco de los Cobos en María de Mendoza]	60
94.	un retrato pequeño del marques de camarasa quando era niño	een klein portret van de Markies van Camarasa toen hij kind was	60

95.	otro del mismo en pie ansimismo quando era niño	nog een van dezelfde [als hierboven] toen hij kind was, ten voeten uit	60
96.	otro [retrato] del marques de mantua con un perro bedejudo questa en la quadra	nog een [portret] van de Markies van Mantua met een hond aan zijn zijde	30
97.	otro de la marquesa de mantua en la quadra	nog een [portret] van de Markiezin van Mantua	30
98.	otro [retrato] del marques de villafranca visorrey	nog een [portret] van de Markies van Villafranca, onderkoning	30
99.	otro [retrato] de la marquesa del gasto en lienço puesto en marco de madera en la camara de las pinturas	nog een [portret] van de Markiezin van Gasto [Vasto] op doek met houten lijst in de schilderijenkamer	30
100.	yten otro retrato del emperador maximiliano	item nog een portret van keizer Maximiliaan	50
101.	yten una antipuerta de la genealogia y generacion del emperador maximiliano grande en lienço diose por mandado de mi señora al señor obispo de avila	item een soort doek dat voor de deur hangt met daarop afgebeeld de stamboom van keizer Maximiliaan, in opdracht van mijn vrouw voor de bisschop van Ávila	50
102.	yten un retrato del señor obispo de avila hermano de mi señora en una caja de pino este llevo el dicho señor obispo por mandado de mi señora	item een portret van de bisschop van Ávila, de broer van mijn vrouw, in een grenen doosje, gedragen door deze bisschop in opdracht van mijn vrouw	30
103.	otro [retrato] de don pedro de guzman	nog een [portret] van Pedro de Guzmán	30
104.	otro [retrato] de don pedro de la cueva	nog een [portret] van Pedro de la Cueva	30
105.	otro [retrato] de pedro fernandez de ludueña con el avito de santiago	nog een [portret] van Pedro Fernández de Ludueña met het habijt van [de Orde van] Santiago	30
106.	otro [retrato] del duque phelipo	nog een [portret] van de Hertog Filips	30
107.	otro retrato del rey de inglaterra	nog een portret van de koning van Engeland	30
108-109.	yten un retrato del rei de tenez y barbarroja anbos en una tabla	item een portret van de koning van Tunesië en van Barbarossa [Berberse zeerover], beide op paneel	30
110.	otro [retrato] del rey de ungria	nog een [portret] van de koning van Hongarije	50
111.	otro [retrato] del hijo de ronquillo	nog een [portret] van de zoon van Ronquillo	30

112.	otro [retrato] del secretario valdes	nog een [portret] van de secretaris Valdés	30
113.	otro [retrato] de valenzuela	nog een [portret] van Valenzuela [= stad in de Filipijnen]	30
114.	un tablero grande en questa un cristo que lleva la cruz a cuestras / una arquilla para esta pieça	een groot paneel met christus die het kruis draagt / een kist voor dit stuk	30
115.	una tabla en questa un crucifijo y nuestra señora y san juan a los lados de mas de terçia de largo y con un marco dorado vieja	een paneel met een crucifix en Maria en Johannes aan de zijkanten, meer dan 28 cm hoog en met een oude houten lijst	30
116.	una tabla en que estan pintados nuestra señora y san juan y en medio un cruzifixo de coral que tiene el pie de açabache y alrededor una guarniçion labrada de talla dorada buena y dos puertas con que se zierra que en la una esta santiago y en la otra san sebastian	een paneel met Maria en Johannes met in het midden een crucifix van koraal met een zwarte voet, versierd met goud en twee deuren waarmee het wordt gesloten, op de ene staat [de heilige] Santiago en op de andere [de heilige] Sebastiaan [drieluik]	30
117.	otra tabla en questa pintada una ymaxen de nuestra señora con el niño jesus en brazos es del tamaño de la de arriba [crucifijo con nuestra señora y san juan] y tambien bieja	nog een paneel met Maria en het Jezuskind in haar armen van dezelfde grootte als hierboven [de crucifix met Maria en Johannes] en ook oud	30
118.	dos tablas asidas con goçones que se zierra la una con la otra que en la una esta nuestra señora con el niño jesus y joseph y en la otra san francisco y el comendador mayor	twee panelen met scharnieren aan elkaar vast [diptiek] die kunnen sluiten, op de ene Maria met het Jezuskind en Jozef en op de andere de heilige Franciscus en de <i>comendador mayor</i> [Francisco de los Cobos] [donorportret]	60
119.	otra tabla de nuestra señora con el niño jesus mamando tanvien en su marco esta no se le a de cargar porque la mando dar su señoria a toribio tellez	nog een paneel van Maria met het Jezuskind dat haar melk drinkt, ook op de lijst staat dat het niet te overladen mag zijn, omdat het naar Toribio Tellez wordt gestuurd	30
120.	una tabla grande que tiene a nuestra señora con el niño jesus en vrazos y a joseph y	een groot paneel met Maria en het Jezuskind in haar armen en Jozef en bovenin	30

	en lo alto a dios padre y dos puertas con que se sierra y unos letreros dorados	God de Vader, en twee deuren die zich kunnen sluiten en enkele gouden letters	
121.	otra tabla de san juan bautista con un libro y un cordero en las manos de poco mas de media vara de largo	nog een paneel van Johannes de Doper met een boek en een lammetje in zijn handen, iets minder dan 42 cm hoog	30
122.	una tabla en questa santa catalina desnuda es muy linda	een paneel met de heilige Catharina, naakt en erg mooi	30

Bijlage 4. Inventaris van María Lasso de Castilla, 1622.

*Inventario de María Lasso de Castilla, condesa de Salazar.*³³⁴

Nummering GPI	Schilderijen uit de inventaris	Vrije vertaling	Waarschijnlijkheidsfactor
1.	Primeramente un quadro grande de santa catalina con la rueda y el marco dorado	Allereerst een groot schilderij van de heilige Catharina met het wiel en een gouden lijst.	30
2.	Mas otro quadro de dos puertas de nuestras señora con el nino en brazos	En verder een schilderij van twee deuren van Maria met het kind in haar armen. [diptiek]	30
3.	Mas otro quadro grande de san Josefe con el niño de la mano	En verder een groot schilderij van de heilige Jozef met het kind bij de hand.	30
4.	Mas otro quadro grande de la oracion del guert [huerto]	En verder nog een groot schilderij van het gebed in de tuin [Jezus in de hof van olijven].	30
5.	Mas otro quadro de la coronacion digo de la asencion de nuestra senora	En verder nog een schilderij van de kroning, meer bepaald de tenhemelopneming van Maria.	30
6.	Mas otro quadro grande de la anusacion de nuestra señora	En verder nog een groot schilderij van de annunciatie van Maria.	30
7.	Mas otro quadro de retrato del Rey felipe segundo sin marco	En verder nog een schilderij, een portret van de koning Filips II zonder lijst.	50
8.	Mas otro rretrato entero de la senora enperatriz sin marco	En verder nog een portret ten voeten uit van de keizerin zonder lijst.	50
9.	Mas otro Retrato de la ynfanta rena ysabel	En verder nog een portret van de Infanta koningin Isabella [dochter Filips II].	50
10.	Mas un quadro del nacimiento de xpo y adoracon de los Reyes con marco negro	En verder een schilderij van de geboorte van Christus en de aanbidding van de [drie] koningen met een zwarte lijst.	30
11.	Mas un rretrato pequeño de un nino digo del sr don luis de vco sin marco	En verder een klein portret van een kind, meer bepaald van Luis de Velasco zonder lijst.	30

³³⁴ Deze inventaris is digitaal beschikbaar via de Getty Provenance Index: 'Inventaris van María Lasso de Castilla, 1622', The Getty Research Institute, geraadpleegd 10 juli 2020, <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, Inventory Number E-562. De lay-out is aangepast om de Nederlandse vertaling er naast te kunnen plaatsen.

12.	Mas otro Retrato del Conde de salacar sin marco	En verder nog een portret van de Graaf van Salazar [Bernardino de Velasco, echtgenoot van María Lasso de Castilla].	30
13.	Mas otro Retrato de la Condesa de salacar	En verder nog een portret van de Gravin van Salazar [María Lasso de Castilla zelf].	30
14.	Mas otro Retrato de una princesa que dicen Un de portugal	En verder nog een portret van een prinses, van wie ze zeggen dat ze uit Portugal komt.	50
15.	Mas otro Retrato de la Reyna de francia con una enana sobre que tiene puesta la mano	En verder nog een portret van de koningin van Frankrijk met een dwerg die haar hand vasthoudt.	30
16.	Mas un quadro de un xpo crucificado abraçando a san franco con su marco dorado y negro	En verder een schilder van de gekruisigde Christus, omarmd door de heilige Franciscus met zijn gouden en zwarte lijst.	30
17.	Mas otro quadro pequeno de santa clara sin marco	En verder nog een klein schilderij van de heilige Clara zonder lijst.	30
18.	Mas otro quadro de nuestra sra de la rosa	En verder nog een schilderij van Maria met de roos.	30
19-37.	Mas diez y nuebe paisas de boscaxes y monteria all olio con sus marcos grandes pequenos y medianos que estan colgados en el xardin de las casas del dho conde	En verder negentien bos- en jachtscènes van olieverf met grote, kleine en medium lijsten die hangen in de tuin van het huis van de graaf.	70

Bijlage 5. Inventaris van Pedro Enríquez, 1548.

*Inventario del doctor Pedro Enriquez, catedrático de Valladolid y médico de Felipe II.*³³⁵

Eigen nummering	Schilderijen uit de inventaris ³³⁶	Vrije vertaling	Waarschijnlijkheidsfactor
1-7.	yten otros siete lienços de las birtudes guarnesçidos con guarniçion de guadamaçi	item nog zeven doeken van de deugden met lijstwerk van goudleer	30
8-18.	mas onçe lienços de barias cosas con sus guarniçiones de guadamaçi	En verder elf doeken van verschillende zaken met goudleren lijstwerk	30
19.	yten una pintura de la esperança puesta en lienço y guarnesçida de madera	item een schilderij van de Hoop op doek, met een houten lijst	30
20.	yten una tabla grande del juiçio de mical anjer guarnesçida de madera	item een groot paneel van het [laatste] oordeel van Michelangelo met houten lijst	20
21-28.	yten ocho lienços de lejos y de indios guarnesçidos de madera	item acht doeken van verre [plaatsen] en de Indiën [Zuid-Oost Azië] met houten versiering	10
29-30.	mas otros dos lienços con su guarniçion de madera de lejos	en verder nog twee doeken met houten lijstwerk van veraf	30
31-37.	siete lienços de las obras de misericordia guarnesçidos de guadamaçi	zeven doeken met de Werken van Barmhartigheid versierd met goudleer	30
38.	yten un papel grande aforrado en lienço con quarenta y tantos pajaros y con guarniçion de madera	item een groot papier bekleed met doek met veertig en nog wat vogels met houten lijstwerk	20
39-40.	dos retraticos de papel con guarniçiones de madera	twee portretten op papier met houten lijstwerk	30
41-44.	yten otros quatro lienços de los tienpos del año sin guarniçion	Item nog vier doeken van de tijden van het jaar [de vier seizoenen], zonder lijstwerk	30
45.	yten itra ymaxen de un eçe homo con su guarniçion	item een voorstelling van een Ecce Homo met lijstwerk	30

³³⁵ 'Inventaris van Pedro Enríquez, 1584', Investigadores (zoals in noot 183). De lay-out is aangepast om de Nederlandse vertaling er naast te kunnen plaatsen.

³³⁶ De meeste schilderijen staan verspreid over "adornos de casa" (decoratie van het huis) en "devoción – oratorio" (devotie – oratorium). De schilderijen uit de eerste groep zijn nummer 1-44 en de laatste groep zijn 45-61.

46.	yten una ymaxen de pinçel al olio del jigante goliás	item een voorstelling met olieverf van de reus Goliat	30
47.	yten otro lienço del milagro de los çinco panes	item nog een doek van het wonder van de vijf broden	30
48.	mas otro lienço del nascimiento guarnesçido de guadamaçie	en verder nog een doek van de geboorte [van Christus] versierd met goudleer	30
49.	yten una ymajen grande de nuestra señora de rafael urbina	item een grote voorstelling van Maria door Rafael [van] Urbino	1
50.	yten otra ymajen de nuestra señora con dos cortinas açules	item nog een voorstelling van Maria met twee blauwe gordijnen	30
51.	yten otra ymajen de nuestra señora con su niño jesus en los braços y con una cortina de tafetan carmesi	item nog een voorstelling van Maria met haar kind Jezus in haar armen en met een karmozijnrood tafziden gordijn	30
52.	otra tabla de nuestra señora	nog een paneel van Maria	30
53.	yten una quinta angustia iluminada con guarniçion de madera	item een vijfde smart [Maria staat onder Jezus' kruis] met houten lijst	30
54.	una ymajen de pinçel de la quinta angustia	een voorstelling met penseel van de vijfde smart	30
55.	yten otra quinta angustia con guarniçion pintada al olio	item nog een vijfde smart met lijstwerk, geschilderd met olieverf	30
56.	una tabla del salvador	een paneel van de Verlosser	30
57.	otra ymaxen de san geronimo con un anjel	item nog een voorstelling van de heilige Hiëronymus met een engel	30
58.	yten un lienço de sant anton guarnesçido de madera	item een doek van de heilige Antonius versierd met hout	30
59.	yten un lienço de san juan bautista guarnesçido de guadamaçi	item een doek van de heilige Johannes de Doper versierd met goudleer	30
60-61.	dos tablas luminadas con su guarniçion de madera sobredorada	twee panelen met verguld houten lijstwerk	30

Bijlage 6. Inventaris van Juan Ruiz de Velasco, 1605.

*Inventario de Juan Ruiz de Velasco, secretario de su majestad y señor de la casa de Velasco.*³³⁷

Eigen nummering	Schilderijen uit de inventaris	Vrije vertaling	Waarschijnlijkheidsfactor
1.	yten otro retrato del licenciado francisco ruiz de velasco su ermano	item nog een portret van Francisco Ruiz de Velasco, zijn broer	30
2.	yten otro de doña jeronima de velasco su hermana abadesa	item nog een van mevrouw Jeronima de Velasco, zijn zus de abdis	30
3.	yten un retrato pequeño del señor secretario juan ruiz de velasco con el abito de santiago	item een klein portret van de secretaris Juan Ruiz de Velasco met het habijt van Santiago [aan]	30
4.	una beronica en tabla con el campo dorado y su guarniçion azul	een heilige Veronica op paneel met gouden achtergrond en blauwe versiering	30
5.	otra beronica con el campo blanco y guarniçion dorada	nog een heilige Veronica met een witte achtergrond en gouden versiering	30
6.	yten un christo la magdalena y san juan con guarniçion de evano	item een Christus, Magdalena en Johannes met ebbenhouten versiering	30
7.	yten un eçe omo con la cruz a cuestas de mano de morales de badajoz	een Ecce Homo met het kruis van de hand van [Luis] de Morales de Badajoz	1
8.	yten un san francisco el lienzo	item een heilige Franciscus op doek	30
9.	yten un san francisco en lienzo roto d	item een heilige Franciscus op doek, kapot/gescheurd	30
10.	yten un san francisco de padua en tabla con su guarniçion dorada y negra	item een heilige Franciscus van Padua op paneel met gouden en zwarte versiering	30

³³⁷ Deze inventaris is samen met het testament zonder archivale referentie in een getranscribeerde en bewerkte versie door Anastasio Rojo Vega digitaal beschikbaar via website van de koninklijke bibliotheek van Spanje: 'Inventaris van Juan Ruiz de Velasco, 1605', Investigadores, geraadpleegd 17 juli 2020, <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/8878>. De lay-out is aangepast om de Nederlandse vertaling er naast te kunnen plaatsen.

Bijlage 7. Taxatierapport van regent Montoya de Cárdenas, 1621.

*Valoración de Regente Montoya de Cárdenas, miembro del Consejo Supremo de Italia.*³³⁸

Nummering GPI	Schilderijen uit de inventaris	Vrije vertaling	Waarschijnlijkheidsfactor
1.	Un quadro de Pintura en que esta retrada la ciudad de Napoles tasado por Lorenzo de Aguirre pintor en trescientos reales.	Een schilderij waarop de stad Napels is afgebeeld, getaxeerd door Lorenzo de Aguirre, schilder, 300 reales [waard].	1
2-11.	diez quadros de la Historia del Rey Faraon Porque otros dos que havia los pressento El sr Rexente. Tasose cadauno a cinqu ducados.	Tien schilderijen met de geschiedenis van de Farao, 50 ducados per stuk.	30
12.	Otro de un ezeomo tasose en trescientos rreales.	Nog een van een Ecce Homo, 300 reales.	30
13.	Otro de Una Venus del tiziano Con Cupido mirandose a el espexo en seiscientos Rs.	Nog een van een Venus van Titiaan met Cupido in de spiegel kijkend, 600 reales.	1
14.	Otro del prendimiento de nro sr en trezientos reales.	Nog een van de gevangenneming van Jezus [nuestro señor], 300 reales.	30
15.	Otro de un st Geronimo del Carlucho en zien rs.	Nog een van de heilige Hiëronymus van Carducho, 100 reales.	1
16.	Otro de una benus y Adonis origl de lucas de genova en mill rreales.	Nog een van Venus en Adonis, origineel van Lucas van Genova, 1000 reales.	1
17.	Otro de Europa con la llubia de oro de tiziano tasose en mil quinientos rs.	Nog een van Europa met de gouden regen van Titiaan, getaxeerd op 1500 reales.	1
18.	Otro de las Batallas de david de mano del Cornelio en ocho cientos reales.	Nog een van de gevechten van David van de hand van Cornelio, 800 reales.	85
19.	Otro El Triunpho de david de la misma mano [del Cornelio] en ochocientos Reales.	Nog een van de triomf van David van dezelfde hand [Cornelio], 800 reales.	85
20.	Otro Un monte Calvario de mano de felipe en tres cientos rs.	Nog een van een calvarieberg van de hand van Felipe, 300 reales.	10
21.	Otro Una magdalena con la serpiente de mano del Cornelio en doze ducados.	Nog een van een Magdalena met de slang van de hand van Cornelio, 12 ducados.	85

³³⁸ Deze inventaris is digitaal beschikbaar via de Getty Provenance Index: 'Inventaris van regent Montoya de Cárdenas, 1621', The Getty Research Institute, geraadpleegd 10 juli 2020, <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, Inventory Number E-435. De lay-out is aangepast om de Nederlandse vertaling er naast te kunnen plaatsen.

22.	Otro de los zinco ganas [panes] y peses [peces] de mano del Cornelio. En cinqu ducados.	Nog een van de vijf broden en vissen [=vermenigvuldiging van de broden] van de hand van Cornelio, 50 ducados.	85
23.	Otro de St Onofre de la misma mano [del Cornelio] en cien y cinqu reales.	Nog een van de heilige Onufrius van dezelfde hand [Cornelio], 150 reales.	85
24.	Otro de St Geronimo de la misma mano [del Cornelio] en ciento y cinqu reales.	Nog een van de heilige Hiëronymus van dezelfde hand [Cornelio], 150 reales.	85
25.	Otro del la magdalena del mismo [Cornelio] en ciento y cinqu reales.	Nog een van de Magdalena van dezelfde hand [Cornelio], 150 reales.	85
26.	El Ynfierno del Cornelio en cinqu ducados.	De Hel van Cornelio, 50 ducados.	85
27.	Otro de la discrezion de la pulla de los Reynos de Naples en dos ducados.	Nog een aftekening van het koninkrijk Napels, 2 ducados.	20
28.	Otro discrezion del mismo Reyno y del de silicia en dos ducados.	Nog een aftekening van hetzelfde koninkrijk [Napels] en dat van Sicilië, 2 ducados.	20
29.	Otro de otro St Gerardo de noche en cien reales.	Nog een van de andere heilige Hiëronymus 's nachts, 100 reales.	30
30-77.	quarenta y ocho cuadros pequenos de cavezas de Stos y pontifizes. Cada una a diez reales.	achtenveertig kleine schilderijen van hoofden van de heiligen en pausen. Elk 10 reales.	30
78.	Otro del mismo tamaño de nra Sa Bestida de Blanco también con marco de evano en lamina en doze ds.	Nog een van dezelfde grootte van Maria in het wit gekleed, met ebbenhouten lijst ingepakt in folie, 12 ducados.	30
79.	Otro marco con una tabla pequena de la pasión cuando llevan nro sr [nuestro señor] la cruz a cuestras en diez ducados.	Nog een met een klein paneel van de passie wanneer Jezus het kruis draagt, 10 ducados.	30
80.	Otra Pintura pequena de Adán y Eva uyan del paraís con el marco de evano en lamina en treynta ds.	Nog een klein schilderij van Adam en Eva die uit het paradijs vluchten met de ebbenhouten lijst ingepakt in folie, 30 ducados.	30
81.	Otro cuadro grande de Leda con el zisne digo ques de leda en mill reales.	Nog een groot schilderij van Leda en de zwaan, 1000 reales.	15
82.	Una nra sra Grande y st Joseph con El niño en los brazos con moldura dorada en zinco ds.	Een grote Maria en de heilige Jozef met het kind in de armen met een gouden lijst, 5 ducados.	30

83.	Otra nra sra sin marco con el nino en los brazos en cuarto ds.	Nog een Maria zonder lijst met het kind in de armen.	30
84.	Un cuadro pequeno de la madre Theresa en dos ds.	Een klein schilderij van moeder Theresa, 2 ducados.	30
85-87.	Tres cuadros grandes de los metomorfocios de ovidio de tres Venus desnudas a dozientos rs cada uno.	Drie grote schilderijen van de Metamorfosen van Ovidius met drie naakte Venussen, 200 reales per stuk.	15
88.	Un cuadro de Emaus del Cornelio con paisses en zien rs.	Een schilderij van Emmaus van Cornelio met landen [Op weg naar Emmaus], 100 reales.	85
89.	Otro de una caveza de un salvador con marco de evano en lamina en doce.	Nog een van een hoofd van de Verlosser met ebbenhoutenlijst ingepakt in folie, 12.	30

Bijlage 8. Taxatierapport van Fernando Carrillo Muñoz de Godoy, 1622.

*Valoración de Don Fernando Carrillo Muñoz de Godoy, del Consejo Supremo y Cámara del Rey y su Presidente del Real Consejo de las Indias de Su Majestad, Caballero de Santiago.*³³⁹

Nummering GPI	Schilderijen uit de inventaris	Vrije vertaling	Waarschijnlijkheidsfactor
1.	Un quadro de un cristo con la cruz a questas en doce du.s	Een schilderij van Christus die het kruis draagt, 12 ducados.	30
2-26.	Primeramente veinte y seis retratos de cavecas de Varones Ilustres cada uno a diez R.s.	Allereerst zesentwintig portretten van hoofden van illustere mannen, 10 reales per stuk.	50
27-42.	otros diez y seis de caveças de Principes de la casa de austria y otros a doce Reales.	nog zestien hoofden van vorsten uit het huis Oostenrijk en anderen, 12 reales.	50
43-46.	quatro evangelistas con sus molduras doradas en Lienços de Vara y quarta a cinco du.s cada uno.	Vier evangelisten met hun gouden lijsten op doek van 105 cm., 5 ducados per stuk.	30
47-48.	mas un san Nicolas de Tolentino y una Santa Teresa del mismo tamano con sus molduras doradas a cinco ducados.	En verder een heilige Nicolaas van Tolentijn en een heilige Theresa van dezelfde grootte met gouden lijsten, 5 ducados.	30
49.	Una Imagen de nra s.a de flandes que esta sobre un arbol de vara y quarta con su moldura dorada tasada en çien R.s.	Een afbeelding van Maria uit Vlaanderen die onder een boom staat van 105 cm. met zijn gouden lijst, getaxeerd op 100 reales.	99
50-51.	Mas otro Retrato de Rey don Phelipe Terçero y otro de la Reyna su muger quatrocientos R.s entrambos.	En verder een portret van koning Filips III en nog een van de koningin, zijn vrouw, beide 400 reales.	50
52.	Mas otro Retrato del Duque de Ierma armado en çiento y cinquenta R.s.	En verder nog een portret van de Hertog van Lerma, gewapend, 150 reales.	30
53.	Mas otro retrato entero del Duque de Uceda que esta roto en cien R.s.	En verder nog een portret ten voeten uit van de Hertog van Uceda [zoon van de Hertog van Lerma], gescheurd [het doek], 100 reales.	30

³³⁹ Deze inventaris is digitaal beschikbaar via de Getty Provenance Index: 'Inventaris van Fernando Carrillo Muñoz de Godoy, 1622', The Getty Research Institute, geraadpleegd 10 juli 2020, <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, Inventory Number E-558. De lay-out is aangepast om de Nederlandse vertaling er naast te kunnen plaatsen.

54.	Mas una Santa Catalina de Sena con su moldura dorada de vara y quarta en diez du.s.	En verder een heilige Catharina van Siena met gouden lijst van 105 cm., 10 ducados.	30
55.	Mas otro de San Agustin con su moldura dorada de bara y m.a tasada en diez du.s.	En verder nog een van de heilige Augustinus met een gouden lijst 126 cm., getaxeerd op 10 ducados.	30
56.	Mas un Retrato del Rey d. Phelipe segundo viejo de vara y quarta de alto media figura en quatro Du.s.	En verder een portret van een oude koning Filips II van 105 cm hoog, halffiguur, 4 ducados.	50
57-66.	Mas diez Lienços con unas molduras dadas de Verde de sitios de flandes a duçientos reales cada uno.	En verder tien doeken met groene lijsten van plaatsen in Vlaanderen [stadsgezichten? Kaarten?], 200 reales per stuk.	90
67-69.	Mas Tres Lienços de bodegones con sus molduras dadas de Verde a ciento y cinquenta R.s cada uno.	En verder drie doeken van stillevens met groene lijsten, 150 reales per stuk.	60
70.	Mas un san Pablo de Vara y quarta con su moldura dorada en seis du.os.	En verder een heilige Paulus van 105 cm. met gouden lijst, 6 ducados.	30
71-72.	Dos Lienços biejos de flandes al Temple a seis reales cada uno.	Twee oude doeken uit Vlaanderen met tempera, 6 reales per stuk.	99
73.	Un San gregorio de bara y media con su moldura dorada en diez du.s.	Een heilige Gregorius van 126 cm. met gouden lijst, 10 ducados.	30
74.	San Buenaventura San Geronimo y s. Gregorio y san Ambrosio a diez du.s.	De heilige Bonaventura, Hiëronymus, Gregorius en Ambrosius, 10 ducados.	30
75.	Mas un santo Tomas de aquino con una moldura angosta en çien R.s.	En verder een heilige Thomas van Aquino met een smalle lijst, 100 reales.	30
76.	San Basilio de Vara y media con su moldura dorada en diez ducados.	De heilige Basilius van 126 cm. met gouden lijst, 10 ducados.	30
77-78.	san Ju.o Bau.ta y san Ju.o evangelista de baras y m.a con sus molduras dorada a diez du.s.	Johannes de Doper en Johannes de Evangelist van 126 cm. met gouden lijsten, 10 ducados.	30
79-80.	Santa Brigida y san Blas del mismo la marco con sus molduras dorada a diez du.s.	De heilige Brigida en de heilige Blasius van dezelfde lijst met gouden lijst, 10 ducados.	30
81.	Una santa Madalena del mismo tamano en diez du.s.	Een heilige Magdalena van dezelfde grootte, 10 ducados.	30

82.	Un San Pedro en seis ducados.	Een heilige Petrus, 6 ducados.	30
83.	una santa Catalina cinco du.s.	Een heilige Catharina, 5 ducados.	30
84.	Un adoracion del huerto hecha en flandes con su moldura dorada de oro brunido y gravada de mas de dos baras en veinte y quatro du.s.	Een tuinaanbidding [Jezus in de Hof van Getsemane] gemaakt in Vlaanderen met gouden gepolijste en gegraveerde lijst en van meer dan 168 cm., 24 ducados.	99

Bijlage 9. Het binomiale model

A) De formule.

$$P = 1 - \sum_{X=0}^{N/2} X \sim \text{Binomial}(\theta, N)$$

Uitleg:

- P = cumulatieve waarschijnlijkheid
- X = willekeurige variabele
- θ = waarschijnlijkheidsfactor
- N = aantal schilderijen

B) Voorbeelden bepaling waarschijnlijkheidsfactor.

Bijlage en nummer	Beschrijving	Waarschijnlijkheidsfactor	Uitleg
Bijlage 6, nummer 7.	Een <i>Ecce Homo</i> met het kruis van de hand van [Luis] de Morales de Badajoz.	1	Luis de Morales was een Spaanse kunstschilder en kwam dus niet uit de Lage Landen. Ik geef dit schilderij de waarschijnlijkheidsfactor 1 (en niet 0), omdat we niet honderd procent zeker kunnen weten dat het schilderij echt door De Morales is geschilderd.
Bijlage 7, nummer 85-87.	Drie grote schilderijen van de Metamorfozen van Ovidius met drie naakte Venussen.	15	Naast het feit dat het vaak Italiaanse schilders waren die opdrachten kregen voor mythologische werken, was de eigenaar van de schilderijen een regent van de Raad van Italië. Dankzij deze positie had hij contacten in Italië en het was waarschijnlijk niet ingewikkeld om werken van Italiaanse schilders te verzamelen, of hij ze nu zelf aankocht of als (diplomatieke) gift ontving.
Bijlage 4, nummer 10.	Verder nog een schilderij van de geboorte van Christus en de aanbidding van de	30	Deze beschrijving is niet uitgebreid genoeg om er een label op te kunnen plakken. De schilderijen uit de Spaanse collecties komen meestal uit Italië, de Lage Landen of Spanje.

	[drie] koningen met een zwarte lijst.		Daarnaast houd ik nog een kleine reserve (10%) over voor het geval het schilderij uit Frankrijk, Engeland, Portugal of uit een ander land komt. Dan is er nog 90% over, gedeeld door 3 (Italië, Nederlanden, Spanje), maakt 30.
Bijlage 8, nummer 67-69.	Verder nog drie doeken van stillevens met groene lijsten.	60	Stillevenns werden ook in Spanje en in Italië geschilderd, maar de eigenaar van deze werken verbleef meerdere keren voor een periode van een aantal jaar in de Nederlanden in dienst van Filips II en Filips III.
Bijlage 3, nummer 16.	Item een ander portret van een Vlaamse vrouw met een marter.	80	Schilders uit de Lage Landen stonden bekend om hun portretkunst en er is een vrouw afgebeeld uit de Lage Landen.
Bijlage 3, nummer 20-28.	Negen doeken uit de Lage Landen, versierd met witte lijsten die de markies aan zijn vrouw heeft gegeven.	99	Er staat letterlijk dat ze uit de Lage Landen komen. Ik geef deze schilderijen de waarschijnlijkheidsfactor 99 (en niet 100), omdat er altijd een kans is dat de persoon die de inventaris heeft opgetekend fout zit.

C) Het uiteindelijke model.

Categorie naam	Categorie nummer	Aantal schilderijen	Voorwaarde	Individuele waarschijnlijkheidsfactor	Waarschijnlijkheid dat tenminste 50% van alle schilderijen in deze categorie uit de Lage Landen komen
Bijlage 3 - 1%	1	1	0.5	1.00%	1.00%
Bijlage 3 - 20%	2	6	3	20.00%	1.70%
Bijlage 3 - 30%	3	65	32.5	30.00%	0.04%
Bijlage 3 - 40%	4	1	0.5	40.00%	40.00%
Bijlage 3 - 50%	5	18	9	50.00%	40.73%
Bijlage 3 - 60%	6	16	8	60.00%	71.61%
Bijlage 3 - 70%	7	2	1	70.00%	49.00%

Bijlage 3 - 80%	8	4	2	80.00%	81.92%
Bijlage 3 - 99%	9	9	4.5	99.00%	100.00%
Bijlage 4 - 30%	10	14	7	30.00%	3.15%
Bijlage 4 - 50%	11	4	2	50.00%	31.25%
Bijlage 4 - 70%	12	19	9.5	70.00%	96.74%
Bijlage 5 - 1%	16	1	0.5	1.00%	1.00%
Bijlage 5 - 10%	13	8	4	10.00%	0.04%
Bijlage 5 - 20%	14	2	1	20.00%	4.00%
Bijlage 5 - 30%	15	50	25	30.00%	0.09%
Bijlage 6 - 1%	17	1	0.5	1.00%	1.00%
Bijlage 6 - 30%	18	9	4.5	30.00%	9.88%
Bijlage 7 - 1%	19	5	2.5	1.00%	0.00%
Bijlage 7 - 10%	20	1	0.5	10.00%	10.00%
Bijlage 7 - 15%	21	4	2	15.00%	1.20%
Bijlage 7 - 20%	22	2	1	20.00%	4.00%
Bijlage 7 - 30%	23	68	34	30.00%	0.02%
Bijlage 7 - 85%	24	9	4.5	85.00%	99.44%
Bijlage 8 - 30%	25	23	11.5	30.00%	2.14%
Bijlage 8 - 50%	26	45	22.5	50.00%	50.00%
Bijlage 8 - 60%	27	3	1.5	60.00%	64.80%
Bijlage 8 - 90%	28	10	5	90.00%	99.84%
Bijlage 8 - 99%	28	4	2	99.00%	99.94%

Afbeeldingen



Afb. 1. Atelier Bernard van Orley, *Margaretha van Oostenrijk*, ca. 1519.



Afb. 2. Jan van Eyck, *Arnolfiniportret*, 1434.



Afb. 3. Jan Gossaert, *Metamorfose van Hermaphroditus en Salmacis*, ca. 1520.



Afb. 4. Meester van 1499, *Diptiek met Maria met twee engelen en Margaretha van Oostenrijk*, vroege 16^{de} eeuw.



Afb. 5. Hans Krell, *Maria van Hongarije*, 1524.



Afb. 6a. Rogier van der Weyden, *De kruisafneming*, voor 1443.



Afb. 6b. Detail van afb. 6a.



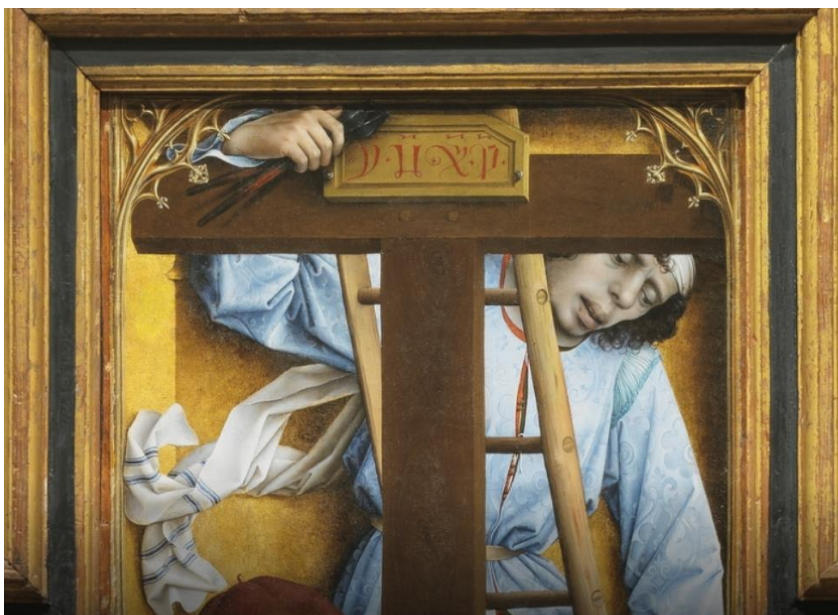
Afb. 6c. Detail van afb. 6a.



Afb. 6d. Detail van afb. 6a.



Afb. 6e. Detail van afb. 6a.



Afb. 6f. Detail van afb. 6a.



Afb. 7. Bernard van Orley, *Karel V*, ca. 1515-1516.



Afb. 8. Jakob Seisenegger, *Karel V met hond*, 1532.



Afb. 9. Titiaan, *Karel V met hond*, 1533.



Afb. 10. Titiaan, *Karel V in de slag bij Mühlberg*, 1548.



Afb. 11. Simon Bening, *Dubbelportret van Hendrik III van Nassau-Breda en Mencía de Mendoza*, 1531.



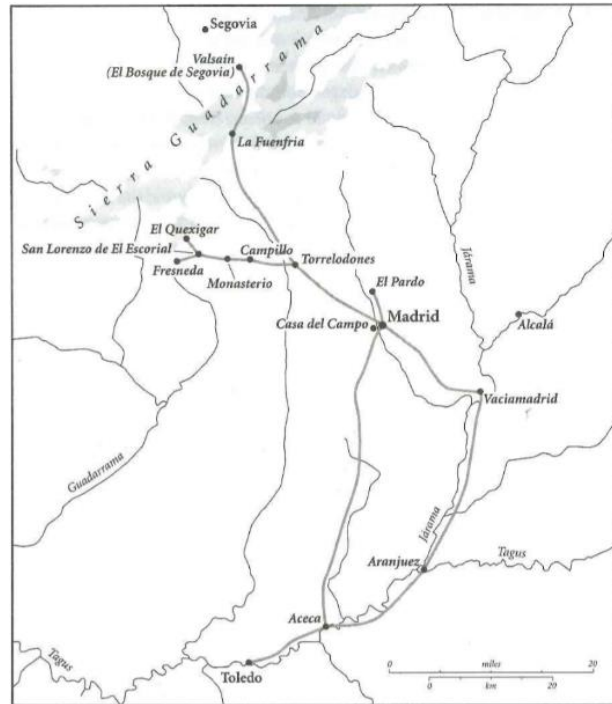
Afb. 13. Jheronimus Bosch, *De verzoeking van de heilige Antonius*, 1510-1515.



Afb. 12. Jheronimus Bosch, *Tuin der lusten*, ca. 1490-1500.



Afb. 14. Titiaan, *Filips II*, 1551.



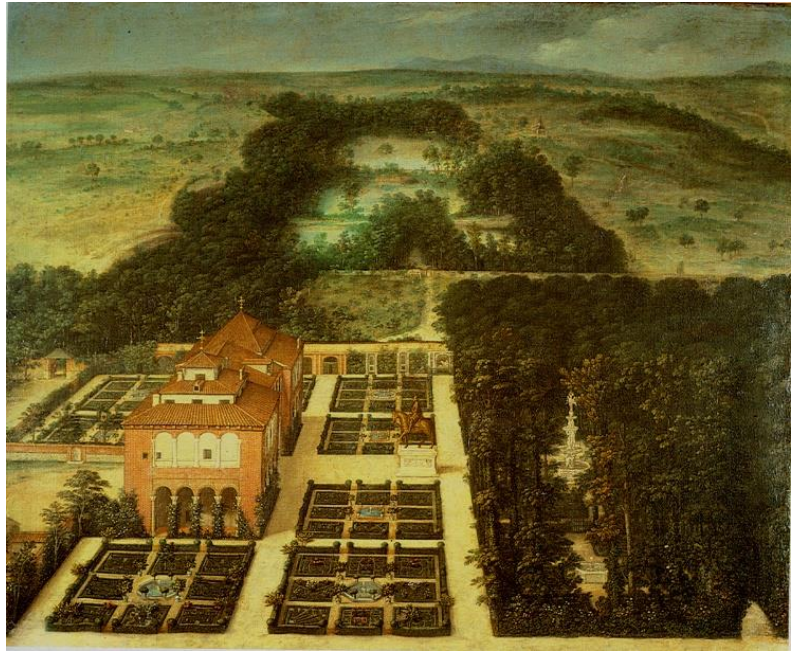
Afb. 15. De buitenverblijven van Filips II.



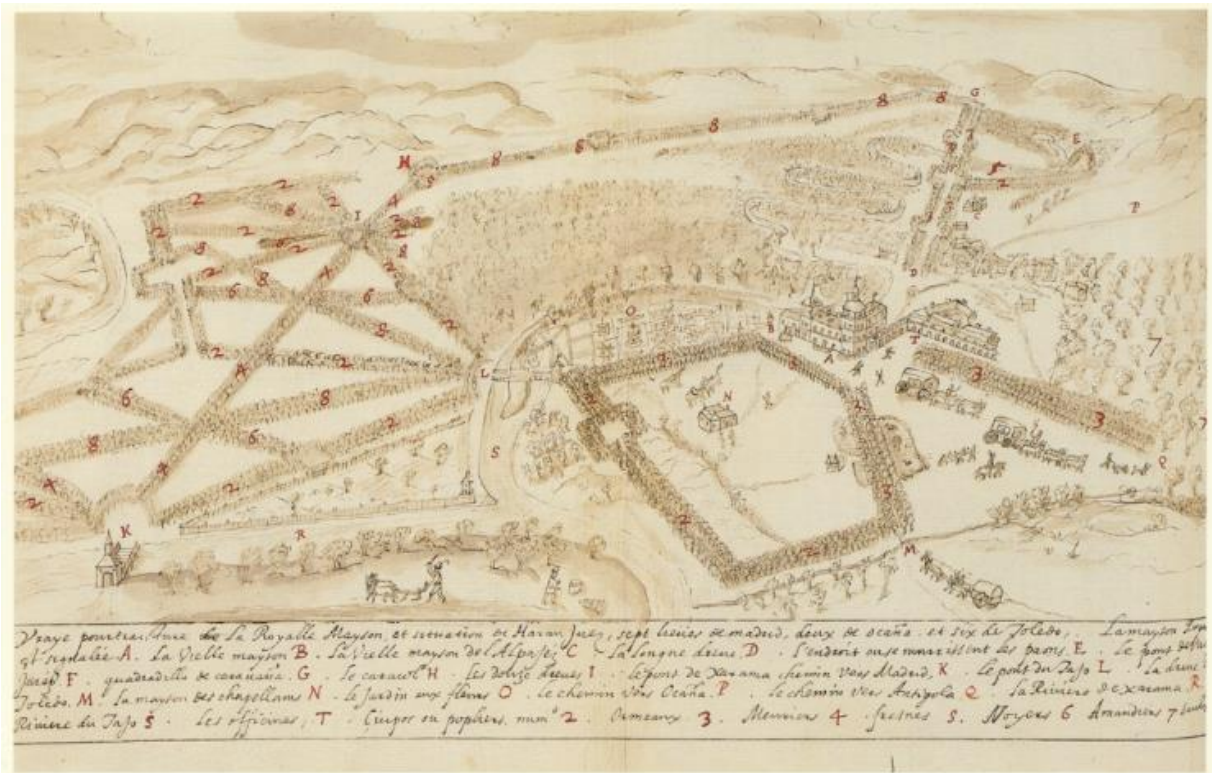
Afb. 16. (Detail van) Anthonis van den Wijngaerde, *Gezicht op het paleis Valsain*, 1562.



Afb. 17. Rogier van der Weyden, *Christus aan het kruis*, ca. 1457-1464.



Afb. 18. Onbekend (Spaans), *Gezicht op het Casa del Campo*, 17^{de} eeuw.



Afb. 19. Gezicht op de tuinen en het paleis in Aranjuez, Jehan Lhermite, *Le Passe-temps, Mémoires d'un gentilhomme de la Chambre de Philippe II*, de 1587 à 1602, verschillende steden in Spanje, late 16^{de} eeuw.



Afb. 20. Titiaan, *Filips II die Ferdinand aanbiedt aan de Overwinning*, ca. 1573-1575.



Afb. 21. Juan de Flandes en Michel Sittow, *Veelluik van Isabella van Castilië*, ca. 1496-1504.



Afb. 22. Titiaan, *Adam en Eva*, ca. 1550.



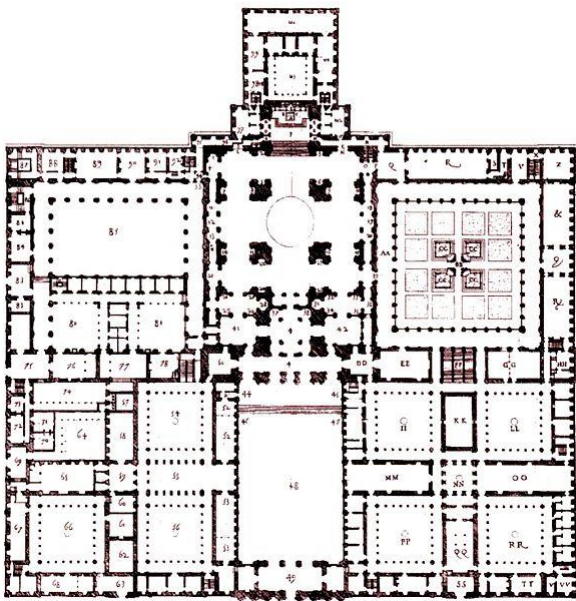
Afb. 23. Michiel Coxcie, *De kruisafneming*, ca. 1563.



Afb. 24. Titiaan, *Jupiter en Antiope* (ook wel: *De Venus van Pardo*), 1551.



Afb. 25. San Lorenzo de El Escorial, *Real Siteo de San Lorenzo de El Escorial*, 1563-1586, Juan Bautista de Toledo en Juan de Herrera.



Afb. 26. Plattegrond van het Escorial.



Afb. 27. Titiaan, *Het martelaarschap van de heilige Laurentius*, ca. 1564-1567.



Afb. 28. Jheronimus Bosch, *De zeven hoofdzonden*, ca. 1505-1510.



Afb. 30. Juan Fernández de Navarrete (ook wel 'El Mudo'), *De heilige Petrus en Paulus*, 1577.



Afb. 29. Fabrizio Castello, Niccolò Granello, Francesco Urbino, Giovanni Maria Urbino, Lázaro Tavarone en Orazio Cambiaso, *Veldslagen en grotesken*, 1584.



Afb. 31. El Greco, *Martelaarschap van de heilige Mauri en het Thebaanse legioen*, 1580-1582.



Afb. 32. Romolo Cincinnato, *Martelaarschap van de heilige Mauritius en het Thebaanse legioen*, 1583-1584.



Afb. . 33. El Greco, *Droom van Filips II*, 1579.



Afb. 34. Hans Liefvrick en Hieronymus Wierix, *Christus en Filips II*, 1568.



Afb. 35. Hieronymus Wierix, *De verlosser vertrouwt het insigne van macht toe aan Filips II in bijzijn van de paus*, ca. 1585.



Afb. 36. Karel ontvangt van God het zwaard om tegen de vijanden van God op te treden, Fr. Franciscus Tittelmans Hassellensis, *Elucidatio in omnes psalmos iuxta veritatem vulgatae et ecclesiae...*, Antwerpen (Martinus Ceasar), 1531.



Afb. 37. Federico Zuccaro, *Reliquieënkast met de annunciatie*, laatste kwart 16^{de} eeuw.



Afb. 38. Onbekend, *Konijn*, midden 16^{de} eeuw.



Afb. 39. Parmigianino,
Boogsnijdende Cupido,
ca. 1534-1539.



Afb. 40. Correggio, *Danaë*, ca. 1531.



Afb. 41. Correggio, *Leda en de zwaan*, ca. 1532.



Afb. 42. Correggio, *De ontvoering van Ganymedes*, ca. 1530.



Afb. 43. Marinus van Reymerswaele, *De geldschieters*, ca. 1540-1549.



Afb. 44. Marinus van Reymerswaele, *De goudweger en zijn vrouw*, 1539.



Afb. 45. Jan Gossaert, *Francisco de los Cobos*, ca. 1530-1532.



Afb. 46. Pacheco, *Portret van Argote de Molina*, ca. 1599.



Afb. 47. Parmigianino, *Het mystieke huwelijk van de heilige Catharina*, ca. 1527-1531.



Afb. 48. Titiaan, *Perseus en Andromeda*, ca. 1554-1556.



Afb. 49. Marcello Venusti (naar Michelangelo), *Het laatste oordeel*, 1549.



Afb. 50. Luis de Morales, *Ecce Homo*, ca. 1560-1570.



Afb. 51. Luis de Morales, *Ecce Homo*, ca. 1565-1570.



Afb. 52. Atelier van Luis de Morales, *Ecce Homo*, ca. 1570-1580.



Afb. 53. Titiaan, *Venus met een spiegel*, ca. 1555.



Afb. 54. Atelier van Titiaan, *Venus met twee Cupido's voor een spiegel*, ca. 1560.



Afb. 55. Peter Paul Rubens, *Venus en Cupido*, ca. 1606-1611.



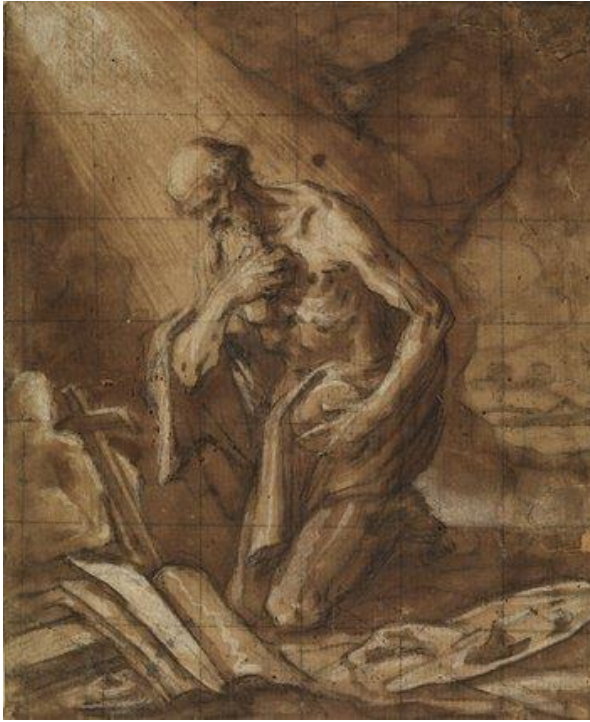
Afb. 56. Luca Cambiaso, *Venus en Adonis*, ca. 1560-1570.



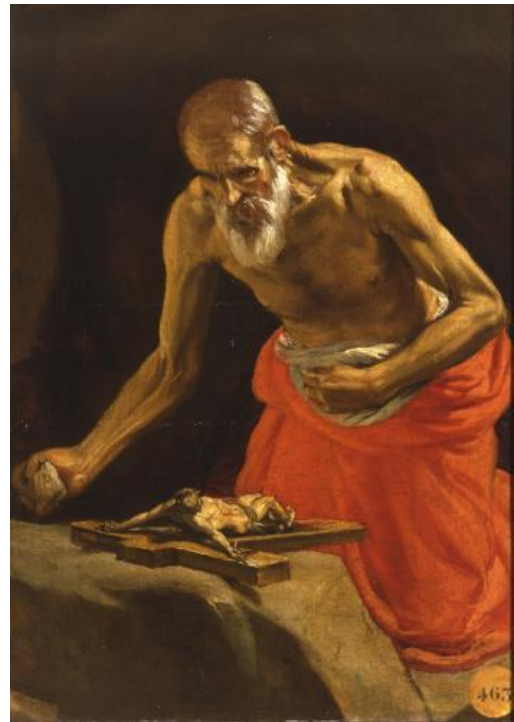
Afb. 57. Luca Cambiaso, *Venus en Adonis*, ca. 1560-1565.



Afb. 58. Vicente Carducho, *De berouwvolle Hiëronymus*, ca. 1600.



Afb. 59. Vicente Carducho, *De berouwvolle Hiëronymus*, 16^{de} eeuw.



Afb. 60. Bartolomé Carducho, *De berouwvolle Hiëronymus*, 1606.



Afb. 61. Fiat lux, Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Madrid, 1545-1573.



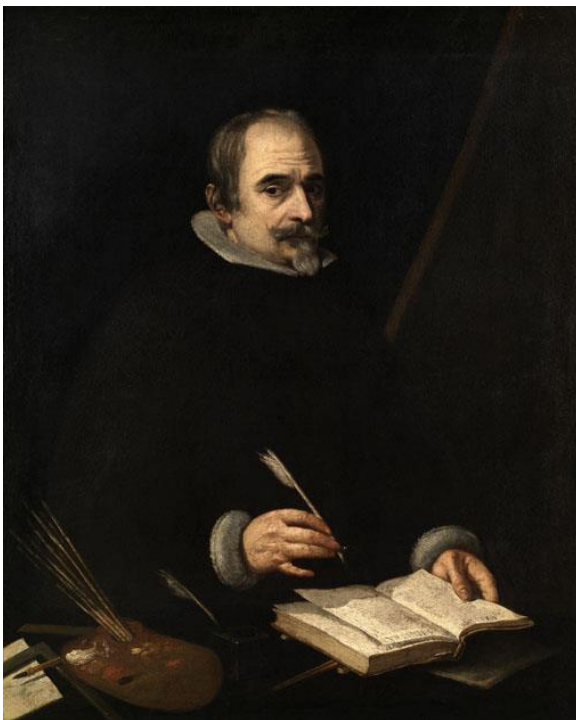
Afb. 62. De creatie van Eva, Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Madrid, 1545-1573.



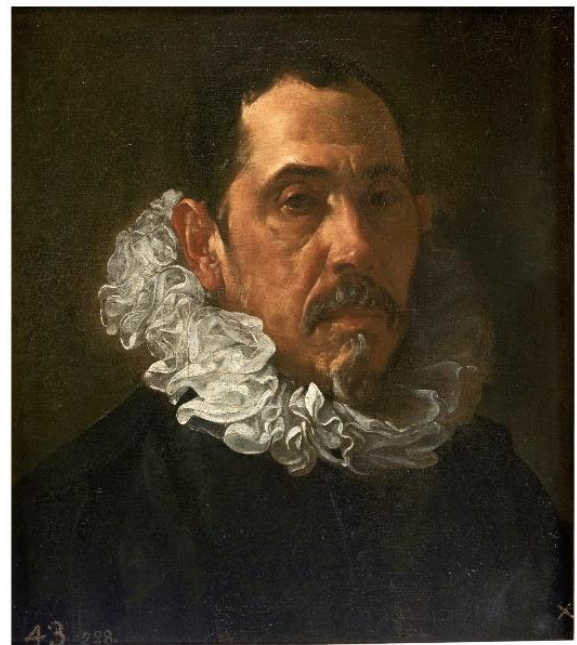
Afb. 63. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Felipe de Guevara*, 1531.



Afb. 64. Michel Sittow, *Diego de Guevara*, ca. 1515-1518.



Afb. 65. Vicente Carducho, *Zelfportret*, ca. 1633-1638.



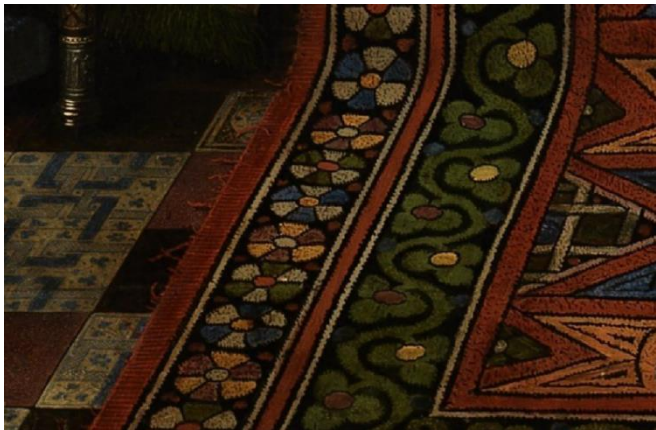
Afb. 66. Diego Velázquez, *Francisco Pacheco*, ca. 1620.



Afb. 67a. Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436.



Afb. 67b. Detail van afb. 67a.



Afb. 67c. Detail van afb. 67a.



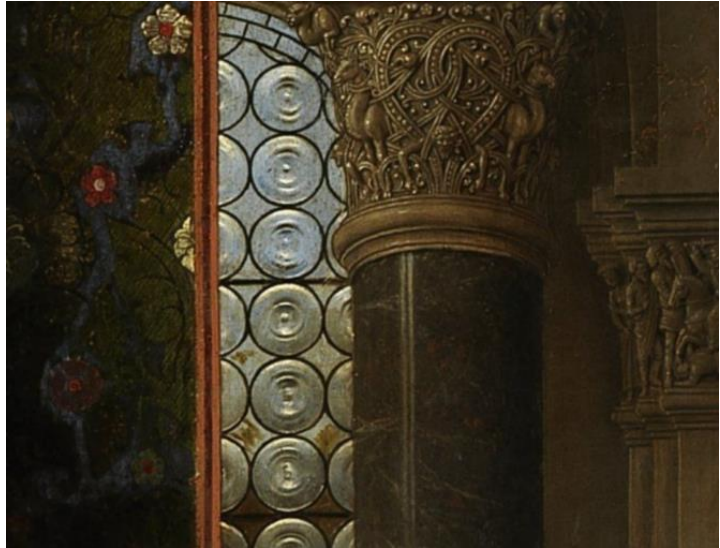
Afb. 67d. Detail van afb. 67a.



Afb. 67e. Detail van afb. 67a.



Afb. 67f. Detail van afb. 67a.



Afb. 67g. Detail van afb. 67a.



Afb. 67h. Detail van afb. 67a.



Afb. 67i. Detail van afb. 67a.



Afb. 67j. Detail van afb. 67a.



Afb. 67k. Detail van afb. 67a.



Afb. 67l. Detail van afb. 67a.



Afb. 67m. Detail van afb. 67a.



Afb. 67n. Detail van afb. 67a.



Afb. 67o. Detail van afb. 67a.



Afb. 68. Bartholomeus Spranger, *Heilige familie met Johannes de Doper in de vlucht naar Egypte*, ca. 1569-70.



Afb. 69. Rafael, *Madonna met de distelvink*, ca. 1506.



Afb. 70. Fra Angelico, *De kruisafneming*, ca. 1437-1440.



Afb. 71. Onbekend,
Edelheeretriptiek, 1443.



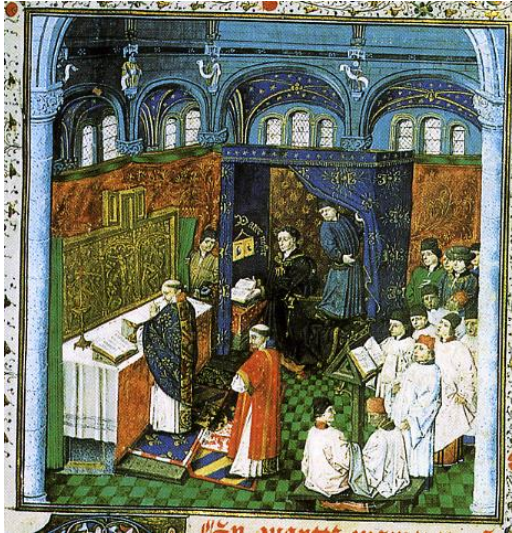
Afb. 72. Marcellus Coffermans,
De kruisafneming, ca. 1549-1575.



Afb. 73. Marcellus Coffermans, *De kruisafneming*, ca. 1549-1575.



Afb. 74. Jan van Eyck,
Dresden triptiek, 1437.



Afb. Afb. 75a. Filips de Goede tijdens de mis, Jean Miélot, *Traité sur l'oraison dominicale*, verlicht door Jean le Tavernier, Zuidelijke Nederlanden ca. 1457.



Afb. 75b. Detail van afb. 75a.



Afb. 76. Hans Memling, *Diptiek van Maarten van Nieuwenhove*, 1487.

Afb. 77. Brugse Meester van 1499, *Diptiek van Christiaan de Hondt, abt van Ter Duinen*, 1499.





Afb. 78. Joachim Patinir, *Rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1518-1520.



Afb. 79b. Detail van afb. 79a.



Afb. 79a. Joachim Patinir, *De verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1520-1524.



Afb. 79c. Detail van afb. 79a.



Afb. 79d. Detail van afb. 79a.



Afb. 80. Gerard David, *Rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1515.



Afb. 81. Francisco Pacheco, *De heilige Sebastiaan verzorgd door de heilige Irene*, 1616.



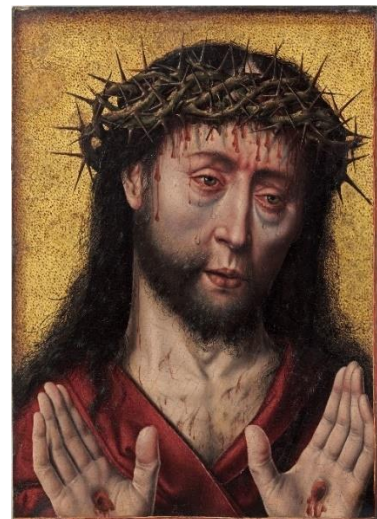
Afb. 82. Jan Harmensz. Muller (naar Hans von Aachen), *Martelaarschap van de heilige Sebastiaan*, ca. 1600.



Afb. 83. Michiel Coxie (naar de gebroeders Van Eyck), *Het Lam Gods*, ca. 1558.



Afb. 84. Geertgen tot Sint-Jans, *Man van Smarten*, ca. 1490.



Afb. 85. Aelbert Bouts, *Man van Smarten*, ca. 1490-1500.



Afb. 86. Giovanni Bellini, *Christus als de Man van Smarten*, ca. 1455.



Afb. 87. Maarten van Heemskerck, *Man van Smarten*, 1532.



Afb. 88. Hans Memling, *Man van Smarten*, na 1490.



Afb. 89. Anthonis Mor van Dashorst, *Zelfportret*, 1558.



Afb. 90a. Anthonis Mor van Dashorst, *Keizer Maximiliaan II*, 1550.



Afb. 90b. Detail van afb. 90a.



Afb. 90c. Detail van afb. 90a.



Afb. 91a. Anthonis Mor van Dashorst, *Anna van Oostenrijk, koningin van Spanje*, 1570.



Afb. 91b. Detail van afb. 91a.



Afb. 92a. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Keizerin Maria van Oostenrijk*, 1551.



Afb. 92b. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Keizerin Maria van Oostenrijk*, 1551.



Afb. 93a. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Catharina van Oostenrijk*, 1552-53.



Afb. 93b. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Catharina van Oostenrijk*, 1552-53.



Afb. 94. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Filips II*, ca. 1549-1550.



Afb. 95. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Giovanni Battista di Castaldo*, ca. 1550.

Afbeeldingenlijst

- Afb. 1. Atelier van Bernard van Orley, *Margaretha van Oostenrijk*, ca. 1519, olieverf op paneel, 37,5 x 27 cm., Royal Collection Trust, Londen, inv. RCIN 403441 (foto: Royal Collection Trust <https://www.rct.uk/collection/403441/margaret-of-austria-1480-1530>, geraadpleegd 4 december 2020).
- Afb. 2. Jan van Eyck, *Arnolfiniportret*, 1434, olieverf op paneel, 82,2 x 60 cm., The National Gallery, Londen, inv. NG186 (foto: The National Gallery <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>, geraadpleegd 4 december 2020).
- Afb. 3. Jan Gossaert, *Metamorfose van Hermaphroditus en Salmacis*, ca. 1520, olieverf op paneel, 32,8 x 21,5 cm., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. 2451 (OK) (foto: <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3731/de-metamorfose-van-hermaphroditus-en-salmacis>, geraadpleegd 24 juni 2020).
- Afb. 4. Meester van 1499, *Diptiek met Maria met twee engelen en Margaretha van Oostenrijk*, vroege 16^{de} eeuw, olieverf op paneel, 29,4 x 30,6 x 30,6 cm., Museum voor Schone Kunsten, Gent, inv. 1973-A (foto: © Vlaamse Kunstcollectie <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/maria-met-kind-en-twee-engelen-links-margaretha-van-oostenrijk-in-aanbidding-voor-de-madon>, geraadpleegd 12 juni 2020).
- Afb. 5. Hans Krell, *Maria van Hongarije*, 1524, olieverf op paneel, 45,5 x 36 cm., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie in der Neuen Residenz, Bamberg, inv. 3564 (foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Ovx09EpG2V>, geraadpleegd 16 december 2020).
- Afb. 6a. Rogier van der Weyden, *De kruisafneming*, voor 1443, olieverf op paneel, 204,5 x 261,5 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002825 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>, geraadpleegd 20 juni 2020).
- Afb. 6b-f. Details van afb. 6a.
- Afb. 7. Bernard van Orley, *Karel V*, ca. 1515-1516, olieverf op paneel, 71,5 x 51,4 cm., Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. 1335 (foto: Museum of Fine Arts <https://www.mfab.hu/artworks/portrait-of-emperor-charles-v-2/>, geraadpleegd 13 juni 2020).
- Afb. 8. Jakob Seisenegger, *Karel V met hond*, 1532, olieverf op doek, 203,5 x 123 cm., Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv. Gemäldegalerie, A114 (foto: Kunsthistorisches Museum <https://www.khm.at/de/object/e9b73bccd1/>, geraadpleegd 13 juni 2020).
- Afb. 9. Titiaan, *Karel V met hond*, 1533, olieverf op doek, 194 x 112,7 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P000409 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-emperador-carlos-v-con-un-perro/c6945b08-ded2-4824-9ac1-9a1d042549ce>, geraadpleegd 13 juni 2020).
- Afb. 10. Titiaan, *Karel V in de slag bij Mühlberg*, 1548, olieverf op doek, 335 x 283 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P000410 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-v-en-la-batalla-de-muhlberg/e7c91aaa-b849-478c-a857-0bb58a6b6729>, geraadpleegd 23 juni 2020).
- Afb. 11. Simon Bening, *Dubbelportret van Hendrik III van Nassau-Breda en Mencía de Mendoza*, 1531, tempera op perkament gemonteerd op paneel, ca. 8,4 x 5,5 cm., Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. M.513 en M.514 (foto: *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Thomas Kren en Scot McKendrick, red., Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003, Tentoonstellingscatalogus, 465).
- Afb. 12. Jheronimus Bosch, *Tuin der lusten*, ca. 1490-1500, grisaille en olieverf op paneel, 205,5 x 384,9 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002823 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>, geraadpleegd 15 juni 2020).

- Afb. 13. Jheronimus Bosch, *De verzoeking van de heilige Antonius*, 1510-1515, olieverf op paneel, 73 x 52,5 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002049 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tentaciones-de-san-antonio-abad/c1fb9065-66bd-4a6e-abd8-3b6a75431313>, geraadpleegd 15 juni 2020).
- Afb. 14. Titiaan, *Filips II*, 1551, olieverf op doek, 193 x 111 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P000411 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/d12e683b-7a51-41db-b7a8-725244206e21>, geraadpleegd 17 juni 2020).
- Afb. 15. De buitenverblijven van Filips II (foto: Geoffrey Parker, *Imprudent king: a new life of Philip II*, New Haven en Londen: Yale University Press, 2014, 101).
- Afb. 16. (Detail van) Anthonis van den Wijngaerde, *Gezicht op het paleis Valsain*, 1562, pen en bruine inkt en een klein beetje was, 395 x 1120 mm., Österreichische Nationalbibliothek, Wenen, inv. Cod. Min. 41, fol. 21 (foto: Österreichische Nationalbibliothek <http://data.onb.ac.at/rep/1004787F>, geraadpleegd 20 juni 2020).
- Afb. 17. Rogier van der Weyden, *Christus aan het kruis*, ca. 1457-1464, olieverf op paneel, 323,5 x 192 cm., Patrimonio Nacional, Madrid, inv. 10014602 (foto: Patrimonio Nacional <https://www.patrimonionacional.es/en/colecciones-reales/pintura/el-calvario>, geraadpleegd 20 juni 2020).
- Afb. 18. Onbekend (Spaans), *Gezicht op het Casa del Campo*, 17^{de} eeuw, materiaal en afmetingen onbekend, Museo Municipal, Madrid, inv. onbekend (foto: Website Investigart <https://www.investigart.com/2015/03/26/los-jardines-en-epoca-de-felipe-ii/>, geraadpleegd 24 juni 2020).
- Afb. 19. Gezicht op de tuinen en het paleis in Aranjuez, Jehan Lhermite, *Le Passe-temps, Mémoires d'un gentilhomme de la Chambre de Philippe II, de 1587 à 1602*, verschillende steden in Spanje, late 16^{de} eeuw. Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Manuscriptenkabinet, inv. Mss. II 1028, folionummer onbekend (foto: Website Investigart <https://www.investigart.com/2016/10/11/palacio-real-aranjuez-siglo-xvi-xvii/>, geraadpleegd 20 juni 2020).
- Afb. 20. Titiaan, *Filips II die Ferdinand aanbiedt aan de Overwinning*, ca. 1573-1575, olieverf op doek, 335 x 274 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P000431 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii-ofreciendo-al-cielo-al-infante-don/d1f2bea9-0d59-495e-9fb5-6efe7762798d>, geraadpleegd 23 juni 2020).
- Afb. 21. Juan de Flandes en Michel Sittow, *Veelluik van Isabella van Castilië*, ca. 1496-1504, olieverf op paneel, 21 x 16 cm. (per paneel), Palacio Real, Madrid, inv. 10002018 a 10002032 (foto: Patrimonio Nacional <https://www.patrimonionacional.es/en/colecciones-reales/pintura/poliptico-de-isabel-la-catolica>, geraadpleegd 23 juni 2020).
- Afb. 22. Titiaan, *Adam en Eva*, ca. 1550, olieverf op doek, 240 x 186 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P000429 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adan-y-eva/e0ca4331-fb89-47a7-9ba0-be0ece23426b>, geraadpleegd 23 juni 2020).
- Afb. 23. Michiel Coxcie, *De kruisafneming*, ca. 1563, olieverf op paneel, 235(?) x 260 cm., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. onbekend (foto: RKD <https://rkd.nl/en/explore/images/218740>, geraadpleegd 20 juni 2020).
- Afb. 24. Titiaan, *Jupiter en Antiopé* (ook wel: *De Venus van Pardo*), 1551, olieverf op doek, 196 x 385 cm., Musée du Louvre, Parijs, inv. 752 (foto: Musée du Louvre http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28436, geraadpleegd 20 juni 2020).
- Afb. 25. San Lorenzo de El Escorial, *Real Siteo de San Lorenzo de El Escorial*, 1563-1586, Juan Bautista de Toledo en Juan de Herrera (foto: © Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte <https://whc.unesco.org/en/documents/127223>, geraadpleegd 22 juni 2020).

- Afb. 26. Plattegrond van het Escorial (foto: <https://el-escorial.com/el-escorial-architecture/>, geraadpleegd 22 juni 2020).
- Afb. 27. Titiaan, *Het martelaarschap van de heilige Laurentius*, ca. 1564-1567, olieverf op doek, 415 x 297,5 cm., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014834 (foto: Patrimonio Nacional <https://www.patrimonionacional.es/en/colecciones-reales/pintura/martirio-de-san-lorenzo>, geraadpleegd 22 juni 2020).
- Afb. 28. Jheronimus Bosch, *De zeven hoofdzonden*, ca. 1505-1510, olieverf op paneel, 119,5 x 139,5 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002822 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70>, geraadpleegd 22 juni 2020).
- Afb. 29. Fabrizio Castello, Niccolò Granello, Francesco Urbino, Giovanni Maria Urbino, Lazaro Tavarone en Orazio Cambiaso, *Veldslagen en grotesken*, 1584, fresco's, afmetingen onbekend, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, zonder inventarisnummer (foto: Patrimonio Nacional <https://www.patrimonionacional.es/visita/real-sitio-de-san-lorenzo-de-el-escorial>, geraadpleegd 22 juni 2020).
- Afb. 30. Juan Fernández de Navarrete (ook wel 'El Mudo'), *De heilige Petrus en Paulus*, 1577, olieverf op doek, 235 x 185 cm., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, basiliek, inv. onbekend (foto: https://es.wikipedia.org/wiki/Navarrete_el_Mudo#/media/Archivo:San_Pedro_y_San_Pablo-Fern%C3%A1ndez_Navarrete.jpg, geraadpleegd 25 juni 2020).
- Afb. 31. El Greco, *Martelaarschap van de heilige Mauri en het Thebaanse legioen*, 1580-1582, olieverf op doek, 445 x 294 cm., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014707 (foto: Patrimonio Nacional <https://www.patrimonionacional.es/en/colecciones-reales/pintura/el-martirio-de-san-mauricio-y-la-legion-tebana>, geraadpleegd 25 juni 2020).
- Afb. 32. Romolo Cincinnato, *Martelaarschap van de heilige Mauritius en het Thebaanse legioen*, 1583-1584, olieverf op doek, 580 x 288 cm., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. onbekend (foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Romulo_Cincinato#/media/File:Smaurice.jpg, geraadpleegd 25 juni 2020).
- Afb. 33. El Greco, *Droom van Filips II*, 1579, olieverf op doek, 140 x 110 cm., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escoria, Kapittelzaal, inv. onbekend (foto: https://www.wga.hu/html_m/g/greco_el/04/0404grec.html, geraadpleegd 22 juni 2020).
- Afb. 34. Hans Liefrinck en Hieronymus Wierix, *Christus en Filips II*, 1568, gravure, 269 x 203 mm., KBR, Brussel, inv. onbekend (foto: Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin: Four Courts Press, 2004, 58).
- Afb. 35. Hieronymus Wierix, *De verlosser vertrouwt het insigne van macht toe aan Filips II in bijzijn van de paus*, ca. 1585, gravure, 230 x 284 mm., KBR, Brussel, inv. onbekend (foto: Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin: Four Courts Press, 2004, 59).
- Afb. 36. Karel ontvangt van God het zwaard om tegen de vijanden van God op te treden, Fr. Franciscus Tittelmannus Hassellensis, *Elucidatio in omnes psalmos iuxta veritatem vulgatae et ecclesiae...*, Antwerpen (Martinus Ceasar), 1531. Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. BMH Sp pi15(1) (foto: Museum Catharijneconvent <http://adlib.catharijneconvent.nl/ais54/Details/collect/61079>, geraadpleegd 17 juni 2020).
- Afb. 37. Federico Zuccaro, *Relikwieënkast met de annunciatie*, laatste kwart 16^{de} eeuw, materiaal en afmetingen onbekend, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, basiliek, inv. onbekend (foto: José Luis Cano de Gardoqui García, "Nuevos documentos relativos a la obra de los cenotafios reales de la basílica del monasterio de El Escorial" *Librosdelacorte.es* 17(2018): 24. DOI: 10.15366/lcd2018.10.17.001, geraadpleegd 23 juni 2020).

Afb. 38. Onbekend, *Konijn*, midden 16^{de} eeuw, pen en waterverf op papier, 290 x 410 mm., Real Monasterio de San Lorenzo de El Escoria, inv. onbekend (foto: Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin: Four Courts Press, 2004, 27).

Afb. 39. Parmigianino, *Boogsnijdende Cupido*, ca. 1534-1539, olieverf op paneel, 135,5 x 65 cm., Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Wenen, inv. 275 (foto: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie <https://www.khm.at/de/object/54072f485c/>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 40. Correggio, *Danaë*, ca. 1531, olieverf op doek, 161 x 193 cm., Galleria Borghese, Rome, inv. 125 (foto: Galleria Borghese <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/danae/>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 41. Correggio, *Leda en de zwaan*, ca. 1532, olieverf op doek, 156,2 x 195,3 cm., Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 218 (foto: © Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=862455&viewType=detailView>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 42. Correggio, *De ontvoering van Ganymedes*, ca. 1530, olieverf op doek, 163,5 x 72 cm., Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Wenen, inv. 276 (foto: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie <https://www.khm.at/de/object/3416a75f4c/>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 43. Marinus van Reymerswaele, *De geldschietters*, ca. 1540-1549, olieverf op paneel, 92 x 74,6 cm., National Gallery, Londen, inv. NG944 (foto: National Gallery <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-marinus-van-reymerswale-two-tax-gatherers>, geraadpleegd 8 januari 2021).

Afb. 44. Marinus van Reymerswaele, *De goudweger en zijn vrouw*, 1539, olieverf op paneel, 83 x 97 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002567 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cambista-y-su-mujer/8a2c5b89-2391-4d51-ad0d-d8f98bfe7823>, geraadpleegd 8 januari 2021).

Afb. 45. Jan Gossaert, *Francisco de los Cobos*, ca. 1530-1532, olieverf op paneel, 43,8 x 33,7 cm., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv. 88.PB.43 (foto: The J. Paul Getty Museum <https://www.getty.edu/art/collection/objects/815/jan-gossaert-portrait-of-francisco-de-los-cobos-y-molina-netherlandish-about-1530-1532/>, geraadpleegd 11 juli 2020).

Afb. 46. Pacheco, *Portret van Argote de Molina*, ca. 1599, zwart en rood krijt op papier, 18,9 x 14,9 cm., Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, inv. 15654 (foto: Cacho Casal, Marta. "Gonzalo Argote de Molina and His Museum in Seville." *The Burlington Magazine* 148(2006)1243: 689-693, 689).

Afb. 47. Parmigianino, *Het mystieke huwelijk van de heilige Catharina*, ca. 1527-1531, olieverf op paneel, 74,2 x 57,2 cm., The National Gallery, Londen, inv. NG6427 (foto: The National Gallery <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/parmigianino-the-mystic-marriage-of-saint-catherine>, geraadpleegd 17 september 2020).

Afb. 48. Titiaan, *Perseus en Andromeda*, ca. 1554-1556, olieverf op doek, 230 x 243 cm., The Wallace Collection, Londen, inv. P11 (foto: The Wallace Collection <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64901&viewType=detailView>, geraadpleegd 17 september 2020).

Afb. 49. Marcello Venusti (naar Michelangelo), *Het laatste oordeel*, 1549, olieverf op paneel, 190 x 145 cm., Museo Nazionale di Capodimonte, Napels, inv. Q 139 (foto: The Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670174>, geraadpleegd 17 september 2020).

Afb. 50. Luis de Morales, *Ecce Homo*, ca. 1560-1570, olieverf op paneel, 73 x 50,5 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P000941 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/14b075b3-5205-42fb-9a9c-0ac3302704e2>, geraadpleegd 14 september 2020).

Afb. 51. Luis de Morales, *Ecce Homo*, ca. 1565-1570, olieverf op paneel, 75 x 57 cm., The Hispanic Society of America, New York, inv. A79 (foto: The Hispanic Society of America <http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/1417/christ-presented-to-the-people-ecce-homo>, geraadpleegd 14 september 2020).

Afb. 52. Atelier van Luis de Morales, *Ecce Homo*, ca. 1570-1580, olieverf op paneel, 82,7 x 57,7 cm., Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, inv. 011547-000 (foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/ecce-homo/luis-de-morales-el-divino/011547-000>, geraadpleegd 14 september 2020).

Afb. 53. Titiaan, *Venus met een spiegel*, ca. 1555, olieverf op doek, 124,5 x 105,5 cm., National Gallery of Art, Washington, inv. 1937.1.34 (foto: National Gallery of Art <https://purl.org/nga/collection/artobject/41>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 54. Atelier van Titiaan, *Venus met twee Cupido's voor een spiegel*, ca. 1560, olieverf op doek, 130 x 105 cm., The State Hermitage Museum, St. Petersburg, inv. ГЭ-1524 (foto: The State Hermitage Museum <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/32375>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 55. Peter Paul Rubens, *Venus en Cupido*, ca. 1606-1611, olieverf op doek, 137 x 111 cm., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 350 (1957.5) (foto: © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/rubens-peter-paul/venus-and-cupid>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 56. Luca Cambiaso, *Venus en Adonis*, ca. 1560-1570, olieverf op doek, 130 x 94 cm., The State Hermitage Museum, St. Petersburg, inv. ГЭ-2774 (foto: The State Hermitage Museum <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/31945/>, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 57. Luca Cambiaso, *Venus en Adonis*, ca. 1560-1565, material, 188 x 105 cm., Musée du Louvre, Parijs, inv. R.F. 2008-49 (foto: © Musée du Louvre / Harry Bréjat http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=30445, geraadpleegd 15 september 2020).

Afb. 58. Vicente Carducho, *De berouwvolle Hiëronymus*, ca. 1600, pen en bruine inkt, 14,1 x 20,3 cm., The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Harry G. Sperling, 1971, inv. 1975.131.207 (foto: The Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/335324>, geraadpleegd 17 september 2020).

Afb. 59. Vicente Carducho, *De berouwvolle Hiëronymus*, 16^{de} eeuw, donkerbruine inkt en was en zwart krijt op bruin getint papier, 16,1 x 14,6 cm., The Courtauld Gallery, Londen, inv. D.1952.RW.3779 (foto: The Courtauld Institute of Art <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/a9c46575.html>, geraadpleegd 17 augustus 2020).

Afb. 60. Bartolomé Carducho, *De berouwvolle Hiëronymus*, 1606, olieverf op doek, 41 x 28 cm., Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, inv. 0627 (foto: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0627>, geraadpleegd 17 september 2020).

Afb. 61. Fiat lux, Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Madrid, 1545-1573. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/26, fol. 3r. (foto: Manuel Parada López de Corselas en Enrique Schiaffino, *Francisco de Holanda (1517-1584) en su quinto centenario. Viaje iniciático por la vanguardia del renacimiento*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2017, 10).

Afb. 62. De creatie van Eva, Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Madrid, 1545-1573. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/26, fol. 8v. (foto: Manuel Parada López de Corselas en Enrique

Schiaffino, *Francisco de Holanda (1517-1584) en su quinto centenario. Viaje iniciático por la vanguardia del renacimiento*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2017, 23).

Afb. 63. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Felipe de Guevara*, 1531, olieverf op paneel, 55,9 x 47,6 cm., The Clark Art Institute, Williamstown (Massachusetts), inv. 1982.128 (foto: The Clark Art Institute <https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/Felipe-de-Guevara>, geraadpleegd 27 oktober 2020).

Afb. 64. Michel Sittow, *Diego de Guevara*, ca. 1515-1518, olieverf op paneel, 33,6 x 23,7 cm., National Gallery of Art, Washington, inv. 1937.1.46 (foto: National Gallery of Art <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53.html>, geraadpleegd 27 oktober 2020).

Afb. 65. Vicente Carducho, *Zelfportret*, ca. 1633-1638, olieverf op doek, 102 x 83 cm., Pollok House, Glasgow, inv. PC.116 (foto: Pollok House <http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=200656;type=101>, geraadpleegd 24 oktober 2020).

Afb. 66. Diego Velázquez, *Francisco Pacheco*, ca. 1620, olieverf op doek, 41 x 36 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P001209 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/francisco-pacheco/98211755-529c-437e-bf3e-2f0689d7f73c>, geraadpleegd 28 oktober 2020).

Afb. 67a. Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, olieverf op paneel, 124,5 x 160 cm., Groeningemuseum, Brugge, inv. 0000.GRO0161.I (foto: Erfgoed Brugge https://zoeken.erfgoedbrugge.be/detail.php?nav_id=2-1&id=942547763&index=22&cmvolgnummer=, geraadpleegd 10 november 2020).

Afb. 67b-o. Details van afb. 67a.

Afb. 68. 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, inv. onbekend (foto: Pubhist <https://www.pubhist.com/w41376>, geraadpleegd 11 november 2020).

Afb. 69. Rafael, *Madonna met de distelvink*, ca. 1506, olieverf op paneel, 107 x 77,2 cm., Galleria degli Uffizi, Florence, inv. 1890 n. 1447 (foto: Galleria degli Uffizi <https://www.uffizi.it/opere/madonna-col-bambino-e-san-giovannino-detta-madonna-del-cardellino>, geraadpleegd 11 november 2020).

Afb. 70. Fra Angelico, *De kruisafneming*, ca. 1437-1440, tempera op paneel, 176 x 185 cm., Museo di San Marco, Florence, inv. onbekend (foto: Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/html/a/angelico/08/1trinita.html>, geraadpleegd 19 november 2020).

Afb. 71. Onbekend, *Edelheeretriptiek*, 1443, olieverf op paneel, 106 x 97 cm., Museum M Leuven, Sint-Pieterskerk, Leuven, inv. S/85/V (foto: Jeroen Eckhardt <https://www.in12uur.nl/op-stap-leuven/>, geraadpleegd 19 november 2020).

Afb. 72. Marcellus Coffermans, *De kruisafneming*, ca. 1549-1575, olieverf op paneel, 32,5 x 21 cm., huidige verblijfplaats onbekend (foto: Veiling 'Old Master Pictures' Amsterdam (Christie's), 14 mei 2002, (lotnr. 97) <https://www.christies.com/lotfinder/lot/marcellus-coffermans-the-deposition-3910406-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=3910406#>, geraadpleegd 19 november 2020).

Afb. 73. Marcellus Coffermans, *De kruisafneming*, ca. 1549-1575, olieverf op paneel, 32 x 29 cm., huidige verblijfplaats onbekend (foto: Veiling 'Old Master and 19th c. paintings' Luzern (Galerie Fischer), 11 november 2009, 18 (lotnr. 1004) <https://www.fischerauktionen.ch/en/auction-catalogues/catalogues-fine-art-classic-car/>, geraadpleegd 19 november 2020).

Afb. 74. Jan van Eyck, *Dresden triptiek*, 1437, olieverf op paneel, 33 x 27,5 cm., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, inv. 799 (foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/277870>, geraadpleegd 27 november 2020).

Afb. 75a. Filips de Goede tijdens de mis, Jean Miélot, *Traité sur l'oraison dominicale*, verlucht door Jean le Tavernier, Zuidelijke Nederlanden ca. 1457. Brussel, Koninklijke Bibliotheek, MS 9092, fol. 9 (foto: http://employees.ontario.ca/farberas/arth/arth214_folder/mary_of_burgundy.html, geraadpleegd 27 november 2020).

Afb. 75b. Detail van afb. 75a.

Afb. 76. Hans Memling, *Diptiek van Maarten van Nieuwenhove*, 1487, olieverf op paneel, 52 x 83 cm., Musea Brugge, Sint-Janshospitaal, inv. O.SJ0178.I (foto: Erfgoed Brugge https://zoeken.erfgoedbrugge.be/detail.php?nav_id=0-1&id=942516291&index=13&cmvolgnummer=#, geraadpleegd 27 november 2020).

Afb. 77. Brugse Meester van 1499, *Diptiek van Christiaan de Hondt, abt van Ter Duinen*, 1499, olieverf op paneel, 29 x 31 cm., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, inv. xxx (foto: De Vlaamse Primitieven <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/diptiek-van-christiaan-de-hondt-abt-van-ter-duinen>, geraadpleegd 27 november 2020).

Afb. 78. Joachim Patinir, *Rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1518-1520, olieverf op paneel, 121 x 177 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P001611 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/descanso-en-la-huida-a-egipto/196d8898-81f4-4167-9d7e-96757e34030a>, geraadpleegd 26 november 2020).

Afb. 79a. Joachim Patinir, *De verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1520-1524, olieverf op paneel, 155 x 173 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P001615 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tentaciones-de-san-antonio-abad/b93e9da4-8a77-44ae-ba29-1811cc546fd8>, geraadpleegd 26 november 2020).

Afb. 79b-d. Details van afb. 79a.

Afb. 80. Gerard David, *Rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1515, olieverf op paneel, 60 x 39 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002643 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/descanso-en-la-huida-a-egipto/c4e9095e-0048-47a4-9af4-5367651a1e31>, geraadpleegd 27 november 2020).

Afb. 81. Francisco Pacheco, *De heilige Sebastiaan verzorgd door de heilige Irene*, 1616, olieverf op doek, 292 x 216 cm., voorheen in Alcalá de Guadaíra, vernietigd in 1936 (foto: Valerie Hedquist, "Ter Brugghen's Saint Sebastian Tended by Irene," *Journal of Historians of Netherlandish Art* 9(2017)2: 12, DOI: 10.5092/jhna.2017.9.2.3, geraadpleegd 25 november 2020).

Afb. 82. Jan Harmensz. Muller (naar Hans von Aachen), *Martelaarschap van de heilige Sebastiaan*, ca. 1600, gravure, 530 x 533 mm., The British Museum, Londen, inv. 1853,0312.17 (foto: The British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1853-0312-17, geraadpleegd 25 november 2020).

Afb. 83. Michiel Coxcie (naar de gebroeders Van Eyck), *Het Lam Gods*, ca. 1558, olieverf op paneel, 133 x 236 cm., Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlijn, inv. 524 (foto: M Leuven <https://mleuven.prezly.com/michiel-coxcie-de-allereerste-overzichtstentoonstelling-over-de-vlaamse-rafael-in-m-museum-leuven>, geraadpleegd 27 november 2020).

Afb. 84. Geertgen tot Sint-Jans, *Man van Smarten*, ca. 1490, olieverf op paneel, 24,5 x 24 cm., Museum Catharijneconvent, Utrecht, inv. ABM s63 (foto: Museum Catharijneconvent <http://adlib.catharijneconvent.nl/Details/collect/42539>, geraadpleegd 20 november 2020).

Afb. 85. Aelbert Bouts, *Man van Smarten*, ca. 1490-1500, olieverf op paneel, 37,9 x 26,5 cm., Harvard Art Museums, Fogg Museum, inv. 2001.170 (foto: Harvard Art Museums <https://hvrd.art/o/219273>, geraadpleegd 20 november 2020).

Afb. 86. Giovanni Bellini, *Christus als de Man van Smarten met Maria en Johannes de Evangelist*, ca. 1455, tempera op paneel, 43,7 x 32,4 cm., Accademia Carrara, Bergamo, inv. 81LC00138 (foto: Till-Holger Borchert, "Ars devotionis: Reinventing the Icon in Early Netherlandish Painting," in: *Paths to Europe: From Byzantium to the Low Countries*, red. Bernard Coulie (Milaan: Silvana Editoriale, 2017), 34).

Afb. 87. Maarten van Heemskerck, *Man van Smarten*, 1532, olieverf op paneel, 84,2 x 72,5 cm., Museum voor Schone Kunsten, Gent, inv. S-53 (foto: MSK Gent <https://www.mskgent.be/nl/collectiestuk/de-man-van-smarten>, geraadpleegd 20 november 2020).

Afb. 88. Hans Memling, *Man van Smarten*, na 1490, tempera en olieverf op paneel, 12,9 x 9,2 cm., Keresztény Múzeum, Esztergom, inv. 55.345 (foto: Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/html/m/memling/5late/38sorrow.html>, geraadpleegd 20 november 2020).

Afb. 89. Anthonis Mor van Dashorst, *Zelfportret*, 1558, olieverf op paneel, 113 x 84 cm., Galleria degli Uffizi, Florence, inv. onbekend (foto: © Serge Domingie <https://www.studiointernational.com/index.php/faces-then-renaissance-portraits-from-low-countries-now-european-portrait-photography> geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 90a. Anthonis Mor van Dashorst, *Keizer Maximiliaan II*, 1550, olieverf op doek, 184 x 100 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002111 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-emperador-maximiliano-ii/ecf3e375-ade3-4386-8d0d-8b16ff1f4e83>, geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 90b-c. Details van afb. 90a.

Afb. 91a. Anthonis Mor van Dashorst, *Anna van Oostenrijk, koningin van Spanje*, 1570, olieverf op doek, 161 x 110 cm., Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Wenen, inv. 3053 (foto: Kunsthistorisches Museum Wien <https://www.khm.at/de/object/39e4973ba3/>, geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 91b. Detail van afb. 91a.

Afb. 92a. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Keizerin Maria van Oostenrijk*, 1551, olieverf op doek, 181 x 90 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002110 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-emperatriz-maria-de-austria-esposa-de/1b147cdb-b83c-4739-9542-a8e9bc2b0019>, geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 92b. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Keizerin Maria van Oostenrijk*, 1551, olieverf op doek, 181 x 90 cm., Museo del Prado, Madrid, inv. P002110 (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-emperatriz-maria-de-austria-esposa-de/1b147cdb-b83c-4739-9542-a8e9bc2b0019>, geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 93a. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Catharina van Oostenrijk*, 1552-53, olieverf op paneel, 107 x 84 cm., Museo del Prado, Madrid (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-catalina-de-austria-mujer-del-juan-iii-de/1c4821f2-d46b-4222-bc98-cfa57745b203>, geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 93b. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Catharina van Oostenrijk*, 1552-53, olieverf op paneel, 107 x 84 cm., Museo del Prado, Madrid (foto: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-catalina-de-austria-mujer-del-juan-iii-de/1c4821f2-d46b-4222-bc98-cfa57745b203>, geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 94. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Filips II*, ca. 1549-1550, olieverf op paneel, 107,5 x 83,3 cm., Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, inv. 92/253 (foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/portrait-of-philip-ii-92253>, geraadpleegd 13 november 2020).

Afb. 95. (Detail van) Anthonis Mor van Dashorst, *Giovanni Battista di Castaldo*, ca. 1550, olieverf op paneel, 107 x 82,2 cm., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 291 (1976.65) (foto: © Museo Nacional Thyssen-

Bornemisza <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/moro-antonio/retrato-giovanni-battista-di-castaldo>, geraadpleegd 13 november 2020).

Literatuur

Argote de Molina, Gonzalo. *Libro de la montería que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon, ultimo deste nombre*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.

<https://archive.org/details/ARes58312/mode/2up> (geraadpleegd 21 juni 2020).

Baxandall, Michael. *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven en London: Yale University Press, 1985.

Bermejo, Elisa. "Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España." *Archivo Español de Arte* 53(1980)212: 409-448.

Bouza, Fernando. "Letters and Portraits: Economy of Time and Chivalrous Service in Courtly Culture." In: *Correspondence and Cultural Exchange in Europe, 1400-1700*, red. Francisco Bethencourt en Florike Egmond, 145-162. *Cultural Exchange in Early Modern Europe*. Deel 3. New York: Cambridge University Press, 2007.

Breuer, Stephanie. *Alonso Sánchez Coello*. PhD dissertatie, Universität München, 1984.

Brown, Jonathan. "Felipe II coleccionista y mecenas artístico." In: *Ciudades españolas del siglo de oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, red. Richard L. Kagan, 37-52. Madrid: El Viso, 1986.

Brown, Jonathan. "Felipe II coleccionista de pintura y escultura." In: *Las Colecciones del Rey. IV Centenario de El Escorial*, red. Juan Hernández Ferrero e.a., 19-31. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987.

Brown, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. New Haven en Londen: Yale University Press, 1998.

Brown, Jonathan en Richard L. Kagan. "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution." *The Art Bulletin* 69(1987)2: 231-255

Burke, Marcus B. "A Golden Age of Collecting." In: *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, red. Marcus B. Burke, Peter Cherry en Maria L. Gilbert, 109-187. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1997.

Burke, Marcus B., Peter Cherry en Maria L. Gilbert, red. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1997.

Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Cacho Casal, Marta. "Gonzalo Argote de Molina and His Museum in Seville." *The Burlington Magazine* 148(2006)1243: 689-693.

Calvo Serraller, Francisco. *Gallery Guide. Masterpieces of the Prado Museum*. 3e druk. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2009.

Campbell, Lorne, red. *Rogier van der Weyden and the kingdoms of the Iberian Peninsula*. Madrid: Museo del Prado, 2015. Tentoonstellingscatalogus bij de tentoonstelling *Rogier van der Weyden* in het Museo del Prado, Madrid, 24 maart-28 juni 2015.

Carducho, Vicente. *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Vertaald door Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner, 1979.

Cervelló, José María. "Colección de don Felipe de Guevara." In: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo Serraller en Miguel Zugaza Miranda, zonder paginanummer. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006.

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-de-don-felipe-de-guevara/4eb2bc21-71ad-4571-b3aa-3c783bd198d5> (geraadpleegd 27 oktober 2020).

Checa, Fernando. "The Fire and the Owl: On the Reception of Bosch's work by the Spanish and Flemish Habsburg Courts in the Sixteenth Century." In: *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, red. Pilar Silva Maroto, 157-171. Madrid: Museo del Prado, 2016. Tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Museo del Prado, Madrid, 31 mei-25 september 2016.

Checa, Fernando en Miguel Morán. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Catedra, 1985.

Checa, Fernando en Miguel Morán. *Las casas del Rey: casas de campo, cazaderos, jardines, siglos XVI y XVII*. Madrid: El Viso, 1986.

Checa Cremades, Fernando. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992.

Checa Cremades, Fernando. "Arquitectura y decoración en el Alcázar de Felipe II." In: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, red. Fernando Checa Cremades, 142-149. Madrid: Nerea, 1994.

Checa Cremades, Fernando. "La colección de pinturas de Felipe II." In: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, red. Fernando Checa Cremades, 379-381. Madrid: Nerea, 1994.

Checa Cremades, Fernando, red. *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial / The Inventories of Charles V and the Imperial Family*. 3 delen. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010

Checa Cremades, Fernando, red. *Inventarios de Felipe II: Inventario post mortem, Almoneda y Libro de remates, Inventario de tapices / Inventories of Philip II: Post-Mortem Inventory, Inventory of Sale Items and Record of Sales, Tapestries Inventory*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2018.

Cherry, Peter. "Seventeenth-Century Spanish Taste." In: *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, red. Marcus B. Burke, Peter Cherry en Maria L. Gilbert, 1-108. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1997.

Cloulas, Annie. "Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas." *Mélanges de la Casa de Velázquez* 3(1967): 197-288.

https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1967_num_3_1_961 (geraadpleegd 8 januari 2021).

Coppel Aréizaga, Rosario. "Leone Leoni." In: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo Serraller en Miguel Zugaza Miranda, 1395-1398. Deel IV. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006.

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/leoni-leone/40cae07b-134c-4085-9c7b-e90995a894eb> (geraadpleegd 13 juni 2020).

Coppel Aréizaga, Rosario. "Pompeo Leoni." In: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo Serraller en Miguel Zugaza Miranda, 1398-1399. Deel IV. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006.

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/leoni-pompeo/5173cb5b-fc20-4334-8eb3-43d5188300ad> (geraadpleegd 13 juni 2020).

Crump, Matthew, Danielle Navarro en Jeffrey Suzuki. *Answering Questions with Data: Introductory Statistics for Psychology Students*. New York: Crump Lab, 2018. DOI: 10.17605/OSF.IO/JZE52 (geraadpleegd 2 november 2020).

De Guevara, Felipe. *Comentarios de la pintura*. Bewerkt door Antonio Ponz. Madrid: Ortega, 1788.

<http://data.onb.ac.at/rec/AC09922059> (geraadpleegd 27 oktober 2020).

De Holanda, Francisco. *Quatro diálogos da pintura antiga*. Porto: Joaquim de Vasconcelos, 1896.

De Holanda, Francisco. *Romeinse dialogen. Gesprekken met Michelangelo en Vittoria Colonna*. Vertaald door Adri Boon. Amsterdam: Meulenhoff, 1993.

<https://archive.org/details/quatrodialogosda00holl/page/10/mode/2up?q=flamen> (geraadpleegd 23 januari 2020).

De Jonge, Krista. "Der herzogliche und kaiserliche Palast zu Brüssel und die Entwicklung des höfischen Zeremoniells im 16. und 17. Jahrhundert." *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 5/6(1989/90): 253-282.

De Jonge, Krista. "Galleries at the Burgundian-Habsburg Court from the Low Countries to Spain, 1430-1600." In: *Europäische Galeriebauten: Galleries in a comparative European perspective (1400-1800)*, red. Christina Strunck en Elisabeth Kieven, 73-88. München: Hirmer, 2010.

De los Ángeles Blanca Piquero López, María. "Joachim Patinir." In: *Enciclopedia del Museo del Prado*, red. Francisco Calvo Serraller en Miguel Zugaza Miranda, 1686-1688. Deel V. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado en TF Editores, 2006.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/patinir-joachim/f29b6144-6e38-42f4-95b4-a7f948a5039a> (geraadpleegd 26 november 2020).

Delaforce, Angela. "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II." *The Burlington Magazine* 124(1982)957: 742-753.

Deswarte-Rosa, Sylvie. *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lissabon: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Dinard, Simon-Pierre. "La collection du cardinal Antoine de Granvelle (1517-1586). L'inventaire du palais Granvelle de 1607." In: *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, red. Frédérique Lemerle, Yves Pauwels en Gennaro Toscano, 157-168. Villeneuve d'Ascq: Institut de recherches historiques du Septentrion, 2012.

Domínguez Ortíz, Antonio, Alfonso E. Pérez Sánchez en Julián Gállego, red. *Velázquez*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989. Tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Metropolitan Museum of Art, New York, 3 oktober 1989-7 januari 1990.

<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/63259> (geraadpleegd 28 oktober 2020).

Eichberger, Dagmar. "Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality." *Renaissance Studies* 10(1996)2: 259-279.

Eichberger, Dagmar en Lisa Beaven. "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria." *The Art Bulletin* 77(1995)2: 225-248.

Fagel, Raymond. "'As yche othere brothere': The Human Factor within the Hispano-Flemish World." In: *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of Professor Jan Karel Steppe (1918-2009)*, red. Daan van Heesch, Robrecht Janssen en Jan van der Stock, 13-26. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2018.

Falomir Faus, Miguel, red.. *Tiziano*. Madrid: Museo del Prado, 2003. Tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Museo del Prado, Madrid, 10 juni-7 september 2003.

Falomir Faus, Miguel. "Artists' Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600." In: *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, red. Neil de Marchi en Hans J. van Miegroet, 135-164. Turnhout: Brepols, 2006.

François, Wim en Violet Soen. "Het Concilie van Trente (1545-1563). Een tussentijdse balans van 450 jaar onderzoek." *Perspectief* 23(2014): 5-41.

Freedberg, David. *The Power of Images*. Chicago: Chicago University Press, 1989.

García Pérez, Noelia. *Arte, Poder y Género. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza en la España del Renacimiento*. Murcia: Nausicaä, 2004.

García Pérez, Noelia. "Gender, Representation and Power: Female Patronage of Netherlandish Art in Renaissance Spain." In: *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of Professor Jan Karel Steppe (1918-2009)*, red. Daan van Heesch, Robrecht Janssen en Jan van der Stock, 181-200. Londen en Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2018.

Harbison, Craig. "Visions and Meditations in Early Flemish Painting." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15(1985)2: 87-118.

Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Helmstutler Di Dio, Kelley. "The chief and perhaps only antiquarian in Spain: Pompeo Leoni and his collection in Madrid." *Journal of the History of Collections* 18(2006)2: 137-167.

Helmstutler Di Dio, Kelley. *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*. Farnham en Burlington, VT: Ashgate, 2011.

Humfrey, Peter. "The Chronology of Titian's Versions of the Venus with a Mirror and the Lost Venus for the Emperor Charles V." In: *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy: Essays in Honour of Deborah Howard*, red. Nabahat Avcioglu en Allison Sherman, 221-232. Farnham en Burlington, VT: Ashgate, 2014.

Janssens de Bisthoven, Alain. "Jan van Eyck – Madonna met Kanunnik Joris van der Paele." *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 1(1963): 24a-b.

Jenkins, Marianna. *The State Portrait*. Monographs on archaeology and fine arts sponsored by The Archaeological Institute of America and The College Art Association of America. Deel 3. New York: The College Art Association of America and The Art Bulletin, 1947.

Jordan, Annemarie. "The Image of a King: Court Portraits in the Collection of Philip II." In: *Philippus II Rex*, red. Pedro Navascués Palacio, 53-68. Barcelona: Lunewerg, 1998.

Justi, Carl. "Felipe II como amante de las bellas artes." In: *Estudios sobre Felipe II traducido del alemán*, red. Ricardo de Hinojosa, 233-282. Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1887.

Justi, Carl. "Philip II der Zweite, als Kunstfreund." In: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanische Kunstlebens*, red. Carl Justi, 1-36. Deel 2. Berlijn: Grote, 1908.

Koldewey, Jos, Paul Vandenbroeck en Bernard Vermet, red. *Hieronymus Bosch: The Complete Paintings and Drawings*. Gent: Ludion, 2001.

Kusche, María. "La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros." *Archivo Español de Arte* 64(1991)253: 1-21.

Kusche, María. "La antigua galería de retratos de el Pardo: su reconstrucción pictórica." *Archivo Español de Arte* 64(1991)255: 261-292.

Kusche, María. "La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador." *Archivo Español de Arte* 65(1992)257: 1-36.

Kusche, María. *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.

Lacroix, Paul, red. *Revue universelle des arts*. Deel 3. Parijs: Borrani et Droz, Libraires-Éditeur, 1856.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415542v> (geraadpleegd 4 januari 2021).

Lane, Barbara G. "Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 18(1988)3: 106-115.

Le Glay, André Joseph Ghislain, red. *Correspondence de l'Empereur Maximilien 1er et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas de 1507 à 1519, publiée d'après les manuscrits originaux*. Parijs: Jules Renouard et compagnie, 1839.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111240p> (geraadpleegd 11 juni 2020).

Marr, Alexander. "Ingenuity and discernment in *The Cabinet of Cornelis van der Geest* (1628)." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 69(2020)1: 106-145.

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

Michelant, Henri-Victor. "Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523." *Bulletín de la Commission royale d'Histoire* 12(1871): 5-78 en 83-136.
https://www.persee.fr/doc/bcrh_0770-6707_1871_num_40_12_2874 en
https://www.persee.fr/doc/bcrh_0770-6707_1871_num_40_12_2877 (beide geraadpleegd 11 juni 2020).

Morán Turina, Miguel. "Colecciones de particulares en Madrid en el siglo XVII." *La Torre de los Lujanes* 27(1984): 89-107.

Mulcahy, Rosemarie. *Philip II of Spain, Patron of the Arts*. Dublin: Four Courts Press, 2004.

Nash, Susie. *Northern Renaissance Art*. New York: Oxford University Press, 2008.

Newman, Abigail D. "Netherlandish artists and the marketing of 'Flemishness' in Madrid." *De Zeventiende Eeuw* 31(2015)1: 78-100.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Vertaling en redactie door Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.

Parada López de Corselas, Manuel en Enrique Schiaffino. *Francisco de Holanda (1517-1584) en su quinto centenario. Viaje iniciático por la vanguardia del renacimiento*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2017.
<http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/LaBNE/Publicaciones/catalogo-francisco-de-holanda.pdf> (geraadpleegd 26 oktober 2020).

Parker, Geoffrey. *Imprudent King: A New Life of Philip II*. New Haven en London: Yale University Press, 2014.

Pearson, Andrea G. "Personal Worship, Gender, and the Devotional Portrait Diptych." *The Sixteenth Century Journal* 31(2000)1: 99-122.

Pérez, Antonio. *Las Obras y Relaciones de Antonio Pérez, Secretario De Estado, Que Fue de Rey de España Don Phelippe II. deste nombre*. Genève: Ivan di Tornes, 1644.

Pérez de Tudela, Almudena. "La decoración pictórica del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe II." In: *El Legado de Borgona. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, red. Krista de Jonge, Bernardo J. García García en Alicia Esteban Estríngana, 109-141. Madrid: Marcial Pons Historia & Fundación Carlos de Amberes, 2010.

- Pérez Gil, Javier. *Los reales sitios vallisoletanos*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Noticias y Documentos Relativos à la Historia y Literatura Españolas*, Memorias de la Real Academia Española. Deel 1. Madrid: Hijos de Reus, 1910.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. "La pintura en el Alcázar." In: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, red. Fernando Checa Cremades, 176-195. Madrid: Nerea, 1994.
- Phillips, Sir Claude. *Titian*. New York: Parkstone International, 2008.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=4455977> (geraadpleegd 12 juni 2020).
- Rivero Rodríguez, Manuel. *Felipe y el gobierno de Italia*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
<http://hdl.handle.net/10486/750> (geraadpleegd 15 september 2020).
- Rodríguez-Salgado, Maria José. "The Court of Philip II of Spain". In: *Princes, patronage, and the nobility: the court at the beginning of the modern age, c. 1450-1650*, red. Ronald G. Asch en Adolf M. Birke, 205-244. Londen: German Historical Institute, 1991.
- Scheller, Robert W. "J.A. Emmens kijkt met het oog van het verstand." *Tirade* 16(1972)180: 455-494.
- Silva Maroto, Pilar, red. *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*. Madrid: Museo del Prado, 2016.
 Tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Museo del Prado, Madrid, 31 mei-25 september 2016.
- Silver, Larry. *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.
- Sluijter, Eric Jan. "Over 'rapen' en wedijver in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw." *De Zeventiende Eeuw* 21(2005)2: 267-291.
- Sousa, Ronald W. "The View of the Artist in Francisco de Holanda's Dialogues: A Clash of Feudal Models." *Luso-Brazilian Review* 15(1978): 43-58.
- Steppe, Jan Karel. "Spaans mecenaat en Vlaamse kunst in de zestiende eeuw." In: *Luister van Spanje en de Belgische Steden, 1500-1700*, red. Jean-Marie Duvosquel en Ignace Vandevivere, 247-282. Deel 1. Brussel: Gemeentekrediet, 1985. Tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 25 september-22 december 1985.
- Timmermans, Jo, red. *Jheronimus Bosch: His Life and His Work*. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2016.
- Trevor-Roper, Hugh. *Princes and artists. Patronage and ideology at four Habsburg courts 1517-1633*. Londen: Thames and Hudson, 1976.
- Van den Boogert, Bob. "Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije." In: *Maria van Hongarije: Koningin tussen keizers en kunstenaars, 1505-1558*, red. Bob van den Boogert en Jacqueline Kerkhoff, 269-353. Utrecht: Rijksmuseum het Catharijneconvent / 's-Hertogenbosch: Het Noordbrabants Museum, 1993.
 Tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksmuseum het Catharijneconvent, Utrecht en in Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 11 september-28 november 1993.
- Van Dijck, Godfried C.M. *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch. De feiten: familie, vrienden en opdrachtgevers*. Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2001.
- Van Heesch, Daan. *Reimagining Hieronymus Bosch. Receptions of a Pictorial Mode in the Habsburg World (1516-1675)*. PhD dissertatie, KU Leuven, 2019.

Van Heesch, Daan, Robrecht Janssen en Jan van der Stock, red. *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of Professor Jan Karel Stegge (1918-2009)*. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2018.

Van Mander, Karel. *Het Schilder-boeck*. Fascimile van de eerste uitgave, Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604. Utrecht: Davaco Publishers, 1969.

https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/ (geraadpleegd 23 januari 2021).

Van Wamel, Marieke. "Plumas y pinceles. Pennen en pinceelen. The portraits by Anthonis Mor van Dashorst and the treatises by Francisco de Holanda and Felipe de Guevara; a study into the mutual influences and the exchange of ideas on sixteenth century painting and portraiture." Masterscriptie, Universiteit van Amsterdam, 2011.

Van Wamel, Marieke. "An Iberian Dialogue: Francisco de Holanda versus Felipe de Guevara." *Fragmenta* 5(2011): 23-38.

Van Wamel, Marieke. "Aficionados y compradores. The sixteenth-century Spanish collectors of paintings by Jheronimus Bosch in the Netherlands." *Jheronimus Bosch. His patrons and his public. 3rd International Jheronimus Bosch Conference, September 16-18, 2012*. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2012.

Vandenbroeck, Paul. *Over wilden en narren, boeren en bedelaars: beeld van de andere, verhoog over het zelf*. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987.

Vandenbroeck, Paul. "Genre Paintings as a Collective Process of Inversive Self-Definition, c. 1400-c. 1800." *Antwerp Royal Museum Annual* (2003): 137-193; (2006): 95-161; (2009): 162-211.

Veliz, Zahira, red. *Artists' Techniques in Golden Age Spain: six treatises in translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Vergara, Alejandro, red.. *Patinir: estudios y catálogo crítico*. Madrid: Museo del Prado, 2007. Tentoonstellingscatalogus bij de tentoonstelling *Patinir* in het Museo del Prado, Madrid, 3 juli-7 oktober 2007.

Von Simson, Otto G. "Compassio and Co-Redemptio in Roger Van Der Weyden's *Descent from the Cross*." *The Art Bulletin* 35(1953)1: 9-16. DOI: 10.1080/00043079.1953.11408151 (geraadpleegd 20 november 2020).

Weststeijn, Thijs. "Visual Arts." In: *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*, red. Manfred Beller en Joep Leerssen, *Studia Imagologica* 13, 451-456. Amsterdam en New York: Rodopi, 2007.

Weststeijn, Thijs. "Karel van Mander and Francisco Pacheco." In: *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter*, red. Anton W.A. Boschloo e.a., 208-223. Zwolle: Waanders Publishers, 2011.

Weststeijn, Thijs. "The gender of colors in Dutch art theory." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 62(2012)1: 177-201.

Woodall, Joanna. "'His Majesty's most majestic room'. The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery at El Pardo." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46(1995)1: 52-103.

Woodall, Joanna. "Patronage and Portrayal: Antoine Perrenot de Granvelle's Relationship with Anthonis Mor." In: *Les Granvelles et les anciens Pays-Bas*, red. Krista de Jonge en Gustaaf Janssens, 245-278. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000.

Yeguas Gassó, Joan. "Ecce Homo (Cat. 29)." In: *El Divino Morales*, red. Leticia Ruiz Gómez, 133-136. Madrid: Museo del Prado, 2015. Tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Museo del Prado, Madrid, 1 oktober 2015-10 januari 2016.

Websites

Barrientos Grandon, Javier. 'Bernardino de Velasco y Mendoza'. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Geraadpleegd 11 september 2020.

<http://dbe.rah.es/biografias/55576/bernardino-de-velasco-y-mendoza>.

'Closer to Van der Paele'. Musea Brugge. Geraadpleegd 10 november 2020.

<https://www.museabrugge.be/kalender/tentoonstellingen/closer-to-van-der-paele>.

García-Hidalgo Villena, Cipriano. 'Valsain: La Casa del Bosque de Segovia'. Investigart. Geraadpleegd 19 juni 2020.

<https://www.investigart.com/2015/04/13/valsain-la-casa-del-bosque-de-segovia/>.

'Genius Before Romanticism: Ingenuity in Early Modern Art and Science'. Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities. Geraadpleegd 23 januari 2020.

<http://www.crassh.cam.ac.uk/programmes/genius-before-romanticism>.

Gómez Rivero, Ricardo. 'Fernando Carrillo'. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Geraadpleegd 16 september 2020.

<http://dbe.rah.es/biografias/28672/fernando-carrillo>.

Humfrey, Peter. 'Titian/Venus with a Mirror/c. 1555'. NGA Online Editions. Geraadpleegd 15 september 2020.

<https://purl.org/nga/collection/artobject/41>.

'Inventaris van Fernando Carrillo Muñoz de Godoy, 1622'. The Getty Research Institute. Geraadpleegd 10 juli 2020.

<https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, Inventory Number E-558.

'Inventaris van Juan Ruiz de Velasco, 1605'. Investigadores. Geraadpleegd 17 juli 2020.

<https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/8878>.

'Inventaris van María de Mendoza, 1578'. Investigadores. Geraadpleegd 13 juli 2020.

<https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/5844>.

'Inventaris van María Lasso de Castilla, 1622'. The Getty Research Institute. Geraadpleegd 10 juli 2020.

<https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, Inventory Number E-562.

'Inventaris van Pedro Enríquez, 1584'. Investigadores. Geraadpleegd 15 juli 2020.

<https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/6090>.

'Inventaris van regent Montoya de Cárdenas, 1621'. The Getty Research Institute. Geraadpleegd 10 juli 2020.

<https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, Inventory Number E-435.

'Luis de Morales - *Ecce Homo*'. Museo del Prado. Geraadpleegd 16 september 2020.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/14b075b3-5205-42fb-9a9c-0ac3302704e2>.

Menéndez Pidal de Navascués, Faustino. 'Gonzalo Argote de Molina'. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Geraadpleegd 17 september 2020.

<http://dbe.rah.es/biografias/7876/gonzalo-argote-de-molina>.

Parrado del Olmo, Jesús María. 'Alonso Berruguete'. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Geraadpleegd 13 juli 2020.

<http://dbe.rah.es/biografias/8613/alonso-berruguete>.

'Patinir - *De rust op de vlucht naar Egypte*'. Museo del Prado. Geraadpleegd 26 november 2020.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/descanso-en-la-huida-a-egipto/196d8898-81f4-4167-9d7e-96757e34030a>.

'Patinir - *De verzoeking van de heilige Antonius*'. Museo del Prado. Geraadpleegd 26 november 2020.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tentaciones-de-san-antonio-abad/b93e9da4-8a77-44ae-ba29-1811cc546fd8>.

'Patinir - *Landschap met Charon die de Styx oversteekt*'. Museo del Prado. Geraadpleegd 26 november 2020.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paso-de-la-laguna-estigia/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1>.

'Patinir - *Landschap met de heilige Hiëronymus*'. Museo del Prado. Geraadpleegd 26 november 2020.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-san-jeronimo/116e5d91-b895-48cf-9cf1-3bd5bf17f983>.

Pérez Marcos, Regina M. 'Francisco de los Cobos y Molina'. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Geraadpleegd 13 juli 2020.

<http://dbe.rah.es/biografias/14834/francisco-de-los-cobos-y-molina>.

Ruiz de Velasco y Ercilla, Jaime. 'Juan Ruiz de Velasco y de la Val San Martin'. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Geraadpleegd 14 september 2020.

<http://dbe.rah.es/biografias/39961/juan-ruiz-de-velasco-y-de-la-val-san-martin>.

'Union List of Artist Names® Online'. The Getty Research Institute. Geraadpleegd 17 september 2020.

<https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan/>.