

DE INVLOED VAN *FLAMENCOS* OP DE ONTWIKKELING EN VERSPREIDING VAN ITALIAANSE STIJLEN IN SPANJE (1550-1600)

ONDERZOEK NAAR DE ONTWIKKELING EN VERSPREIDING VAN
ZESTIENDE EEUWSE ITALIAANSE STIJLEN IN SPANJE EN DE
BIJDRAGE VAN ZUID-NEDERLANDSE KUNSTENAARS

Aantal woorden: 27 545

Thijs Serrien

Studentennummer: 01903677

Promotor(en): Prof. dr. Marlise Rijks

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de kunstwetenschappen

Academiejaar: 2022 – 2023

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

Voorwoord

In 2019 begon ik aan mijn studie kunstwetenschappen zonder enig idee welke richting ik hierin zou inslaan. Tijdens de overzichtslessen over de geschiedenis van de beeldende kunsten ontdekte ik mijn interesse in de vroegmoderne kunst. In het derde jaar van de bachelor kreeg ik de kans om een semester lang lessen te volgen in Madrid, wat de basis heeft gelegd voor deze masterproef. Het was daar, bij het kiezen van een onderwerp voor mijn bachelorproef, dat de keuze voor de Spaanse kunst snel gemaakt werd. Dit leidde ertoe dat ik me tijdens mijn bachelorproef voor het eerst verdiepte in de Spaanse kunst en de rol van Zuid-Nederlandse kunstenaars daarin. Al snel viel me op dat deze kunstenaars uit hun regio van herkomst niet de naamsbekendheid hadden terwijl ze wel belangrijke rollen speelde in de Spaanse kunstgeschiedenis, wat me nog meer motiveerde om me hierin te verdiepen. Deze masterproef bood mij de kans om dit verder te onderzoeken.

Ten eerste wil ik graag mijn dank uitspreken aan mijn promotor, Prof. dr. Marlise Rijks, voor haar waardevolle ondersteuning gedurende het onderzoeksproces. Haar adviezen en inzichten hebben een essentiële rol gespeeld bij het schrijven van deze thesis. Haar antwoorden op mijn vragen hebben bijgedragen aan het uiteindelijke resultaat. Daarnaast wil ik ook mijn dankbaarheid tonen aan de promotor van mijn bachelorproef, prof. dr. Koenraad Jonckheere, die mij het initiële idee gaf om de Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje te onderzoeken.

Ook wil ik graag mijn vrienden Pieter, Annebeau en Haas bedanken voor het nalezen van de tekst en het opsporen van mogelijke taalfouten. Dankzij hun inspanningen kon deze thesis op taalkundig niveau geperfectioneerd worden. Daarnaast ben ik mijn vriendin, Sofie, enorm dankbaar voor haar steun en geloof gedurende het gehele proces. Tot slot wil ik mijn ouders bedanken, die mij in staat hebben gesteld deze studie te volgen waarvan deze thesis het eindpunt vormt.

Ik wens jullie veel leesplezier.

Thijs

Inhoud

Voorwoord	3
1. Inleiding.....	7
1.1. Onderzoeksvraag.....	8
1.2. Afbakening termen.....	9
1.2.1. Renaissance en maniërisme	9
1.2.2. <i>Flamencos</i>	11
1.3. Methodologie	11
2. Sociaal-culturele context	15
2.1. De Zuidelijke-Nederlanden.....	15
2.1.1. Economie	15
2.1.2. Politiek	16
2.2. Belangrijkste Spaanse centra 1550-1600	17
2.2.1. Madrid.....	18
2.2.2. Sevilla	20
2.2.3. Zaragoza.....	22
3. Ontwikkeling van de renaissance in de Zuidelijke-Nederlanden	25
3.1. Rafaëls kartons voor de <i>Handelingen van de Apostelen</i>	27
3.2. Kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle (1517 – 1587)	30
3.2.1. Titiaan (ca. 1490 – 1576).....	33
3.3. Verspreiding van Prenten.....	35
3.3.1. Albrecht Dürer (1471 – 1528).....	38
4. <i>Flamencos</i> in Italië	41
4.1. Pieter De Kempeneer (1503 - ca. 1580).....	42
4.2. Ferdinand Sturm (1515 - 1556).....	46
4.3. Anthonis Mor (1519 - 1575)	46
4.4. Roland Moys (1520 – 1592) en Paul Scheppers (n.d. – 1577)	48
5. Italiaanse invloeden in Spanje	51
5.1. Madrid.....	52
5.2. Sevilla.....	54
5.3. Zaragoza	55
6. Invloed <i>Flamencos</i> op Spaanse kunst 1550-1600	57

6.1. Madrid	57
6.2. Sevilla.....	61
6.3. Zaragoza	69
7. Besluit.....	77
Bibliografie	81
Literatuur	81
Internetbronnen	89
Afbeeldingen.....	90
Afbeeldingenverantwoording.....	145
Bijlagen	153
Schematische voorstelling “ontwikkeling en verspreiding van de Italiaanse stijlen in Spanje tussen 1550 en 1600 door <i>Flamencos</i> ”	153
.....	153

1. Inleiding

Tot en met het begin van de zestiende eeuw is de invloed van de Italiaanse kunst op het Iberische schiereiland zeer beperkt. In deze periode is het vooral de kunst uit de Nederlanden die Spaanse kunstenaars inspireert. Gedurende de zestiende eeuw zal dit veranderen en zal de Italiaanse kunst steeds meer de bovenhand nemen. Verschillende factoren zorgden hiervoor. In deze eeuw zal over heel Europa, ook in de Nederlanden en Frankrijk, de Italiaanse kunst zich ontpoppen tot de grootste inspiratiebron voor kunstenaars. Deze evolutie in de Spaanse kunst is waar dit onderzoek om zal draaien.¹ In de Spaanse kunstgeschiedschrijving is dit idee al een paar keer geopperd. Fernando Checa Cremades, auteur van een overzichtswerk van de Spaanse renaissance en voormalig directeur van het Pradomuseum, beschreef het als een paradoxale situatie waarbij de Zuid-Nederlandse kunstenaars ondanks hun sterke Zuid-Nederlandse achtergrond, vaak ook belangrijke factoren waren in de ontwikkeling van de Spaanse renaissance. Nooit werd er getracht om dit gegeven verder te onderzoeken in één geheel.²

Naast de Italiaanse kunst uit de zestiende eeuw staan ook kunstenaars uit de Zuidelijke-Nederlanden centraal. Meer specifiek zal er worden gekeken naar kunstenaars die in de tweede helft van de zestiende eeuw die reis maakten naar Spanje en daar gingen werken in één van de belangrijke Spaanse centra. Er is meer geschreven over de bewegingen van Zuid-Nederlandse kunstenaars naar Spanje in de zeventiende eeuw dan in de zestiende eeuw. De Spaanse collecties bevatten ook veel zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse schilderkunst, die voor deze periode numeriek de Italiaanse schilderkunst in Spanje overtrof.³ Hoewel er minder bronnen en hypothesen zijn over de tweede helft van de zestiende eeuw, zal deze thesis zich richten op de Zuid-Nederlandse kunstenaars die in de tweede helft van de zestiende eeuw actief waren in Spanje. In de kunstgeschiedschrijving uit de Nederlanden zelf zijn deze kunstenaars onderbelicht geweest, terwijl ze in de Spaanse literatuur vaker vermeld werden. Zo werd Pieter De Kempeneer (Brussel, 1503 - ca. 1580), een Zuid-Nederlandse kunstenaar in Sevilla, niet opgenomen in het overzicht van kunstenaars uit de Nederlanden van Karel Van Mander (Meulebeke, 1548 - Amsterdam, 1606), maar wel vermeld in het Spaanse overzicht van Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Sevilla, 1644).⁴

¹ Dr Miles Pattenden en Dr Piers Baker-Bates, *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy: Images of Iberia* (Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2015), 129.

² Fernando Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid : Cátedra, 1988), 228.

³ Jacobo Ollero Butler, "Los flamencos en la España del siglo XVI," *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.) II (1990), 173.

⁴ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simon Faxardo, 1649), 507.; traktaat over de kunsten van Pacheco, één van de belangrijkste traktaten van de Spaanse Barok. Pacheco zelf was ook een kunstenaar die actief was in Sevilla, leermeester van Diego Velázquez.

De bekendste Zuid-Nederlandse schilder die opdrachten uitvoerde voor het Spaans-Habsburgse hof is waarschijnlijk de zeventiende-eeuwse schilder Pieter Paul Rubens (Siegen, 1577 – Antwerpen, 1640). Hij was zeker niet de eerste en er in de zestiende eeuw waren er al Zuid-Nederlandse voorgangers.⁵ Vooral de grote interesse van Filips II (Valladolid, 1527 - San Lorenzo de El Escorial, 1598) in vroegere Zuid-Nederlandse meesters uit de vijftiende eeuw en de eerste helft van de zestiende eeuw is bekend, zoals nog steeds blijkt uit de collectie van het Museo Nacional del Prado. De collectie van dit museum in Madrid bevat werken van onder andere Rogier Van der Weyden, Pieter Bruegel de Oude en Patinir.⁶ Niet enkel de kunst uit de Nederlanden in Spaanse collecties is belangrijk, maar in de periode tussen 1550 en 1600 waren er ook kunstenaars die naar Spanje zelf kwamen. Een belangrijk voorbeeld dat grondig aan bod zal komen in dit onderzoek van een kunstenaar die in Spanje carrière wist te maken, is Anthonis Mor van Dashorst (Utrecht, 1519 – Antwerpen, 1575). Deze kunstenaar uit de Nederlanden, oorspronkelijk uit Utrecht, had onder Filips II een belangrijke rol aan zijn hof als portretschilder.⁷ Tijdens deze periode concurreerden de Zuid-Nederlandse kunstenaars met de Italiaanse schilders.⁸

1.1. Onderzoeksvraag

Dit onderzoek richt zich op de specifieke invloed die Zuid-Nederlandse kunstenaars hadden in Spanje en dan vooral op de verspreiding en ontwikkeling van de Renaissance in Spanje. Naast het introduceren van de stijl uit Zuidelijke-Nederlanden, fungeerden namelijk veel van deze kunstenaars als overbrengers van de Zuid-Nederlandse stijl. Velen van hen reisden eerst door Italië voordat ze in Spanje gingen werken. Juist deze kunstenaars, die tijd in Italië hadden doorgebracht voordat ze naar Spanje kwamen, werden zeer gewaardeerd in Spanje, veel meer dan de kunstenaars die rechtstreeks uit Vlaanderen kwamen.⁹ Dit type kunstenaar was aanwezig in alle grote centra van het Spanje van de zestiende eeuw en zal centraal staan in dit onderzoek. Er is een schaarste aan wetenschappelijke literatuur over Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje. Dit onderzoek zal proberen deze leemte deels in te vullen. Het doel is een algemeen overzicht of

⁵ Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art and Architecture* (Londen: Laurence King Publishing, 2005), 144-174; actief voor Filips III en Filips IV.

⁶ Gómez, Isabel Mateo. "La pintura flamenca en el Escorial: Roger van der Weyden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir," *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del simposium, 1/5-IX-2001*, 7-32.; Arnout Balis, *La Pintura flamenca en el Prado* (Antwerpen: Mercatorfonds N. V., 1989), 24-107.; Museo Nacional del Prado, "Pintura flamenca y escuelas del norte - Colección - Museo Nacional del Prado," Laatst geraadpleegd op 14 maart 2022, <https://www.museodelprado.es/coleccion/pintura-flamenca>.

⁷ "Mor, Anthonis - The Collection - Museo Nacional del Prado," geraadpleegd 14 maart 2022, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/mor-anthonis/8eb92520-d659-4e1b-ad51-ab74ad6eef5b>.

⁸ Ollero Butler, "Los flamencos en la España del siglo XVI," 173.

⁹ Thijs Serrien, "FLAMENCOS IN SPANJE TUSSEN 1550 EN 1600," (Bachelorproef, Gent, Universiteit Gent, 2022).

synthese te bieden van hoe Zuid-Nederlandse kunstenaars bijdroegen aan de ontwikkeling van de renaissance in de tweede helft van de zestiende eeuw. De onderzoeksvraag luidt als volgt:

Hoe hebben Zuid-Nederlandse kunstenaars bijgedragen aan de ontwikkeling en verspreiding van de Italiaanse stijlen in Spanje tussen 1550 en 1600?

1.2. Afbakening termen

Doorheen het onderzoek zullen enkele termen vaak terugkeren. Om duidelijkheid te scheppen rond de behandelde onderwerpen en materie, verklaart dit deel van de paper dergelijke termen en verschaft de informatie rond de achtergrond ervan.

1.2.1. Renaissance en maniërisme

Doorheen het onderzoek wordt vaak verwezen naar de term ‘renaissance’. Voor een goede duidelijkheid is het nodig deze term te definiëren. De periode waarover het onderzoek gaat is in grote lijnen de periode tussen 1550 en 1600. De renaissance waarnaar verwezen wordt is vooral de hoog-renaissance uit Italië. Deze periode is zodanig afgebakend omdat Zuid-Nederlandse kunstenaars pas vanaf het begin van de zestiende eeuw naar Italië trekken voor artistieke verrijking en invloeden daarvan merkbaar doorsijpelen in de Nederlanden vanaf het tweede kwart van de zestiende eeuw.¹⁰ Daarnaast komt de tweede helft van de zestiende ruwweg overeen met de periode waarin Filips II de Spaanse vorst was.¹¹

Geografisch is er ook een opdeling te maken tussen verschillende kunstcentra uit het zestiende-eeuwse Italië. De noordelijke Italiaanse renaissance met als belangrijkste centrum Venetië verschilt van de ontwikkelingen die vanaf het einde van de vijftiende en in de eerste helft van de zestiende plaatsvonden in Rome en Firenze. Deze geografische verdeling gaat samen met het onderscheid dat Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Firenze, 1574) maakte tussen tekening of *Disegno* en kleur of *colorito*. Sinds Giotto di Bondone (Vicchio, 1266 - Firenze, 1337) was men geëvolueerd naar een wereldbeeld waar de mens centraal begon te staan. Het nieuwe ideaal was een terugkeer naar de antieke oudheid waarvan veel opgravingen werden gedaan in deze jaren. Men wou de wereld in de kunst zo getrouw mogelijk weergeven. Een middel dat hiervoor gebruikt

¹⁰ Dominique Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608 : kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance* (Brussel: Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, 1995), 14-31.

¹¹ Henry Kamen, *Philip of Spain* (New Haven: Yale University Press, 1997), 91-242.

werd, was het centrale perspectief.¹² Vooral onder Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Rome, 1564) en Rafaël Sanzio (Urbino, 1483 – Rome, 1520) kwam de kunst in deze twee laatste steden tot bloei. Deze twee kunstenaars verbleven vanaf 1515 een tijd samen in Rome. Dit was wanneer de twee kunstenaars werkten aan twee grote referentiewerken voor de hoog-renaissance uit het eerste kwart van de zestiende eeuw. Michelangelo werkte aan het plafondfresco in de Sixtijnse kapel en Rafaël kreeg de opdracht voor de fresco's in de Stanza's van de paus, Julius II (Albisola Superiore, 1443 – Rome, 1513).¹³ Soms zal er ook worden verwezen naar het romanisme of romanisten. Hiermee wordt verwezen naar de schilders die inspiratie vonden in de zestiende-eeuwse kunst uit Rome. Ze namen composities en de stijl over van kunstenaars zoals Rafaël.¹⁴

Voor de renaissance in Rome en Firenze geldt de tekening als basis van de kunst (*disegno*). De kleuren in deze kunst volgen na het getekende ontwerp.¹⁵ De spilfiguur voor Venetië, en dan zeker voor de link met Spanje, was Titiaan (Pieve di Cadore, circa 1488–1490 - Venetië, 1576). In Venetië werd de hoog-renaissance gekenmerkt door een sterke focus op kleur (*colorito*) en een atmosferische belichting. Hun kunst was spontaner en er werd vaak minder gebruik gemaakt van ondertekeningen, in tegenstelling tot hun Romeinse en Florentijnse collega's.¹⁶

De hoog-renaissance evolueerde gedurende de eerste helft van de zestiende eeuw naar een nieuwe stijl: het maniërisme. Een precedent werd al gezet door Michelangelo met het *Laatste Oordeel* in de Sixtijnse kapel (Afb. 1).¹⁷ Het Italiaans maniërisme ontstond in de eerste plaats in Rome. Door de *Sacco di Roma* in 1527 en de bijhorende migratie van artiesten naar andere Italiaanse steden werd het ook verspreid over de rest van Italië.¹⁸ Deze stijl kwam op tijdens de contrareformatie toen er op het concilie van Trente werd beslist dat er nood was aan een nieuwe katholieke kunst. Deze nieuwe kunst moest focussen op spiritualiteit en het goddelijke mysterie. De kijker moest zich kunnen identificeren met het lijden van heiligen en martelaars en zich zo geïnspireerd voelen. Het perspectief, dat in de renaissance nog van groot belang was, zal nu minder belangrijk worden en de kleuren worden uitgesprokener.¹⁹ Regionaal zullen er eigen versies ontstaan van het maniërisme. In Venetië bijvoorbeeld zal er worden voortgebouwd op het kleurgebruik van Titiaan dat geïncorporeerd wordt in de compositieschema's van Michelangelo.²⁰

¹² Allart e.a., *Fiamminghi a Roma 1508-1608 : kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, 15.

¹³ Laurie Schneider Adams, *Italian Renaissance Art* (Londen: Routledge, 2018), 344.

¹⁴ James Snyder, *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575* (Hoboken, New Jersey: Prentice-Hall, 1985), 419.

¹⁵ Robert Williams, *Raphael, and the Redefinition of Art in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 3.

¹⁶ Adams, *Italian renaissance art*, 357.

¹⁷ Adams, *Italian renaissance art*, 392.

¹⁸ Diane Bodart, *Renaissance & Mannerism* (New York: Sterling Publishing Company, Inc., 2008), 104.

¹⁹ Adams, *Italian renaissance art*, 398.

²⁰ Bodart, *Renaissance & Mannerism*, 106.

1.2.2. *Flamencos*

Doorheen het onderzoek wordt de vroegmoderne term *Flamencos* als algemeen gangbare term voor mensen uit de Zuidelijke-Nederlanden gebruikt in plaats van Vlamingen. *Flamencos* is de manier waarop men in de Spaanse kunstgeschiedschrijving verwijst naar de Zuid-Nederlandse artiesten die naar Spanje kwamen om daar te werken. Het betreft wel meer dan enkel kunstenaars uit de graafschap Vlaanderen. Alle kunstenaars uit de Zuidelijke-Nederlanden worden onder deze term geplaatst, ook wanneer ze oorspronkelijk niet van deze regio afkomstig waren maar wel een deel van hun opleiding hier hadden gevolgd. Zo wordt ook Anthonis Mor van Dashorst een *pintor Flamengo* genoemd, terwijl hij eigenlijk afkomstig was uit Utrecht. Hij volgde wel een deel van zijn opleiding in de Zuidelijke-Nederlanden. Doorheen dit onderzoek wordt in het algemeen ook de term Zuid-Nederlands gebruikt.²¹ Dit gebeurt om een duidelijk onderscheid te maken met de Noordelijke-Nederlanden. Vanaf deze periode werden de twee gebieden meer en meer afgescheiden. Vandaar de nadruk op dat het gaat om het zuidelijke deel van de Nederlanden. Anderzijds zorgt deze term er ook voor dat niet enkel kunstenaars uit het graafschap Vlaanderen worden voorgesteld, maar ook uit Brabant en het Bisdom Luik.

1.3. Methodologie

Dit onderzoek vertrekt uit het onderzoek dat ik deed in het kader van mijn bachelorproef. Hier was het een doel een algemeen overzicht te maken van de posities van *Flamencos* in het Spanje van de tweede helft van de zestiende eeuw. De basis voor dit onderzoek is dus het onderzoek gevoerd in mijn bachelorproef. Hieruit werden bepaalde zaken en informatie gehaald die als basis dienden voor het onderzoek van de invloed op de ontwikkeling van de renaissance in Spanje door *Flamencos*. De basis die werd overgenomen uit de bachelorproef omvat de delen over de sociaal-culturele context in de Zuidelijke-Nederlanden en Spanje in de periode 1550-1600.

De belangrijkste bronnen van informatie voor dit onderzoek zijn de kunsthistorische literatuur en de kunstwerken zelf. Door middel van het bestuderen van specifieke kunstwerken en kunstenaars is het mogelijk om relevante informatie te vinden over invloeden in de werken. Daarom is er voor dit onderzoek gekozen voor een combinatie van literatuuronderzoek en een visuele analyse van schilderijen. Het uitgebreide aanbod van wetenschappelijke literatuur over de kunst in Spanje in de zestiende eeuw vormt op zichzelf al een brede basis voor dit onderzoek. Dit, in combinatie met de kunstgeschiedenis over de Zuidelijke-Nederlanden in de tweede helft van de zestiende eeuw, biedt mogelijkheden om tot inzichten te komen over het onderwerp.

²¹ Joanna Woodall, *Anthonis Mor: Art and Authority* (Zwolle: Waanders Publishers, 2007), 501.

Voor het vormen van een synthese van de invloed van de Zuid-Nederlandse kunstenaars op de Spaanse kunst uit de zestiende eeuw zal er een literatuuronderzoek gedaan worden. In de al bestaande literatuur is reeds veel geschreven over Spaanse kunst en Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje, zogenaamde *flamencos*.²² Hoewel er redelijk veel kunsthistorisch onderzoek is gedaan naar de bekendste Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje, is het aanbod buiten dit selecte groepje kunstenaars dat de absolute top van de kunst in Spanje van de tweede helft van de zestiende eeuw wist te bereiken, vrij beperkt. Een goede illustratie van de relatieve onbekendheid van sommige van deze kunstenaars is dat ze in de Nederlandstalige literatuur nauwelijks worden besproken. Dit heeft tot gevolg dat veel van de gebruikte bronnen in dit onderzoek afkomstig zijn uit de Spaanse wetenschappelijke literatuur. Dit gebrek aan Nederlandstalige literatuur is logisch, gezien deze kunstenaars vaak vooral carrière maakten in Spanje. Daarnaast is er altijd heel gefragmenteerd gewerkt. Over veel kunstenaars bestaan aparte onderzoeken rond hun carrière in Spanje of over een bepaald kunstwerk in Spanje. Belangrijke Spaanse bronnen voor kunstgeschiedenis zijn Jusepe Martínez' *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1866) en Francisco Pacheco's *Arte de la Pintura* (1638). Daarnaast zijn er ook heel wat Spaanse wetenschappelijke artikelen verschenen met betrekking tot dit *Flamencos* in Spanje. In veel gevallen beperkt zich dit wel tot het behandelen van één specifiek kunstwerk

Om hun invloed te kunnen onderzoeken, is het noodzakelijk om een beeld te schetsen van de posities van de *Flamencos*.²³ Het onderzoek richt zich echter niet alleen op *Flamencos*, aangezien het gaat over de Italianiserende stijlen in Spanje die door hen werden geïncorporeerd. Het onderzoek is zodanig gestructureerd dat het de loopbaan volgt van een *Flamenco*. Om te snappen van waar bepaalde stijlelementen komen in de kunst van een *Flamenco* in Spanje moet vanaf hun vroege opleiding, vaak in de Zuidelijke-Nederlanden zelf, worden gekeken wat de bronnen van Italiaanse kunst zijn.²⁴ Daarnaast moeten naast de Zuid-Nederlandse kunstenaars ook Italiaanse en Spaanse kunstenaars en kunstwerken worden onderzocht. Dit om te snappen vanwaar de Zuid-Nederlandse kunstenaars inspiratie halen en hoe dit zich uitte in de Spaanse kunst.²⁵ De structuur van het onderzoek volgt min of meer de weg die een *Flamenco* in de tweede helft van de 16^{de} eeuw aflegde. Eerst wordt de situatie in de Nederlanden zelf geschetst; hoe werden kunstenaars hier beïnvloed door de renaissance? Vervolgens zal worden gekeken hoe Zuid-Nederlandse kunstenaars in Italië zich gedroegen, met wie ze in contact kwamen en hoe dit een invloed had op hun werk.²⁶ Daarna worden ook Italiaanse invloeden in Spanje zelf aangehaald. Want ook op het Iberische schiereiland was er sprake van invloeden vanuit het Italiaanse schiereiland. Op basis van de manier waarop *Flamencos* door de eigentijdse Italiaanse kunst werden beïnvloed zal hun

²² Abigail D. Newman, "Netherlandish artists and the marketing of 'Flemishness' in Madrid," *De zeventiende eeuw: cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 31, nr. 1 (2015): 82-84; De term *flamencos* verwijst naar kunstenaars uit de Zuidelijke-Nederlanden, maar ook in sommige gevallen uit de Noordelijke, die actief waren in Spanje. Dit is de manier waarop de Spaanse kunsthistorische literatuur naar deze groep verwijst. Ondanks dat ook *Holandés* gebruikt werd is het toch *flamenco* dat als een paraplu begrip alle migranten uit de Lage Landen bevat.

²³ Zie 2.2 Belangrijkste Spaanse centra 1550-1600.

²⁴ Zie 3. Ontwikkeling van de renaissance in de Zuidelijke-Nederlanden.

²⁵ Zie 6. Invloed *Flamencos* op Spaanse kunst 1550-1600.

²⁶ Zie 4. *Flamencos* in Italië.

invloed op de ontwikkeling en verspreiding van de Italiaanse renaissance in Spanje worden bekeken.

In het onderzoek wordt vaak vermelding gemaakt van de tweede helft van de zestiende eeuw. Dit is de hoofdperiode waarin wordt bestudeerd hoe *Flamencos* de ontwikkeling van de renaissance in Spanje beïnvloeden. Over het algemeen situeert dit onderzoek zich binnen dezelfde tijdsafbakening. Soms wordt er wel afgeweken, als bijvoorbeeld een *Flamenco* al vroeger dan 1550 actief was in Spanje. Een belangrijke leidraad is het feit dat een kunstenaar al de tijd heeft gehad om enerzijds in de Zuidelijke-Nederlanden in contact te zijn gekomen met de Italiaanse renaissance en anderzijds ook de tijd had om in Italië te leren van de Italiaanse meesters en de Klassieke oudheid.

In het onderzoek wordt er geografisch een onderscheid gemaakt tussen de drie belangrijkste centra; Madrid, Zaragoza en Sevilla. Dit betekent niet dat het de enige steden waren waar *Flamencos* actief waren in de tweede helft van de zestiende eeuw of dat ze strikt geografisch gebonden waren tot deze streken. Ook in kleinere centra over heel Spanje kunnen er bevonden zich *Flamencos*. Verschillende *Flamencos* hebben ook opdrachten gemaakt voor opdrachtgevers uit andere steden dan de stad waar ze in gevestigd waren.²⁷ De reden waarom deze niet in dit onderzoek zijn opgenomen is omdat de beïnvloeding van lokale kunst door kunstenaars uit kleinere zestiende-eeuwse Spaanse centra zeer moeilijk te onderzoeken. Dit is zo vanwege een gebrek aan informatie en gekende werken. Hierdoor is de artistieke overdracht op Spaanse eigentijdse kunstenaars moeilijk te onderzoeken. Belangrijk is dus dat de vermelde *Flamencos* in dit onderzoek niet de enigen waren in Spanje in de tweede helft van de zestiende eeuw. De drie uitgelichte Spaanse centra, Madrid, Sevilla en Zaragoza, zijn gekozen omdat ze zich in de tweede helft van de zestiende eeuw onderscheidden door een sterke politieke of economische positie of door de aanwezigheid van een belangrijke mecenas in de stad.

Aan het begin van het onderzoek werd er getracht een schematische voorstelling te maken van de diverse beïnvloeding tussen Italiaanse, Zuid-Nederlandse en Spaanse kunstenaars.²⁸ Dit gebeurde na een eerste literatuuronderzoek en werd doorheen het onderzoek verder aangevuld. *Flamencos* worden hierin verbonden met de kunstenaars waarvan ze zaken ontleden, met Spaanse kunstenaars die op hun beurt zich lieten inspireren door de *Flamencos*, met opdrachtgevers en met locaties waar ze actief waren. Dit schema vormde vooral een leidraad voor de rest van het onderzoek. Vanuit het schema werden verschillende connecties tussen schilders verder onderzocht.

²⁷ Serrien, "FLAMENCOS IN SPANJE TUSSEN 1550 EN 1600," 35.

²⁸ Zie bijlage 1.

2. Sociaal-culturele context

Om de invloed van Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje te begrijpen, is het belangrijk om te kijken naar de geografische context waarin ze werkten. Het is ook belangrijk te weten waar ze vandaan kwamen, want daar vond al een groot deel van hun artistieke opleiding plaats. Vaak hadden ze ook al wat carrière gemaakt in de Zuidelijke-Nederlanden.

Flamencos kunnen worden opgedeeld in drie grote groepen op basis van hun actieve regio: Madrid, Sevilla en Zaragoza. Elke stad had zijn eigen artistieke context en eisen waaraan de kunstenaars moesten voldoen. Daarom worden deze drie steden elks apart behandeld op vlak van de politieke en situatie en hoe dit een effect had op kunstenaars in de desbetreffende steden. Deze situatie zal uitgebreid worden behandeld in het hoofdstuk over Italiaanse invloeden in de Nederlanden.²⁹ In de volgende delen van deze inleiding zal ik kort de context beschrijven van de Zuidelijke-Nederlanden, waar deze kunstenaars hun opleiding genoten, evenals de context van de drie belangrijkste centra in Spanje.

2.1. De Zuidelijke-Nederlanden

De carrière van *Flamencos* begon in hun regio van herkomst, de Zuidelijke-Nederlanden, die in de tweede helft van de zestiende eeuw onder Spaans-Habsburgs bewind stond. Deze politieke en economische banden tussen de twee regio's resulteerden in sterke artistieke uitwisselingen. Gedurende de hele periode waarin de Spaanse monarchie de Nederlanden bestuurde, was deze culturele uitwisseling duidelijk te zien, vooral tijdens de regering van Filips II. In dit verband vonden Zuid-Nederlandse kunstenaars hun weg naar Spanje en droegen ze bij aan de ontwikkeling van de Spaanse kunstwereld.³⁰

2.1.1. Economie

De handel tussen de Zuidelijke-Nederlanden en Spanje had dus niet alleen invloed op de economie, maar ook op de kunst en de artistieke uitwisseling tussen beide regio's. Door de sterke

²⁹ Zie 3. Ontwikkeling van de renaissance in de Zuidelijke-Nederlanden.

³⁰ Kamen, *Philip of Spain*, 3-248; Filips II was koning van Spanje tussen 1556 en 1598.

positie van Antwerpen en Sevilla was er een grote aantrek van inwoners en kunstenaars, wat leidde tot een bloeiende artistieke scene in beide steden. Deze sterke connectie tussen de twee regio's zorgde eveneens voor een grote vraag naar kunst uit de Zuidelijke-Nederlanden in Spanje en omgekeerd. Dit lag mee aan de basis van de sterke uitwisseling van kunstenaars en kunstwerken tussen de twee regio's. Het economisch perspectief bleef echter ook belangrijk in deze uitwisseling, aangezien de Spaanse markt sterk in het oog werd gehouden door de kunstmarkt in de Zuidelijke-Nederlanden.³¹

De Zuid-Nederlandse en Spaanse samenlevingen in de zestiende eeuw waren zeker sterk op economisch vlak en economische ontwikkeling gaat vaak gepaard met mobiliteit. In de Nederlanden was er in die tijd sprake van een vrij mobiele bevolking, die open stond voor nieuwe ideeën en uitwisselingen. Dit gold ook voor kunstenaars, die in de Nederlanden een zeer goede artistieke training genoten en daardoor goed voorbereid waren om elders aan de slag te gaan. Het is dan ook niet verwonderlijk dat veel Zuid-Nederlandse kunstenaars hun weg vonden naar Spanje, waar ze werden aangetrokken door de kansen die het land bood op het gebied van kunst. Hun technische vaardigheden en creatieve ideeën waren zeer gewild in Spanje, waar ze werden gewaardeerd om hun vermogen om nieuwe stijlen en technieken te introduceren. De mobiliteit van kunstenaars in deze periode was dus een belangrijk onderdeel van de culturele uitwisseling tussen verschillende landen en regio's, en speelde een cruciale rol in de ontwikkeling van de Europese kunstgeschiedenis.³²

2.1.2. Politiek

Naast de economische link was er op politiek vlak ook een belangrijke band. De Zuidelijke-Nederlanden maakten tussen 1504 en 1714 deel uit van het Spaanse rijk. In de tweede helft van de zestiende eeuw heerste de Spaans-Habsburgse koning, Filip II, over een enorm gebied. Van zijn vader, Karel V, erfde hij niet enkel de gebieden op het Iberische schiereiland, maar ook de kolonies in Amerika, gebieden in Italië (Koninkrijk van Napels, Sardinië en Milaan) en de Bourgondische gebieden van Franche-Comté en de Nederlanden.³³ De landvoogden van de Zuidelijke-Nederlanden waren vaak afkomstig uit het Spaanse koninklijke huis of de Spaanse hoge adel.³⁴ Deze personen hadden niet alleen invloed op politiek vlak, maar ook op artistiek vlak wisten ze hun stempel te drukken. Zo hadden de landvoogden onder Karel V (Gent, 1500 - Cuacos

³¹ Carolina Abadía Flores, "Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI – XVII." (Gent, Universiteit Gent, 2006), 8-9; Felipe Álvarez de Toledo López-Herrera, "Beyond Murillo: New Data-Driven Research on the Painting Market in Early Modern Seville," *Journal for Art Market Studies* 3, nr. 2 (12 december 2019): 7.; Fernando Collar de Cáceres, *Pintura y pintores del norte en la España del siglo XVI. Presencia e influencia* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), 32.; Werner Thomas, *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna* (Leuven University Press, 2000), 105.

³² Frits Scholten en Joanna Woodall, "Netherlandish artists on the move," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 63 (2013): 16-17.

³³ Simon Barton, *A History of Spain* (Londen: Bloomsbury Academic, 2009), 107.

³⁴ Thomas, *Encuentros en Flandes*, 1.

de Yuste, 1558) al een grote interesse in de kunsten en waren Bernard Van Orley (Brussel, tussen 1487 en 1491 - Brussel, 1541) en Michiel Coxcie (Mechelen, 1499 - Antwerpen, 1592) actief als hofschilders voor Margareta van Oostenrijk (Brussel, 1480 - Mechelen, 1530). Door de aanwezigheid van agenten van het Spaanse hof in de Zuidelijke-Nederlanden hadden Zuid-Nederlandse kunstenaars niet tot de Spaanse vorst en adel en kregen ze ook meer kansen om bij hen in dienst te treden en hun carrière verder te zetten in Spanje.³⁵

Belangrijk in de context van Zuid-Nederlandse kunstenaarsmigratie richting Spanje is ook dat er tussen 1550 en 1600 in de Nederlanden een sterke censuur gold als gevolg van de godsdienstconflicten vanaf de jaren zestig van de zestiende eeuw. De beeldenstorm en de strenge bewinden van landvoogden hadden een impact op de kunstwereld en de activiteit van kunstenaars in de regio.³⁶ Deze godsdienstoorlog is ook een mogelijke reden voor de relatieve onbekendheid die *Flamencos* in de Zuidelijke-Nederlanden zelf genieten. Gedurende deze periode in de tweede helft van de zestiende eeuw ontvluchtten veel mensen, waaronder veel intellectuelen, de Zuidelijke-Nederlanden. Karel Van Mander was ook van deze mensen. Zo kwam hij bijvoorbeeld niet in contact met Pieter De Kempeneer, die na een grote carrière in Sevilla verder werkte in Brussel tot zijn dood. Door deze ontwikkelingen is zijn naam minder verspreid in zijn regio van afkomst.³⁷

2.2. Belangrijkste Spaanse centra 1550-1600

Het huwelijk tussen Ferdinand II van Aragon en Isabella I van Castilië in 1479 wordt vaak beschouwd als het moment waarop het eengemaakte Spanje ontstond. Later zullen ook het Islamitische Granada (1492) in het zuiden en Navarra in het noorden (1512) deel worden van het Spaanse koninkrijk. Onder Filips II viel Portugal vanaf 1580 ook onder de Spaanse kroon, waardoor het hele Iberische schiereiland onder één koning viel. De eenmaking was relatief want het Spaanse koninkrijk bleef een verzameling van verschillende staten met elks hun eigen wetten en plaatselijke leiders.³⁸ Tussen de verschillende grote Spaanse centra van de tweede helft van de zestiende waren er verschillen op politiek, economisch en sociaal vlak die ook hun invloed hadden op de situatie voor *Flamencos* en kunstenaars in het algemeen in desbetreffende steden. Alvorens dieper in te kunnen gaan op de ontwikkeling van *Flamencos* en hun artistieke invloed in Spanje

³⁵ Alfredo Alvar Ezquerro, "LOS INTERCAMBIOS CULTURALES ENTRE LOS PAÍSES BAJOS Y CASTILLA EN TIEMPOS DE FELIPE 11: UN MUESTREO DE LAS" CÉDULAS DE PASO," *Indagación: revista de historia y arte*, nr. 2 (1996): 92.

³⁶ Violet Soen, "The Beeldenstorm and the Spanish Habsburg Response (1566-1570)," *BMGN-LCHR (Bijdragen En Mededelingen van de Geschiedenis Der Nederlanden - Low Countries Historical Review)* 131, nr. 1 (20160301): 100-101.

³⁷ Nicole Dacos, "Peeter de Kempeneer/Pedro Campaña as a Draughtsman," *Master Drawings* 25, no. 4 (1987), 360.

³⁸ Barton, *A History of Spain*, 89-91.

moet er dus eerst een beeld worden geschetst van hoe de situatie was waar de kunstenaars in terecht kwamen. Ook in andere, kleinere, Spaanse centra waren in de tweede helft van de zestiende eeuw *Flamencos* actief. Vaak zijn de namen van deze kunstenaars de enige aanwijzing naar hun Zuid-Nederlandse achtergrond.

2.2.1. Madrid

In de tweede helft van de zestiende eeuw was Madrid de hoofdstad van een uitgestrekt Spaans-Habsburgs koninkrijk, wat zowel Spanjaarden als mensen uit heel Europa aantrok. In 1561 verhuisde Filips II zijn hof van het nabijgelegen Toledo naar Madrid, waardoor de toen nog kleine stad in Castilië zich ontwikkelde tot een belangrijke hoofdstad. De vestiging van het Habsburgse hof in Madrid in de tweede helft van de zestiende eeuw bracht dan ook meer kansen voor kunstenaars met zich mee.³⁹ Op vlak voor de beïnvloeding vanuit Italië geldt voor Madrid vooral het belang van politieke banden met het Italiaanse schiereiland. De Spaanse kroon in Madrid was niet heerser over gebieden op het Iberische Schiereiland en in de Nederlanden maar ook over Milaan, Napels, Sicilië en Sardinië. Dit zorgde voor een sterk netwerk van uitwisselingen tussen Madrid en Italië dat zich ook uitte op cultureel vlak.⁴⁰

Tussen het midden en het einde van de zestiende eeuw had koning Filips II een grote invloed op de kunstwereld. Een belangrijk moment was zijn reis door de Zuidelijke Nederlanden in 1548, ook wel bekend als de *Felicismo Viaje*. Veel van de ontmoetingen en ervaringen van de vorst en zijn entourage tijdens deze reis zijn vastgelegd in de kroniek van Calvete de Estrella (Sariñena, ca. 1510 - Salamanca, 1593).⁴¹ Tijdens zijn bezoek aan het hof van landvoogdes Maria van Oostenrijk werd Filips II geïntroduceerd aan haar uitgebreide kunstcollectie, met onder andere werken van Titiaan en Anthonis Mor, die later hofschilder van Filips II zou worden.⁴² Niet alleen Filips II, maar ook anderen in zijn omgeving waren onder de indruk van de Zuid-Nederlandse kunst en kwamen in contact met eigentijdse meesters uit deze regio. Enkelen van hen hadden zelfs een hof in een andere stad, zoals Don Martín de Gurrea y Aragón (7 Pedrola, 1525 – Pedrola, 1581), de vierde hertog van Villahermosa, die in Zaragoza een belangrijke rol zou spelen in de kunstwereld.⁴³

³⁹ Alfredo Alvar Ezquerro, *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*. (Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas ; Centro de Estudios Históricos, 1985., 2009), 3.

⁴⁰ Rafael Japón, *The Influence of Italian Culture on the Sevillian Golden Age of Painting* (Londen: Routledge, 2022), 6.

⁴¹ Javier Pizarro Gómez, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II: (1542-1592)* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1999), 35.; Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y poderoso príncipe Don Felipe Segunda época*, 7, 8 (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1930), 1-565.

⁴² Cruz María Martínez Marín, “La Corte de María de Hungría en Bruselas (1531-1555): Un modelo cultural europeo,” in *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres* (15 al 31 de octubre de 2017): comunicaciones, 2017, 529-537

⁴³ Antonio Igual Úbeda, “Un retrato anónimo del Museo de San Carlos. Aportaciones a la iconografía del V Duque de Villahermosa,” *ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA*, 1930: 126.; zie Zaragoza 2.2.3 .

Voor kunstenaars in Madrid was het verkrijgen van een benoeming aan het hof of het ontvangen van opdrachten van het hof de sleutel tot succes. De voornaamste kunstenaars aan het hof kregen de titel van kamerschilder of *pintor de cámara*. Het was voor schilders zeer voordelig om aangesteld te worden als kamerschilder door de vorst. De titel van *pintor de cámara* betekende dat een schilder onderdak kreeg aan het hof en een vast loon ontving.⁴⁴ Op artistiek vlak kreeg de kunstenaar het privilege de koning en zijn familie te portretteren. Het belangrijkste doel hierbij was het tonen van de macht en de pracht van het hof aan de bezoekers. Daarnaast stonden ze ook in voor het beheer van de kunstcollectie.⁴⁵ Voor een schilder bood een vast loon enige zekerheid, omdat in de meeste gevallen het levensonderhoud van een schilder afhankelijk was van individuele opdrachten. Als deze opdrachten uitbleven, betekende dat er geen inkomsten waren voor de kunstenaar in kwestie. Ook Zuid-Nederlandse schilders werden als kamerschilder benoemd. De redelijk onbekende schilder Justus Tiel (s.l., n.d. – Madrid, 1595) was een Zuid-Nederlandse schilder die deze functie had.⁴⁶

Door de aanwezigheid van het Spaanse koningshuis in Madrid, rond Filips II, was in deze stad het portret een heel erg belangrijk genre in de schilderkunst. Het staatsportret had verschillende functies in deze periode aan het Habsburgse hof. Een eerste belangrijke functie is de herinnering aan een persoon of het overbrengen van de toestand waarin de geportretteerde persoon zich bevond op moment van schilderen. Vaak werden portretten ook gemaakt als herinnering aan een persoon na diens dood. Als de afgebeelde persoon ook een bepaalde macht uitoefende kon het portret dienen als een soort plaatsvervanger van de machtuitoefenende persoon, een soort herinnering aan het feit dat die persoon macht heeft.⁴⁷ Hierdoor is het belangrijk dat de personen op een zichtbare manier macht uitstralen. In het artistieke milieu in en rond Madrid waren er daarom veel portretschilders actief, waaronder ook schilders uit de Zuidelijke-Nederlanden. De grootste Zuid-Nederlandse voortrekker in de portretkunst was Anthonis Mor. Andere Zuid-Nederlanders zoals Joris van der Straaten (Gent, ca. 1530 – Frankrijk, Ca. 1600) traden in zijn voetsporen. Voor machthebbers waren portretten de ideale manier om hun macht en status te tonen, vooral als ze afgebeeld waren in harnas, zoals enkele bewaarde portretten van Filips II. Het portret kreeg vooral aan het Spaanse hof een speciale symbolische waarde toegekend. Het afbeelden van een persoon in harnas was een techniek om macht te demonstreren en een beeld te schetsen als "goden in hun uniform", niet alleen aan het Habsburgse hof maar ook aan andere 16e-eeuwse Europese hoven. Het toont klassenbewustzijn en een ridderlijk ideaal voor het individu. Een goede heerser heeft de verantwoordelijkheid om het recht te handhaven en het christendom en de zwakken te verdedigen. Een ander verband kan worden gelegd met de theorieën van Niccolò Machiavelli (Firenze, 1469 – Firenze, 1527), die een grote invloed hadden op de monarchen van de renaissance. Machiavelli schrijft in *Il Principe* dat een heerser in dien het moet gevreesd moet

⁴⁴ Richard L Kagan, "FELIPE II Y EL ARTE DE LA REPRESENTACIÓN DE PAISAJES URBANOS," *Anuario IEH*, nr. 24 (2009): 96.

⁴⁵ Zahira Véliz en Ángel Aterido, "Caring for the King's pictures: artists and restorers in the Spanish royal collection, 1576—1814," *The Burlington Magazine* 158, nr. 1359 (2016): 447.

⁴⁶ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Justus Tiel, pintor del Rey," *Archivo Español de Arte* 35, no. 140 (1 October 1962): 325–26.

⁴⁷ María Kusche, *Retratos y retratadores* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003), 52.

zijn. Een harnas en wapenuitrusting stralen dit ook uit. Daarnaast was er een verlangen naar glorie. Politieke macht vereist zowel militair overwicht. Dit houdt verband met de kwaliteiten die een man zou moeten bezitten. De renaissance werd ook gekenmerkt door een soort honger naar grootsheid. Hier wordt een vergelijking gemaakt met helden uit de Antieke Oudheid. Sinds het einde van de 15e eeuw nam de effectieve rol van vorsten op het slagveld af. Als gevolg daarvan werden harnassen en wapenrustingen minder utilitair, maar zien we steeds meer luxueuze voorwerpen die niet specifiek waren ontworpen voor militair gebruik. Hun primaire doel evolueerde naar het tonen van ridderlijkheid als een soort machtsuiting.⁴⁸ Bovendien vervulden portretten ook een diplomatieke rol. Vanaf de overgang van de vijftiende naar de zestiende eeuw werden de diplomatieke betrekkingen in het algemeen intensiever, waardoor er een grotere vraag ontstond naar portretschilders aan de Europese hoven. Buiten de rol voor de uitstraling als sterke militaire leiders, stralen ze dus ook een vorm van rijkdom en luxe uit.⁴⁹

2.2.2. Sevilla

In het zuiden van het Iberische schiereiland, in Andalusië, was Sevilla in de zestiende eeuw het grootste centrum. Deze stad werd in de zestiende eeuw zeer belangrijk op het Iberische schiereiland vanwege de haven en het monopolie op de handel met Amerika. Het belangrijkste voor Sevilla was immers de handel met de overzeese kolonies. Sevilla was vergelijkbaar met de havenstad Antwerpen in de Nederlanden. Beide steden hadden een groot handelsleven. In de tweede helft van de zestiende eeuw was Sevilla vrij groot en telde het 120.519 inwoners (in 1588), wat aan het einde van de eeuw groeide naar 150.000 inwoners. Sevilla oefende door de rijke handel een grote aantrekkingskracht op buitenlanders, waaronder Vlamingen.⁵⁰ Het was een stad die in het algemeen veel buitenlandse artiesten aantrok. Er was een rijk artistiek leven met veel kerken, nieuwe gebouwen, paleizen en kloosters die gedecoreerd moesten worden. Dit maakte Sevilla niet alleen commercieel aantrekkelijk, maar ook op artistiek vlak. Voor Sevilla zijn het vooral de buitenlanders die naar de stad migreren en wiens culturele elementen van hun thuisland stillaan worden geïntegreerd in de cultuur van Sevilla.⁵¹

Sevilla kende vanaf het begin van de trans-Atlantische handel een sterke economische groei. De bevolking groeide en om de nieuwe inwoners te huisvesten werden er nieuwe wijken gebouwd. Voor deze nieuwe wijken moesten er ook nieuwe kerken gebouwd worden. Samen met talrijke nieuwe paleizen, kloosters en hospitalen zorgden de nieuwe kerken voor een groot werkaanbod voor kunstenaars. Al deze nieuwe gebouwen moesten immers ook gedecoreerd worden met bijvoorbeeld retabels in het geval van de nieuwe kerken. Het is duidelijk dat de kunstenaars vanuit

⁴⁸ Alvaro Soler Del Campo, *The Art of Power: Royal Armor and Portraits from Imperial Spain* (Madrid: PATRIMONIO NACIONAL, 2009), 13-14.

⁴⁹ Miguel Falomir Faus, "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II," z.d. 126; Lorne Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries* (New Haven (Conn.): Yale university press, 1990), 149-150.

⁵⁰ Flores, "Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI – XVII," 15.

⁵¹ Flores, "Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI – XVII," 109.

de Zuidelijke Nederlanden actief in Sevilla voornamelijk betrokken waren bij deze decoratieprojecten.⁵²

In Sevilla waren kunstenaars één van de drie grote gemeenschappen uit de Nederlanden in de stad, naast handelaars en militairen. Vergeleken met de andere twee groepen hadden de kunstenaars het meest bescheiden leven. Over het algemeen woonden ze in kleine huizen. Een meer welgestelde kunstenaar, zoals Pieter de Kempeneer, kon het zich wel veroorloven om er een bovengemiddelde levensstijl te onderhouden, vergelijkbaar met functionarissen en handelaars. Het was gebruikelijk voor een nieuwe buitenlandse kunstenaar die aankwam in Sevilla om een al gevestigde buitenlandse kunstenaar als mentor te nemen. Het valt op dat Zuid-Nederlandse kunstenaars in Sevilla of Andalusië zich daar minder permanent vestigden in vergelijking met hun collega's in Madrid of Zaragoza.⁵³

In de zestiende eeuw groeide de aandacht voor Zuid-Nederlandse kunst onder de adel en burgerij, deels vanwege het devotionele aspect van de kunst.⁵⁴ De kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden vormden ook de grootste groep van buitenlandse kunstenaars in Sevilla.⁵⁵ Opmerkelijk genoeg emigreerden schilders al naar Sevilla voordat de meeste handelaren uit Vlaanderen dat deden. Samen met ambachtslieden, zoals bijvoorbeeld beeldhouwers en houtsnijders, waren zij de drijvende kracht achter de emigratie naar Sevilla, vanaf het eerste kwart van de zestiende eeuw. Zuid-Nederlandse schilders kwamen bijvoorbeeld al naar Sevilla om te werken aan altaarstukken voor kerken. Naast de grootsheid van de invloed van de Italiaanse renaissance bleef de vraag naar kleinere, private devotionele kunstwerken toenemen, vanwege de groeiende welvaart.⁵⁶

In Madrid was er een opvallende aanwezigheid van Zuid-Nederlandse portretschilders, terwijl er in Sevilla juist minder waren. Sevilla kreeg voornamelijk opdrachten vanuit de groeiende welvarende klasse en de opdrachten omtrent bouw van nieuwe gebouwen, zoals kerken en kloosters. Dit zorgde ervoor dat voornamelijk kunstenaars die hierin actief waren naar Sevilla trokken, en dat resulteerde in een focus op religieuze kunstwerken. Daarom zien we voornamelijk schilders zoals Pieter De Kempeneer, die altaarstukken maakte voor onder andere de kathedraal. Het is echter belangrijk om deze situatie te nuanceren, omdat ook Andalusië een hofcultuur had, met het hof van de hertogen van Medina Sidonia. Hier werden kunstenaars aangesteld die een vast loon kregen, zoals in Madrid en Zaragoza.⁵⁷ Er waren veel Zuid-Nederlandse kunstenaars die

⁵² Flores, "Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI – XVII," 109.

⁵³ Flores, "Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI – XVII," 63-69.

⁵⁴ Manuel Parada López de Corselas, *Arte y Globalización En El Mundo Hispánico de Los Siglos XV al XVII* (Granada: Universidad de Granada, 2020), 145.

⁵⁵ MB Villar García, María Begoña, en Pilar Pezzi Cristóbal, "Los extranjeros en la España Moderna," *Un campo historiográfico en expansión*, 2003: 535.

⁵⁶ Elena Escuredo Barrado, "Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: un retablo para la devoción privada," *Archivo Español de Arte* 92, nr. 366 (30 juni 2019): 161-174.

⁵⁷ Eduardo Lamas, "The Dukes of Medina Sidonia and Netherlandish Art : On the Artistic Patronage of a Sixteenth-Century Iberian Court," in *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain* (Londen: Harvey Miller, 2021), 213.

portretten schilderden voor de hertogen van Medina Sidonia, en zelfs de in Sevilla zeer bekende Pieter De Kempeneer zou enkele familieleden hebben geportretteerd in Sevilla.⁵⁸

2.2.3. Zaragoza

Zaragoza, gelegen in Aragon in het noorden van het Iberische schiereiland, was naast de hoofdstad Madrid een andere stad waar een sterk hof zorgde voor de patronage van Zuid-Nederlandse kunstenaars. Don Martín Gurrea y Aragón, de hertog van Villahermosa, was een belangrijke figuur in het kunstleven van de stad.⁵⁹ Hij had veel invloed in het Spanje van de tweede helft van de zestiende eeuw en stond dicht bij Filips II. De hertog vergezelde de koning op zijn reis door de Nederlanden en de contacten van de hertog met de Zuid-Nederlandse kunstwereld liepen deels via de bisschop van Arras, Antoine Perrenot de Granvelle (Ornans, 1517 - Madrid, 1586), die een belangrijke rol speelde op dit vlak voor Filips II.⁶⁰ De bijnaam van de hertog, "de Aragonese filosoof", die door Filips II aan hem werd gegeven, getuigt van de hoge waardering van de koning voor Don Martín.⁶¹

Het artistieke milieu in Zaragoza was vergelijkbaar met dat van Madrid. Vlamingen werden ook in Zaragoza gewaardeerd voor hun portretten. Don Martín Gurrea y Aragón had in zijn paleis in Pedrola een portrettengalerij met portretten van leden van zijn familie.⁶² Anthonis Mor had een grote invloed wat portretkunst aan Spaanse hoven, zoals in Zaragoza, betreft. Samen met Titiaan ontwikkelde hij portrettypes die over heel Spanje werden overgenomen. Uit de Klassieke Oudheid haalden ze inspiratie voor het ruitersportret en het staande portret in wapenuitrusting.⁶³ De schilder Roland Moys (Brussel, ca. 1520 – Zaragoza, 1592), die vooral retabels of kopieën maakte, had aan het hof in Zaragoza ook een rol als portretschilder voor de hertog van Villahermosa. Opvallend is hier de gelijkenis in weergave met portretten van Filips II. Aan het Spaanse-Habsburgse hof was het belang van wapenuitrusting in een portret groot. Ook op portretten aan andere Spaanse hoven, zoals dat in Zaragoza, is diezelfde nadruk op wapenuitrusting merkbaar. Een belangrijk doel van een portret was het uitdrukken van macht, waar de wapenuitrusting voor symbool stond.⁶⁴ In Zaragoza is er ook sprake van een onbekende Zuid-Nederlandse schilder die Guillermo de San Forte wordt genoemd. Deze schilder zou hier ook actief zijn geweest als portretschilder. Dit toont

⁵⁸ Lamas, "The Dukes of Medina Sidonia and Netherlandish Art," 212-218.

⁵⁹ José Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo: Martín de Gurrea y Aragón : la figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009), 41.

⁶⁰ Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, "Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)," *BSAA Arte*, nr. 82 (2016): 34.

⁶¹ Igual Úbeda, "Un retrato anónimo del Museo de San Carlos. Aportaciones a la iconografía del V Duque de Villahermosa," 127.

⁶² Ramos, *Nobleza y humanismo*, 16; Julia De la Torre Fazio, *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, (Málaga: Universidad de Málaga, 2009), 123.

⁶³ Ramos, *Nobleza y humanismo*, 357.; Soler Del Campo, *The Art of Power : Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, 13-14.

⁶⁴ Pérez de Tudela Gabaldón, "Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)," 40.

een sterke verbondenheid aan tussen de belangrijkste Spaanse hoven van die tijd.⁶⁵ Anderzijds had Don Martín ook grote waardering voor de sterkte van de Zuid-Nederlandse kunstenaars in de toegepaste kunsten, zoals Jan Floris I (Antwerpen, 1520 – Spanje, 1567) en zijn keramiek.⁶⁶

⁶⁵ Lamas Delgado e.a., “The Dukes of Medina Sidonia and Netherlandish Art: On the Artistic Patronage of a Sixteenth-Century Iberian Court,” 213.

⁶⁶ Werner Thomas, *Encuentros en Flandes*, 53.

3. Ontwikkeling van de renaissance in de Zuidelijke-Nederlanden

Vanaf de jaren veertig van de zestiende eeuw werden er in de renaissance in de Nederlanden vormen uit de Italiaanse hoog-renaissance gebruikt. Kunstenaars uit de Nederlanden die naar Spanje trokken waren actief of werden opgeleid in de jaren na de komst van de Italiaanse invloeden in hun gebied. Daarom is het belangrijk om deze te onderzoeken en een beeld te vormen van de artistieke situatie in de Nederlanden tussen 1500 en 1600, de jaren waarin de *Flamencos* uit de tweede helft van de zestiende eeuw werden opgeleid.

Dat staat in tegenstelling tot de jaren voordien toen er louter gebruik werd gemaakt van renaissancistische vormen voor de ornamentiek, ook in schilderijen. Een goed voorbeeld hiervoor is het *Oordeel van Cambyzes* van Gerard David (Oudewater ca. 1455 – Brugge, 1523) (Afb. 2). Op dit schilderij van het einde van de vijftiende eeuw maakte de schilder gebruik van putti en antieke medaillons, nog in combinatie met laatgotische elementen, voor de ornamentiek van de architectuur in het schilderij.⁶⁷ In het werk van Jan Gossaert (Maubeuge, ca. 1478 – Antwerpen, 1532) is ook merkbaar dat eerst de architectuur in de Zuid-Nederlandse schilderijen veranderde. Een goed voorbeeld is het werk *Sint-Lucas schildert de Maagd* (Afb. 3). In dit werk is het al meer dan puur de ornamentiek die doet denken aan de Italiaanse renaissance. De hele architectuur doet denken aan die van Donato Bramante (Fermignano, 1444 - Rome, 1514), de eerste architect van de Sint-Pietersbasiliek in Rome. Opvallend zijn echter ook de menselijke figuren die nog steeds doen denken aan de Zuid-Nederlandse traditie van de vijftiende eeuw.⁶⁸

Naast kunstenaarsreizen naar Italië is er ook de invloed van de kartons van Rafaël voor de wandtapijten van de sixtijnse kapel. Deze werden naar Brussel gestuurd, waar de wandtapijten werden geweven. Anderzijds zat er in collecties uit de Nederlanden ook Italiaanse kunst. De belangrijkste collectie hiervan is die van Antoine Granvelle.⁶⁹ Door de aanwezigheid van kunst van Titiaan in de Nederlanden ontstond er vooral een ontwikkeling op vlak van de portretkunst. Ook Anthonis Mor leverde hier belangrijke bijdragen.⁷⁰

Belangrijk om op te merken is ook dat de Habsburgse heersers in de Nederlanden graag gebruik maakten van de nieuwe vormtaal uit Italië voor propagandistische doeleinden. Een reden

⁶⁷ Bob C. van den Boogert, "Habsburgs imperialisme en de verspreiding van renaissancevormen in de Nederlanden: de vensters van Michiel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel," *Oud Holland* 106, nr. 2 (1992): 57–80.

⁶⁸ Snyder, *Northern Renaissance Art*, 421-422.

⁶⁹ Charles R. Steen, *Margaret of Parma: a life* (Leiden: Brill, 2013), 78.

⁷⁰ Woodall, *Anthonis Mor: Art and Authority*, 235-260.

hiervoor kan zijn dat in Italië Karel V in veel steden werd onthaald met triomfbogen en kunstwerken die werden gemaakt in deze vormtaal. Deze monumentaliteit wou men dus ook graag hebben in de Nederlanden.⁷¹ Op die manier werd het ook gepromoot om deze nieuwe ontwikkelingen in de kunst in de Zuidelijke-Nederlanden op te nemen. De monumentale glasramen in de Sint-Goedelekathedraal te Brussel bijvoorbeeld werden door Michiel Coxcie, volgens Vasari de kunstenaars die de *Maniera Italiana* naar de Zuidelijke-Nederlanden bracht, gemaakt. Dit werd gedaan in deze nieuwe renaissancistische vormtaal, geïnspireerd door wat hij leerde in Italië.⁷² Ondanks de steeds grotere invloed van Italiaanse vormen in de Nederlanden, is het belangrijk te benadrukken dat de Zuid-Nederlandse traditie nooit werd vergeten en dat deze traditie nog steeds aan de basis lag van de werken uit deze periode. Elementen die doen herinneren aan de gebroeders Van Eyck, Rogier van der Weyden of andere vijftiende-eeuwse Zuid-Nederlandse meesters zijn aanwezig.⁷³

Eén van de belangrijkste contactpunten met de Italiaanse renaissance waren de contacten tussen Zuid-Nederlandse kunstenaars onderling of met intellectuelen. In het netwerk van kunstenaars werden informatie en nieuwe bevindingen uitgewisseld. In de Zuidelijke-Nederlanden stond de portretschilder Anthonis Mor via het hof van Antoine Perrenot de Granvelle in contact met de humanist en kunstcriticus Dominicus Lampsonius (Brugge, ca. 1536 - Luik, 1599). Hun band is aan te tonen door middel van teksten waarin Lampsonius schreef over Mor of via beelden van Lampsonius door Mor. Lampsonius op zijn beurt had dan weer contacten met Titiaan, Vasari en andere Italiaanse kunstenaars zoals Giulio Clovio (Grižane, 1498 – Rome, 1578), een miniatuurschilder aan het hof van Kardinaal Alessandro Farnese (Valentano, 1520 - Rome, 1589) in Rome.⁷⁴

Traditioneel was er in de schildertraditie in de Zuidelijke-Nederlanden zeer weinig voor de anatomie van figuren. Het correct afbeelden van een persoon kwam na de expressieve kracht die men in een schilderij trachtte te leggen. Hiervoor werden ook figuren bewust misvormd, waardoor de anatomie niet meer lijkt te kloppen. Dit staat recht tegenover de Italiaanse renaissance waarin men heel bewust mensen en hun anatomie juist probeerde af te beelden.⁷⁵ De nieuwe aandacht voor de menselijke anatomie die zich in de Nederlanden zal beginnen te manifesteren vanaf 1500 is ook een gevolg van de renaissancistische interesse in het correct afbeelden van een ruimte. In deze ruimtes met correct perspectief diende ook de personen in de ruimte juist te zijn afgebeeld en op een correcte manier te interageren met elkaar en met de ruimte.⁷⁶ Vanaf het begin van de zestiende eeuw verandert dit. Eén van de eerste Zuid-Nederlandse schilders die elementen uit de

⁷¹ van den Boogert, "Habsburgs Imperialisme En de Verspreiding van Renaissancevormen in de Nederlanden," 76.

⁷² van den Boogert, "Habsburgs Imperialisme En de Verspreiding van Renaissancevormen in de Nederlanden," 57–80.

⁷³ Snyder, *Northern Renaissance Art*, 9-423.

⁷⁴ Woodall, *Anthonis Mo*, 15-16.

⁷⁵ Susie Nash, *Northern Renaissance Art* (Oxford: OUP Oxford, 2008), 82.

⁷⁶ Maryan W. Ainsworth, "Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices," in *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, vol. 4, Me Fecit 4 (Turnhout: Brepols Publishers, 2006), 108.

Italiaanse renaissance zal beginnen te verwerken in zijn werk was de Antwerpse schilder Quinten Metsys (Leuven, ca. 1466 - Antwerpen, 1530).

3.1. Rafaëls kartons voor de *Handelingen van de Apostelen*

In 1514 gaf paus Leo X (Firenze, 1475 – Rome, 1521) de opdracht aan Rafaël om tien kartons te maken voor wandtapijten, bedoeld voor de decoratie van de sixtijnse kapel. De paus gaf opdracht taferelen uit de handelingen van de apostelen af te beelden.⁷⁷ Tussen 1515 en 1516 werden de kartons gemaakt door Rafaël met behulp van zijn werkplaats en in 1517 kwamen ze aan in Brussel. Brussel was een belangrijk centrum voor de wandtapijtkunst in Europa. Daarom werden de wandtapijten daar geweven. De kartons tonen één dramatisch moment vanuit één gezichtspunt met levensgrote heroïsche figuren. De focus in de scènes is gelegd op de expressies en retorische gebaren van de hoofdfiguren. In vergelijking met de stanza's van Rafaël zijn de kartons eerder sober.⁷⁸ Aangezien Brussel zo een belangrijk centrum was voor deze kunstvorm zullen veel Italiaanse kunstenaars hun kartons naar deze stad opsturen, waardoor er in Brussel een grote verzameling aan Italiaanse kunst bestond.⁷⁹ De uitvoering van de wandtapijten gebeurde door Pieter Van Aelst (Oordegem, ca. 1450 - Brussel, ca. 1533). De navolgers van Rafaël, in stijl en compositie, zullen romanisten worden genoemd.⁸⁰

Deze reeks is essentieel voor de introductie van de renaissance in de Nederlanden aangezien er in de wandtapijten verschillende kenmerken van de Italiaanse hoog-renaissance aan bod komen. Voor de schilders in de Zuidelijke-Nederlanden waren heel veel zaken op deze kartons compleet nieuw. De heroïsche personages zijn afgebeeld op een manier die een grote anatomische kennis verradt, ze zijn geplaatst in perspectivistische architectuur of weidse landschappen. Aangezien deze reeks kartons één van de eerste Italiaanse renaissancistische kunstvoorwerpen was die in de Nederlanden beschikbaar waren, oefende ze een grote invloed uit op de kunst uit de regio. Figuren en details werden overgenomen tot en met de achttiende eeuw.⁸¹

Voor Zuid-Nederlandse kunstenaars die later naar Spanje trokken vormde deze serie ook een belangrijke toegangspoort tot de Italiaanse renaissance, voordat ze zelf Italië hadden bezocht. Een *Flamenco* die in contact kwam met deze reeks was Pieter De Kempeneer. Na zijn terugkeer naar

⁷⁷ Ainsworth, "Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices," 99-118.

⁷⁸ Thomas P. Campbell, Maryan Wynn Ainsworth, and Metropolitan Museum of Art (New York N.Y.), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2002), 190.

⁷⁹ Dominique Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 18.

⁸⁰ Ludwig Baldass, *Joos Van Cleve, der Meister des Todes Mariä* (Wien: Krystall Verlag, 1925), 34-35.

⁸¹ Guy Delmarcel, *Het Vlaamse wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw* (Tielt: Lannoo Uitgeverij, 1999), 142 – 146.

Brussel werd hij zelf ook ontwerper van wandtapijten.⁸² Zijn vorming in de Nederlanden was essentieel voor zijn latere werken. Veel van de kenmerken die aanwezig zijn in werken uit zijn eerste periode in de Nederlanden, komen ook terug in de werken die hij in Spanje maakte.⁸³ Na 25 jaar in Sevilla tewerkgesteld te zijn verhuist hij terug naar de Nederlanden. Het feit dat hij na zijn periode in Spanje ook een herinterpretatie gaat ontwerpen van deze kartons van Rafaël bewijst dat hij er in zijn carrière mee in aanraking is gekomen. Hierbij neemt De Kempeneer de werken van Rafaël niet blindelings over maar vult hij het aan met nieuwere aspecten, eerder aansluitend bij het maniërisme dan bij de hoog-renaissance van de oorspronkelijke kartons.⁸⁴ Een ander voorbeeld van een kunstenaar die sterk werd beïnvloed door deze kartons is Bernard Van Orley. Deze kunstenaar trok nooit naar Italië maar werd desondanks sterk beïnvloed door de kunst uit die regio. Het waren niet enkel de kartons uit 1517 die hiervoor verantwoordelijk waren maar ook tekeningen die de Nederlanden bereikten vanuit Italië en de aanwezigheid van de Italiaanse schilder Tomasso Vincidor (Bologna, 1493 – Breda, 1536) in Brussel.⁸⁵ Van Orley was ook de leermeester van De Kempeneer in Brussel.⁸⁶ Van Orley wordt in de Nederlanden gezien als een belangrijk figuur op vlak van de verspreiding van de Italiaanse renaissance in de regio, met het Job-altaarstuk als sleutelwerk.⁸⁷ De sterkte van de invloed van Rafaël zijn kartons wordt bewezen door het feit dat Van Orley zelf nooit een reis heeft ondernomen naar Italië. Desondanks was hij toch in staat om de Italiaanse en Zuid-Nederlandse modellen tot een synthese te brengen.⁸⁸

In het zog van de kartons trok ook een Italiaanse kunstenaar naar Vlaanderen. Vanaf 1520 bevond Tomasso Vincidor zich in de Nederlanden, gezonden door paus Leo X. Het doel van zijn verblijf was toezicht houden op de uitvoering van de tapijten op basis van Rafaëls kartons. In Italië was hij actief in het milieu rond Rafaël en hielp hij bij met de creatie van de kartons voor de sixtijnse kapel. Zijn hand zou ook kunnen worden teruggevonden in enkele fresco's in Vaticaanse loggia's.⁸⁹ In de Nederlanden creëerde hij ook zelf kartons voor wandtapijten voor de kamer van paus Leo X.⁹⁰ De aankomst van Vincidor in de Nederlanden zorgde voor een tweede golf van Rafaëls invloed. Deze schilder bracht naast door Rafaël geschreven instructies voor de tapijten ook enkele tekeningen mee van figuren en composities vanuit de werkplaats van Rafaël.⁹¹ Door contact met Vincidor veranderde ook de manier van werken in het atelier van Van Orley. Een belangrijke techniek, die al gebruikt werd in Italië, zal vanaf dan ook door Van Orley worden

⁸² An Van Camp, "A Collection of Tapestry Cartoons at the Ashmolean Museum in Oxford," *Studia Bruxellae* 11, nr. 1 (2019): 345.

⁸³ Nicole Dacos, "Autour de Bernard Van Orley, Peeter de Kempeneer et son compagnon," 24.

⁸⁴ Delmarcel, *Het Vlaamse wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw*, 139.

⁸⁵ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 269.

⁸⁶ Nicole Dacos, "Peeter de Kempeneer/Pedro Campaña as a Draughtsman," 359.

⁸⁷ Ethan Matt Kavaler, "Pieter Bruegel, Bernard van Orley, realism and class," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 39, nr. 1/2 (2017): 73.

⁸⁸ Véronique Bücken, "Bernard van Orley et la peinture à Bruxelles au temps de Pieter Coecke," *Studia Bruxellae* 11, nr. 1 (2019): 63.

⁸⁹ Ainsworth, "Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices," 102.

⁹⁰ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 588.

⁹¹ Molly Faries, *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops* (Turnhout: Brepols, 2006), 102.

toegepast. Deze techniek is die van cut-and-paste. Hierbij worden figuren of delen van figuren hergebruikt in verschillende composities. Het is kenbaar dat Van Orley dit begon te gebruiken rond 1525.⁹² Ook de manier van ondertekenen verandert bij het toekomen van Vincidor in Brussel. In de vroege werken van Van Orley bestaat de ondertekening nog uit penseeltekeningen terwijl de ondertekeningen bij latere werken in zwarte kalk zijn aangebracht. Zwarte kalk werd ook gebruikt door Rafaël en zijn atelier. Opvallend is dat hij niet uitsluitend zwarte kalk gebruikt maar ook nog penseeltekeningen maakt wanneer het ging over meer complexe ondertekeningen.⁹³

Door onder andere contact met de kartons van Rafaël en zijn leerling, Tomasso Vincidor, zal er een evolutie plaatsvinden in de kunstpraktijk in de Nederlanden. Een kunstenaar die hierdoor duidelijk werd beïnvloed was Bernard Van Orley, de leermeester van Pieter De Kempeneer. Van Orley was net zoals veel *Flamencos* in Spanje een kunstenaar die voor het Habsburgse hof schilderde.⁹⁴ Een zeer goede illustratie is Van Orley's *Job-altaarstuk* (Afb. 4). Dit kunstwerk toont aan hoe de Italiaanse invloeden werden opgenomen door kunstenaars vanaf het tweede kwart van de zestiende eeuw. Dit werk is te dateren in 1521, enkele jaren na de aankomst van de kartons en het bezoek van Tomasso Vincidor in Brussel. Naast de klassieke ornamentiek in dit werk, verschillen ook de figuren van de Zuid-Nederlandse kunst uit de jaren voordien. Ze zijn niet meer onbeweeglijk maar ze zijn in actie. Dit is niet louter duidelijk door beweging maar ook door hun expressies. Ook hoe de ruimte is opgevat verschilt met die van eerdere Zuid-Nederlandse schilderijen. Er wordt gepoogd het tafereel plaats te laten nemen in een classicistische ruimte met grote aandacht voor een juist perspectief. Ondanks deze nieuwe manier van ruimtevorming blijft Van Orley nog wel trouw aan de Zuid-Nederlandse traditie. Want buiten de architectuur, is er een landschap te zien in de schildertraditie uit de Zuidelijke-Nederlanden.⁹⁵

Pieter De Kempeneer was actief in de werkplaats van Van Orley en zal via hem deze invloeden ook incorporeren. In tegenstelling tot het einde van zijn leven, doorgebracht in Brussel, zijn er van zijn jonge jaren in Brussel, voor 1537, geen werken meer gekend. De hand van De Kempeneer kan wel worden herkend in enkele werken van Van Orley. Eén hiervan is een laatste oordeel uit 1525, gemaakt voor een zijkapel van de aalmoezeniers in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen.⁹⁶

⁹² Ainsworth, "Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices," 107.

⁹³ Faries, *Making and Marketing*, 114-115.

⁹⁴ Snyder, *Northern Renaissance Art*, 426.

⁹⁵ Ainsworth, "Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices," 104-106.

⁹⁶ Dacos, "Peeter de Kempeneer/Pedro Campaña as a Draughtsman," 359.

3.2. Kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle (1517 – 1587)

Kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle had in de tweede helft van de 16e eeuw een zeer grote en belangrijke kunstcollectie in de Nederlanden. Hij trad op als mecenas en was ook een cruciaal tussenfiguur voor de artistieke uitwisseling tussen de Habsburgse Nederlanden en Spanje. Deze kardinaal, geboren in Frankrijk, was politiek belangrijk als adviseur van de landvoogdes, Margareta van Parma (Oudenaarde, 1522 – Ortona, 1586). Hij had een kunstcollectie die groter was dan die van de landvoogdes, inclusief enkele werken van toonaangevende kunstenaars.⁹⁷ Het hof van Granvelle bevond zich in Brussel ongeveer waar zich nu de Ravenstein-galerie bevindt vandaag. Dit gebouw was op zichzelf al één van de eerste gebouwen met een architectuur die refereert naar de Italiaanse renaissance.⁹⁸ Het is bekend dat werken van Italiaanse kunstenaars in Granvelle's collectie een invloed hadden op schilders uit de Zuidelijke-Nederlanden.⁹⁹ Hij had een duidelijk doel om enerzijds een belangrijke bibliotheek en anderzijds een kunstcollectie op te bouwen. Voor de bibliotheek stuurde hij Leuvens filologist en Archeoloog Antoine Morillon (Leuven, 1522 – Leuven, 1556) naar Venetië en Rome. De inhoud van hun briefwisseling geeft een goed beeld van de smaak van de kardinaal en hoe zijn kunstcollectie er uit moet hebben gezien. Morillon maakte twee reizen naar Italië. De brieven die hij vanuit Italië verstuurde naar Granvelle verhullen de voorkeuren van de kardinaal. Het originele doel van de reis was de zoektocht naar boeken en Griekse manuscripten. Ondanks dit duidelijk opgestelde zwakte de interesse van Morillon in boeken manuscripten af tijdens zijn verblijf in Italië. Hij ging er eerder op zoek naar kunstwerken om deze op te sturen naar de kardinaal in Brussel. De kardinaal hield van reproducties van klassieke beelden en architectuur, maar ook van eigentijdse kunstwerken, uit de hoog-rennaissance. Het is opvallend hoe Morillon tewerk ging; hij huurde een tekenaar en een beeldhouwer in om respectievelijk beelden nauwkeurig in tekening over te zetten en om ze te kopiëren in gips of was. Granvelle bestelde in de jaren 1547 en 1548 ook kopieën van *Het Laatste Oordeel* van Michelangelo en werken van Giulio Romano (Rome, ca. 1499 - Mantua, 1546).¹⁰⁰

De kardinaal bezat ook werken van Titiaan. Van een versie van de *Venus van Urbino* (Afb. 5), die hij origineel schilderde voor Karel V, is geweten dat hij die later aan de kardinaal schonk.¹⁰¹ Het verzamelen van werken van de Italiaanse meester was een familieaangelegenheid, want ook zijn voorganger en vader, Nicolas Perrenot (Ornans, 1484 – Augsburg, 1550), had werken van Titiaan

⁹⁷ Steen, *Margaret of Parma: a life*, 78.

⁹⁸ Krista De Jonge en Gustaaf Janssens, ‘Le Palais Granvelle à Bruxelles: Premier Exemple de La Renaissance Romaine Dans Les Anciens Pays-Bas ?,’ *Symbolae*, 1 januari 2000, 341.

⁹⁹ Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, ‘Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI,’ in *Actas del Simposium, 1/5-IX-2001* (El Monasterio del Escorial y la pintura, San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001), 472.

¹⁰⁰ Henning Wrede, ‘The origins of a library and an art collection: letters by Antoine Morillon (around 1520–1556) and Stephanus Pighius (1520–1604) to Antoine Perrenot de Granvelle in Madrid,’ *AVISOS. Noticias de la Real Biblioteca* 20, no. 74 (31 December 2014), 1-3.

¹⁰¹ Maria H. Loh, *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art* (Los Angeles: Getty Publications, 2007), 40.

in zijn paleis in Besançon.¹⁰² In de zestiende eeuw dienden portretten ook vaak als geschenk. Enkele portretten van Titiaan waren in de collectie van Antoine Perrenot de Granvelle beland als schenkingen van Karel V.¹⁰³

Leone Leoni (Arezzo, ca. 1509 – Milaan, 1590) was een andere Italiaanse kunstenaar waarvoor Antoine Perrenot de Granvelle een betekenis speelde. Hij haalde de kunstenaar, na actief te zijn geweest aan het Habsburgs hof in Augsburg, naar Brussel. De kardinaal kende de beeldhouwer van zijn studies in Padua. In de eerste plaats zorgden de goede contacten met Leonie er al voor dat hij bij Karel V aan de slag kon gaan, wat aantoont dat de kardinaal een spilfiguur was voor de Habsburgers en daardoor ook voor kunstenaars op carrièrevlak een zeer belangrijke spilfiguur was.¹⁰⁴ Leoni moest in Brussel in contact zijn gekomen met werken van andere kunstenaars die Granvelle rond zich had verzameld. Er is bijvoorbeeld een medaillon bekend van de kardinaal dat is gebaseerd op een portret door Anthonis Mor.¹⁰⁵

Hij zou ook van groot belang blijken voor de carrières van kunstenaars die in Spanje gingen werken. Van de Zuid-Nederlandse kunstenaars waarvan Granvelle werken bezat trokken er immers een aantal naar Spanje. Dit zijn Anthonis Mor, Paul Scheppers (Mechelen, n.d. – Zaragoza, 1577) en Roland Moys. Hun reis en emigratie werd mede mogelijk gemaakt door de contacten die Granvelle had met de Spaanse adel. Antoine Perrenot de Granvelle had een uitgebreide briefwisseling met de hertog van Villahermosa, Don Martín Gurrea y Aragón. In deze brieven ging het vaak ook over kunst en kunstenaars. Zo had hij het in één van de brieven naar de hertog van Villahermosa over Anthonis Mor en zijn portretkunst.¹⁰⁶ Anthonis Mor was een van oorsprong Utrechtse schilder. Hij werd opgeleid in het atelier van Jan Van Scorel (Schoorl, 1495 – Utrecht, 1562). In 1547 werd hij in Antwerpen lid van de Sint-Lucasgilde. Niet veel later kwam hij in dienst van de kardinaal.¹⁰⁷ Scheppers en Moys waren twee *Flamencos* die in Zaragoza één van de belangrijkste schilderwerkplaatsen van de stad hadden.¹⁰⁸ Scheppers was een schilder die oorspronkelijk uit Mechelen kwam en daar ook lid is geweest van de Sint-Lucasgilde. Moys zou uit Brussel afkomstig zijn geweest.¹⁰⁹

¹⁰² Auguste Castan, *Monographie du palais Granvelle à Besançon* (Parijs : Impr. impériale, 1867), 46-66.

¹⁰³ Woodall, *Anthonis Mor*, 188.

¹⁰⁴ Kelley Helmstutler di Dio, *Leone Leoni, and the Status of the Artist at the End of the Renaissance* (Londen: Routledge, 2017), 7.

¹⁰⁵ M. Van Durme, « Antoon Perrenot van Granvelle en Leone Leoni, » *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 27, no. 3 (1949): 3-4.

¹⁰⁶ Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, "Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II," *Archivo Español de Arte* 89, nr. 356 (30 december 2016), 423.

¹⁰⁷ Woodall, *Anthonis Mor*, 501.

¹⁰⁸ Juan Carlos Lozano López, "Conexiones Italianas En El Arte Barroco Aragonés Del Siglo XVII," in *Un Olor a Italia. Conexiones e Influencias En El Arte Aragonés (Siglos XIV-XVIII)* (Institución " Fernando el Católico", 2019): 203.

¹⁰⁹ Jesús Criado Mainar, "El Retablo Mayor Del Monasterio de La Oliva (1571-1587) y La Renovación de La Pintura Zaragozana. Nuevas Precisiones Documentales," in *Artigrama: Revista Del Departamento de Historia Del Arte de La Universidad de Zaragoza*, no. 26 (2011): 566.

Aangezien Granvelle enerzijds Italiaanse werken in zijn bezit had en zich anderzijds omringde met kunstenaars uit de Nederlanden konden deze lokale kunstenaars Italiaanse werken bekijken.¹¹⁰ Buiten zijn eigen kunstcollectie was hij ook beschermheer van kunstenaars. Twee schilders die hij onder zijn hoede had waren Anthonis Mor en Titiaan. Titiaan woonde weliswaar nooit in of rond het hof van de kardinaal. Hij was namelijk in de eerste plaats de schilder van de keizer, Karel V.¹¹¹ Desondanks ontving hij wel opdrachten van de kardinaal zoals het portret dat hij maakte van de kardinaal (Afb. 6). Dit soort werken was wel aanwezig in Brussel waardoor Anthonis Mor, die wel aan het hof van de kardinaal gevestigd was er mee in contact kwam.¹¹² Mor had een atelier en werkte hier, vaak in opdracht van de kardinaal, aan schilderijen. Titiaan en Antoine Perrenot de Granvelle hadden een goede relatie, waar de vele brieven die naar elkaar schreven van getuigen. Er was sprake van een wederzijdse waardering. Dit uitte zich onder andere in de geschenken die Titiaan stuurde naar Brussel.¹¹³ Aan zijn hof in Brussel waren ook Spaanse kunstenaars actief, zoals Alonso Sánchez Coello (Benifairó de les Valls, 1532 – Madrid, 1588).¹¹⁴ Deze schilders kregen vaak de opdracht van Granvelle portretten te maken, maar konden tegelijk genieten van het netwerk van de kardinaal. Door de opdrachten die hij kreeg van Granvelle, kwam Anthonis Mor in contact met Habsburgse opdrachtgevers, in de eerste plaats met Karel V. Later zal hij voor diens zoon, Filips II, naar Spanje trekken.¹¹⁵ Door de sterke betrokkenheid van de kardinaal in het Habsburgse hof, werd Mor al voorgesteld aan Filips II, toen nog prins, tijdens zijn *felicismo viaje* in 1549. Tijdens de winter van 1549 en 1550 verbleef de prins in Brussel. Hij bestelde toen een portret bij Mor waar hij 200 dukaten voor betaalde. Nog voor Mor effectief in Spanje voor Filips II ging werken ontving hij al opdrachten van hem.¹¹⁶ Filips II was op zoek naar een hofportretist. Zijn eerste keuze ging uit naar Titiaan maar die weigerde Venetië te verlaten en zich te vestigen aan het Spaanse hof. Door de kennismaking met Mor via de kardinaal ging zijn keuze naar hem uit.¹¹⁷ Mor zou Granvelle ook vergezeld kunnen hebben op zijn reis naar het Habsburgse hof in Augsburg. Hier bevonden zich veel portretten die Titiaan had gemaakt van de Habsburgse keizer Karel V en zijn familieleden. Dit zou voor Mor een belangrijk contact kunnen zijn met de portretkunst van Titiaan. Dat Mor mee de reis zou hebben gemaakt met Granvelle is echter louter gebaseerd op veronderstellingen en dus niet simpelweg aan te nemen.¹¹⁸

¹¹⁰ Edward H. Wouk, “Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe,” in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 38, nr. 1/2 (2015): 32-35.

¹¹¹ Woodall, *Anthonis Mor*, 188.

¹¹² Krista de Jonge and Gustaaf Janssens, *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas* (Leuven : Leuven University Press, 2000), 39.

¹¹³ Woodall, *Anthonis Mor*, 170.

¹¹⁴ Pérez de Tudela Gabaldón, “Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II,” 423.; Rosemarie Mulcahy, “Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando I de’ Medici,” *The Burlington Magazine* 138, nr. 1121 (1996): 517-521.

¹¹⁵ de Jonge en Janssens, *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, 253.

¹¹⁶ Geoffrey Parker, *Imprudent King: A New Life of Philip II* (New Haven: Yale University Press, 2014), 103.

¹¹⁷ Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts* (Dublin: Four Courts, 2004), 10.

¹¹⁸ Woodall, *Anthonis Mor*, 161.

3.2.1. Titiaan (ca. 1490 – 1576)

Anthonis Mor zal tijdens zijn leven, maar ook erna, vaak met Titiaan vergeleken worden. Dit is niet onlogisch aangezien beiden een soortgelijke artistieke weg hebben afgelegd. In Italië en de Nederlanden schreven respectievelijk Vasari en Van Mander gelijkende woorden over de twee kunstenaars. Vasari schreef hoe er door de sterkte van de portretten van Titiaan veel belangrijke personen naar hem kwamen voor een portret. Een gevolg hiervan is dat het feit dat je door Titiaan was geportretteerd ook een soort statussymbool was. Beide schilders waren in staat om het prestige van een persoon af te beelden, maar hun werken zelf werden uiteindelijk ook zelf uitingen van deze prestige.¹¹⁹ Ook de voornaamste opdrachtgever van Mor in de Nederlanden, kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle, maakte vergelijkingen tussen Mor en Titiaan. Opvallend hierbij is dat Granvelle in een brief aan de hertog van Villahermosa opperde dat Mor misschien zelfs een betere portrettist was dan Titiaan zelf.¹²⁰

Titiaan had in de Nederlanden vooral een invloed op de ontwikkeling van de portretkunst, voornamelijk op Anthonis Mor, die ook een “Vlaamse Titiaan”, werd genoemd.¹²¹ Titiaan ontwikkelde een nieuw model voor portretkunst. De portretkunst was in Venetië al voor Titiaan een belangrijk genre. Zijn portretten tonen de afgebeelde persoon rechtstaand of zittend voor een donkere achtergrond. Daarnaast is er in deze portretten ook sprake van een psychologische of emotionele boodschap die overgebracht wordt, in tegenstelling tot het puur afbeelden van de sociale rank van de geportretteerde persoon. In de portretten van Titiaan worden de afgebeelde personen ook vaak tot een zeker niveau geïdealiseerd.¹²² Het model dat Titiaan ontwikkelt zal het hof- of staatsieportret worden genoemd en zal over heel Europa worden verspreid.¹²³ Daarnaast toont Titiaan zich in zijn portretten als een zeer begenadigd colorist. In zijn schilderijen zijn er geen lijnen te bespeuren maar wel een eerder losse penseelstrook.¹²⁴ Op de staatsieportretten van Titiaan zien we een figuur in driekwart met de ogen op de toeschouwer. De personen zijn afgebeeld in hun harnas en hebben zo goed als altijd een helm naast hen liggen. Dit zijn de kenmerken die werden overgenomen door Anthonis Mor. Vanaf 1549 zullen deze kenmerken verschijnen in zijn portretkunst. De portretkunst van Mor verschilt van de portretkunst vanuit de traditie van de Zuidelijke-Nederlanden. Mor trok als schilder naar Antwerpen. Portretten van onder andere de Antwerpse schilder Quinten Metsys uit het begin van de zestiende eeuw tonen een ander model dan dat later bij Mor zal te zien zijn. Mor zal zich laten inspireren door Titiaan. Een voorbeeld is het *Portret van Peter Gillis* (Afb. 7). De geportretteerde is hier duidelijk afgebeeld in een ruimte, iets dat in het model van Titiaan niet het geval is. De ruimte is vaak meer ambigu en

¹¹⁹ Carel van Mander and Jacobus Jongh, *Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en eenige Hoogduitsche schilders* (By Steven van Esveldt Boekverkoper in de Kalvberstraat, het derde huis ran de Roomsche Kerk, de Papegaay, 1764), 173-177; Diane H. Bodart, ““Quizá Mejor Que Tiziano”: Antonio Moro Retratista,” *Maestros En La Sombra*, 2013, 140.

¹²⁰ Bodart, ““Quizá Mejor Que Tiziano”,” 135.

¹²¹ Bodart, ““Quizá Mejor Que Tiziano”,” 135.

¹²² Bruce Cole, *Titian and Venetian Painting, 1450-1590* (Londen: Routledge, 2018), 72.

¹²³ Cole, *Titian and Venetian Painting, 1450-1590*, 87.

¹²⁴ Cole, *Titian and Venetian Painting, 1450-1590*, 131.

attributen beperken tot een tafel of een stoel. Daarnaast is Gillis ook bezig met een actie terwijl bij Titiaan de persoon duidelijk poseert. Ook is er een verschil met de portretten van zijn leermeester Jan Van Scorel. In het *Portret van Agatha van Schoonhoven* (Afb. 8) zit Agatha voor een donkere neutrale achtergrond, maar Mor, in navolging van Titiaan, beeldde de geportretteerde nooit van zo dicht bij af. Titiaan zelf haalde voor de staatsportretten inspiratie bij de Oostenrijker Jacob Seisenegger (Oostenrijk, 1505 - Linz, 1567). Met zijn gebruik van kleuren was hij in staat de fysionomie van een persoon goed vast te leggen. Voor het portret dat Titiaan maakte van Karel V met hond (Afb. 9) nam hij de compositie over van een portret van Seisenegger met hetzelfde onderwerp (Afb. 10). Titiaan voegde hier de weergave van een uitdrukking van een persoon passende bij zijn of haar rang aan toe.¹²⁵ Wat ook opvalt bij dit soort portretten is de contrapposthouding. Deze assymetrische, natuurlijke houding werd vanaf de vijftiende eeuw in Italië een gebruikelijke manier om menselijke figuren af te beelden. De afgebeelde personen in deze houdingen verdelen hun gewicht ongelijk op één been. Dit wordt gecompenseerd door een draaiing van de schouders. Het beste voorbeeld hiervan is Michelangelo's *David*. Een gevolg van deze positie is dat de personen meer energie en Variëteit in het kunstwerk kennen.¹²⁶

Anderzijds blijft Mor trouw aan de kunst van de Nederlanden. Hij bouwt verder op de modellen van Titiaan. Deze combineert hij met oog voor detail dat zo van belang is in de kunst van de Nederlanden uit die jaren en de decennia ervoor. Zonder een stap terug te nemen wist Mor het oog voor detail te combineren met het juist afbeelden van de fysionomie en de uitdrukkingen van het karakter van een persoon.¹²⁷ Mor haalde hiervoor zijn inspiratie bij portretten gemaakt door Titiaan, ook voor het Habsburgse hof. Hij nam zijn composities over, niet enkel omdat hij veel dezelfde personen als Titiaan heeft afgebeeld maar ook paste Mor dit toe bij het portretten van andere mensen.¹²⁸ Bij de ontwikkeling van het Habsburgse staatsportret haalde Titiaan inspiratie in de Klassieke Oudheid bij beelden van keizers, te paard of in wapenuitrusting.¹²⁹ Dezelfde kenmerken zijn namelijk terug te vinden in Titiaans portretten van voor 1549. Samen met de ontwikkelingen van Titiaan zorgde Mor voor een algemene nieuwe ontwikkeling van de portretkunst in de Nederlanden. Een voorbeeld van een werk van Titiaan dat deze kenmerken vertoont is het portret van Francesco Maria I della Rovere, de hertog van Urbino (Senigallia, 1490 – Pesaro, 1538), dat hij schilderde tijdens de jaren dertig van de zestiende eeuw (Afb. 11). Een goed voorbeeld van een gelijkend werk van Mor is het portret van Willem I van Nassau, hertog van Oranje (Dillenburg, 1487 - Dillenburg, 1559), te dateren in 1555 (Afb. 12).¹³⁰ Het portret door Titiaan toont de compositie die aan de basis ligt van het Habsburgse portret. De hertog van Urbino staat centraal afgebeeld in zijn wapenuitrusting. Hij is driekwart afgebeeld, vanaf zijn bovenbenen tot zijn hoofd. In het werk van Mor van enkele jaren later is dezelfde compositie kenbaar. Dit is

¹²⁵ Bodart, “”Quizá Mejor Que Tiziano”,” 147.

¹²⁶ Joseph Manca, “Moral Stance in Italian Renaissance Art: Image, Text, and Meaning,” *Artibus et Historiae* 22, nr. 44 (2001): 52.

¹²⁷ Bodart, “”Quizá Mejor Que Tiziano”,” 147.

¹²⁸ Bodart, “”Quizá Mejor Que Tiziano”,” 145.; Onder andere Karel V, Filips II, Maria van Hongarije, Kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle.

¹²⁹ Bodart, “”Quizá Mejor Que Tiziano”,” 134.

¹³⁰ Burton B. Fredericksen, “A New Portrait by Anthonis Mor,” *The J. Paul Getty Museum Journal* 6/7 (1978): 21-22.

niet de enige manier van afbeelden van figuren door de twee portretschilders. Ook volledige figuren zijn een courante manier in de portretkunst. Dit wordt bewezen door het portret dat Titiaan maakte van Filips II (Afb. 13). Hierop staat de vorst van kop tot teen afgebeeld in wapenuitrusting. Voor een portret van Filips II door Mor werd dezelfde compositie gebruikt. (Afb. 14) Wat daarnaast opvalt in de twee driekwartportretten en de twee volledige portretten is de neutraliteit van de achtergrond, al is dit in het portret van de hertog van Urbino met een korreltje zout te nemen door de enkele afgebeelde objecten. Ondanks deze enkele voorwerpen ligt de nadruk in dit portret zeer sterk op de figuur. In de jaren en zelfs decennia nadien evolueerde dit nog verder naar een nog neutralere achtergrond waardoor de afgebeelde figuur nog extra wordt benadrukt. Dit was al kenbaar in het portret dat Mor maakte van de hertog van Oranje. In dit portret, ruwweg twee decennia na het portret van de hertog van Urbino gemaakt, staat Willem I veel centraler. Er is minder ruimte gelaten boven hem en er zijn, in tegenstelling tot het portret van de hertog van Urbino, geen attributen aanwezig op het schilderij. De focus op Willem I van Nassau is veel groter dan die op Francesco Maria I della Rovere. Een volledig neutrale achtergrond is weliswaar niet de meest voorkomende manier. Vaak is er wel een ander element op het portret, al is het een tafel waar de figuur op leunt of een vorm van architectuur in de achtergrond. Dit is respectievelijk het geval in het portret van Filips II door Mor (Afb. 15) en het portret van Filips II door Titiaan (Afb. 16). Het zijn deze types, van zowel een portret van een driekwart afgebeelde persoon als van een volledige afgebeelde persoon die door andere portretkunstenaars in Spanje via Mor zullen worden overgenomen.

3.3. Verspreiding van Prenten

Niet enkel door de aanwezigheid van kartons of kunstenaars uit Italië werd de renaissance verspreid in de Zuidelijke-Nederlanden, maar ook door middel van de prentkunst werden er in de zestiende eeuw artistieke ideeën overgeleverd. Composities of details van Italiaanse kunstwerken werden over heel Europa verspreid door prenten. Prenten konden makkelijk in meerdere oplages worden gemaakt en worden meegenomen, over de grenzen heen.¹³¹ Al vanaf het einde van de vijftiende eeuw bereikten prenten uit Italië de Nederlanden. Het was via deze prenten dat Gerard David op het *Oordeel Van Cambyeses* gebruikt maakte van klassieke ornamentiek zoals medaillons en putti (Afb. 2). Hij was zelf namelijk nooit in Italië geweest.¹³²

Voor Rafaël geldt bijvoorbeeld ook dat veel van zijn composities zijn omgezet in prenten door Marcantonio Raimondi (Bologna, 1480 - Rome, 1534) en zo verspreid konden worden. Op vraag

¹³¹ Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print* (New Haven: Yale University Press, 2004), 8.

¹³² van den Boogert, "Habsburgs Imperialisme En de Verspreiding van Renaissancevormen in de Nederlanden," 57.

van Rafaël, of spontaan, zette Raimondi zijn inventies om in prenten.¹³³ Het overnemen van composities van Rafaël was voor Raimondi een groot deel van zijn productie. Zo zouden ongeveer 50 van de 250 prenten door Raimondi vervaardigde prenten gebaseerd zijn op het werk van Rafaël. Deze prenten variëren tussen het overnemen van grote fresco's naar kleinere prenten die geïsoleerde figuren naar het werk van Rafaël afbeelden. Rafaël was zich zeer goed bewust van de sterkte van het verspreiden van prenten gebaseerd op zijn kunst. Hij zou dan ook enkele ontwerpen hebben gemaakt die expliciet bedoeld waren om te worden omgezet naar de prentkunst. Een voorbeeld hiervan is *Het Oordeel van Paris* (Afb. 17). Al in zijn eigen tijd en in de decennia nadien werden deze prenten zeer sterk gewaardeerd. Een Franse uitgever getuigde hoe in 1659, meer dan een eeuw na de dood van Raimondi, nog steeds de koperen drukplaten van Raimondi werden gebruikt.¹³⁴ Door de vertaling van de kunst van Rafaël naar prenten konden zijn artistieke ideeën en in het algemeen die van de hoge-renaissance makkelijker worden verspreid over Italië en de rest van Europa.¹³⁵ Aangezien er van *Flamencos* uit hun periode in de Zuidelijke-Nederlanden weinig werken bewaard bleven, worden er werken van kunstenaars uit dezelfde periode onderzocht. Op deze manier kan een beeld worden gevormd van op welke manier kunstenaars zich door de prenten van Raimondi in de Nederlanden lieten inspireren. Jan Gossaert, de eerste gedocumenteerde Zuid-Nederlandse kunstenaar die naar Italië trok, liet zich ook nog na zijn reis inspireren door de Italiaanse kunst via Marcantonio Raimondi. Het schilderij *Venus en Amor* (Afb. 18) toont twee naakte figuren. Deze figuren haalde hij van een prent van Raimondi, die hij dan weer van Rafaël had, genaamd *Mars, Venus en Amor* (afb. 19).¹³⁶ Rond het midden van de zestiende eeuw liet Michiel Coxcie, een student van Bernard Van Orley samen met Pieter De Kempeneer, zich in de Nederlanden door Rafaël inspireren via de prentkunst. Coxcie had later ook als opdrachtgever de Spaanse vorst Filips II maar zette zelf nooit een voet in Spanje. Hij was al bekend met het werk van Rafaël. Door de prints naar Rafaël die in de Zuidelijke-Nederlanden circuleerden, werd hij verder door de Italiaanse meester geïnspireerd.¹³⁷ Een goed voorbeeld van deze invloed van Rafaël via Raimondi op Coxcie is de tekening die de *Plaag van de Dood van de Eerstgeborenen* (Afb. 20) voorstelt. Hiervoor haalde Coxcie inspiratie bij twee prenten van Raimondi. Het dode kind in de voorgrond, de geagiteerde gebaren van de man aan de linkerkant en de manier waarop een moeder zich over haar dode kind buigt verwijzen naar een prent die de *Slachting van de Onschuldige Kinderen* voorstelt (Afb. 21). De compositie van de tekening van Coxcie komen dan weer van een andere prent die de *Plaag van Phrygia* (Afb. 22) voorstelt.¹³⁸ Niet enkel de kunst van Rafaël werd door Raimondi verspreid over Europa. Hij maakte ook

¹³³ Madeleine Claire Viljoen, *Raphael into print: The movement of ideas about the antique in engravings by Marcantonio Raimondi and his shop* (Princeton: Princeton University, 2000), I.

¹³⁴ Edward H. Wouk, *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied* (Manchester: Manchester University Press : The Whitworth, 2016), 13.

¹³⁵ Eva J. Allen, "Marcantonio Raimondi's Orpheus Enchanting the Animals: Intersection of Prints Between North and South," *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 86, nr. 4 (2 oktober 2017): 1.

¹³⁶ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 16.

¹³⁷ Achim Gnann and Domenico Laurenza, "Raphael's Influence on Michiel Coxcie: Two New Drawings and a Painting," *Master Drawings* 34, no. 3 (1996): 293–302.

¹³⁸ Gnann and Laurenza, "Raphael's Influence on Michiel Coxcie," 298.

prenten naar kunstwerken van andere Italiaanse meesters. Ook deze vormden een inspiratie voor kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden.

Frans Floris I (Antwerpen, ca. 1520 - Antwerpen, 1570), een tijdgenoot van Coxcie en Pieter De Kempeneer, was één van de Zuid-Nederlandse kunstenaars uit de eerste helft van de zestiende eeuw die zich liet inspireren voor vernieuwingen door de Italiaanse renaissance. Joris van der Straeten, later hofschilder aan het Madrileense hof, was een leerling van Frans Floris I in Antwerpen. Via het werk van zijn leraar kwam hij ook al vroeg in zijn carrière in contact met de Italiaanse renaissance en hoe deze toe te passen.¹³⁹ Floris I baseerde zich op een prent genaamd *De Klimmers* (Afb. 23) van Raimondi naar een werk van Michelangelo voor zijn schilderij van *De Gevallen Engelen* (Afb. 24). Het overnemen van composities van prenten van Raimondi omgezet naar de schilderkunst werd niet enkel gedaan door de grote Zuid-Nederlandse meesters in de zestiende eeuw. Ook onbekendere, kleinere kunstenaars deden dit. Een voorbeeld hiervan is een schilderij van een anonieme Zuid-Nederlandse schilder die *de H. Anna-te-Drieën en een engel* voorstelt (Afb. 25). De compositie van dit schilderij werd overgenomen van een prent van Raimondi van *De maagd en de Wieg* (Afb. 26). Verschillende Zuid-Nederlandse schilderijen uit de zestiende eeuw verwijzen ook soms naar één dezelfde prent, wat ook de wijde verspreiding van de prentkunst van Raimondi in de Zuidelijke-Nederlanden aantoont. Zo baseerden twee anonieme Zuid-Nederlandse schilders (Afb. 7) (Afb. 28) zich op een prent van *De Kruisafneming* van Raimondi (Afb. 29). Ook de *Flamenco* Pieter De Kempeneer was bekend met deze compositie. Voor een *Kruisafneming* (Afb. 30) die hij maakte in Sevilla baseerde hij zich op Raimondi. De compositie is licht aangepast door Jezus die van het kruis gehaald wordt een andere houding te geven. Maar de basis, de driehoekige compositie, het kruis met aan weerszijde twee ladders met mannen en de treurende figuren onderaan refereren duidelijk naar de prent van Raimondi.¹⁴⁰

Deze nieuwe vormen vanuit Italië via de prenten van Raimondi waren zeer vernieuwend in de Nederlanden in die periode. Toch namen niet alle kunstenaars deze direct over. Dit wordt bewezen door *Val der opstandige engelen* van Pieter Bruegel I (Breugel of Breda, ca. 1525-1530 - Brussel, 1569) (Afb. 31). Voor dit werk deed hij geen beroep op de nieuwe vormen zoals tijdgenoten als Floris en Coxcie dat wel deden. Dit bewijst enkel maar het vernieuwende karakter van de Italiaans-renaissancistische vormtaal in de Zuidelijke-Nederlanden.¹⁴¹ Het is in dit artistieke klimaat met via verschillende wegen insijpelende Italiaanse invloeden dat de *Flamencos* uit de tweede helft van de zestiende eeuw hun eerste stappen zetten in hun artistieke opleiding. Later zullen ze dit aanvullen met reizen naar het Italiaanse schiereiland zelf.

¹³⁹ Edward H. Wouk, "Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance," in *Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance* (Brill, 2018): 182.

¹⁴⁰ Diego Angula Iñiguez, "Algunas obras de Pedro de Campaña," *Archivo Español de Arte* 24, nr. 95 (1 juli 1951): 240.

¹⁴¹ Wouk, "Frans Floris," 7-11.

3.3.1. Albrecht Dürer (1471 – 1528)

De invloed van Albrecht Dürer (Neurenberg, 1471 – Neurenberg, 1528) op de Zuid-Nederlandse kunst mag niet worden genegeerd in dit onderzoek. Als kunstenaar werd hij in zijn eigen tijd al gevierd als schilder en als tekenaar. Ondanks een groot aantal schilderijen, is het vooral zijn grafische werk dat zorgde voor een grote invloed op eigentijdse (-, en latere), kunstenaars. Desidirus Erasmus noemde Dürer “de Apelles van de zwarte lijnen”.¹⁴² De kunst van Dürer was vanaf het einde van de vijftiende eeuw over heel Europa, ook in Italië, invloedrijk. Op het einde van de vijftiende eeuw reisde Dürer zowel door Italië als de Nederlanden. Dürer wordt gezien als een schakel tussen de Italiaanse renaissance en de, vanaf de zestiende eeuw, opkomende noordelijke renaissance. Prenten van Dürer waren wijdverspreid en waren ook in de Zuidelijke-Nederlanden aanwezig. Zuid-Nederlandse kunstenaars namen vanuit deze prenten figuren over in hun schilderijen.¹⁴³ Buiten de prenten van de kunstenaar is Dürer zelf ook in de Nederlanden geweest en heeft hij hier ook kunstenaars ontmoet. Zo is er geweten dat Bernard Van Orley, de leermeester van Pieter De Kempeneer, een banket organiseerde voor Dürer.¹⁴⁴

Dürer had goede contacten met Italiaanse meesters. Zo had hij contact met Rafaël en schreven ze brieven en gaven de twee schilders elkaar geschenken.¹⁴⁵ Tweemaal reisde Dürer naar Venetië. De eerste keer was tussen 1494 en 1495. Het was op deze reis dat hij in contact kwam met het atelier van Gentile Belinni (Venetië, ca. 1429 - Venetië, 1507). Uit werken uit deze periode is ook een grote interesse voor de Klassieke Oudheid en het menselijke af te leiden.¹⁴⁶ In het noorden was hij één van de eerste artiesten die op een zeer nauwkeurige manier bezig was met het menselijke lichaam en de proporties daarvan, op een gelijke manier als Leonardo Da Vinci (Vinci, 1452 - Amboise, 1519). Dürer onderzocht de link tussen de proporties in het menselijke lichaam en de ideale menselijke schoonheid. Een goede illustratie hiervan is de prent van *Adam en Eva* (Afb. 32).¹⁴⁷

Via prenten van Dürer zouden Zuid-Nederlandse kunstenaars ook in contact zijn gekomen met klassieke- en renaissance kunst vanaf het einde van de vijftiende eeuw. Prenten van Dürer met als thema het leven van de Maagd zorgden voor het gebruik van Italiaanse ornamentiek door Zuid-Nederlandse kunstenaars.¹⁴⁸ Een goede illustratie van de invloed die Dürer had op de kunst uit de Nederlanden zijn de portretten die Quinten Metsys maakte van Peter Gillis en Erasmus (Afb. 7) (Afb. 33). Het was een prent van Dürer, *De Heilige Hieronymus in zijn studeerkamer* (Afb. 34),

¹⁴² Katherine Crawford Lubber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), I.

¹⁴³ Susan Foister en Peter van den Brink, *Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist* (Londen: National Gallery Company, 2021), 104-109.

¹⁴⁴ Nicole Dacos, “Entre Bruxelles et Séville: Peter de Kempeneer En Italie,” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 44 (1993): 360.

¹⁴⁵ Arnold Nesselrath, “Raphael's Gift to Dürer,” *Master Drawings* 31, nr. 4 (1993): 367-389.

¹⁴⁶ Crawford Lubber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, 75.

¹⁴⁷ Snyder, *Northern Renaissance Art*, 316.

¹⁴⁸ Crawford Lubber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, 78.

die zorgde voor de inspiratie voor deze twee portretten.¹⁴⁹ Dürer zorgde er ook voor dat de proporties uit de leer van Vitruvius een nieuw leven kregen, ook in de Nederlanden. Jan Gossaert haalde inspiratie uit de prent van *Adam en Eva*, voor zijn compositie voor *Neptunus en Amphitrite* (Afb. 35). Zijn grootste aanpassing is dat hij Neptunus een veel gespierder uiterlijk gaf, om zijn status als god te benadrukken. Een andere opvallende evolutie is dat hij hier begint met zijn kunst te ondertekenen in het Latijn en zich zo identificeert met kunstenaars uit de Klassieke Oudheid.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Crawford Lubet, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, 77.

¹⁵⁰ Stephanie Schrader, "Gossaert's Neptune and Amphitrite and the Body of the Patron," *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online* 58, nr. 1 (1 januari 2007): 40-57.

4. Flamencos in Italië

Vanaf het begin van de zestiende eeuw zullen veel Zuid-Nederlandse kunstenaars naar Italië trekken. In het begin van de eeuw was een reis naar Italië voor een Zuid-Nederlandse kunstenaar nog een uitzondering. Het verblijf van kunstenaars op het Italiaanse schiereiland had een grote invloed op de artistieke creatie van kunstenaars. Doorheen de zestiende eeuw zullen steeds meer kunstenaars de reis naar Italië ondernemen. Na dergelijke reizen namen kunstenaars ervaringen en invloeden uit Italië terug mee naar de Nederlanden. Een reis naar Italië zal worden gezien als een essentieel deel in de opleiding van een kunstenaar.¹⁵¹ Tijdens het einde van de vijftiende eeuw was men in Rome begonnen met grootschalige opgravingen van de Klassieke oudheid. Dit resulteerde in meer en meer studeerbaar materiaal voor kunstenaars en architecten. Italiaanse kunstenaars waar de eerste die deze Klassieke opgravingen gingen bestuderen en verwerken in hun kunst. Kunstenaars uit de Nederlanden gingen naar Italië om zelf deze archeologische vondsten te bestuderen. Dit combineerden ze met de studie van werken van eigentijdse meesters zoals Rafaël en Michelangelo.¹⁵²

De eerste gedocumenteerde kunstenaar die naar Italië trok voor de kunst was Jan Gossaert. Hij was niet de eerste kunstenaar die naar Rome trok maar wel de eerste die naar hier ging en waarvan het artistiek zijn sporen heeft nagelaten in zijn kunst. In 1450 trok bijvoorbeeld de Doornikse schilder Rogier Van Der Weyden naar Italië. Dit is was louter voor een bedevaart naar Rome.¹⁵³ Gossaert ging mee in het gevolg van Filips van Bourgondië (Brussel, 1464 - Wijk bij Duurstede, 1524), bastaardzoon van Filips de Goede (Dijon, 1396 – Brugge, 1467), naar het Rome van paus Julius II.¹⁵⁴ Op zijn Italiaanse reis maakte hij veel tekeningen en teruggekomen in de Nederlanden nam hij composities en motieven over in zijn eigen werken.¹⁵⁵ Als één van de pioniers op het vlak van de Italiaanse renaissance in de Nederlanden zien we goed de invloed was van dergelijke reis op een Zuid-Nederlandse kunstenaar. In de Nederlanden voerde hij het sculpturale van de Italiaanse kunst van die tijd in, al bleef hij nog wel trouw aan de Zuid-Nederlandse traditie. Zuid-Nederlands kunstwerken blijven herkenbaar Zuid-Nederlands gedurende de eerste periode van kunstenaarsreizen naar Italië. Zo nam Gossaert bijvoorbeeld nog steeds figuren over uit werken van Jan Van Eyck en Rogier van der Weyden.¹⁵⁶ Op deze reizen kwamen Zuid-Nederlandse kunstenaars in contact met werken van eigentijdse Italiaanse meesters. De eerste kunstenaars die

¹⁵¹ van den Boogert, “Habsburgs Imperialisme En de Verspreiding van Renaissancevormen in de Nederlanden,” 57–80.

¹⁵² Stefano Zuffi, *European Art of the Sixteenth Century* (Los Angeles: Getty Publications, 2006), 28.

¹⁵³ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 15.

¹⁵⁴ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 16.

¹⁵⁵ Stijn Alsteens e.a., *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance : The Complete Works* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), 89-99.

¹⁵⁶ Foister en van den Brink, *Dürer's Journeys*, 104.

naar Italië reisden bleven nog trouw aan het verisme uit de Zuid-Nederlandse traditie maar tegelijkertijd werden klassiek Zuid-Nederlandse scenes in een Italiaanse architectuur geplaatst.¹⁵⁷ Hiermee wordt de grote aandacht voor waarheidsgetrouwheid op vlak van detaillering bedoeld. De meesters uit de Zuid-Nederlandse traditie schilderden heel analytisch en waren in staat planten en materialen zeer realistisch weer te geven. De exponent hiervan is het werk van Jan Van Eyck. Karel Van Mander looft hem in zijn *schilder-boeck* voor deze kwaliteit.¹⁵⁸

Op aanmoediging van Gossaert zal later ook zijn leerling Jan Van Scorel, naar Italië reizen.¹⁵⁹ De Noord-Nederlandse Jan Van Scorel op zijn manier was dan weer leermeester van Anthonis Mor, die tijdens zijn carrière ook naar Italië trok.¹⁶⁰ Van Scorel onderzocht in Italië buiten de meesters uit Rome en Firenze ook de kunst in Venetië, net zoals zijn leerling Mor. Dit vertaalt zich in zijn later in werk in de meer tonale schilderkunst. De schilderkunst uit Venetië wordt gekenmerkt door een grote nadruk op kleur, en minder op lijn en tekening. Dit vertaalt zich naar het werk van Van Scorel met als goed voorbeeld is de *Lokhorstriptiek* (Afb. 36).¹⁶¹

4.1. Pieter De Kempeneer (1503 - ca. 1580)

Pieter De Kempeneer trok in 1527 naar Italië. Vanuit hier trok hij naar Sevilla, waar actief zou zijn tussen 1537 en 1563. De Kempeneer was in de Nederlanden een leerling van Bernard Van Orley. Informatie over het Italiaans verblijf van De Kempeneer bereikt ons enkel via Spaanse bronnen, de voornaamste zijnde Francisco Pacheco, en de schilderijen die hij maakte in Spanje.¹⁶² Hij verbleef waarschijnlijk een tiental jaar in Italië waar hij in verschillende steden verbleef.¹⁶³ Op basis van kenmerken van deze schilderijen kan er worden opgemaakt onder welke invloeden De Kempeneer in Italië terecht kwam. Rafaëlkartons voor de sixtijnse kapel hadden al een grote invloed door contact in het begin van zijn carrière.¹⁶⁴

¹⁵⁷ Ludo Beheydt, "European Influence of Dutch and Flemish Art," *Dutch-Flemish-Central European Relations*, 2015: 9–23.

¹⁵⁸ Beheydt, "European Influence of Dutch and Flemish Art," 9–23.

¹⁵⁹ Alsteens et al., *Man, Myth, and Sensual Pleasures*, 22.

¹⁶⁰ J. Bruyn, "Over de Betekenis van Het Werk van Jan van Scorel Omstreeks 1539 Voor Oudere En Jongere Tijdgenoten (3)," *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries* 98, nr. 1 (1 januari 1984): 9.

¹⁶¹ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 17.

¹⁶² Francisco Pacheco en F.J. Sánchez Cantón, *Arte de la pintura: edicion del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*, vol. I (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956), 94, 145, 248, 367, 477, 480; Pacheco en Sánchez Cantón, *Arte de la pintura*, 4, 80, 142, 159, 168, 175-176, 190, 208, 215, 245, 59, 261.

¹⁶³ Juan Miguel Serrera, "Pedro de Campaña, obra dispersa," *Archivo Español de Arte* 62, no. 245 (1 Januari 1989): 2.

¹⁶⁴ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 241.; Dacos, "Entre Bruxelles et Séville," 145.

Volgens Pacheco werd De Kempeneer tijdens zijn verblijf in Italië al bewonderd, maar ook benijd, voor zijn kunde als kunstenaar.¹⁶⁵ Hij legt ook de link tussen het werk van De Kempeneer en dat de Italiaanse meester Rafaël.¹⁶⁶ In sommige werken van De Kempeneer is er ook een invloed van Giulio Romano te herkennen, een schilder uit het atelier van Rafaël.¹⁶⁷

Een probleem voor de reconstructie van de tijd van De Kempeneer in Italië is dat er uit die periode, net zoals zijn vroegere Brusselse periode, een schaarste is aan bewaarde werken. Het kan wel zijn dat veel werken van de schilder werden toegeschreven aan andere, Italiaanse kunstenaars.¹⁶⁸ De Kempeneer liet zich namelijk niet door vooral één kunstenaar inspireren, zoals vele andere, maar door een groot aantal Italiaanse kunstenaars zoals Parmigianino (Parma, 1503 - Casalmaggiore, 1540), Sebastiano del Piombo (Venetië, ca. 1485 - Rome, 1547) en Girolamo di Carpi (Ferrera, 1501 – Ferrera, 1556).¹⁶⁹ Een vrouwenportret dat zich nu in het Städelmuseum in Frankfurt bevindt dat zou komen uit zijn Italiaanse periode (Afb. 37). Al staat de attributie van dit werk aan De Kempeneer ook onder discussie door overeenkomsten met werken van Italiaanse kunstenaars. Het Städelmuseum schreef het eerst toe aan De Kempeneer maar nu toch aan Girolamo di Carpi. Dit op basis van een vergelijking met het dubbelportret van Marco Bracci en Cardinal Ippolito de' Medici van di Carpi dat zich in de National Gallery in Londen bevindt (Afb. 38).¹⁷⁰ Ondanks dat het waarschijnlijk geen werk is van De Kempeneer toont de verwarring met een Italiaanse meester wel aan dat de De Kempeneer zeer grondig op de hoogte was van de Italiaanse tendensen in de kunst van zestiende eeuw.

In de Spaanse werken is het vooral de traditie rond Rafaël die de bovenhand heeft. Dit kan worden verklaard vanuit het feit dat in de eerste jaren van zijn Italiaanse verblijf De Kempeneer verbleef in Bologna. Hier hielp hij mee bij de decoratie voor de blijde intrede naar aanleiding van de kroning van Karel V tot keizer in Bologna. Anderzijds was De Kempeneer in de Nederlanden al actief in een milieu waarin de Rafaëlkartons sterk circuleerden. Op twee manieren is hij dus op een intense manier in aanraking gekomen met de ontwikkelingen die zich afspeelden in de eerste helft van de zestiende eeuw in de Italiaanse kunst.¹⁷¹

In november van het jaar 1530 werd Karel V in Bologna door paus Clement VII (Firenze, 1478 - Rome, 1534) tot keizer gekroond. Hiervoor kwam hij op 5 november aan in de stad. Na onderhandelingen met de paus werd de kroning ook nog uitgesteld door de nabijheid van Turkse troepen bij Wenen. De effectieve kroning vond plaats op 24 februari 1531.¹⁷² Tijdens de

¹⁶⁵ Pacheco en Sánchez Cantón, *Arte de la pintura*, 248.

¹⁶⁶ Pacheco en Sánchez Cantón, *Arte de la pintura*, 480.

¹⁶⁷ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 19.

¹⁶⁸ Dacos, "Entre Bruxelles et Séville," 143-64.

¹⁶⁹ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 19.

¹⁷⁰ "Portrait of a Lady," Digital Collection, Laatst geraadpleegd 2 april 2023, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/portrait-of-a-lady>.

¹⁷¹ Allart et al., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 19.

¹⁷² James Ronald Mulryne and Elizabeth Goldring, *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance* (Londen: Taylor & Francis, 2017), 162-167.

festiviteiten rond de kroning, zoals de intrede, spiegelde Karel V zich aan de Antieke Oudheid. Zo werd er niet gekozen voor *tableaux vivants*, zoals in de Middeleeuwen vaak het geval was voor gelijkende festiviteiten, maar voor triomfbogen langs het parcours.¹⁷³ Voor de decoratie van deze bogen werden er verschillende kunstenaars ingeschakeld, waaronder ook Pieter De Kempeneer. Hierdoor kwam hij in contact met andere kunstenaars, waaronder veel Italiaanse kunstenaars. Dankzij de medewerking aan de decoratie van de triomfbogen was er een sterker contact met eigentijdse Italiaanse kunstenaars. Eén van de Italiaanse kunstenaars die hieraan meewerkte was Parmigianino waarvan er een beïnvloeding kenbaar is in het werk van De Kempeneer.¹⁷⁴ Het was aan één van deze bogen waaraan Pieter De Kempeneer mee hielp bij de decoratie ervan. De boog waar hij mee aan schilderde voor de kroning van Karel V is niet bewaard gebleven. Een werk dat waarschijnlijk uit dezelfde periode stamt is *De Voetenwassing* dat zich in de Pinacoteca Ambrosiana in Milaan bevindt (Afb. 39). In het verleden werd dit werk al gelinkt aan een resem Italiaanse kunstenaars zoals Rafaël, Perin del Vaga, Niccolò Rosselli en meer recentelijk nog met Garofalo en Girolamo da Carpi. Er is een spoor kenbaar van wat een handtekening kan zijn. Er is KEMPENER leesbaar. Recentelijk is het meest aannemelijk dat het een werk is van de uit Brussel afkomstige meester maar al blijft er een discussie over de toeschrijving bestaan.¹⁷⁵ Het werk toont een scène die vooral boven de Alpen populair was en bewijst dat de schilder kennis had van *de kleine passie* van Dürer. In deze reeks van elf houtsnedes werd deze scène ook afgebeeld (Afb. 40). Daarnaast zijn er ook overeenkomsten met werken uit het atelier van Bernard van Orley. Dit kan worden gedaan met *De onthoofding van Johannes de Doper, op de achtergrond Salome dansend voor Herodes* (Afb. 41). Ook qua kleuren leunt *De Voetenwassing* hierbij aan. Onder andere in de figuren uit het werk in Milaan zijn er overeenkomsten op te merken met werken van Bernard Van Orley en diens atelier zoals de *Onthoofding van Johannes de Doper*. De manier waarop gezichten en de expressies zijn afgebeeld zijn ook gelijkend. Door de overeenkomsten met werken van van Orley en zijn omgeving is een toeschrijving aan De Kempeneer mogelijk. Ondanks de duidelijke connecties met de Nederlanden refereren de antieke vrouwenfiguren in de nissen naar gelijkaardige figuren van de Italiaanse kunstenaars Garolfo en Girolamo da Carpi, waaraan dit werk ook al is toegeschreven geweest.¹⁷⁶ Girolamo da Carpi is een schilder uit Bologna die vooral werd geloofd voor zijn portretkunst.¹⁷⁷ da Carpi zelf haalde voor zijn kunst vooral inspiratie bij zowel Rafaël als bij Titiaan. Dit combineerde hij met een naturalisme waardoor zijn stijl een bepaalde originaliteit verkreeg.¹⁷⁸ De figuren en hun sierlijkheid in de nissen zijn vergelijkbaar met de figuren van Garolfo of Girolamo da Carpi zoals in *Kans en Wroeging* (Afb. 42). Dacos ziet ook overeenkomsten met Polidoro da Caravaggio (Caravaggio, ca.

¹⁷³ Konrad Eisenbichler, "Charles V in Bologna: The Self-Fashioning of a Man and a City," *Renaissance Studies* 13, no. 4 (1999): 432.

¹⁷⁴ Dacos, "Peeter de Kempeneer/Pedro Campaña as a Draughtsman," 365.

¹⁷⁵ "CHRIST WASHES THE FEET OF THE APOSTLES FLEMISH PAINTER," Veneranda Biblioteca Ambrosiana, laatst geraadpleegd 23 maart 2023, <https://www.ambrosiana.it/en/video/cristo-lava-i-piedi-degli-apostoli-pittore-fiammingo/>; Dacos, "Entre Bruxelles et Séville," 145.

¹⁷⁶ Dacos, "Entre Bruxelles et Séville," 145.

¹⁷⁷ Gabriele Fattorini en Paolo Ervas, "Girolamo da Carpi: in margine a una monografia," *Studi giralddiani. Letteratura e teatro* 8, no. 0 (23 December 2022): 176.

¹⁷⁸ Fattorini en Ervas, "Girolamo da Carpi," 152.

1500 - Messina, ca. 1543), een schilder uit de cirkel van Rafaël.¹⁷⁹ Een hypothese stelt dat hij Rafaël meehielp bij het decoreren van de loggia's in het Vaticaan. Hiervoor is wel geen concreet bewust is en dus is deze stelling is niet aanneembaar. da Caravaggio toonde, net zoals Rafaël, een sterke interesse in de Klassieke Oudheid. Zijn aanwezigheid bij deze opgravingen zou kunnen worden bewezen door graffiti op de site. Twee aparte graffiti zijn afleesbaar als 'Caravagio' en 'Caravazo P'. Dit is natuurlijk wel geen sluitend bewijs voor zijn aanwezigheid bij de archeologische opgravingen.¹⁸⁰ In de eerste helft van de zestiende eeuw waren in Rome was hij vooral actief bij het decoreren van façades van gebouwen.¹⁸¹ In de *Voetenwassing* vallen de figuren in de nissen te vergelijken met een muurschildering van vrouw die da Caravaggio maakte in de Cappella Fra' Mariano (Afb. 43). De sierlijkheid van deze figuur komt overeen met wat er te zien bij de stenen figuren in de nissen achter de scène van de voetenwassing. Het zou kunnen dat De Kempeneer al reeds in Brussel met werken van deze kunstenaar in contact kwam, door middel van tekeningen die rondgingen. Het kan ook dat De Kempeneer de schilderijen van Polidoro zelf zag toen hij in Napels was.¹⁸² Uit deze vergelijking met eigentijdse meesters valt op te maken is dat De Kempeneer voor hij in Spanje was in contact kwammet heel wat verschillende Italiaanse kunstenaars en kunstwerken deze samen ging integreren in zijn eigen werk.

De Kempeneer zou ook in Venetië hebben verbleven. Hier werkte hij voor kardinaal Marino Grimani (Venetië, ca. 1489 – Orvieto, 1546).¹⁸³ In Venetië schilderde hij voor Grimani twee portretten. Een latere terugkeer naar Italië staat onder discussie. Deze stelling is gebaseerd op overeenkomsten met werken in het paleis van Grimani. Maar deze werken, van Federico Zuccharo, zouden gemaakt zijn in 1562. De Kempeneer keerde terug naar Brussel in 1563. Op basis van deze dateringen is het onwaarschijnlijk dat De Kempeneer actief was voor Grimani in deze periode aangezien er niets is geweten voor een reis naar Italië vlak voor terugkomst in Brussel.¹⁸⁴ Opvallend is dat ook Titiaan aanwezig in Bologna voor de kroning van Karel V.¹⁸⁵ *De Kruisiging* van De Kempeneer in Praag getuigt van de Venetiaanse beïnvloeding op het werk van De Kempeneer. Een datering voor dit werk staat onder discussie. Volgens sommigen zou dit werk al na terugkeer in Brussel gemaakt.¹⁸⁶

¹⁷⁹ Dacos, "Entre Bruxelles et Séville," 149.

¹⁸⁰ David Franklin, *Polidoro Da Caravaggio* (New Haven: Yale University Press, 2018), 15-16.

¹⁸¹ Franklin, *Polidoro Da Caravaggio*, 11

¹⁸² Dacos, "Entre Bruxelles et Séville," 158.

¹⁸³ Enrique Valdivieso González, "La Pintura Sevillana Durante El Reinado En España Del Emperador Carlos V (1500-1558)," *Sevilla En El Imperio de Carlos V: Encrucijada Entre Dos Mundos y Dos Épocas. Simposio Internacional*. (1991), (Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1991): 109.

¹⁸⁴ Marika Spring et al., "Colour Change in "The Conversion of the Magdalen" Attributed to Pedro Campaña," *National Gallery Technical Bulletin* 22 (2001): 54.

¹⁸⁵ E. Tietze-Conrat, "Titian as a Letter Writer," *The Art Bulletin* 26, nr. 2 (1 juni 1944): 118-119.

¹⁸⁶ Priscilla E. Muller, "The Prague Crucifixion Signed "Petrus Kempener"," *The Art Bulletin* 48, nr. 3/4 (1966): 413.

4.2. Ferdinand Sturm (1515 - 1556)

Ferdinand Sturm (Zierikzee, 1515 – Sevilla, 1556) was één van de eerste *Flamencos* in Sevilla die elementen uit de Italiaanse Renaissance verwerkte in zijn schilderkunst. De stijl van Sturm combineert elementen van de Italiaanse renaissance met kenmerken van de Vlaamse primitieven. In dit opzicht is zijn stijl vergelijkbaar met die van Pieter De Kempeneer. Beiden waren actief in Spanje, in en rond Sevilla.¹⁸⁷ Door visuele overeenkomsten met werken van Maarten van Heemskerck (Heemskerk, 1498 - Haarlem, 1574) wordt er aangenomen dat Sturm een leerling van van Heemskerck was in de Nederlanden.¹⁸⁸

Voor een bezoek aan de Italië is er geen bewijs. Wel is het zo dat dit zeer waarschijnlijk is. Dit komt door een zeer duidelijke beïnvloeding van Italiaanse meesters op het werk van Sturm.¹⁸⁹ Op het retabel dat het heilige geslacht van de Maagd Maria uitbeeldt in Sanlúcar de Barrameda zijn de figuren van de heilige Mattheus en Johannes overgenomen van de profeten die Michelangelo schilderde op het gewelf van de sixtijnse kapel. Ook voor de *heropstanding van Christus* ontleende hij de compositie van tekeningen van Michelangelo.¹⁹⁰

4.3. Anthonis Mor (1519 - 1575)

Anthonis Mor bezocht Italië rond het midden van de zestiende eeuw. Alvorens naar Italië te trekken kwam hij al onrechtstreeks in contact met de Italiaanse kunst via zijn meester, Jan Van Scorel, die er enkele jaren eerder zelf was geweest.¹⁹¹

We weten dat Mor in Rome is geweest door een verslag van het criminele hof van Rome. Hierin wordt besproken hoe een andere schilder uit de Lage Landen Mor beroofde met een stok. De andere schilder, die Laurilius genoemd wordt, stal Mors mantel en tekeningen. Een precieze datering van dit juridische document is er niet maar het stamt waarschijnlijk uit de periode tussen

¹⁸⁷ Fernando Cruz Isidoro, “Sobre una Anunciación de Hernando de Esturmio que se creía perdida,” *Trocadero*, n° 31 (2019): 55.

¹⁸⁸ Valdivieso González, “La Pintura Sevillana Durante El Reinado En España Del Emperador Carlos V (1500-1558),” 115.

¹⁸⁹ Valdivieso González, “La Pintura Sevillana Durante El Reinado En España Del Emperador Carlos V (1500-1558),” 115.

¹⁹⁰ Valdivieso González, “La Pintura Sevillana Durante El Reinado En España Del Emperador Carlos V (1500-1558),” 116.

¹⁹¹ Woodall, *Anthonis Mor*, 307.

1549 en november 1551. Mor zou op dat moment al wel terug zijn gekeerd naar Antwerpen want een betaling aan Mor werd in 1549 geadresseerd naar zijn Antwerps adres. Anderzijds maakte hij tussen 1550 en 1553 ook zijn eerste gedocumenteerde reis naar Spanje en Portugal.¹⁹² Van Mander vermeldt ook dat Mor deze trip maakte in zijn jeugd. Daarom zou zijn Italiaanse reis vroeger in de jaren veertig van de zestiende eeuw moeten worden geschat.¹⁹³ Wellicht maakte Mor deze reis samen met kardinaal Granvelle.¹⁹⁴

Mors mecenasen en beschermheren gedurende zijn Italiaanse verblijf zijn onbekend. Maar het is waarschijnlijk dat deze behoorden tot de sociaal-culturele elite van toen. Ten eerste had Mor in de Nederlanden al nauw contact met de bisschop van Arras, Antoine Perrenot de Granvelle. Via hem zou hij in contact kunnen zijn gekomen met Italiaanse beschermheren. Granvelle had met verschillende hooggeplaatste figuren in Italië goede contacten.¹⁹⁵ Gedurende de eerste decennia van kunstenaarsreizen naar het Italiaanse schiereiland vanuit de Nederlanden, genoten veel kunstenaars de bescherming van zeer hooggeplaatste personen. De pionier, Jan Gossaert, reisde mee met Filips van Bourgondië.¹⁹⁶ Ook de leermeester van Mor zelf, Jan Van Scorel, zou gedurende zijn reis patronage hebben van paus Adrianus VI (Utrecht, 1459 – Rome, 1523), de enige paus uit de Lage Landen ooit.¹⁹⁷

Voor Mor zou de Engelsman Reginald Pole (Staffordshire, 1500 - Lambeth, 1558), aartsbisschop van Canterbury en later ook kardinaal, een mogelijke beschermheer in Italië kunnen zijn geweest. Pole woonde vanaf 1536, na een reis langs Padua en Verona, in Rome. In de eerste plaats was hij in Rome voor zijn theologische studies, maar gedurende zijn verblijf werd hij meer en meer betrokken bij de paus en de katholieke kerk door zijn benoeming tot kardinaal.¹⁹⁸ Voordat Mor Pole als beschermheer had, zou ook de Zuid-Nederlandse Lambert Lombard (Luik, ca. 1505 - Luik, 1566) onder zijn patronage hebben gestaan. Toen Lombard vertrok uit Italië, zou Mor in het begin van de jaren 1540 zijn plek hebben overgenomen. Een bewijs voor de goede band die Mor had met de kardinaal is het feit dat wanneer Mor naar Engeland reist voor het portret van Mary Tudor, hij verblijft bij Pole.¹⁹⁹

Van Mors verblijf in Rome is een schilderij van Sint-Sebastiaan een goede getuige van de invloed van zijn nieuwe omgeving. Dit werk refereert namelijk naar het *Laatste Oordeel* van Michelangelo (Afb. 1). Het werk is te dateren in de vroege jaren veertig van de zestiende eeuw. De figuur voor Sint-Sebastiaan is overgenomen van een getormenteerde man op het fresco in de Sixtijnse kapel. Interessant is ook dat hij dit niet schilderde in Italië zelf, maar na terugkomst in de

¹⁹² Woodall, *Anthonis Mor*, 100.

¹⁹³ Woodall, *Anthonis Mor*, 396.

¹⁹⁴ Daniel Catton Rich, "A Portrait by Antonio Moro," *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 26, no. 2 (1932): 14.

¹⁹⁵ Thomas F. Mayer, *Reginald Pole: Prince and Prophet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 135.

¹⁹⁶ Snyder, *Northern Renaissance Art*, 420.

¹⁹⁷ Allart e.a., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 17.

¹⁹⁸ Mayer, *Reginald Pole*, 13-61.

¹⁹⁹ Allart e.a., *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 103.

Nederlanden.²⁰⁰ Ondanks dat Mor toch vooral het model van Titiaan voor de portretkunst zal overnemen en dan ook zijn focus leggen op het maken van portretten, toont dit ook aan dat hij gedurende zijn Italiaanse reis met heel veel zaken in contact kwam, als ook de werken van Michelangelo. Naast Rome zou hij ook Venetië hebben bezocht, waar zijn meester Jan Van Scorel ook een tijd had verbleven tijdens zijn reis door Italië in de jaren twintig van de zestiende eeuw.²⁰¹

4.4. Roland Moys (1520 – 1592) en Paul Scheppers (n.d. – 1577)

Roland Moys en Paul Scheppers worden samengenomen omdat ze beiden een vrij gelijkaardig artistiek pad hebben afgelegd. Van de Nederlanden ging het naar Italië en de rest van hun carrière, tot hun dood, stonden ze in dienst van de hertog van Villahermosa in Zaragoza.²⁰² De tijd die ze doorbrachten in Italië is voor beide schilders niet helemaal duidelijk. Wel zijn ze beiden verschillende periodes in Italië gedocumenteerd. Deze documentaties zijn wel van nadat ze al voor de hertog actief zouden zijn geweest. In 1559 kwamen ze waarschijnlijk mee met hem vanuit de Nederlanden naar Zaragoza. De hertog zou hun hebben leren kennen in de Zuidelijke-Nederlanden toen hij Filips II vergezelde op zijn *Felicismo Viaje*.²⁰³ Ondanks het gebrek aan documenten en schilderijen is er ook een andere theorie over een mogelijke Italiaanse reis door Roland Moys. Een andere mogelijkheid is dat Moys zonder Scheppers al actief was voor de hertog van Villahermosa en dat hij in 1566 door de hertog naar Italië werd gestuurd, waar hij onder bescherming kwam van Antoine Perrenot de Granvelle. Daarna zou hij 1571 samen met Scheppers naar Zaragoza zijn gegaan.²⁰⁴

Scheppers zou in Napels zijn geweest tussen 1565 en 1567.²⁰⁵ Deze stad had een redelijk grote kolonie van Zuid-Nederlandse artiesten in de helft van de zestiende eeuw. Daarnaast was Napels ook een logische stap vlak voor een vertrek naar Spanje of als kunstenaar vanuit Spanje. Vanaf de vijftiende viel het koninkrijk van Napels namelijk onder de Spaanse kroon.²⁰⁶ In Napels werkte hij

²⁰⁰ Woodall, *Anthonis Mor*, 103.

²⁰¹ Albert Godycki, "Countenances of the Deepest Attentiveness: The Historical Reputation of Jan van Scorel's Portraits," *Journal of Art Historiography*, nr. 17 (december 2017): 2.

²⁰² Moys en Scheppers Villahermosa

²⁰³ Carmen Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]: Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón during the 16th Century," in *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts* (Leiden: BRILL, 2018), 404.

²⁰⁴ Ana Diéguez Rodríguez, "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi. El ejemplo de los flamencos trabajando «a la italiana»: Gillis Goignet y el taller de Pablo Schepers y Rolan de Mois," *POTESTAS*, No 10, junio 2017 (Instituto moll, Universidad de Burgos, 2017): 117.

²⁰⁵ Criado Mainar, "El Retablo Mayor Del Monasterio de La Oliva (1571-1587) y La Renovación de La Pintura Zaragozana," 558.

²⁰⁶ Barton, *A History of Spain*, 96-97.

samen met een andere Vlaming, Jan van Steynemolen (Mechelen, 1518 - Rome, 1562), aan onder andere decoraties in kerken. In deze Zuid-Italiaanse stad maakte hij de schilderijen voor de pendentieven van de koepel van de kerk van het klooster van Santi Severini e Sossio in 1565 (Afb. 44). Dit is geweten doordat het contract dat Scheppers tekende met de monniken hiervoor nog bewaard is gebleven. Aan deze opdracht werkte ook Jan van Steynemolen mee.²⁰⁷ In dit werk is er een Italiaanse beïnvloeding kenbaar. De schilderijen in de Napolitaanse kerk tonen overeenkomsten met de schilderijen in het Farnesepaleis in Caprarola en de romaanse stijl van Giovanni De Mio en Marco Pino. Deze kunst kenmerkt zich door langgerekte, expressieve figuren. Vanuit de contrareformatie wordt er ook een groot belang gehecht aan een figuratief piëtisme.²⁰⁸

Opvallend is dat Scheppers in Zaragoza samen gaat werken met Silvestre Estanmolín, de zoon van Jan van Steynemolen waar hij mee samenwerkte in Napels. Hij trouwde ook met zijn dochter, Catalina.²⁰⁹ Scheppers zou in Italië een grote invloed hebben ondervonden van Titiaan. In Venetië was hij een assistent in het atelier van Titiaan, al is dit nergens concreet te bewijzen en berust dit enkel op wat Jusepe Martínez neerschreef. Zijn voornaamste taak hier zou het uitvoeren van kopieën zijn geweest.²¹⁰ Jusepe Martínez was een schilder en traktaatschrijver uit Zaragoza twee generaties na Scheppers en Moys. Zijn *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* is één van de belangrijkste Spaanse kunsttheoretische werken. Ondanks dat hij het al schreef tijdens zijn leven duurde het wel tot 1866 voor het werd gepubliceerd. Als kunstenaar reisde hij ook naar Italië en was hij sterk vertrouwd met de Aragonesese schilderkunst.²¹¹ Martínez schreef in de *Discursos* hoe Scheppers in het atelier van Titiaan kopieën moest maken van onder andere de *poezieën* op kleinere schaal.²¹² Bij later werk in Zaragoza is het kenbaar dat Scheppers sterk op de hoogte is van het werk van Titiaan. Dit omdat hij zich laat inspireren door diens manier van schilderen maar ook qua thematiek en bepaalde composities. Deze bevinding zorgt voor extra ondersteuning voor de stelling van Martínez.²¹³

Het verblijf van Roland Moys is minder duidelijk al zijn er enkele bewijzen in archieven. Er zijn ook, in tegenstelling tot Scheppers, geen werken uit zijn mogelijke Italiaanse periode bewaard gebleven. Maar de manier waarop hij schilderde in Spanje doen wel een tijd van Italiaanse studie vermoeden. De manier waarop hij anatomisch correct schildert in combinatie met een rijke chromatiek versterken het idee dat hij effectief een tijd in Italië moet zijn geweest.²¹⁴ Hij zou voor

²⁰⁷ Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 317.

²⁰⁸ Mauro Conte, "CONSIDERAZIONI INTORNO AD ALCUNI ASPETTI DELLA PITTURA TARDOMANIERISTA NELLE PROVINCE REGNICOLE CONTRORIFORMATE," z.d.: 21.

²⁰⁹ Criado Mainar, "El Retablo Mayor Del Monasterio de La Oliva (1571-1587) y La Renovación de La Pintura Zaragozana. Nuevas Precisiones Documentales," 567.; Yolande Vanhelmont, "Adriaen Van Steynemolen (1536-1576)" (masterproef, Universiteit Gent, 2016), 22.

²¹⁰ Collar de Cáceres, *Pintura y Pintores Del Norte En La España Del Siglo XVI*, 39.

²¹¹ Jusepe Martínez, *Practical Discourses on the Most Noble Art of Painting* (Los Angeles: Getty Publications, 2017), 1-3.

²¹² Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 136.

²¹³ Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 325.

²¹⁴ Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 324.

in Italië te zijn geweest al actief zijn geweest voor de hertog van Villahermosa en door hem naar Italië zijn gestuurd. In Rome zou hij onder bescherming hebben gestaan van kardinaal Granvelle.²¹⁵ In Rome is hij gedocumenteerd in maart van het jaar 1571. Vanuit Rome trok hij later waarschijnlijk naar Napels om vanuit daar naar Spanje te varen.²¹⁶ Voor een verblijf in Napels zijn er geen concrete bewijzen maar in een tekst over de onveiligheid van de Napolitaanse kust wordt een schilder genaamd Roland genoemd die in dienst was van de hertog van Villahermosa. Er wordt geschreven hoe hij, samen met een andere schilder werd geënterd door piraten in 1571. Deze schilder kan Roland Moys zijn door de naam en door het feit dat hij voor de hertog van Villahermosa actief was.²¹⁷

²¹⁵ Diéguez Rodríguez, “El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi,” 118.

²¹⁶ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 405.

²¹⁷ Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 321.

5. Italiaanse invloeden in Spanje

Niet enkel Vlamingen waren voortbrengers van de renaissance in Spanje. Al voor het midden van de zestiende eeuw waren Spaanse kunstenaars in contact gekomen met de Italiaanse renaissance. Er waren ook rechtstreekse contacten met het Italiaanse schiereiland. Om de invloed van de *Flamencos* toch een beetje te nuanceren wordt er in dit deel, vrij kort, bekeken hoe de renaissance in Spanje zich ontwikkelde zonder het toedoen van Zuid-Nederlandse kunstenaars gedurende de tweede helft van de zestiende eeuw. Er was gedurende de zestiende eeuw in het algemeen in Spanje een gevoel dat de cultuur in Italië superieur was tegenover hun eigen cultuur en kunst. Dit zorgde ervoor dat er ook vanuit Spanje mobiliteit was richting het Italiaanse schiereiland. Niet enkel door kunstenaars maar ook door intellectuelen die zich gingen verrijken in Italië. Daar leerden ze de taal en verdiepte ze zich in de Italiaanse literatuur van onder andere Dante en Petrarca.²¹⁸ In de eerste helft van de zestiende eeuw vond er in Spanje al een evolutie plaats richting het maniërisme. Schilders en beeldhouwers werden geïnspireerd door de Italiaanse kunst en gingen in hun werken meer expressie leggen in combinatie met classicistische elementen en een aandacht op de anatomie van de figuren.²¹⁹

Ook Spaanse schilders trokken naar Italië om daar te leren van de Italiaanse meesters. De beeldhouwer Alonso Berruguete (Palencia, c.1490 - Toledo, 1561) wordt aanschouwd als de kunstenaar die voor het eerst de Italiaanse renaissance naar Spanje bracht. Deze Spaanse kunstenaar trok na de dood van zijn vader, de schilder Pedro Berruguete (Palencia ca. 1450 - Madrid, 1503), naar Spanje om daar in Rome en Firenze te leren van werken van onder andere Michelangelo voor ongeveer tien jaar.²²⁰ Zijn vader, Pedro Berruguete, was één van de eerste schilders die in Spanje klassieke elementen zal integreren in zijn werk. Hij wist dit ook te combineren met elementen uit Nederlanden. *De Madonna met Kind* (Afb. 45) is een getuige van de nieuwe invloeden die het Iberische schiereiland betreden vanaf het einde van de vijftiende eeuw. Via een stijl *à la romano* wist Pedro zijn vaardigheden te tonen op vlak van het afbeelden van naakte kleine sculpturen in zijn schilderkunst maar ook voor de delicate manier waarop de Maagd Maria is afgebeeld. Anderzijds refereert het ook nog naar composities van de Vlaamse primitieven, die tijdens de vijftiende eeuw een voorname inspiratiebron waren voor Spaanse kunstenaars. De compositie van Pedro Berruguete toont gelijkenissen met die van het middenpaneel van het *Dresdens reisaltaar* van Jan van Eyck (Afb. 46).

²¹⁸ Pattenden en Baker-Bates, *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy*, 16.

²¹⁹ Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, 150-151.

²²⁰ Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, 161.

Pedro's zoon, Alfonso Berruguete, wordt gezien als de eerste Spaanse kunstenaar die perfect kon werken in de Italiaanse manier.²²¹ In zijn beeldhouwkunst gaat hij verder op een idee ontwikkeld door Michelangelo. Vaak probeert hij ervoor te zorgen dat bij een beeld een andere sensatie wordt opgeroepen naargelang de hoek waaruit het werk bekeken wordt.²²² Ook voor zijn werk voor het koor van de kathedraal van Toledo is de invloed van Michelangelo kenbaar. Zijn beeldhouwkunst hier is heel expressief, zoals in de beeldhouwkunst van Michelangelo.²²³

5.1. Madrid

Aan het hof in Madrid waren het vooral Italiaanse kunstenaars die werden ingeschakeld voor de decoratiewerken van paleizen. De kunstcollectie van Filips II in het Escorial bezat naast Zuid-Nederlandse werken ook al Italiaanse werken. Dit zorgde voor een goede rechtstreekse bron voor de Italiaanse renaissance. De koning bezat onder andere werken van Titiaan, Tintoretto en Veronese. Opvallend is dat hij vooral hield van de werken van kunstenaars uit Noord-Italië. Deze kunstenaars blonken uit in het schilderen van grote werken, een sterkte waar Filips II gebruik van maakte.²²⁴ Wanneer de werken van de Italianen in het Escorial worden vergeleken met de Zuid-Nederlandse werken valt op dat de Vlamingen ofwel kleine devotiewerken maakten ofwel portretten. Langs de andere kant werden de Italianen ingezet voor grote prominente werken voor in het klooster.²²⁵ Veel volgelingen van Michelangelo werkten mee aan de decoratie van dit klooster vlakbij Madrid. Waardoor het beginnende maniërisme van Michelangelo van het einde van zijn carrière ook in Spanje werd verspreid.²²⁶

Naast Madrid was er in de rest van Spanje ook een zeer grote appreciatie voor het werk van Titiaan onder de adel. Dit resulteerde in een grote verspreiding van werken maar zeker van kopieën van diens werk op het Iberische schiereiland.²²⁷ In verschillende collecties van hooggeplaatste figuren aan het Madrileense hof bevonden zich werken van Italiaanse meesters. Veel ervan aangeschaft in Italië zelf. Diego de Vargas (s.l., n.d. – Madrid, 1577), staatsecretaris onder Karel V en Filips II, bezat een *Venus* van Titiaan. Ook de privésecretaris van Filips II,

²²¹ Mazariegos Pajares, "Alonso Berruguete, Pintor," *Publicaciones de La Institución Tello Téllez de Meneses*, no. 42 (1979): 3.

²²² Carlos Herrero Starkie, "Study on a Newly Revealed Pair of Sculptures Saint Peter and Saint Paul," 2016, 7.

²²³ Elena O Kalúguina, "Michelangelo and Spanish Art in XVIth Century: The Power of Images and the Creative Transformation," *Memoria y civilización* 20 (2017): 47.

²²⁴ José Miguel Morán Turina, "Los Pintores Italianos Del Escorial," *El Monasterio Del Escorial y La Pintura: Actas Del Simposium, 1/5-IX-2001* (Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001): 104.

²²⁵ Turina, "Los pintores italianos del Escorial," 105; de Cáceres, *Pintura y pintores del norte en la España del siglo XVI. Presencia e influencia*, 34.

²²⁶ Kalúguina, "Michelangelo and Spanish Art in XVIth Century," 46.

²²⁷ Diéguez Rodríguez, "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi," 103.

Mateo Vázquez (órcega o Argel, ca.1542 - Madrid, 1591) bezat werken van Italiaanse meesters. Titiaan had ook persoonlijk contact met Spaanse hooggeplaatste figuren. Hij schreef bijvoorbeeld een brief naar Antonio Pérez (Madrid, 1540 – Parijs, 1611), een andere staatssecretaris onder Filips II, dat hij blij was dat het schilderij dat hij voor hem maakte hem beviel.²²⁸

Jéronimo Sánchez Coello (Castelo Rodrigo, 1540 – Sevilla, 1592) trok naar Italië en ging daar in de leer bij Titiaan. Vanaf 1574 werkt hij in de werkplaats van de Venetiaanse meesters. Hij keerde terug in 1582. Dit is al enkele jaren nadat Mor de portretmodellen van Titiaan verspreide in Madrid en op dat moment bevonden zich ook al werken van Titiaan in de collectie van Filips II. Maar het toont toch aan dat voor Filips II Titiaan een referentie was. Al was het niet geschoold zijn in het atelier van Titiaan niet altijd een garantie voor succes. Door de sterke concurrentie van andere kunstenaars, waaronder Italianen zelf, keerde Sánchez Coello terug naar Sevilla, waar hij oorspronkelijk vandaan kwam.²²⁹

Niet alle portretschilders aan het hof in Madrid waren Spaans of uit Lage Landen. Ook Italianen hadden die functie. Een voorbeeld hiervan is de Noord-Italiaanse Sofonisba Anguissola (Cremona, ca. 1532 - Palermo, 1625) die van 1559 in dienst van Filips II werkte in Madrid.²³⁰ Deze schilder had onder haar tijdgenoten een bepaalde faam. Vooral dan voor het schilderen van portretten. Hierin legde ze een grote focus op de tactiliteit van de materialen in de schilderijen.²³¹ Haar stijl lijkt op die van Paulo Veronese (Verona, 1528 – Venetië, 19 april 1588), waaraan één van haar schilderijen al foutief is aan toegeschreven geweest.²³² Spaanse schilders gaan haar schilderijen ook gebruiken als model. Zo kopieerden Alonso Sánchez Coello en zijn leerling, Juan Pantoja De La Cruz (Valladolid, 1553 – Madrid, 1608) het portret van Isabel van Valois (Afb. 47) van haar.²³³ Tussen de portretschilders aan het hof was er vaak ook een wisselwerking in plaats van een beïnvloeding in enkele richting want voor een portret van Alexander Farnese (Afb. 48) baseerde Anguissola haar op een portret dat Mor van Farnese maakte (Afb. 49).²³⁴

²²⁸ Angela Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II," *The Burlington Magazine* 124, no. 957 (1982): 742–753.

²²⁹ Antonio Joaquín Santos Márquez and Lina Malo Lara, "Jerónimo Sánchez Coello, Un Discípulo de Tiziano En Sevilla," *Archivo Español de Arte*, 58 (345), 2014: 16.

²³⁰ Pamela Holmes Baldwin, *Sofonisba Anguissola in Spain: Portraiture as Art and Social Practice at a Renaissance Court* (Bryn Mawr: Bryn Mawr College, 1995), 13.

²³¹ María Kusche, "Sofonisba Anguissola en España," *Archivo Español de Arte* 62, no. 248 (1 October 1989): 395.

²³² Kusche, "Sofonisba Anguissola en España," 396.

²³³ Kusche, "Sofonisba Anguissola en España," 400.

²³⁴ Kusche, "Sofonisba Anguissola en España," 406.

5.2. Sevilla

De kunst in Sevilla werd in de eerste helft van de zestiende nog gekenmerkt door een grote verscheidenheid in inspiraties. Kunstenaars werden even goed beïnvloedt door de kunst van Vlaamse primitieven zoals de gebroeders Van Eyck maar ook door de al bestaande lokale traditie en de eigentijdse ontwikkelingen in Italië.²³⁵ Vanaf het eerste kwart van de zestiende eeuw zal er ook in Sevilla een aanwezigheid zijn van Italiaanse schilders. Deze kunstenaars werken in Sevilla verder in de stijl die ze hebben ontwikkeld in hun thuisland. Hun werken zijn een belangrijke bron voor de Italiaanse renaissance in Sevilla. De Florentijnse beeldhouwer Pietro Torrigiano (Firenze, 1472 – Sevilla, 1528) bijvoorbeeld kwam op het einde van zijn carrière in 1522 naar de Andalusische stad na omzwervingen door Europa. In Firenze was hij samen opgeleid met Michelangelo bij Bertoldo di Giovanni (Firenze, Ca. 1420-25 - Poggio a Caiano, 1491). Hij stierf in 1528 in Sevilla. In zijn beeldhouwkunst die hij maakte in Sevilla zijn toonde hij zijn kunnen en is er een groot gevoel voor het realistisch weergeven van het menselijke lichaam kenbaar. Daarnaast is er ook een sterke emotionele expressie op de gezichten van figuren in zijn beeldhouwkunst.²³⁶ Voor Torrigiano was de sterke economische positie van Sevilla erg belangrijk. Hij reisde samen met handelaars naar de Andalusische stad.²³⁷ Een standbeeld van de Heilige Hieronymus met leeuw dat hij maakte voor het Monasterio de San Jerónimo de Buena Vista vertoont overeenkomsten met de beeldhouwkunst van Michelangelo en dan specifiek met het marmeren Mozes.²³⁸

Ook Spaanse kunstenaars uit Sevilla trokken naar Spanje om zich daar te scholen in de Italiaanse renaissance en de Klassieke Oudheid. Het is dan ook op te merken dat al vroeg in de zestiende eeuw ook kunstenaars uit Sevilla elementen uit de Italiaanse renaissance in hun werk gingen verwerken. Om de situatie in de schilderkunst te schetsen op vlak van renaissancistische elementen in de Sevilliaanse schilderkunst wordt de stijl van een kunstenaar uit de stad bekeken. Een voorbeeld hiervan is het werk van Alejo Fernández (Cordoba, 1475 – Sevilla, 1545). Deze schilder zou van oorsprong Noordelijke afkomst zijn en daarom is er in zijn werk een beïnvloeding van de Vlaamse primitieven herkenbaar. Toch zal hij vooral door de Italiaanse renaissance worden beïnvloed. Hij zou dit hebben geleerd op een reis, weliswaar ongedocumenteerd, naar Italië. De manier waarop hij lichamen en het perspectief afbeeldt, tonen een grote aandacht voor deze zaken. Daarnaast is zijn schilderstijl ook erg realistisch. Het *Retablo de la capilla del colegio de Santa María de Jesús* (Afb. 50) toont deze elementen goed.

²³⁵ Jesús Rojas-Marcos González, “La pintura Sevillana del Renacimiento,” *Temas de Estética y Arte*, nr. 29 (2015), 143.

²³⁶ A. Križnar et al., “XRF Analysis of Two Terracotta Polychrome Sculptures by Pietro Torrigiano,” *X-Ray Spectrometry* 38, no. 3 (2009): 169.

²³⁷ Cinzia Maria Sicca, “Vasari’s Vite and Italian Artists in Sixteenth-Century England,” *Journal of Art Historiography*, no. 9 (2013): 4.

²³⁸ Maria Sicca, “Vasari’s Vite and Italian Artists in Sixteenth-Century England,” 6-7.

Luis de Vargas (Sevilla, 1502 – Sevilla, 1567) was een andere Sevilliaanse schilder die naar Italië trok om daar de Italiaanse meesters en de Klassieke Oudheid te bestuderen. De Vargas was ongeveer gelijktijdig met De Kempeneer, rond 1530, in Italië.²³⁹ Hij bracht de manier van schilderen, met een sterke nadruk op *disegno*, van Rafaël en Michelangelo naar Sevilla. Daar paste hij dat onder andere toe op de frescokunst. Ondanks dat hij deze ontwikkeling in fresco's meebracht naar Zuid-Spanje, werd het niet echt overgenomen door een volgende generatie.²⁴⁰ Hij is wel een bewijs voor de interesse die Spaanse kunstenaars hadden in wat er in Italië gebeurde, tegelijkertijd toen De Kempeneer in Sevilla actief was. De *Allegorie van de Onbevleete Ontvangenis* (Afb. 51) is voor de Vargas een goed voorbeeld van de manier waarop hij wat hij leerde in Italië verwerkte in zijn schilderkunst. In dit werk valt in de eerste plaats de gelijkenis op met een schilderij met hetzelfde onderwerp van Vasari. (Afb. 52).²⁴¹ Daarnaast zijn er ook overeenkomsten te vinden in dit werk met tekeningen en schilderijen van Francesco Salvati (Firenze, 1510 – Rome, 1563). In Italië was de Vargas in de leer bij hem. Zo zou hij samen met hem de muurschilderingen in het *Castel Sant'Angelo* hebben bestudeerd. Een concreet voorbeeld van een Italiaanse scholing is de tekening van *Hoofd van een bebaarde man, omhoogkijkend* (Afb. 53). Dit mannelijke hoofd is overgenomen van het hoofd van Johannes de Evangelist in de *Madonna met Kind en Heiligen* van Jacopo da Pontormo in de kerk van San Michele Visdomini in Firenze (Afb. 54).²⁴² Vargas was dus een schilder die net zoals De Kempeneer zeer goed op de hoogte was van de ontwikkelingen uit de eerste helft van de zestiende eeuw in Italië. Hij toont aan dat de verspreiding van deze ontwikkelingen in vanaf de helft van de zestiende eeuw niet enkel door *Flamencos* in gang werd gesteld maar dat Spaanse kunstenaars zelf ook hierin een belangrijke rol hadden.

5.3. Zaragoza

Ook in deze stad in Aragon waren er op het moment dat de Zuid-Nederlandse schilders een belang gingen hebben en een invloed uitoefenen op de kunst al Renaissancistische tendensen aan de gang. Ook hier zaten in collecties van hooggeplaatste personen Italiaanse kunstwerken. Er is sprake van werken van Titiaan en Vasari in de collectie van Jaime Jimeno de Lobera (Ojos Negros, n.d. - Teruel, 1594), de bisschop van Teruel. Deze werken zouden tot hem zijn gekomen via de veiling van de collectie van paus Urbanus VII (Rome, 1521 – Rome, 1590).²⁴³ aan het hof in Zaragoza van de hertog van Villahermosa was Titiaan één van de belangrijkste artistieke referenties. Verschillende kopieën circuleerden ook in Aragon. Daarnaast was de hertog ook de bezitter van

²³⁹ Rojas-Marcos González, “La pintura Sevillana del Renacimiento,” 153.

²⁴⁰ Carl Justi, *Diego Velazquez and His Times* (Glasgow: H. Grevel & Company, 1889), 33.

²⁴¹ Benito Navarrete Prieto, “Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas,” *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nr. 75 (2009): 118.

²⁴² Navarrete Prieto, “Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas,” 115-26.

²⁴³ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 422.

enkele werken van de Italiaanse meester zelf.²⁴⁴ Niet enkel de hertog zijn collectie bezat werken van Italiaanse meesters, ook andere collecties in Zaragoza en Aragon in het algemeen hadden werken van Titiaan maar ook van Vasari.²⁴⁵ Dit zorgde ervoor dat er ook in deze regio al een sterk contact was met de Italiaanse kunst uit de zestiende eeuw.

Voor Zaragoza was Damián Forment (Valencia, 1480 – Santo Domingo de la Calzada, 1540) een belangrijke pionier voor de renaissance in de lokale beeldhouwkunst. Deze, oorspronkelijk uit Valencia komende, beeldhouwer maakte in de eerste helft van de zestiende eeuw een reis door Italië waar hij onder andere halthield in Rome en Firenze. Als één van de eerste beeldhouwers maakte hij kunstwerken die aansloten bij de stijl uit het eigentijdse Rome of Firenze.²⁴⁶ Een goed voorbeeld hiervan zijn de sculpturen die hij maakte voor het hoofdaltaar van de basiliek van Santa María del Pilar in Zaragoza (Afb. 55). In het contract voor dit retabel met de raad van kanunniken wordt er expliciet gesteld dat dit retabel alle andere retabels moest overtreffen. Met dit in het achterhoofd maakte Forment gebruik van de nieuwe vormtaal, gebaseerd op onder andere Leonardo Da Vinci, uit het Italië van de zestiende eeuw.²⁴⁷ Ook in Spanje was er een groot belang voor de ontwikkeling van de renaissance van de prenten die Raimondi maakte naar Rafaël. Voor het retabel van het hoofdaltaar in de kathedraal van Huesca (Afb. 56), een stad ten noorden van Zaragoza, baseerde Damián Forment zich op prenten van Raimondi.²⁴⁸ Forment had zelf ook een vrij grote werkplaats had verschillende andere kunstenaars in actief waren. Op deze manier kon Forment ook een sterke invloed uitoefenen op een volgende generatie kunstenaars in Zaragoza. Naast zijn werkplaats in Zaragoza had hij er ook één in Huesca en één in Barcelona. Waardoor hij ook in die twee steden bijdroeg aan de ontwikkeling van de renaissance.²⁴⁹

²⁴⁴ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 418-421.

²⁴⁵ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 422.

²⁴⁶ Faries, *Making and Marketing*, 15.

²⁴⁷ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 88.

²⁴⁸ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 388-389.

²⁴⁹ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 389-390.

6. Invloed *Flamencos* op Spaanse kunst 1550-1600

Flamencos kunnen worden onderverdeeld in drie grote groepen, bepaald door waar ze geografisch actief waren. Duidelijke verschillen in artistieke context tussen de drie plaatsen maken het zinvol dit onderscheid te maken. De invloed die Zuid-Nederlandse kunstenaars gaan uitoefenen in Spanje heeft veel te maken met het milieu waar ze in terecht komen. Verschillende milieus hebben verschillende eisen waarop de *Flamencos* dienen in te spelen.

6.1. Madrid

Door het grote belang van portretkunst voor de Spaanse monarchie is het onvermijdelijk om het figuur van Anthonis Mor van Dashorst te bespreken. De basis van het Spaanse staatsportret ligt in de Vlaams-Duitse portrettraditie, maar Titiaan ontwikkelde het verder, waarop Anthonis Mor verder bouwde en de composities verder hielp verspreiden.²⁵⁰ In de Nederlanden maakte hij al kennis met de kunst van Titiaan via de collectie van kardinaal Granvelle. Door een eigen reis in Italië raakte hij nog meer vertrouwd met de Italiaanse kunst. Mor werd opgenomen in Pacheco's *Arte de la pintura*. In tegenstelling tot Pieter De Kempeneer, wordt Mor niet apart behandeld. Pacheco vernoemt hem als een groot portretschilder maar in de context van de kunst van Alonso Sánchez Coello, een leerling van Mor. Pacheco erkent dus de invloed die de Zuid-Nederlandse kunstenaar had op de Spaanse hofschilder.²⁵¹

Hoewel Mor en Titiaan beiden zowel portretten als mythologische en religieuze werken schilderden, maakte Filips II toch een duidelijk onderscheid in de opdrachten die hij de twee schilders toebedeelde. Titiaan kreeg van de Habsburgse vorst vooral opdrachten voor mythologische werken terwijl dit bij Mor uitsluitend portretten waren. Het gevolg hiervan is dat Mor eigenlijk enkel op vlak van de portretkunst zijn stempel kon drukken op de Spaanse kunst.²⁵² Een eerste grote reden voor dit onderscheid is het feit dat Mor beter beschikbaar was voor het maken van portretten. Hij woonde een tijd lang in Madrid terwijl Titiaan altijd in Italië zijn hoofdverblijfplaats had. Daarnaast ligt er ook een reden in hun schilderstijl. Mor, komende van de Vlaamse picturale traditie, wist in zijn portretten zeer sterke details te leggen. Zijn werken konden van heel dichtbij worden bekeken, terwijl Titiaan meer werkte met een losse penseelstreek. Dit

²⁵⁰ Kusche, *Retratos y retratadores*, 29.

²⁵¹ Pacheco en Sánchez Cantón, *Arte de la pintura*, 153.

²⁵² Bodart, ““ Quizá Mejor Que Tiziano”,” 151.

is geschikt voor grotere werken, zoals mythologische taferelen, die van een afstand moeten worden bekeken.²⁵³ Wel is het zo dat Filips II zowel voor Titiaan als Mor een appreciatie had. De zelfportretten van beide schilderen werden ook opgenomen in de portretgalerij in zijn jachtslot nabij Madrid.²⁵⁴

In navolging van Mor, zullen ook veel andere artiesten in Spanje, waaronder ook Vlamingen, de modellen van Titiaan overnemen in hun portretten. Mor wordt opgevolgd door Alonso Sánchez Coello, die op zijn manier dan weer Juan Pantoja de la Cruz onderwees in de portretkunst die hij leerde van Anthonis Mor.²⁵⁵

Door de grote productie van portretten met gebruik van de portretmodellen ontwikkeld door Titiaan zorgde Mor er zeker voor dat deze verder in Spanje verspreid geraakten. Het is belangrijk wel dat Mors eigen inbreng, buiten het verspreiden van de modellen van Titiaan, niet vergeten wordt. Tot Diego Vélezquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660) de Spaanse hofportretten zal vernieuwen, bleef het gedetailleerd werken de belangrijkste manier om mensen te portretteren.²⁵⁶ Mors schildertechniek in olieverf bleef nauw aansluiten bij de traditie die begon bij Van Eyck. De oppervlakten zijn realistisch afgebeeld met levensechte spiegelingen in metalen van harnassen en andere details.²⁵⁷ De vernieuwingen in de Spaanse portretkunst vallen goed op wanneer de portretten vanaf ongeveer het midden van de zestiende eeuw worden vergeleken met vroegere portretten. De grote verandering kwam er vanaf dat de Habsburgers met Karel V aan de macht kwamen in Spanje. Voordien toonden de portretten van het Spaanse hof onder leiding van Ferdinand II van Aragon en Isabella I van Castilië vooral overeenkomsten met de Vlaamse portrettraditie. Hierbij wordt de persoon geportretteerd vanaf de borst, zoals ook te zien is in portretten van de Vlaamse primitieven. Een goed voorbeeld hiervan is het *portret van Ferdinand V van Aragon* (Afb. 57).²⁵⁸ Dit portret toont hetzelfde model voor portret als *portret van Karel de Stoute*. (Afb. 58) dat geschilderd zou zijn door Rogier Van Der Weyden of zijn werkplaats. Met het aan de macht komen van de Habsburgers in Spanje zal dus ook de kunst veranderen. In het begin van de loopbaan van Mor in Madrid blijft hij soms nog wel werken in deze portrettraditie van de Vlaamse primitieven zoals het portret dat hij maakte van Filips II rond 1557 (Afb. 54+9). Dit portret toont de jonge koning met de schouders gedraaid vanaf de borst en een donkere achtergrond. Op dat moment werkte Anthonis Mor al voor Filips II vanuit een privéhuis in de Nederlanden betaald door de Spaanse koning woonde, niet meer aan het hof van kardinaal Granvelle.²⁵⁹

²⁵³ Bodart, ““ Quizá Mejor Que Tiziano”,” 153.

²⁵⁴ Till-Holger Borchert en Koenraad Jonckheere, *Renaissance portretten uit de Lage Landen* (Veurne: Uitgeverij Kannibaal Fotoboeken, 2015), 67.

²⁵⁵ Sir Walter Armstrong, *Velazquez: A Study of His Life and Art* (Londen: Seeley and Company, Limited, 1897), 24.

²⁵⁶ Bodart, ““ Quizá Mejor Que Tiziano”,” 156.

²⁵⁷ Woodall, *Anthonis Mor*, 191.

²⁵⁸ Marta Serrano-Coll, “Ferdinand II of Aragon (1479–1516),” *Encyclopedia* 1, nr. 4 (december 2021): 1189.

²⁵⁹ Pérez de Tudela Gabaldón, “Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II,” 423-429.

De ontwikkeling van de renaissance in de Spaanse portretkunst werd ook vanuit de Zuidelijke-Nederlanden zelf beïnvloed. De latere Spaanse hofschilder, Alonso Sánchez Coello, was in Brussel aan het hof van kardinaal Antoine de Perrenot een leerling van Anthonis Mor.²⁶⁰ De bijdrage van Mor bestaat vooral uit Sánchez Coello's kunde in het zeer gedetailleerd en analytisch schilderen van portretten.²⁶¹ In de portretkunst van Sánchez Coello is duidelijk te zien dat hij ook de schema's volgt van Titiaan die Mor had overgenomen en verspreid.²⁶² Van Sánchez Coello is er momenteel nog één portret van Filips II bewaard, te dateren in zijn latere jaren als kunstenaar. De manier waarop de Spaanse vorst is afgebeeld is terug te leiden naar de portretcomposities die Anthonis Mor invoerde aan het Spaanse hof. De vorst is volledig afgebeeld en staat driekwart gedraaid naar de toeschouwer. Hij is afgebeeld voor een zwarte achtergrond.²⁶³ De compositie van dit portret lijkt bijvoorbeeld sterk op een portret dat Anthonis Mor maakte van kardinaal Granvelle. (Afb. 60) Sánchez Coello is vooral ook belangrijk als een schakel tussen de portretten van Anthonis Mor en van Diego Vélaquez.²⁶⁴

Juan Pantoja De La Cruz was een Spaanse hofschilder aan het hof van Filips II. Hij nam ook de modellen die Mor invoerde over. Voor hem was Sánchez Coello een belangrijke bron hiervoor. Het werk van deze schilder toont aan dat door Mor (die de modellen van Titiaan veel gebruikte) deze ook werden overgenomen door Spaanse schilders zoals Pantoja De La Cruz. Op zijn portretten uit het einde van de zestiende en begin van de zeventiende eeuw zijn ook volledige figuren te zien die een beetje gedraaid staan, zoals Mor overnam van Titiaan. Een voorbeeld hiervan is het *portret van Filips III* (Afb. 61).²⁶⁵

Een vergelijking van de portretten van Mor, Sánchez Coello en Pantoja de la Cruz leggen een duidelijke continuïteit bloot in de portretkunst aan het Spaanse hof. We vergelijken het *Portret van Filips II* van Anthonis Mor (Afb. 15), het *Portret van Don Juan de Austria Armado* door Sánchez Coello (Afb. 62) en het *Portret van Diego de Villamayor* van Pantoja de la Cruz (Afb. 63). In de drie portretten van de drie schilders staat de figuur steeds op eenzelfde manier afgebeeld. De achtergrond is donker en daaruit verschijnt de figuur. Deze persoon is niet volledig afgebeeld maar is afgesneden vlak onder de heup. Deze figuur staat een beetje gedraaid maar kijkt wel naar de toeschouwer. De ruimte waarin ze zich bevinden is niet volledig leeg. De drie geportretteerde figuren leunen met één hand op een attribuut, een tafel of een helm bijvoorbeeld. In vergelijking met een portret van Titiaan valt het ook op dat ze uiteindelijk alle drie verwijzen naar de portretkunst van de Noord-Italiaanse meester. In vergelijking met het *Portret van Filips II* (Afb.

²⁶⁰ Lionel Cust, "Notes on Pictures in the Royal Collections-XVIII. On Some Portraits Attributed to Antonio Moro and on a Life of the Painter by Henri Hymans," *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 18, no. 91 (1910): 6.

²⁶¹ Mulcahy, "Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando I de' Medici," 517.

²⁶² María Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisha Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador," *Archivo Español de Arte* 65, no. 257 (1 January 1992): 5.

²⁶³ Mulcahy, *Philip II of Spain*, 294.

²⁶⁴ Mulcahy, "Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando I de," 517.

²⁶⁵ F. J. Sánchez Cantón, "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz," *Archivo Español de Arte* 20, no. 78 (1 April 1947): 97.; Almudena Pérez De Tudela, "ALGUNAS COPIAS DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DE FELIPE II PARA EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL," *Revista Serie W*, 2018: 5.

16), dat Titiaan maakte toen Filips II als koning was, valt het vooral op hoe Anthonis Mor hier bij inspiratie haalde voor zijn eigen portretten. Andere portretten uit de zeventiende eeuw bewijzen het belang van de portrettraditie gestart door Titiaan en Mor. Een belangrijke evolutie doorheen de eerste decennia van de zeventiende eeuw is wel dat men steeds meer weg gaat van de typerende donkere achtergrond van Mor en Titiaan. Bij Pantoja de la Cruz was deze evolutie al te zien. Andere portretschilders zoals Pedro Antonio Vidal (Castellon, 1570 – s.l., n.d.) gaan hier ook in verder, maar blijven wel de composities gebruiken uit de decennia voordien. In het *Portret van Filips III* (Afb. 64) door Vidal is dit merkbaar. Vélazquez nam zelf ook wel de portretcompositie van een volledige figuur of een figuur in driekwart over. Maar ook hij zal niet doorgaan met de donkere achtergronden van de portretten van Titiaan en Mor. Hij schildert de persoon voor een duidelijke, lichtere, achtergrond. De manier waarop de figuur staat, vrij rigide, blijft ook behouden. Het *Portret van Filips IV* van Diego Vélazquez (Afb. 65) toont deze elementen, die uit de traditie van Titiaan en verspreid werden door Mor.²⁶⁶

Mor was niet de enige schilder uit de Lage Landen die in Madrid actief was. Joris Van Der Straeten is een andere Zuid-Nederlandse portretschilder in Madrid. Ook hij zal de modellen van Titiaan, wijdverspreid door Mor, overnemen. Ook niet elke *Flamenco* in Madrid was louter portretschilder. Justus Tiel was kamerschilder aan het hof van Filips II. Er is bitter weinig gekend over deze *Flamenco*. Over hem is er wel heel weinig informatie en zeker niets over een mogelijks parcours dat hij aflegde in Italië. Maar aangezien hij een Zuid-Nederlandse schilder was actief aan het Spaanse hof is hij ook het vernoemen waard. Er is één werk nog bekend en dat is *de allegorie van de opvoeding van Filips III* (Afb. 66). Het is ook niet geweten wat zijn opleiding was, bij wie hij die genoten heeft en of hij in Italië zou zijn geweest. Wat wel geweten is dat er in dit ene bekende werk wel Venetiaanse invloeden aanwezig zijn. Vooral de vrouwelijke figuur doet denken aan gelijkaardige figuren in werken van Veronese. Dit doet vermoeden dat Tiel een periode in de Noord-Italiaanse stad moet hebben doorgebracht. De stijl doet ook denken aan het noordelijke maniërisme zoals in werken van Frans Floris.²⁶⁷ Over mogelijke beïnvloeding op Spaanse schilders is niets bekend. Maar hij past wel in het plaatje van Zuid-Nederlandse schilders die in Spanje werkten in een Italianiserende stijl. Op deze manier droeg hij wel bij aan de verspreiding van deze elementen in Spanje.

Niet enkel in de schilderkunst vond er een verandering onder invloed van de Italiaanse kunst plaatst. Ook de beeldtaal in de toegepaste kunsten veranderde gedurende de zestiende eeuw in Spanje. Eén van de belangrijkste keramisten in Spanje tijdens de tweede helft van de zestiende eeuw was de Zuid-Nederlandse Jan Floris I. Zijn specialiteit was het zogenaamde majolica-keramiek of azulejo's.²⁶⁸ In de Zuidelijke-Nederlanden had hij ook een grote naam. Karel van Mander beschouwde hem als de beste keramist van de lage landen. In Spanje werkte hij mee aan het Escorial. Hij werkte niet vanuit Madrid zelf, ondanks dat hij wel in dienst was van Filips II.

²⁶⁶ Enriqueta Harris, *Velázquez* (Madrid: Ediciones AKAL, 2003), 61.

²⁶⁷ Pérez Sánchez, "Justus Tiel, pintor del Rey," 325-326.

²⁶⁸ Edward H. Wouk, "A Portrait of the Artist: Floris's Biography in Context," in *Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance* (Brill, 2018), 41; geglazuurd aardewerk.

Zijn woon- en werkplaats was in Talavera, dat een belangrijk centrum voor de keramiek was.²⁶⁹ Vanuit zijn werkplaats in Talavera produceerde Floris als koninklijke keramist ook tegels voor El Pardo en het Alcazar in Madrid. Floris onderscheidde zich van eigentijdse Spaanse keramisten door een uitgebreide scala aan kleuren en thema's, wat ook werd erkend door Felipe de Guevara.²⁷⁰ In zijn eigen tijd was Floris één van de enige keramisten die werkte met Italiaanse stijlen. De overheersende manier van werken was anoniem en semi-industrieel. De dominante stijl toen in de keramiek was de zogenaamde "azulejo de arista" of "azulejo de relieve". Hierbij gebruikte men een mal om reliëf aan te brengen op de tegel en dit te gebruiken voor decoratieve motief met kleur.²⁷¹ In het eerste kwart van de zestiende eeuw werd de techniek al ingevoerd door de Italiaan Niculoso Francisco Pisano in Sevilla. Maar na zijn dood ging dit verloren tot Jan Floris I het opnieuw leven in blies.²⁷² Het Italianisme in de keramiek van Floris uit zich eerst door geometrische motieven met illusionistische architecturale motieven en het afbeelden van grotesken. Bij de bouw van het klooster van het Escorial koos Filips II resoluut voor een architect die goed vertrouwd was met de Italiaanse architectuur en kunst; Juan Bautista de Toledo. Hiernaast stelde hij Gaspar Becerra ook aan als schilder. Becerra was ook zeer vertrouwd met de eigentijdse Italiaanse kunst. Floris paste in dit rijtje als keramist die perfect op de hoogte was van de tendensen in de Italiaanse kunst, mogelijks door een opleiding in Italië.²⁷³ Na de dood van Floris werd zijn kunde doorgegeven op de volgende generaties. Zijn werkplaats werd overgenomen door Juan Fernández waardoor de ontwikkelingen van Floris in de keramiek²⁷⁴

6.2. Sevilla

In Sevilla speelden de Zuid-Nederlandse kunstenaars, en dan vooral Pieter De Kempeneer en Ferdinand Sturm een belangrijke rol bij de introductie van het Rafaëlisme in de regio.²⁷⁵ Het Rafaëlisme is de hoog-renaissance in navolging van Rafaël. Het betreft de kunstenaars die schilderen in de stijl van Rafael die wordt gekenmerkt door zachte en snelle penseelstreken,

²⁶⁹ Thomas, *Encuentros en Flandes*, 53; Anthony Ray, "Sixteenth-Century Pottery in Castile: A Documentary Study," *The Burlington Magazine* 133, nr. 1058 (1991): 299; Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II," *Reales sitios*, 146, 15-25, 2000, 15-23..

²⁷⁰ Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura* (Madrid: Don G. Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788). 108; *Comentarios de la pintura* is een werk van Felipe de Guevara waarin hij veel ideeën over kunst noteert. In dit boek behandelt hij Vlaamse meesters maar ook Italiaanse renaissance kunstenaars en de klassieke oudheid

²⁷¹ Pleguezuelo Hernández, "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II," 15

²⁷² Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco: Una posible obra de Juan Flores," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nr. 64 (1998): 290.

²⁷³ Pleguezuelo Hernández, "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II," 19.

²⁷⁴ Robin Farwell Gavin, Donna Pierce, en Alfonso Pleguezuelo, *Cerámica Y Cultura: The Story of Spanish and Mexican Mayólica* (Albuquerque: UNM Press, 2003), 85

²⁷⁵ Jesús M. Palomero Paramo, "DEFINICIÓN, CRONOLOGÍA Y TIPOLOGÍA DEL RETABLO SEVILLANO DEL RENACIMIENTO," *Imafronte*, no. 3-5 (1989): 56.

heldere, harmonieuze kleuren en nauwkeurig tekenwerk. Deze zaken leerde Rafaël op zijn beurt van zijn leermeester Pietro Perugino (Città della Pieve, ca. 1450 - Fontignano, 1523). Eén van de belangrijkste kwaliteiten in het werk van Rafaël is de harmonie die hij wist te brengen in zijn composities. Bij het schilderen had hij steeds als doel het afbeelden van pure schoonheid.²⁷⁶

In de decennia voor De Kempeneer en Sturm aankwamen in de stad, was er al een eerste stap gezet op vlak van de renaissance in de schilderkunst. De belangrijkste schilder hierin was Alejo Fernández. Maar toen de twee Zuid-Nederlandse schilders toekwamen was deze schilder al oud. Hij had wel nog medewerkers in zijn werkplaats maar het probleem hiermee was dat ze vrij snel moesten werken door de grote vraag. Dit resulteerde in minder zorgvuldig afgewerkte schilderijen waarbij de vernieuwingen van Fernández onjuist werden toegepast. De schilderijen miste in die periode grootsheid en gratie. Vooral De Kempeneer zal ervoor zorgen dat het Rafaëlisme zeer snel in de regio zal worden geïntroduceerd.²⁷⁷ De Zuid-Nederlandse schilders waren heel goed geïntegreerd in Sevilla. Ze werkten vaak samen met Spaanse kunstenaars. Voor het *Mariscal-altaarstuk* (Afb. 67) in de kathedraal van Sevilla bijvoorbeeld werd de opdracht gegeven aan Pieter De Kempeneer samen met een Spaanse kunstenaar, Antonio de Alfián (Sevilla, 1554 – Sevilla, 1587). Door deze nauwe contacten was er een artistieke bestuiving mogelijk.²⁷⁸

Pieter De Kempeneer was tijdens, en na zijn verblijf in Spanje een zeer gewaardeerd schilder. Hij kwam al redelijk vroeg, in 1537, aan in Sevilla. Francisco Pacheco nam hem op in zijn zeventiende-eeuwse schildershandboek, wat aantoont dat hij hem als een soort voorbeeld zag voor andere schilders.²⁷⁹ Hij zag in De Kempeneer een heel goede schilder van passieafbeeldingen.²⁸⁰ Pacheco bezat enkele tekeningen gemaakt door De Kempeneer.²⁸¹ In Sevilla ontpopte De Kempeneer zich tot de typische renaissance-artiest, met als voorbeeld Leonardo Da Vinci. Als kunstenaar-intellectueel onderscheidde hij zich van andere kunstenaars in Sevilla. De Kempeneer zou niet enkel schilder zijn geweest maar ook architect en beeldhouwer. Hij was ook goed op de hoogte van de mathematica en astronomie.²⁸²

Francisco Pacheco schreef dat in Italië, Pieter De Kempeneer zeer werd gewaardeerd om het decoreren van de triomfbogen voor de kroning van Karel V. Later zal hij toch eerder teleurgesteld in De Kempeneer klinken. Pacheco stelt dat, ondanks een grondige leertijd in Italië, hij toch de *Manera Italiana* mist, die hij zo apprecieerde. Pacheco stelt dat hij ondanks het genieten van een Italiaanse educatie, zowel in de Nederlanden bij Bernard van Orley als tijdens een eigen reis naar

²⁷⁶ Tianyi Xie, “How Does the Italian High Renaissance Artist Raphael Sanzio Connect the Past, Present, and Future of the Art Community?,” *Journal of Student Research* 11, nr. 3 (31 augustus 2022): 3.

²⁷⁷ Diego Angula Iñiguez, “Algunas obras de Pedro de Campaña,” *Archivo Español de Arte* 24, nr. 95 (1 juli 1951): 226.

²⁷⁸ Eva Villanueva Romero e.a., “Retablo de la Purificación de la Virgen, Catedral de Sevilla,” *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nr. n° 64 (2007): 125.

²⁷⁹ Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, 241.

²⁸⁰ Pacheco en Sánchez Cantón, *Arte de la pintura*, 190.

²⁸¹ Carl Justi, *Diego Velazquez and His Times*, 32.

²⁸² Angula Iñiguez, “Algunas obras de Pedro de Campaña,” 226.

Italië, hij zich niet van de traditie uit de Zuidelijke-Nederlanden kon onttrekken.²⁸³ Hoewel Pacheco ook uitgebreid Vlaamse primitieven zoals Petrus Christus en Jan Van Eyck opnam in zijn *Arte de la Pintura*, ging zijn grootste waardering uit voor de Italiaanse hoog-renaissance.²⁸⁴ De connectie met de Vlaamse traditie is aanwezig in de Praagse *kruisiging* (Afb. 68). De intimiteit en terughoudendheid doet niet denken aan het Italiaans maniërisme van Michelangelo.²⁸⁵ Landschappen in zijn schilderijen getuigen ook nog van zijn Vlaamse achtergrond. Hij wist zijn Vlaamse achtergrond te verbinden met de Italiaanse zestiende-eeuwse vernieuwingen waarmee hij in contact was gekomen in Italië. Dit gaat dan voornamelijk over de lichtwerking- en effecten in zijn schilderijen.²⁸⁶ Een ander schilderij dat dit goed aantoont is de *Kruisafneming* uit 1548 (Afb. 30) naar een prent van Marcantonio Raimondi. De vormen in dit schilderij doen eerder denken aan Michelangelo dan aan de Vlaamse primitieven maar toch blijft hij de typische ernst uit de Zuidelijke-Nederlanden ook toepassen op dit werk. In het algemeen weet De Kempeneer de Zuid-Nederlandse expressiviteit goed te combineren met de schoonheid uit de Italiaanse kunst. Dit is ook op een moment dat De Kempeneer al tien jaar in Sevilla woont en werkt na ook even in Italië te hebben verbleven.²⁸⁷ Wellicht maakte De Kempeneer kennis met de prent van Raimondi in Spanje zelf. Voor de creatie van het werk van De Kempeneer werden er in Spanje namelijk al andere schilderijen naar deze prent gemaakt. In dit geval is het dus een omgekeerde werking waarbij een Zuid-Nederlandse schilder in Spanje door de Italiaanse kunst wordt beïnvloed.²⁸⁸

Eén van de belangrijkste retabels in de kathedraal van Sevilla is het *Mariscal-altaarstuk*, de volledige naam is het *retabel van de Zuivering van de Maagd* (Afb. 67). Hoewel de opdracht werd gegeven aan Pieter De Kempeneer en de Spaanse schilder Antonio de Alfián kan er door de stilistische eenheid tussen de schilderijen worden vanuit gegaan dat deze van de hand van De Kempeneer zijn. Alfián zou de polychromie van de houten architecturale omkadering hebben verzorgd.²⁸⁹ Het werk bevindt zich in de kapel van Diego Caballero de la Rosa (einde vijftiende eeuw, Guadalupe – Sevilla, 1560) in de kathedraal van Sevilla. Diego Caballero was maarschalk van het Hispaniola-eiland, vandaar de naam van het altaarstuk. De kapel werd aan de kathedraal bijgebouwd met als functie het begraven van de leden van de familie van de maarschalk. Centraal in het retabel is de *Zuivering van de Maagd* afgebeeld. Aan de rechterzijde van het retabel staat *Sint-Jacob te paard*. Aan de linkerkant *De Oplegging van het Kazuifel aan de San Idelfonso*. De bovenste twee zijpanelen tonen *Santo Domingo* en *San Francisco*. Op het onderste register staan op de zijpanelen groepsportretten van Diego Caballero en zijn familieleden. Centraal onderaan is er een schilderij van *Jezus tussen de Doktoren*. Het retabel heeft bovenaan nog een *kruisiging* en

²⁸³ Carl Justi, "Peeter de Kempeneer genannt Maese Pedro Campaña," *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 5 (1884): 157.

²⁸⁴ Elisa Bermejo, "Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco," *Archivo Español de Arte* 55, no. 217 (1 januari 1982): 4.

²⁸⁵ Muller, "The Prague Crucifixion Signed 'Petrus Kempener'," 412–13.

²⁸⁶ Angula Iñiguez, "Algunas obras de Pedro de Campaña," 231.

²⁸⁷ Justi, *Diego Velazquez and His*, 32.

²⁸⁸ Francisco Portela, "Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI," *Archivo Español de Arte* 55, nr. 217 (1 januari 1982): 80-83.

²⁸⁹ Villanueva Romero e.a., "Retablo de la Purificación de la Virgen, Catedral de Sevilan," 129.

de *Wederopstanding van Jezus*.²⁹⁰ In dit retabel is de beïnvloeding van de Italiaanse renaissance op het werk van De Kempeneer merkbaar. Zeker in de *Zuivering* valt op dat De Kempeneer zeer vertrouwd was met de classicistische monumentaliteit vanuit standbeelden en reliëfs uit de Klassieke Oudheid. De verticale lijnen worden sterk geaccentueerd en zorgen voor een geometrie in het werk.²⁹¹ Het werk werd geschilderd tussen 1555 en 1556, op een moment dat De Kempeneer al bijna twintig jaar in de Andalusische stad was.²⁹² Op het paneel met *Sint-Jacob op de slag van Clavijo* (Afb. 69) bijvoorbeeld doet de manier waarop het paard doet denken aan het paard van Parmigianino. Het paard is slank en beweegt onstuimig maar is toch delicaat afgebeeld. Het valt te vergelijken met de manier waarop Parmigianino het paard schilderde in *De Beking van Sint-Paulus* (Afb. 70). Een link met het werk van Parmigianino is niet vergezocht aangezien De Kempeneer en Parmigianino in 1530 samen werkten aan de boog ter ere van de intrede en kroning van Karel V in Bologna.²⁹³ De Kempeneer zorgt voor een grotere expressiviteit in de figuren door de figuren ofwel vanuit onverwachte hoeken te laten draaien of door maar een deel van het gezicht af te beelden.²⁹⁴

In de decennia na het ontstaan van het retabel zullen Sevillaanse kunstenaars het altaarstuk aanzien als een inspiratie. Ongeveer vijftig jaar na dat De Kempeneer het retabel schilderde, is er een invloed te zien in het werk van Alonso Vázquez (Ronda, 1565 – Sevilla of Mexico, 1608). Deze schilder was op het einde van de zestiende eeuw en in het begin van de zeventiende eeuw één van de voornaamste kunstenaars in Sevilla. Hij is één van de kunstenaars die gedurende zijn carrière ook Spanje verliet om te gaan werken in Latijns-Amerika. *De Doop van Christus* (Afb. 71) en *De Oplegging van het kazuifel van San Idelfonso* (Afb. 72) tonen een vertrouwdheid met het werk van Pieter De Kempeneer. Vooral op vlak van compositie is de referentie naar De Kempeneer duidelijk. De manier waarop San Idelfonso is gepositioneerd tegen over de Maagd is gelijkend aan de manier waarop De Kempeneer dit afbeeldde. De manier waarop de maagd naar voren buigt om de heilige de kazuifel aan te reiken is ook gelijkend. Meer gedetailleerd nam Vázquez de mijter van San Idelfonso over van de mijter van Sint-Blasius vanop het *Mariscal-altaarstuk*.²⁹⁵ *De Oplegging van het Kazuifel* is een onderwerp dat vooral in de Spaanse kunst een lange traditie kent. Uit heel Spanje zijn er precedents gekend zoals een schilderij met hetzelfde onderwerp van het einde van de vijftiende eeuw dat zich in het Louvre bevindt (Afb. 73).²⁹⁶ Vanuit Italië zijn er weinig rechtstreekse precedents te vinden. De belichting van de scène en de Maagd doen wel Italiaans aan. De Maagd, vooral het gezicht, doet denken aan Maagden uit de traditie van Rafaël waarin Maria ook vaak verschijnt vanuit de wolken zonder echt een concrete ruimte, zoals *De Sixtijnse Madonna* (Afb. 74). Een nog grotere gelijkenis met eigentijdse

²⁹⁰ Villanueva Romero e.a., “Retablo de la Purificación de la Virgen, Catedral de Sevilan,” 125-128.

²⁹¹ Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, 229.

²⁹² Serrera, “Pedro de Campaña: obra dispersa,” 6.

²⁹³ Dacos, “Peeter de Kempeneer/Pedro Campaña as a Draughtsman,” 364.

²⁹⁴ Dacos, “Autour de Bernard Van Orley, Peeter de Kempeneer et son compagnon,” 23.

²⁹⁵ Elena Escuredo Barrado, “Dos nuevos cuadros de Alonso Vázquez y la influencia de Marten de Vos en su obra,” *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nr. 5 (2019): 83-84.

²⁹⁶ Musée du Louvre, “L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse,” geraadpleegd op 6 mei 2023, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064742>.

Italiaanse meesters is te zien in het werk van Polidoro da Caravaggio. Nicolas Dacos legde eerder al een link tussen De Kempeneer en Polidoro. In vergelijking met *De Geboorte van Christus en aanbidding van de herders* (Afb. 75) van Polidoro is te zien dat de Maagd van De Kempeneer een verder ontwikkelde versie is van die van Polidoro. Ook de figuren die zowel de geboortescène van Polidoro als de *Oplegging* omringen tonen gelijkenissen in hun gezichten.²⁹⁷

Een navolger van De Kempeneer in Sevilla was Pedro Villegas Marmolejo (Sevilla, 1519–Sevilla, 1596). In zijn *Epifanie* (Afb. 76), dat hij maakte voor de Spaanse kerk in Napels, is er op het eerste gezicht buiten de driehoekige compositie weinig overeenkomstig op te merken met het oeuvre van De Kempeneer. Al zijn sommige figuren op de achtergrond wel gebaseerd op figuren uit schilderijen van De Kempeneer.²⁹⁸ Een andere beïnvloedde eigentijdse schilder was zelf een immigrant. Vasco Pereira (Évora, 1535 - Sevilla, 1609) was oorspronkelijk afkomstig uit Portugal. Zijn eerste vermelding in Sevilla dateert uit 1561.²⁹⁹ bleef hij er wonen en werken tot aan zijn dood. Er is sprake van een schilderij dat de kruisafneming voorstelt in de privékapel van Fernando de Jaén in de kerk van Santa Cruz. Dit werk is niet meer bewaard. Maar er zijn getuigenissen van kunstenaars die het hebben gezien. Onder andere Ceán Bermúdez (Gijón, 1749 – Madrid, 1829), een kunstgeschiedschrijver uit de zeventiende en achttiende eeuw, beschreef het werk. Op basis van deze beschrijving kan worden opgemaakt dat Pereira zich voor het schilderij baseerde op de *Kruisafneming* van Pieter De Kempeneer (Afb. 30) dat zich bevindt in de hoofdsacristie van de kathedraal van Sevilla. Dit is de compositie die De Kempeneer op zijn beurt haalde van een prent van Raimondi. De Italiaanse compositie, die origineel van Rafaël kwam, wordt dus door De Kempeneer verder verspreid in Spanje.³⁰⁰

De invloed van de *Flamencos* uit de zestiende eeuw op de artistieke ontwikkeling in Spanje is ook merkbaar in de decennia na hun aanwezigheid. Door hun belangrijke positie in het artistieke milieu in Sevilla, maar ook in andere steden, droegen ze bij aan de artistieke ontwikkeling van de kunstenaars van de jaren nadien. Ze vormden één van de basissen van waaruit in de zeventiende eeuw de Spaanse barok zich opbouwde. Veel van de afgietsels van beelden van De Kempeneer werden lang bewaard in de kunstwerkplaatsen en diende als een voorbeeld voor jonge kunstenaars. Een anekdote die goed de waardering voor De Kempeneer aantoont is dat de zeventiende-eeuwse schilder Bartolomé Murillo (Sevilla, 1617 – Sevilla, 1682) er over nadacht om zich te laten begraven onder één van de werken van De Kempeneer.³⁰¹ Bij het bekijken van sommige werken van Murillo kunnen er elementen worden gezien die verwijzen naar het werk

²⁹⁷ Dacos, “Entre Bruxelles et Séville,” 149.

²⁹⁸ Juan Antonio Gómez Sánchez, “PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO (1519-1596): NUEVAS OBRAS Y DOCUMENTOS,” *LABORATORIO DE ARTE*, nr. 20 (2007): 55-80

²⁹⁹ Juan Miguel Serrera Contreras, “Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI,” *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 70, nr. 213 (1987): 199.

³⁰⁰ Elena Escuredo Barrado, “Vasco Pereira: Lisboa de nacimiento y sevillano de adopción. Más noticias sobre su etapa sevillana,” in *Vasco Pereira: Lisboa de nacimiento y sevillano de adopción. Más noticias sobre su etapa sevillana. La Sevilla lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco* (Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018), 189.

³⁰¹ Angula Iñiguez, “Algunas obras de Pedro de Campaña,” 227.

van de De Kempeneer. Een goed voorbeeld is de Maagd Maria in *De Onbevleete Ontvangenis* door Murillo (Afb. 77). De Maagd Maria in dit schilderij lijkt sterk op de Maagd Maria in *De triomf van het katholieke geloof over het heidendom* (Afb. 78) van De Kempeneer. Hoewel er nog veel aanpassingen zijn gemaakt aan bijvoorbeeld de houding valt toch op hoe de Maagd van Murillo verwijst naar die van De Kempeneer. Ondanks Pacheco's voorkeur voor de Italiaanse kunstenaars werd ook zijn werk beïnvloed door de Vlaamse schildertraditie. De *Virgen de Belén* van Pacheco is gebaseerd op composities van Zuid-Nederlandse meesters. Deze compositie gaat terug op werken van Jan Van Eyck en de Meester van Flémalle. Het is een kopie naar een werk van Marcellus Coffermans (Afb. 79). Hij laat dus uitschijnen dat hij de Vlaamse schildertraditie minderwaardig vindt, maar hij ontleent er toch rechtstreeks aspecten van. Ook één van de grootste Spaanse schilders uit de zeventiende eeuw, Diego Velázquez, werd door hen, en vooral door Pieter De Kempeneer, beïnvloed.³⁰² Ondanks de twijfels die Pacheco heeft over het werk van De Kempeneer ziet hij in hem wel een vehikel voor de Italiaanse renaissance in zijn stad, Sevilla. Via Pacheco oefende De Kempeneer ook een invloed uit op zijn schoonzoon, Diego Velázquez.

Diego Velázquez groeide op in Sevilla en leerde er schilderen bij zijn schoonvader Francisco Pacheco. Hier kwam hij ook in contact met het *Mariscal-altaarstuk* en andere kunstwerken van De Kempeneer. In enkele schilderijen van Velázquez is de invloed van De Kempeneer te zien. Een eerste is *De Oplegging van het Kazuifel aan de San Idelfonso* (Afb. 80). Op één van de zijpanelen van De Kempeneers altaarstuk is dezelfde scène afgebeeld (Afb. 81). Velázquez haalde voor zijn versie de compositie van De Kempeneer. De manier waarop de Maagd gedraaid zit toont gelijkenissen met het paneel van De Kempeneer. Voor het karakter van *De eerbiedwaardige moeder Jerónima de la Fuente* haalde Velázquez dan weer inspiratie bij de afgebeelde vrouwelijke geestelijken op het altaarstuk.³⁰³ Grote altaarstukken zoals het *Mariscal-altaarstuk* vereisten ook een nieuw soort omkadering.³⁰⁴ In vergelijking met het hoofdaltaar van de kathedraal van Sevilla (Afb. 67) valt op hoe deze nieuwe stijl in de kunst ook nood had aan een nieuwe omkadering. Veel beeldhouwers in Sevilla waren in de zestiende eeuw nog opgeleid in de Gotische stijl. Maar door de meer renaissancistische werken was het noodzakelijk dat ook zij de overstap maakten naar nieuwe architectonische omkaderingen voor dit soort werken. Zo ook, Nurfo de Ortega, die de omkadering voor dit altaarstuk maakte. Hij was opgeleid in het atelier van zijn vader in de gotische principes maar zal tijdens zijn carrière de overstap maken naar het maken van sculpturen of sculpturale omkaderingen in een Italiaanse renaissancistische stijl. Wat er bij dit werk ontbreekt in vergelijking met vroeger zijn de typische gotische baldakijnen, luifels en pinakels

Ook in het hoofdaltaar van de Santa-Ana-in-Trianakerk in Sevilla valt de Italiaanse vorming van De Kempeneer goed op (Afb. 82). Daarnaast valt in dit werk de Zuid-Nederlandse vorming van De Kempeneer op door de naturalistische elementen die hij er ook in verwerkte. Op de schilderijen

³⁰² Álvaro Cabezas García, "Campaña y Velázquez: paralelos artísticos" *Revista de humanidades*, no. 42 (2021): 157–78.

³⁰³ Cabezas García, "Campaña y Velázquez: paralelos artísticos," 165.

³⁰⁴ Palomero Paramo, "DEFINICIÓN, CRONOLOGÍA Y TIPOLOGÍA DEL RETABLO SEVILLANO DEL RENACIMIENTO," 56.

van dit retabel wordt het leven van de Heilige Anna voorgesteld. Dit is het laatste schilderij dat er van De Kempeneer bekend is in Sevilla.³⁰⁵ Een eerste element dat een vorming in de Italiaanse renaissance verradt is de architecturale achtergrond in de schilderijen. Deze toont classicistische gebouwen. Maar in het retabel zijn er ook verwijzingen naar de Zuid-Nederlandse achtergrond van de schilder. Zo zijn de landschappen in bijvoorbeeld *De Annunciatie van de aartsengel aan St. Joachim*, *De Visitatie van de Maagd*, *De Geboorte van Jezus* en *De Aanbidding van de Herders* eerder in lijn met de landschappen van de Vlaamse primitieven, al is er op de achtergrond van *Sint-Joachim* al een evolutie in op te merken. Hier wijkt hij af van de typische passieve landschappen zoals te zien in werken van Joachim Patinir. Onder impuls van Venetiaanse invloeden zal het landschap al meer evolueren naar wat later bij Pieter-Paul Rubens te zien zal zijn; dramatische landschappen met een krachtig en vitaal karakter. Mogelijks kwamen dit soort landschappen nog bij De Kempeneer in Sevilla door de verspreiding van prenten naar werken van Titiaan.³⁰⁶ Daarnaast doen de vormen in de verschillende panelen ook denken aan Italiaanse meesters uit de het begin van de zestiende eeuw. Ten eerste is er de vaak terugkomende driehoekige en geometrisch compositie, iets dat vaak ook te zien is in het werk van Rafaël. Daarnaast zijn de figuren heel liefelijk afgebeeld in opvallende kleuren maar een sterke lijntekening. Ook de langgerekte elegantie van sommige figuren doen denken aan Parmigianino, waarmee De Kempeneer samen in Bologna actief was. De compositie en de elegantie van de figuren vallen goed op in het paneel dat de *Kroning van de Maagd* (Afb. 83) voorstelt. Bovendien valt hierop dat De Kempeneer ook de maniëristische manier van belichting goed onder de knie had.³⁰⁷

In een vergelijking van gelijkaardige werken van de De Kempeneer en Diego Velázquez kunnen er stilistische overeenkomsten worden gevonden. Beide kunstenaars hebben een schilderij met als thema de *ontmoeting tussen Sint-Paulus en Sint-Antonius* (Afb. 84) (Afb. 85). Velázquez, die opgeleid was in Sevilla, schilderde dit werk al tien jaar na aankomst in Madrid. Toch refereert het werk nog naar het gelijknamige werk van Pieter De Kempeneer.³⁰⁸ Het is een logische stap in het onderzoeken van de invloed van de Zuid-Nederlandse invloed. Het werk van De Kempeneer zou stammen uit de vroege periode van zijn carrière in Sevilla, nog gekenmerkt door een Gotische expressiviteit. Anderzijds refereert het op een manier al naar het werk van Rubens, door de brede en monumentale figuren die onbeschofte lichaamsexpressie vertonen.³⁰⁹ Het werk van De Kempeneer verwijst op een bepaalde manier ook al naar de barokke werken van Spaanse meesters zoals Francisco de Zurbarán (*Fuente de Cantos*, 1598 – Madrid, 1664) door de halfopen monden met tanden die vies lijken en de imperfectie van de heilige figuren. Zo lijkt de manier waarop Zurbarán zichzelf schilderde in zijn zelfportret op de *gekruisigde Christus* (Afb. 86) sterk op de manier waarop De Kempeneer de heilige schilderde. Dit is dan vooral in de figuur zelf, minder in

³⁰⁵ Valle Cano e.a., “Generar proyectos, sumar ideas: el retablo de Santa Ana en Triana (Sevilla),” *revista PH*, 1 mei 2011: 78.

³⁰⁶ Angula Iñiguez, “Algunas obras de Pedro de Campaña,” 228.

³⁰⁷ Cano e.a., “Generar proyectos, sumar ideas: el retablo de Santa Ana en Triana (Sevilla),” 78.

³⁰⁸ Cabezas García, “Campaña y Velázquez,” 172.

³⁰⁹ Cabezas García, “Campaña y Velázquez,” 163.

de schilderstijl.³¹⁰ Voor de figuren haalde De Kempeneer inspiratie bij tekeningen van Polidoro da Caravaggio van patriarchen en profeten die de Heilige Familie aanbidden. In dit werk, ook al dateert het van het einde van zijn carrière al tegen het einde van zijn carrière te plaatsen, is nog steeds de invloed van het chromatisme zichtbaar van Van Orley en de kartons van Rafaël met wie hij in het begin van zijn carrière in contact kwam.³¹¹ Velázquez gebruikte voor zijn schilderij ook een resem bronnen. Zo zijn er in het landschap achter de twee heiligen verwijzingen te herkennen naar enerzijds de Vlaamse traditie in het landschap zoals bij Joachim Patinir maar anderzijds naar de hernieuwing van Annibale Carracci (Bologna, 1560 – Rome, 1609), waar hij tijdens zijn Italiaanse reis mee in contact zou kunnen zijn gekomen.³¹²

Niet enkel Pieter De Kempeneer had een invloed op de Sevilliaanse schilders. De andere belangrijke *Flamenco* in de Andalusische stad was Ferdinand Sturm. Eén van de belangrijkste schilderijen die Sturm maakte in zijn periode in Sevilla is de *Santa Catalina* voor de kerk van Santa Ana de Triana. De heilige op het schilderij van Sturm doet zeer Italiaans aan. Ze is lang en elegant en haar kleren en de manier waarop deze zijn afgebeeld doen denken aan Noord-Italiaanse precedentes. Ook de aandacht voor materialiteit, zoals de transparante stof rond haar borst. In Italië trachtte men dit ook weer te geven. Zoals *Portret van een Jonge Vrouw* door Girolamo di Benvenuto (Afb. 87). Ook de vrouwenfiguren op *Santa Catalina en Santa Barbara* (Afb. 88) zijn in deze stijl afgebeeld. Ferdinand Sturm werkte in de jaren dat hij in Sevilla actief nauw samen met Andrés Ramírez. De samenwerking tussen Sturm en Andrés Ramírez begon via de vader van Ramírez, Juan Ramírez. Juan Ramírez werkte samen met Sturm in 1537. Ferdinand Sturm was voor Ramírez niet het enige contact met de Italiaanse renaissance. Verschillende van zijn werken verwijzen naar composities uit gravures van onder andere Marcantonio Raimondi. Ook van Albrecht Dürer ontleende hij composities en figuren.³¹³ De modellen van Sturm kunnen in het werk van Ramírez ook worden opgemerkt. Door het gebrek aan bronnen over een Italiaans verblijf van Sturm en weinig gekende kunstwerken is het moeilijker om hier een duidelijke lijn van beïnvloeding in te zien. Omdat Ramírez zelf ook in contact is gekomen met onder andere Italiaanse gravures, is hij op die manier in contact gekomen met de Italiaanse renaissance en maniërisme. De bevindingen uit de vergelijking van het werk van Sturm en Ramírez dienen eerder te worden geïnterpreteerd als een bewijs voor de verspreiding van de zestiende-eeuwse Italiaanse stijlen in Sevilla en dat ook Ferdinand Sturm daaraan bij droeg, enkel de mate waarin is niet volledig duidelijk.

³¹⁰ Cabezas García, “Campaña y Velázquez,” 164.

³¹¹ Dacos, “Entre Bruxelles et Séville,” 160.

³¹² Cabezas García, “Campaña y Velázquez,” 162.

³¹³ Rosario Marchena Hidalgo, “Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI,” *Laboratorio de arte*, 21, 2008: 68.

6.3. Zaragoza

In Zaragoza, te Aragon, waren Roland Moys en Paul Scheppers twee voornamen *Flamencos*. Ze leidden samen een atelier in de stad. De lokale schilders in de werkplaats van Moys en Scheppers in Zaragoza werden blootgesteld aan heel wat invloeden. Niet enkel geraakten ze op de hoogte van Italiaanse stijlen en composities maar ze leerden ook van de Zuid-Nederlandse achtergrond van de twee schilders. Net zoals in Madrid met Mor, droegen Moys en Scheppers vooral bij op vlak van de invoer van Venetiaanse ontwikkelingen in Zaragoza.³¹⁴ Ze waren medeverantwoordelijk voor de ontwikkeling van een generatie Aragonese schilders in de geest van de contrareformatie. Er zal zich vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw een laat-maniërisme ontwikkelen in Zaragoza waaraan Scheppers en Moys een belangrijke bijdrage leverden.³¹⁵ Dit was mogelijk omdat ze in hun werkplaats andere, lokale schilders, in dienst hadden. Op deze manier konden ze deze schilders de zaken die zij hebben geleerd in zowel de Zuidelijke-Nederlanden als Italië overbrengen naar de Spaanse kunstenaars.³¹⁶ In hun werkplaats hadden Moys en Scheppers veel lokale Spaanse kunstenaars te werk gesteld. De schilders actief de werkplaats gingen op hun beurt ook samen werken met kunstenaars buiten de werkplaats, waardoor de aangeleerde vaardigheden konden worden verspreid.³¹⁷ In Zaragoza zullen de modellen ontwikkeld door Scheppers en Moys worden gevolgd tot in de zeventiende eeuw.³¹⁸ Kunstenaars die actief waren in de werkplaats van Moys en Scheppers waren onder anderen Antonio Galcerán (Zaragoza, 1560 – Zaragoza, 1613), Silvestre Estanmolín en Daniel Martínéz (Antwerpen? – ca. 1555 – Zaragoza, 1636). Deze laatste is zelf van Zuid-Nederlandse oorsprong maar veel is er over deze schilder niet geweten.³¹⁹ Ook Silvestre Estanmolín, schoonbroer van Scheppers, was van Zuid-Nederlandse afkomst maar werd geboren in Italië.³²⁰

Zowel Moys als Scheppers waren eerst geschoold in de Vlaamse traditie waardoor ze in staat waren details goed vast te leggen. Anderzijds hadden ze door eerdere contacten met Italiaanse kunsten, zowel bij kardinaal Perrenot als in Italië zelf, ook een vertrouwdheid met de Italiaanse tendensen.³²¹ Jusepe Martínez, zelf zoon van een Zuid-Nederlandse schilder in Zaragoza, nam Moys en Scheppers op in zijn traktaat over de Spaanse schilderkunst; *Discursos practicables del*

³¹⁴ Lozano López, “Conexiones Italianas En El Arte Barroco Aragonés Del Siglo XVII,” 203.

³¹⁵ M^a Carmen Lacarra, *Aragón y Flandes: un encuentro artístico. Siglos XV-XVII* (Zaragoza: INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO», 2017): 188.

³¹⁶ Criado Mainar, “El Retablo Mayor Del Monasterio de La Oliva (1571-1587) y La Renovación de La Pintura Zaragozana,” 557–82.

³¹⁷ Francisco Zapater y Gómez, *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura* (Madrid: Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, 1863), 10.

³¹⁸ Caterina Viridis Limentani, “Early Netherlandish Devotional Images, Their Copies and Their Metamorphosis in Aragonese Culture through Peripheral Areas,” in *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts* (BRILL, 2018), 427–48.

³¹⁹ Lozano López, “Conexiones Italianas En El Arte Barroco Aragonés Del Siglo XVII,” 203.

³²⁰ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 405.

³²¹ Rodríguez, “El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi,” 112.

nobilísimo arte de la pintura.³²² Martínez vermeldt Moys daarentegen vooral als een begenadigd portrettist. Hij schrijft dat Moys het schilderen van portretten van de stamboom van de hertog van Villahermosa voor zijn rekening had genomen.³²³ Over Scheppers zegt hij dat hij kopieën maakte van werken van Titiaan voor de hertog. Maar deze leken niet op de originelen aangezien Scheppers bleef werken in een gedetailleerde en verfijnde stijl, die aanleunde bij de stijl uit de Vlaamse traditie waar Martínéz ook naar verwijst. Martínéz schrijft dat de kopieën naar Titiaan door Scheppers zich helemaal niet kunnen meten met de originelen van de Venetiaanse meesters. Toch waardeert hij de Vlaamse kwaliteiten in de schilderkunst van Scheppers.³²⁴ Opvallend is wel dat in latere Spaanse kunstgeschiedschrijving Moys en Scheppers verwisseld zullen worden. In een historisch-biografisch overzicht van de Aragonese schilderkunst uit 1863 schrijft men dat het Scheppers was die de portretten schilderde terwijl Moys meer uitblonk in historie- en religieschilderkunst. Wel blijft men Scheppers noemen als leerling van Titiaan.³²⁵

De twee belangrijke *Flamencos* in Zaragoza zouden samen met de hertog van Villahermosa zijn meegegaan naar Spanje. Moys was mogelijks al actief aan het hof van de hertog vanaf 1562, wat vlak na diens reis naar de Nederlanden was. Deze vermelding gaat over een *oordeel van Paris* dat Moys schildert. Dit is gecombineerd met een reeks portretten die hij maakte van familieleden en voorvaderen van de hertog.³²⁶ De eerste vermelding van Moys en Scheppers samen in Zaragoza is pas van 1571. In deze periode decoreerden ze het paleis van de hertog in Zaragoza en zijn *casa de campo* in Pedrol. Ondanks deze grote opdracht gaat de eerste vermelding over een altaarstuk waar ze samen aanwerken voor het klooster van La Oliva.³²⁷ Buiten de twee decoratieopdrachten werkten ze ook samen aan kunstwerken voor kerken of kloosters.³²⁸ Scheppers schilderde narratieve werken voor de adel van Aragon terwijl Moys zich vooral op de portretkunst toelegde.³²⁹ Scheppers stierf redelijk vroeg, in 1579, maar Moys zal nog tot 1592 een kunstwerkplaats leiden in de stad.³³⁰

Door contacten en samenwerkingen in Zaragoza met Spaanse kunstenaars was er een artistieke uitwisseling. Voor bijvoorbeeld de architecturale omkadering en sculpturale elementen van altaarstukken deden ze net als in Sevilla een beroep op de lokale kunstenaars. Het altaarstuk voor *La Oliva* door Moys en Scheppers is een goede illustratie van de ontwikkelingen in de

³²² Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 136-140.

³²³ Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 137.

³²⁴ Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 136.

³²⁵ Zapater en Gómez, *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*, 10.

³²⁶ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 405.

³²⁷ Carmen Morte García, "Dos ejemplos de relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento," *Príncipe de Viana* 48, nr. 180 (1987): 69.

³²⁸ Diéguez Rodríguez, "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi," 117.

³²⁹ Virdis Limentani, "Early Netherlandish Devotional Images, Their Copies and Their Metamorphosis in Aragonese Culture through Peripheral Areas," 427-48.

³³⁰ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 404.

schilderkunst van Zaragoza in de tweede helft van de zestiende eeuw (Afb. 89).³³¹ Dit retabel is voor de twee Zuid-Nederlandse kunstenaars in Zaragoza het belangrijkste werk. Scheppers zou dit werk zijn begonnen met behulp van Moys. Na de dood van Scheppers ging Moys voort met het leiden van de werkplaats in Zaragoza en werkte hij samen met enkele medewerkers dit retabel af.³³² Het vormt ook een goed beeld de manier waarop Moys en Scheppers door de Italiaanse kunst werden beïnvloed. Het werk past in de vernieuwingen in de kunst van na het concilie van Trente.³³³ Scheppers had zich al bewezen op vlak van grote religieuze projecten in Napels. De cisterciënzers van het Spaanse klooster hadden daarnaast ook goede banden met hun collega's in Napels, waarvoor Scheppers al had gewerkt.³³⁴ De opvallendste delen van dit retabel zijn de zijpanelen; *De Aanbidding van de Herders* (Afb. 90) en *De Aanbidding van de Koningen* (Afb. 91). Tussen deze twee panelen is er een duidelijke stilistische eenheid. Het middenpaneel waaraan deze twee zijpanelen zijn bevestigd stelt de *Hemelopneming van Maria* voor.³³⁵ Voor dit grote retabel werkten de Zuid-Nederlandse kunstenaars samen met Spanjaarden uit de werkplaats. Drie panelen in het bovenste delen, in een mindere kwaliteit geschilderd dan de rest van het altaarstuk, zouden van de hand zijn van deze twee Spaanse schilders.³³⁶ Wat in alle drie de panelen opvalt is een duidelijke vertrouwdheid met zowel de schildertraditie uit de Zuidelijke-Nederlanden als de Romaanse en Napolitaanse ontwikkelingen in de kunst. Qua licht- en kleurwerking komen de panelen overeen met wat Marco Pino en Giovanni de Mio schilderden in Napels en Rome.³³⁷ In het schilderij van de *Sagrada Familia met Sint-Johannes* (Afb. 92) van Daniel Martínez is een grondige studie van het Retabel van La Oliva merkbaar. Dankzij de grote werkplaats en het netwerk van de twee Zuid-Nederlandse schilders in combinatie met belangrijke opdrachten waren ze in staat de volgende generatie schilders in Zaragoza sterk te beïnvloeden. Dit wordt bewezen door deze connectie tussen het werk van Martínez en het retabel van La Oliva.³³⁸ De compositie van de *Aanbidding van de Herders* van Scheppers (Afb. 93) doet denken aan Italiaanse versies van het thema uit de eerste helft van de zestiende eeuw. De *Aanbidding van de Herders* van Scheppers vertoont overeenkomsten met de *Aanbidding van de Herders* van Federico Zuccari (Afb. 94). Dit schilderij bevindt zich in Napels, waar Scheppers een tijd heeft doorgebracht. Het schilderij van Scheppers lijkt de plaatsing van de figuren van Zuccari te hebben overgenomen. Een andere Italiaanse bron kwam onrechtstreeks tot bij Scheppers. Hij baseerde zich ook op een prent van Cornelis Cort (Hoorn, 1533 – Rome, 1578). Cort zelf baseerde deze prent dan weer op een schilderij van Giulio Clovio. Niet enkel in de situering van de figuren, maar ook in de beweging

³³¹ Jesús Fermín Criado Mainar, "Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570'," in *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis* (Madrid: Institución "Fernando el Católico," 2013), 296..

³³² Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 333.

³³³ Criado Mainar, "El Retablo Mayor Del Monasterio de La Oliva (1571-1587) y La Renovación de La Pintura Zaragozana," 558.

³³⁴ Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 327.

³³⁵ Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 328.

³³⁶ Criado Mainar, "El Retablo Mayor Del Monasterio de La Oliva (1571-1587) y La Renovación de La Pintura Zaragozana," 574.

³³⁷ Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo*, 328.

³³⁸ Fermín Criado Mainar, Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570," 294.

en gratie van deze figuren valt er een Italiaanse beïnvloeding op te merken (Afb. 95).³³⁹ Het werk is ook te verbinden met wat Scheppers in Napels zelf heeft geschilderd. De figuren, en dan vooral de gezichten, op de *Aanbidding van de Herders* tonen gelijkenissen met die op de fresco's in de kerk Santi Severino e Sossio te Napels.³⁴⁰ Het doet ook denken aan andere Italiaanse versies van het thema van Girolamo da Santacroce (Bergamo, 1480-1500 - Venetië, 1556) (Afb. 96) en Rafaël (Afb. 97). In essentie gaat het zelfs terug op een compositie met het thema van de aanbidding van de koningen van Giotto (Afb. 98). *De Aanbidding van de herders* van Scheppers kende in Zaragoza en Aragon een grote navolging. Verschillende kunstenaars haalde inspiratie uit de compositie en het kleurgebruik van Scheppers uit dit werk. *De Aanbidding van de drie Wijzen* van Domingo del Camino (Afb. 99) toont in essentie een compositie die refereert naar die van Scheppers. Het kleurgebruik toont ook een analogie. Het werd ook gekopieerd door lokale schilders, zoals Antonio Galcerán. Van hem zouden er mogelijks drie kopieën van het schilderij van Scheppers zijn. Daarnaast is er ook een anonieme zeventiende-eeuwse kopie gekend in Zaragoza.³⁴¹

De kennis die Moys zelf had van de Italiaanse kunst mag ook niet worden onderschat. In *De Aanbidding van de Herders* (Afb. 100) toont Moys dat hij goed op de hoogte was van de ontwikkelingen in de kunst van Noord-Italiaanse schilders zoals Tintoretto en Bassano die schilderden in het zogenaamde licht van *di notte e di fuoco*. Wanneer je de *Aanbidding van de Herders* van Moys vergelijkt met werken van Venetiaanse schilders, zoals bijvoorbeeld *Het Laatste Avondmaal* van Tintoretto (Afb. 101) valt op te merken dat Moys op eenzelfde manier de scène belicht. Het licht wordt gebruikt op een dramatische manier. De scène met figuren die uit de duisternis lijken te verschijnen wordt verlicht met *clair-obscur*.³⁴²

Roland Moys ontpopte zich in Zaragoza ook als zeer begenadigd portretschilder, in de lijn van het werk van Mor en Titiaan. Don Martin, de hertog van Villahermosa, zag deze capaciteit van Moys en gaf hem de opdracht voor een portrettengalerij in zijn paleis in Zaragoza. Hiervoor diende hij portretten te schilderen van de voorouders en familieleden van de hertog.³⁴³ Typerend voor de portretten van Moys is de grote aandacht voor het gezicht van de personen. Voor het lichaam van de personen is er minder aandacht.³⁴⁴ Als voorbeeld voor de portretkunst van Moys wordt het *Portret van Fernando de Aragon y de Borja* (Afb. 102) genomen. Op het eerste gezicht valt de gelijkenis op met portretten van Mor en Titiaan op. De manier waarop Fernando de Aragon is afgebeeld correspondeert met de portretten van Filips II die Titiaan (Afb. 13) en Mor (Afb. 14) maakten. Het model van het Habsburgse staatsportret, door Titiaan ten volle ontwikkeld, verspreide zich dus niet enkel in en rond het hof in Madrid maar vond ook zijn weg naar anders

³³⁹ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 412.

³⁴⁰ Bilbao Fine Arts Museum en Museum of Fine Arts (Valencia), en Museo de Zaragoza, *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2009), 20.

³⁴¹ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 412.

³⁴² Lozano López, "Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo XVII," 203.

³⁴³ Kusche, *Retratos y retratadores*, 108.

³⁴⁴ Kusche, *Retratos y retratadores*, 493.

Spaanse steden zoals Zaragoza. Op deze manier droeg ook Moys bij tot de verspreiding van deze types.

Er circuleerden veel kopieën van Titiaan in Spanje. Dit kwam omdat de smaak van de klant en de aandacht voor alle details van het kunstwerk ervoor zorgde dat de rol van de klant niet alleen betaler en eigenaar was, maar dat ze ook als de "mentale auteur of ontwerper" optreden. Hierbij werden vaak modellos van eerdere tekeningen, schilderijen en gravures gebruikt. In de contracten werden dan vaak ook al bestaande kunstwerken als referentie gegeven.³⁴⁵ Veel *Flamencos* schilders kopieerden het werk van Titiaan. Ook de portretschilder Anthonis Mor deed mee aan deze praktijk. Karel Van Mander vermeldt dat Mor buiten portretten ook veel kopieën van schilderijen maakte. Hij kopieerde de *Danaë* van Titiaan. Hij deed dit waarschijnlijk in opdracht van Filips II, voor wie hij normaal portretten schilderde.³⁴⁶ Ook Moys en Scheppers zullen zich met deze winstgevende praktijk bezighouden.³⁴⁷ In hun werkplaats in Zaragoza werkte ze met *ricordi*. Dit zijn kleine schilderijtjes waarvan ze de composities makkelijk konden overschilderen. Composities van Titiaan waren zeer herkenbaar door de relatief grote verspreiding. Moys en Scheppers namen composities over van Titiaan zodat ook deze werken vrij snel zouden kunnen worden herkend. Op deze manier droegen zij ook bij aan de verdere verspreiding van composities van Titiaan in Spanje.³⁴⁸ Kopieën naar Titiaan waren van zeer hoge kwaliteit. Veel ervan werden ook eerst aanschouwd als originele werken. Daarnaast valt het gedetailleerd schilderen door de *Flamencos* ook zeer in de smaak bij het Spaanse adellijke publiek.³⁴⁹ Een aantal composities werden in de werkplaats van Moys en Scheppers op een commerciële wijze serieel geschilderd. Een voorbeeld hiervan is het afbeelden van Sint-Jan-De-Doper. De vroegst gekende versie komt uit 1580 en bevindt zich in parochiekerk van Codos te Zaragoza.³⁵⁰ Tien jaar later baseerde Moys zich nogmaals op een werk van Titiaan, ditmaal op een *Sint-Jan-De-Doper* van Titiaan (Afb. 103) die oorspronkelijk in het Escorial hing.³⁵¹ Moys kon de versie van Titiaan kennen aangezien hij in 1584 het Escorial bezocht. Hij had de opdracht gekregen van Filips II voor het schilderen van de *Kroning van Christus*. In de versie van Moys worden de hernieuwingen in lijn met de contrareformatie verwerkt (Afb. 104). Hier worden de emoties van de heilige in dit werk beter weergegeven en het werk oogt naturalistisch. Moys toont in dit werk zijn sterkte in het afbeelden van de menselijke figuur. Daarnaast wordt het landschap en de bewolkte lucht ook goed weergegeven.³⁵² Deze composities ontstonden na de dood van zijn collega Scheppers in 1579. Van de twee schilders was Scheppers het meest bekend met de modellen van Titiaan. Waarschijnlijk

³⁴⁵ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 422.

³⁴⁶ Charles Hope, "Titian's 'Danaë' for Philip II of Spain: a clarification," *The Burlington Magazine* 157, nr. 1351 (2015): 672.

³⁴⁷ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 418-421.

³⁴⁸ Diéguez Rodríguez, "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi.," 121.

³⁴⁹ Diéguez Rodríguez, "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi.," 104.

³⁵⁰ Diéguez Rodríguez, "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi.," 113.

³⁵¹ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 416.

³⁵² Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 419.

bleef Moys ook nog na de dood van Scheppers contact hebben met deze modellen via de ontwerpen die Scheppers maakte waarvoor hij vaak bij Titiaan inspiratie haalde.³⁵³ Vanaf vlak na de uitvoering van dit werk door Moys op het einde van de zestiende eeuw zal het worden gekopieerd in Aragon tot in de achttiende eeuw.³⁵⁴

Ook de *Ecce Homo* is een populair onderwerp in Aragon en deze iconografie wordt in het atelier op een bijna seriële manier geschilderd. De iconografie van dit thema komt uit het evangelie van Johannes. Het is het moment waarop Pontius Pilatus Jezus Christus toont aan het volk, vlak voor zijn terdoodveroordeling. In Aragon werden werken met deze thematiek gebruikt voor private devotie. Vooral Scheppers is hier leidend. Scheppers doet voor deze iconografie ook een beroep op eerdere werken van Titiaan.³⁵⁵ De link met werken van de Venetiaanse meester is wel niet altijd makkelijk te leggen. De *Ecce Homo*'s vanuit de werkplaats van Moys en Scheppers bereikten ook Jusepe Martínez.³⁵⁶ De twee modellen van de *Ecce Homo* zijn enerzijds een compositie met Jezus Christus omgeven door Pilates en andere figuren en anderzijds Jezus Christus alleen. Het eerste model met meerdere figuren bevindt zich in de kathedraal van Zaragoza (Afb. 105).³⁵⁷ Hierbij had Scheppers de *Ecce Homo* van Titiaan (Afb. 106) in gedachte, op vlak van de positie van de figuren en de bewolkte lucht in de achtergrond. Toch bracht Scheppers wel een aantal wijzingen aan in zijn compositie. Zo is er in het werk van Scheppers geen persoon met de rug naar de toeschouwer gekeerd. De Christus van Scheppers is ook meer geschilderd in lijn met de Zuid-Nederlandse traditie. Maar de algemene positionering van de figuren en de achtergrond met de opening naar bewolkte lucht haalde Scheppers wel van Titiaan. De figuur van Pontius Pilatus correspondeert ook met die van op het werk van Titiaan. De pompeuze kleuren met de tulband met ingelegde diamant zijn overgenomen van de Venetiaanse meester. In Zaragoza en omstreken namen schilders zoals Silvestre Estanmolín, Antonio Galcerán en Daniel Martínez deze compositie over.³⁵⁸ Het andere model van de *Ecce Homo* toont Jezus Christus alleen voor een donkere achtergrond. Dit model komt ook oorspronkelijk van Titiaan (Afb. 107). Op de *Ecce Homo* van Scheppers in deze compositie is Christus op eenzelfde manier afgebeeld als op de compositie met meerdere figuren (Afb. 108). Christus is een langgerekte figuur en is driekwart afgebeeld. Hij kijkt met een melancholische blik naar de toeschouwer. Al wordt in dit schilderij de tragiek van de *Ecce Homo*-iconografie extra benadrukt door diepe jukbeenderen die zorgen schaduwen op het gezicht van Christus. Daarnaast is ook het chromatisme sterker wat het dramatische effect versterkt. Roland Moys gebruikte dit model van Titiaan ook voor zijn *Ecce Homo* (Afb. 109). Dit model was al wijdverspreid in Spanje in de zestiende eeuw want ook van

³⁵³ Diéguez Rodríguez, "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi," 119.

³⁵⁴ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 421.

³⁵⁵ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 413.

³⁵⁶ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 136-137.

³⁵⁷ Mateo Isabel, "Pablo Esquert. The "Ecce Homo" in the Bilbao Fine Arts Museum and Other Attributed Works," *Buletina. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 2 (2007): 65-84.

³⁵⁸ Morte García, "Que Se Haga al Modo y Manera de [...]," 414-417.

Luis de Morales zijn er versies bekend van deze compositie. Dit model werd in Zaragoza en omstreken vaak gekopieerd.³⁵⁹

De composities en modellen van Moys en Scheppers zelf werden gekopieerd door andere schilders in Zaragoza. In *De Heilige Familie met Johannes de Doper* (Afb. 91) is er een duidelijke Italiaanse invloed merkbaar. Het werk heeft heldere kleuren en verfijnde vormen. Ook van dit werk werden kopieën gemaakt. Eén ervan werd gemaakt voor de kathedraal van Zaragoza. Het kan zijn dat deze kopie gemaakt werd door de werkplaats van Scheppers zelf. Deze compositie was zeer populair, want ook in een andere kerk in Zaragoza is een kopie te vinden (Afb. 110). Deze kopie werd gemaakt door Daniel Martínez. Het valt op door de toevoeging die Martínez deed aan het originele model. Aan de zijde van de Madonna zien we een mannelijke figuur biddende. Dit zou Pascual Mandura (Ejea de los Caballeros, ca. 1550 – Zaragoza, 1604), patroon voor dit schilderij.³⁶⁰

De invloed die Moys en Scheppers uitoefenen sijpelt ook door naar latere generaties. Door de grote werkplaats en de productie van veel kopieën door medewerkers of andere kunst konden de vernieuwingen zich goed verspreiden in Zaragoza en Aragón. In het werk zeventiende-eeuwse werk van Jusepe Martínez, die naast kunstgeschiedschrijver ook schilder was, vallen er zaken op te merken die te verbinden zijn met het werk van Moys en Scheppers. Hij leerde deze zaken waarschijnlijk via zijn vader, Daniel Martínez, die nog met Moys had samengewerkt aan enkele projecten. Als voorbeeld wordt het werk *Sint-Cecilia* van Jusepe Martínez genomen (Afb. 111). Het uit zich vooral in de compositie, die bij Moys en Scheppers vaak zeer symmetrisch is rond een as. De as op dit schilderij loopt diagonaal tussen de engel en Sint-Cecilia. Daarnaast is in dit schilderij de tekening ook sterk geaccentueerd. De figuren zijn ook vaak vrij rigide en het kleurgebruik is ook vergelijkbaar.³⁶¹

³⁵⁹ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 416-419.

³⁶⁰ Morte García, “Que Se Haga al Modo y Manera de [...],” 409.

³⁶¹ Carlos Lozano López, “Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo XVII,” 203.

7. Besluit

Een eerste algemeen besluit of nuancering bij het besluit is dat het geheel een complex gegeven is. Het is niet mogelijk om de invloed van de ontwikkeling van de renaissancestijl in Spanje van *Flamencos* exact te bepalen. De Spaanse kunst werd op verschillende manieren in contact gebracht met de renaissance en Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje zijn er slechts één van. Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat bepaalde zaken al aanwezig konden zijn in Spanje op het moment dat de geïtalianiseerde *Flamencos* in Spanje begonnen te werken. Maar wat wel uit dit onderzoek blijkt, is dat er verschillende manieren waren waarop dat de *Flamencos* ervoor hebben gezorgd dat de Italiaanse renaissance verder kon ontwikkelen in Spanje.

Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje kwamen op verschillende manieren in contact met de Italiaanse renaissance. Door een vertrouwdheid met de Italiaanse kunst waarvan de basis al werd gelegd tijdens de leertijd in de Zuidelijke-Nederlanden wisten *Flamencos*. Na verdere ontwikkeling in Italië werden ze in Spanje belangrijke figuren in de ontwikkeling van de renaissance en het maniërisme. Door de vele contactmogelijkheden met Italiaanse kunst doorheen hun artistieke carrière is het wel niet altijd duidelijk waar precies een *Flamenco* bepaalde inspiratie op deed. In het onderzoek werd getracht ook andere factoren, zoals de reizen van Spanjaarden zelf, te belichten. Daarnaast is het onderscheid tussen wat via een *Flamenco* in de Spaanse kunst geraakt en wat op een andere manier, is weliswaar niet altijd even goed te maken. Ook in Spanje waren veel van de manieren voor contact met de Italiaanse kunst ook aanwezig. Daardoor bleven *Flamencos* in Spanje zelf ook nog steeds hun artistieke activiteit ontwikkelen en leerden zaken bij na toekomst in. Daarom is er bij het besluit van dit onderzoek ook belangrijk om deze nuancering mee te nemen.

Geografisch is er een verschil duidelijk. Dit heeft te maken met de belangrijkste *Flamenco* in een stad, die in staat was het meeste invloed uit te oefenen op de lokale kunstenaars. Hierbij zijn vooral de belangrijkste opdrachtgevers significant. Verschillende opdrachtgevers zetten *Flamencos* in op verschillende manieren. Voor Madrid is Anthonis Mor vooral van belang. Hij is vooral bekend als een portretschilder en dus is zijn invloed dan vooral op het genre van de schilderkunst. Door de aanwezigheid van het Spaans-Habsburgse hof in Madrid was er hier een grote vraag voor portretkunst. Mor is zelf een navolger van Titiaan maar kent ook grote navolging in Madrid, door andere *Flamencos* zoals Joris van der Straaten en Spanjaarden zoals Alonso Sánchez Coello. In Sevilla anderzijds is het vooral Pieter De Kempeneer die als *Flamenco* invloed heeft uitgeoefend op de kunst in de stad. De Kempeneer was voornamelijk bezig met het schilderen van retabels voor de vele kerken in de stad. Daarom is zijn invloed anders dan die van Mor aangezien hij vooral met religieuze kunst bezig was.

Dit onderzoek focuste op de grote drie Spaanse centra uit de tweede helft van de zestiende eeuw. Ondanks dat er in deze steden heel wat *flamencos* bevonden, zorgt deze focus ook voor een lacune in het onderzoek. Het is namelijk niet te vergeten dat er ook in andere, kleinere, steden *flamencos* actief waren. Door het gebrek aan al bestaand onderzoek over deze kunstenaars zijn ze niet opgenomen in dit onderzoek. Aangezien ook zij een deel waren van de artistieke gemeenschap in hun respectievelijke steden en zo ook bijdroegen aan de artistieke ontwikkeling dient er ook hierover meer onderzoek te gebeuren. Aangezien dit onderzoek gemaakt is in België maar betrekking heeft tot vooral kunstwerken die zich in Spanje bevinden is het moeilijk om dit in dit geval grondig te onderzoeken. Het onderzoek focuste ook maar op één aspect van de invloed van *Flamencos*. Voor andere manieren van beïnvloeding bestaan er nog geen alomvattende onderzoeken.

Belangrijk is ook het onderscheid tussen het invoeren van vernieuwingen enerzijds of verder bouwen op vernieuwingen waardoor ze wijder werden verspreid en waardoor Spaanse kunstenaars er meer in contact mee kwamen. Het eerste is vooral het geval in Sevilla. Het tweede vooral in Madrid en Zaragoza. In Sevilla zorgde vooral Pieter De Kempeneer, die één van de belangrijkste retabels in de kathedraal schilderde, ervoor dat het romanisme in de stijl van Rafaël zich kon ontwikkelen in de stad. Hij nam nieuwe composities en stijlen mee na een reis door Italië waar hij ook samen werkte met Italiaanse kunstenaars. Deze nieuwe elementen werden overgenomen door lokale kunstenaars. De tweede manier is het best vertegenwoordigd door Anthonis Mor. De composities van zijn portretten waren al bekend in Spanje. Hij nam deze over van Titiaan en zorgde ervoor dat ze verder werden ontwikkeld. Maar zijn invloed lag toch vooral in het feit dat Mor deze nog meer verspreidde door grote aantallen portretten te maken. Het duidelijkste voorbeeld zijn de portretten van volledige figuren in contrapposto-houding. Belangrijk hierbij zijn ook de wapenuitrustingen die mannen vaak aanhebben op dit soort portretten. Tussen deze twee manieren schipperen Roland Moys en Paul Scheppers. Ook zij zorgden voor een nog verdere verspreiding van modellen van Titiaan. Wat vooral belangrijk was voor de manier waarop elementen van de Italiaanse renaissance zich verspreidde in Zaragoza is de praktijk van het kopiëren. Composities en modellen van Scheppers en Moys waren in Zaragoza zeer populair. Aangezien ze vaak hun inspiratie haalde bij Titiaan, of andere Italiaanse meesters, werden deze elementen die Moys en Scheppers haalde uit Italiaanse kunst wijdverspreid in en rond Zaragoza. Deze praktijk van kopiëren was niet enkel beperkt tot Zaragoza maar was over heel Spanje een belangrijke factor in de ontwikkeling van de renaissance. Ook in Madrid maakte Anthonis Mor, voornamelijk portretschilder, kopieën van het werk van Titiaan. Deze kunstenaars voerde op zich geen nieuwe artistieke elementen in naar Spanje maar ze zorgden er wel voor dat al aanwezige elementen wijder werden verspreid.

Er was ook derde manier, meer onrechtstreekse, manier waarop *Flamencos* de renaissance mee hielpen ontwikkelen in Spanje. Bij deze manier zorgden schilders voor een ontwikkeling van Italiaanse stijlen in de beeldhouwkunst. Door het gebruik van nieuwe Italiaanse stijlen in retabels was er namelijk een nood ontstaan aan ook een andere omkadering. Schilders zoals De

Kempeneer, Moys en Scheppers hun schilderstijl paste niet meer in de gotische omkaderingen. Hierdoor gingen de beeldhouwers zich ook aanpassen en veranderde de beeldtaal in de architecturale omkaderingen van retabels ook. In vergelijking met eerdere retabels valt het verschil goed op. Het evolueerde meer naar klassieke stijlen en naar de eigentijdse architectuur uit Italië met klassieke ordes.

Niet enkel in de schilderkunst speelde *Flamencos* een rol in de ontwikkeling van de renaissance in Spanje. Tijdens het onderzoek werd ook gekeken naar de toegepaste en meer bepaald naar de keramiekkunsten. Hieruit bleek dat Jan Floris I, een Zuid-Nederlandse keramist en schilder, de keramiekkunst grondig hervormde door het invoeren van nieuwe motieven die als oorsprong de Italiaanse renaissance en de klassieke oudheid hebben.

Hoewel dit onderzoek focuste op de betrekking van Zuid-Nederlandse kunstenaars in Spanje op de ontwikkeling van de renaissance en het maniërisme in Spanje blijven de *Flamencos* ook gegeerd voor de schildertraditie waaruit ze komen. Het is belangrijk te onthouden dat ze in Spanje in de tweede helft van de zestiende eeuw dus niet enkel werden geëerd omdat ze goed vertrouwd waren met bepaalde aspecten van de eigentijdse Italiaanse kunst. Ze werden ook nog altijd ingezet voor hun kwaliteiten als portretschilders of hun goede techniek om gedetailleerd te schilderen. Maar het vertrouwd zijn met de Italiaanse eigentijdse kunst werd wel vaak beschouwd als een pluspunt. Dit onderzoek heeft aangetoond dat ondanks dat de zestiende-eeuwse *Flamencos* worden overschaduwd door zeventiende navolging zoals Pieter-Paul Rubens, hun invloed ook van belang was voor de Spaanse kunst. Ze zorgden voor belangrijke bouwstenen waarop kunstenaars gedurende hun eigen tijd en in de zeventiende eeuw verder bouwden. De kunst van de zogenaamde Gouden Eeuw van Spanje is deels gevormd door de bijdragen van *Flamencos* uit de eeuw voordien.

Bibliografie

Literatuur

- Adams, Laurie Schneider. *Italian renaissance art*. Londen: Routledge, 2018.
- Ainsworth, Maryan W. "Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices." In *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, 4:99-118. Me Fecit 4. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- Alcaide, Víctor Manuel Nieto. *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Madrid Editorial CSIC - CSIC Press, 1969.
- Allart, Dominique, Martine Caeymaex, Anne-Claire De Liedekerke, en Hans Devisscher. *Fiamminghi a Roma 1508-1608: kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*. Brussel: Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, 1995.
- Allen, Eva J. "Marcantonio Raimondi's Orpheus Enchanting the Animals: Intersection of Prints Between North and South." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 86, nr. 4 (2 oktober 2017): 271-96.
- Alsteens, Stijn, Nadine Orenstein, Lorne Campbell. *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: The Complete Works*. New York Metropolitan Museum of Art, 2010.
- Angula Iñiguez, Diego. "Algunas obras de Pedro de Campaña." *Archivo Español de Arte* 24, nr. 95 (1 juli 1951): 225-62.
- Armstrong, Sir Walter. *Velazquez: A Study of His Life and Art*. Londen: Seeley and Company, Limited, 1897.
- Baldwin, Pamela Holmes. *Sofonisba Anguissola in Spain: Portraiture as art and social practice at a Renaissance court*. Bryn Mawr: Bryn Mawr College, 1995.
- Barrado, Elena Escuredo. "Dos nuevos cuadros de Alonso Vázquez y la influencia de Marten de Vos en su obra." *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nr. 5 (2019): 79-93.
- Barton, Simon. *A History of Spain*. Londen: Bloomsbury Academic, 2009.
- Beheydt, Ludo. "European influence of Dutch and Flemish Art." In *Dutch-Flemish-Central European Relations*, 9-23, 2015.
- Bermejo, Elisa. "Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco." *Archivo Español de Arte* 55, nr. 217 (1 januari 1982): 3-8.
- Bodart, Diane. *Renaissance & Mannerism*. New York: Sterling Publishing Company, Inc., 2008.
- Bodart, Diane H. "'Quizá mejor que Tiziano': Antonio Moro retratista." In *Maestros en la sombra*, 131-62, 2013.

- Boogert, Bob C. van den. "Habsburgs imperialisme en de verspreiding van renaissancevormen in de Nederlanden: de vensters van Michiel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel." *Oud Holland* 106, nr. 2 (1992): 57-80.
- Borchert, Till-Holger, en Koenraad Jonckheere. *Renaissance portretten uit de Lage Landen*. Veurne: Uitgeverij Kannibaal Fotoboeken, 2015.
- Bruyn, J. "Over de Betekenis van Het Werk van Jan van Scorel Omstreeks 1539 Voor Oudere En Jongere Tijdgenoten (3)." *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries* 98, nr. 1 (1 januari 1984): 1-11.
- Bücken, Véronique. "Bernard van Orley et la peinture à Bruxelles au temps de Pieter Coecke." *Studia Bruxellae* 11, nr. 1 (2019): 47-63.
- Cabezas García, Álvaro. "Campaña y Velázquez: paralelos artísticos." *Revista de humanidades*, nr. 42 (2021): 157-78.
- Cáceres, Fernando Collar de. *Pintura y pintores del norte en la España del siglo XVI. Presencia e influencia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.
- Camón Aznar, José. "El palacio de Villahermosa y la iglesia de Pedrola (Zaragoza)." *Academia : Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nr. Nr. 43 (1976).
- Campbell, Thomas P. en Maryan Wynn Ainsworth. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002.
- Cano, Valle, Lorenzo Campo, Eva Romero, Gabriel Romero, en Beatriz Bravo. "Generar proyectos, sumar ideas: el retablo de Santa Ana en Triana (Sevilla)." *revista PH*, 1 mei 2011, 78.
- Castan, Auguste. *Monographie du palais Granvelle à Besançon*. Parijs: Impr. impériale, 1867.
- Charles, Victoria. *Renaissance Art*. New York : Parkstone International, 2012.
- Checa Cremades, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid : Cátedra, 1988.
- Cole, Bruce. *Titian And Venetian Painting, 1450-1590*. Londen: Routledge, 2018.
- Concha, Francisco José Sánchez. "Una nueva pintura de Hernando de Esturmio: la Santa Catalina de El Pedroso (Sevilla). Francisco José Sánchez Concha." z.d.
- Conte, Mauro, en REGNICOLE. "CONSIDERAZIONI INTORNO AD ALCUNI ASPETTI DELLA PITTURA TARDOMANIERISTA NELLE PROVINCE REGNICOLE CONTRORIFORMATE." z.d.
- Contreras, Juan Miguel Serrera. "Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI." *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 70, nr. 213 (1987): 197-242.
- Cremades, Fernando Checa, Juan Luis González García, Beatriz Blasco Esquivias, Miguel Morán Turina, en María Ángeles Toajas Roger. "EL VIAJE DEL ARTISTA EN LA EDAD MODERNA MATERIALES PARA SU ESTUDIO." *Proyecto de Innovación Educativa* N° 87, 2004.
- Criado Mainar, Jesús Fermín. "Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570." In *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Madrid: Institución 'Fernando el Católico', 2013.
- Cruz Isidoro, Fernando. "Sobre una Anunciación de Hernando de Esturmio que se creía perdida'." 2019.

- Cust, Lionel. "Notes on Pictures in the Royal Collections-XVIII. On Some Portraits Attributed to Antonio Moro and on a Life of the Painter by Henri Hymans." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 18, nr. 91 (1910): 5-2.
- Dacos, Nicole. "Autour de Bernard Van Orley, Peeter de Kempeneer et son compagnon." *Revue de l'Art* 75, nr. 1 (1987): 17-28.
- . "Entre Bruxelles et Séville: Peter de Kempeneer en Italie." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 44 (1993): 143-64.
- . "Peeter de Kempeneer/Pedro Campaña as a Draughtsman." *Master Drawings* 25, nr. 4 (1987): 359-443.
- De Jonge, Krista, en Gustaaf Janssens. "Le Palais Granvelle à Bruxelles: Premier Exemple de La Renaissance Romaine Dans Les Anciens Pays-Bas ?." *Symbolae*, 1 januari 2000, 341-87.
- Delaforce, Angela. "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II." *The Burlington Magazine* 124, nr. 957 (1982): 742-53.
- Delmarcel, Guy. *Het Vlaamse wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw*. Tielt: Lannoo Uitgeverij, 1999.
- Eisenbichler, Konrad. "Charles V in Bologna: the self-fashioning of a man and a city." *Renaissance Studies* 13, nr. 4 (1999): 430-39.
- Elena O Kalúguina. "Michelangelo and Spanish Art in XVIth Century: The Power of Images and the Creative Transformation." *Memoria y civilización* 20 (2017): 45-58.
- Escuredo Barrado, Elena. "Vasco Pereira: Lisboa de nacimiento y sevillano de adopción. Más noticias sobre su etapa sevillana." In *La Sevilla lusa: La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, 184-93. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018.
- Ezquerro, Alfredo Alvar. "LOS INTERCAMBIOS CULTURALES ENTRE LOS PAÍSES BAJOS Y CASTILLA EN TIEMPOS DE FELIPE II: UN MUESTREO DE LAS" CÉDULAS DE PASO." *Indagación: revista de historia y arte*, nr. 2 (1996): 91-110.
- Faries, Molly. *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*. Turnhout: Brepols, 2006.
- Fattorini, Gabriele, en Paolo Ervas. "Girolamo da Carpi: in margine a una monografia." *Studi giralduani. Letteratura e teatro* 8, nr. 0 (23 december 2022): 139-76.
- Fernández, Jesús Urrea, en Enrique Valdivieso González. "Catálogo de pinturas de la catedral de Valladolid." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nr. 36 (1970): 159-72.
- Flores, Carolina Abadía. "Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI – XVII." Universiteit Gent, 2006.
- Foister, Susan, en Peter van den Brink. *Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*. Londen: National Gallery Company, 2021.
- Franklin, David. *Polidoro Da Caravaggio*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Fredericksen, Burton B. "A New Portrait by Anthonis Mor." *The J. Paul Getty Museum Journal* 6/7 (1978): 13-22.
- Gabaldón, Almudena Pérez de Tudela. "Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II." *Archivo Español de Arte* 89, nr. 356 (30 december 2016): 423-29.

- García, MB Villar, María Begoña, en Pilar Pezzi Cristóbal. “Los extranjeros en la España Moderna.” *Un campo historiográfico en expansión*, 2003.
- Gavin, Robin Farwell, Donna Pierce, en Alfonso Pleguezuelo. *Cerámica Y Cultura: The Story of Spanish and Mexican Mayólica*. Albuquerque: UNM Press, 2003.
- Gnann, Achim, en Domenico Laurenza. “Raphael’s Influence on Michiel Coxcie: Two New Drawings and a Painting.” *Master Drawings* 34, nr. 3 (1996): 293-302.
- Godycki, Albert. “Countenances of the Deepest Attentiveness: The Historical Reputation of Jan van Scorel’s Portraits.” *Journal of Art Historiography*, nr. 17 (december 2017): 1-18.
- Gómez, Francisco Zapater y. *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. Madrid: Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, 1863.
- González, Jesús Rojas-Marcos. “La pintura Sevillana del Renacimiento.” *Temas de Estética y Arte*, nr. 29 (2015): 139-61.
- Harris, Enriqueta. *Velázquez*. Madrid: Ediciones AKAL, 2003.
- Helmstutler di DioDio, Kelley. *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*. Londen: Routledge, 2017.
- Hope, Charles. “Titian’s “Danaë” for Philip II of Spain: a clarification.” *The Burlington Magazine* 157, nr. 1351 (2015): 672-77.
- Igual Úbeda, Antonio. “Un retrato anónimo del Museo de San Carlos. Aportaciones a la iconografía del V Duque de Villahermosa.” *ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA*, 1930.
- Isabel, Mateo. “Pablo Esquert. The “Ecce Homo” in the Bilbao Fine Arts Museum and Other Attributed Works.” *Buletina. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nr. n.º 2 (2007): 65-84.
- Japón, Rafael. *The Influence of Italian Culture on the Sevillian Golden Age of Painting*. Londen: Routledge, 2022.
- Jonge, Krista de, en Gustaaf Janssens. *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*. Leuven : Leuven University Press, 2000.
- Julián Zarco Cuevas, Beato. “Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598. [I].” 1930.
- Justi, Carl. *Diego Velazquez and His Times*. Glasgow: H. Grevel & Company, 1889.
- Justi, Carl. “Peeter de Kempeneer genannt Maese Pedro Campaña.” *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 5 (1884): 154-79.
- Kallendorf, Hilaire. *A Companion to the Spanish Renaissance*. Leiden: BRILL, 2018.
- Kamen, Henry. *Philip of Spain*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Kavaler, Ethan Matt. “Pieter Bruegel, Bernard van Orley, realism, and class.3 *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 39, nr. 1/2 (2017): 73-88.
- Križnar, A., M. V. Muñoz, F. de la Paz, M. A. Respaldiza, en M. Vega. “XRF Analysis of Two Terracotta Polychrome Sculptures by Pietro Torrigiano.” *X-Ray Spectrometry* 38, nr. 3 (2009): 169-74.
- Kusche, María. “La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisha Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador.” *Archivo Español de Arte* 65, nr. 257 (1 januari 1992): 1-36.
- . *Retratos y retratadores*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.

- . “Sofonisba Anguissola en España.” *Archivo Español de Arte* 62, nr. 248 (1 oktober 1989): 391-420.
- Lacarra, M^a Carmen. *Aragón y Flandes: un encuentro artístico. Siglos XV-XVII*. Zaragoza: INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO», 2017.
- . “Aragón y Flandes: un encuentro artístico. Siglos XV-XVII.” (1999): 205.
- Lamas, Eduardo. “The Dukes of Medina Sidonia and Netherlandish Art : On the Artistic Patronage of a Sixteenth-Century Iberian Court.” In *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain*. Londen: Harvey Miller, 2021.
- Loh, Maria H. *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*. Los Angeles: Getty Publications, 2007.
- López, Juan Carlos Lozano. “Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo XVII” In *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, 195-228.
- Luber, Katherine Crawford. *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Mainar, Jesús Criado. “El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales.” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nr. 26 (2011): 557-82.
- Manca, Joseph. “Moral Stance in Italian Renaissance Art: Image, Text, and Meaning.” *Artibus et Historiae* 22, nr. 44 (2001): 51-76.
- Mander, Carel van, en Jacobus Jongh. *Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en eenige Hoogduitsche schilders*. By Steven van Esveltdi Boekverkoper in de Kalvberstraat, het derde huis ran de Roomsche Kerk, de Papegaay, 1764.
- Marcantonio Raimondi, *Raphael and the Image Multiplied*. Manchester : Manchester University Press : The Whitworth, 2016.
- Marchena Hidalgo, Rosario. “Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI.” *Laboratorio de arte*, 21, 2008: 67-68
- Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid: M. Tello, 1866.
- . *Practical Discourses on the Most Noble Art of Painting*. Los Angeles: Getty Publications, 2017.
- Mayer, Thomas F. *Reginald Pole: Prince and Prophet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Meijer, Bert W. “Over kunst en kunstgeschiedenis in Italië en de Nederlanden.” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/ Netherlands Yearbook for History of Art* 44 (1993): 9-34.
- Méndez Rodríguez, Luis Rafael. “Una aproximación al estudio de los pintores extranjeros en la Sevilla del Siglo de Oro.” *Los extranjeros en la España moderna: actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002 (Vol.: 2)*, 2003: 535-546.
- Miguel Serrera, Juan. “Pedro de Campaña: obra dispersa.” *Archivo Español de Arte* 62, nr. 245 (1 januari 1989): 1-14.
- Morte García, Carmen. “Que Se Haga al Modo y Manera de [...]: Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón during the 16th Century.” In *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, 387-426. Leiden: BRILL, 2018

- .Mulcahy, Rosemarie. "Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando I de' Medici." *The Burlington Magazine* 138, nr. 1121 (1996): 517-21.
- . *Philip II of Spain, Patron of the Arts*. Dublin: Four Courts, 2004.
- Muller, Priscilla E. "The Prague Crucifixion Signed "Petrus Kempener"." *The Art Bulletin* 48, nr. 3/4 (1966): 412-13.
- Mulryne, James Ronald, en Elizabeth Goldring. *Court festivals of the European Renaissance: art, politics, and performance*. London: Taylor & Francis, 2017.
- Museum, Bilbao Fine Arts, Museum of Fine Arts (Valencia), en Museo de Zaragoza. *El esplendor del Renacimiento en Aragón*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2009.
- Nash, Susie. *Northern Renaissance Art*. Oxford: OUP Oxford, 2008.
- Navarrete Prieto, Benito. "Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas." *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nr. 75 (2009): 115-26.
- Nesselrath, Arnold. "Raphael's Gift to Dürer." *Master Drawings* 31, nr. 4 (1993): 376-89.
- Newman, Abigail D. *Painting Flanders Abroad: Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*. Leiden: BRILL, 2022.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura: Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*. Vol. II. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.
- Pacheco, Francisco, en F.J. Sánchez Cantón. *Arte de la pintura: edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*. Vol. I. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.
- Pajares, Jesús Mazariegos. "Alonso Berruguete, pintor." *publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nr. 42 (1979): 27-131.
- Parada López de Corselas, Manuel. *Arte y Globalización En El Mundo Hispánico de Los Siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 2020.
- Paramo, Jesús M. Palomero. "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento." *Imafronte*, nr. 3-5 (1989).
- Pattenden, Dr Miles, en Dr Piers Baker-Bates. *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy: Images of Iberia*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2015.
- Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. "Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)." *BSAA Arte*, nr. 82 (2016): 33-50.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. "Justus Tiel, pintor del Rey." *Archivo Español de Arte* 35, nr. 140 (1 oktober 1962): 325-26.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II." *Reales sitios*, 146, 2000: 15-25.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco: Una posible obra de Juan Flores." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nr. 64 (1998): 289-307.
- Pon, Lisa. *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Portela, Francisco. "Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI." *Archivo Español de Arte* 55, nr. 217 (1 januari 1982): 80-83.
- Ramos, José Alipio Morejón. *Nobleza y humanismo: Martín de Gurrea y Aragón: la figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*. Madrid: Institución Fernando el Católico, 2009.

- Ray, Anthony. "Sixteenth-Century Pottery in Castile: A Documentary Study." *The Burlington Magazine* 133, nr. 1058 (1991): 298-305.
- Rich, Daniel Catton. "A Portrait by Antonio Moro." *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1907-1951) 26, nr. 2 (1932): 14-15.
- Rodríguez, Ana Diéguez. "El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo xvi. El ejemplo de los flamencos trabajando «a la italiana»: Gillis Goignet y el taller de Pablo Schepers y Rolan de Mois." *POTESTAS*, No 10, juni 2017 Instituto moll, Universidad de Burgos, 2017.
- Rojas-Marcos González, Jesús. "La pintura sevillana del Renacimiento." *Temas de Estética y Arte*, 29, 2015: 139-161.
- Rosenthal, Earl. "The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western European Art." *The Sixteenth Century Journal* 9, nr. 4 (1978): 33-45.
- Sánchez Cantón, F. J. "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz." *Archivo Español de Arte* 20, nr. 78 (1 april 1947): 95-136.
- Sánchez Concha, Francisco José. *Una nueva pintura de Hernando de Esturmio: la Santa Catalina de El Pedroso (Sevilla)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2002.
- Sánchez, Juan Antonio Gómez. "PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO (1519-1596): NUEVAS OBRAS Y DOCUMENTOS." *LABORATORIO DE ARTE*, nr. 20 (2007): 55-80.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín, en Lina Malo Lara. "Jerónimo Sánchez Coello, un discípulo de Tiziano en Sevilla." *Archivo Español de Arte*, 58 (345), 15-28., 2014.
- Schrader, Stephanie. "Gossaert's Neptune and Amphitrite and the Body of the Patron." *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online* 58, nr. 1 (1 januari 2007): 40-57.
- Serrano-Coll, Marta. "Ferdinand II of Aragon (1479–1516)." *Encyclopedia* 1, nr. 4 (december 2021): 1182-91.
- Serrien, Thijs. "FLAMENCOS IN SPANJE TUSSEN 1550 EN 1600." Bachelorproef, Universiteit Gent, 2022.
- Sicca, Cinzia Maria. "Vasari's Vite and Italian artists in sixteenth-century England." *Journal of Art Historiography*, nr. 9 (2013): CMS1.
- Sman, Gert Jan van der. "Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1565-1600." *Print Quarterly* 22, nr. 3 (2005): 251-64.
- Snyder, James. *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*. Hoboken (New York): Prentice-Hall, 1985.
- Soler Del Campo, Alvaro. *The Art of Power : Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*. Madrid: PATRIMONIO NACIONAL, 2009.
- Soria, Martin S. "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain." *The Art Bulletin* 30, nr. 4 (1948): 249-59.
- Spring, Marika, Nicholas Penny, Raymond White, en Martin Wyld. "Colour change in "The Conversion of the Magdalen" attributed to Pedro Campaña." *National Gallery Technical Bulletin* 22 (2001): 54-63.

- Starkie, Carlos Herrero. "Study on a Newly Revealed Pair of Sculptures Saint Peter and Saint Paul." 2016.
- Steen, Charles R. *Margaret of Parma: a life*. Leiden: Brill, 2013.
- Thomas, Werner. *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*. Leuven: Leuven University Press, 2000.
- Tietze-Conrat, E. "Titian as a Letter Writer." *The Art Bulletin* 26, nr. 2 (1 juni 1944): 117-23.
- Tudela, Almudena Pérez De. "ALGUNAS COPIAS DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DE FELIPE II PARA EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL." *Revista Serie W*, 2018: 1-10.
- Turina, José Miguel Morán. "Los pintores italianos del Escorial." in *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001*, 99-118. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001.
- Valdivieso González, Enrique. "La pintura sevillana durante el reinado en España del emperador Carlos V (1500-1558)." In *Sevilla en el Imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas. Simposio Internacional*.(1991), p 105-120. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1991.
- Valgañón, José G. Moya. "Algunas muestras de la variada imaginería hispánica del siglo XVI." *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, nr. 38 (17 december 2014): 103-17.
- Van Camp, An. "A Collection of Tapestry Cartoons at the Ashmolean Museum in Oxford." *Studia Bruxellae* 11, nr. 1 (2019): 345-86.
- Van Durme, M. "Antoon Perrenot van Granvelle en Leone Leoni." *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 27, nr. 3 (1949): 653-78.
- Vanhelmont, Yolande. "Adriaen Van Steynemolen (1536-1576)." Masterproef, Universiteit Gent, 2016.
- Viljoen, Madeleine Claire. *Raphael into print: The movement of ideas about the antique in engravings by Marcantonio Raimondi and his shop*. Princeton: Princeton University, 2000.
- Villanueva Romero, Eva, Rocío Magdaleno Granja, Julia Rey Pérez, en M. Isabel Fernández Medina. "Retablo de la Purificación de la Virgen, Catedral de Sevilla." *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nr. nº 64 (2007): 122-45.
- Virdis Limentani, Caterina. "Early Netherlandish Devotional Images, Their Copies and Their Metamorphosis in Aragonese Culture through Peripheral Areas." In *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, 427-48. Leiden: BRILL, 2018.
- White, John, en John Shearman. "Raphael's Tapestries and Their Cartoons." *The Art Bulletin* 40, nr. 3 (1958): 193-221.
- Williams, Robert. *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Woodall, Joanna. *Anthonis Mor: Art and Authority*. Leiden: Waanders Publishers, 2007.
- Wouk, Edward H. "Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance." In *Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance*. Leiden: Brill, 2018.
- Wrede, Henning. "The originis of a library and an art collection: letters by Antoine Morillon (around 1520–1556) and Stephanus Pighius (1520–1604) to Antoine Perrenot de Granvelle in Madrid." *AVISOS. Noticias de la Real Biblioteca* 20, nr. 74 (31 december 2014): 1-3.

Xie, Tianyi. "How Does the Italian High Renaissance Artist Raphael Sanzio Connect the Past, Present, and Future of the Art Community?." *Journal of Student Research* 11, nr. 3 (31 augustus 2022). 1-4.

Zuffi, Stefano. *European Art of the Sixteenth Century*. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

Internetbronnen

Digital Collection. "Portrait of a Lady." Geraadpleegd 2 april 2023.

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/portrait-of-a-lady>.

Musée du Louvre. "L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse." Geraadpleegd 6 mei 2023.

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064742>.

Pérez de Tudela y Gabaldón, Almudena. "Justus Tiel | Real Academia de la Historia." Geraadpleegd 18 december 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/100703/justus-tiel>.

"Un Dibujo de Pedro de Campaña En El Museo de Bellas Artes de Córdoba – ProQuest."

Geraadpleegd 20 januari 2023.

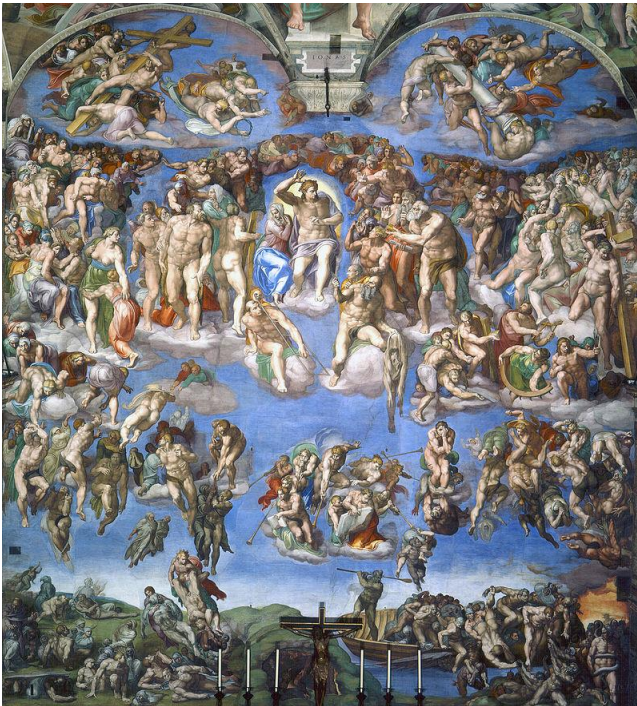
<https://www.proquest.com/openview/0302568d0ec85692173e73dbc1805f1f/1?cbl=1818508&pq-origsite=gscholar&parentSessionId=9Jhmg1cOMe6DXrz1JaYj4Aom%2FtfPuEe2sjSafxU9WB8%3D>.

Veneranda Biblioteca Ambrosiana. "CHRIST WASHES THE FEET OF THE APOSTLESFLEMISH PAINTER." Geraadpleegd 23 maart 2023. <https://www.ambrosiana.it/en/video/cristo-lava-i-piedi-degli-apostoli-pittore-fiammingo/>.

Web corporativa. "Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI (n. 185, 1977)." Geraadpleegd 20 januari 2023. <https://archivoypublicaciones.dipusevilla.es/publicaciones/revista-archivo-hispalense/articulos-completos/Anton-Perez-pintor-sevillano-del-siglo-XVI-n.-185-1977/>.

Afbeeldingen

Afbeelding 1: Michelangelo Buonarroti, *Het Laatste oordeel*, 1534-1541, Fresco, 13,70 × 12 meter, Rome, Sixtijnse Kapel.



Afbeelding 2: Gerard David, *Het Oordeel van Cambyzes*, 1498, olieverf op paneel, 182.3 x 159.2 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv./cat.nr. 0.40.



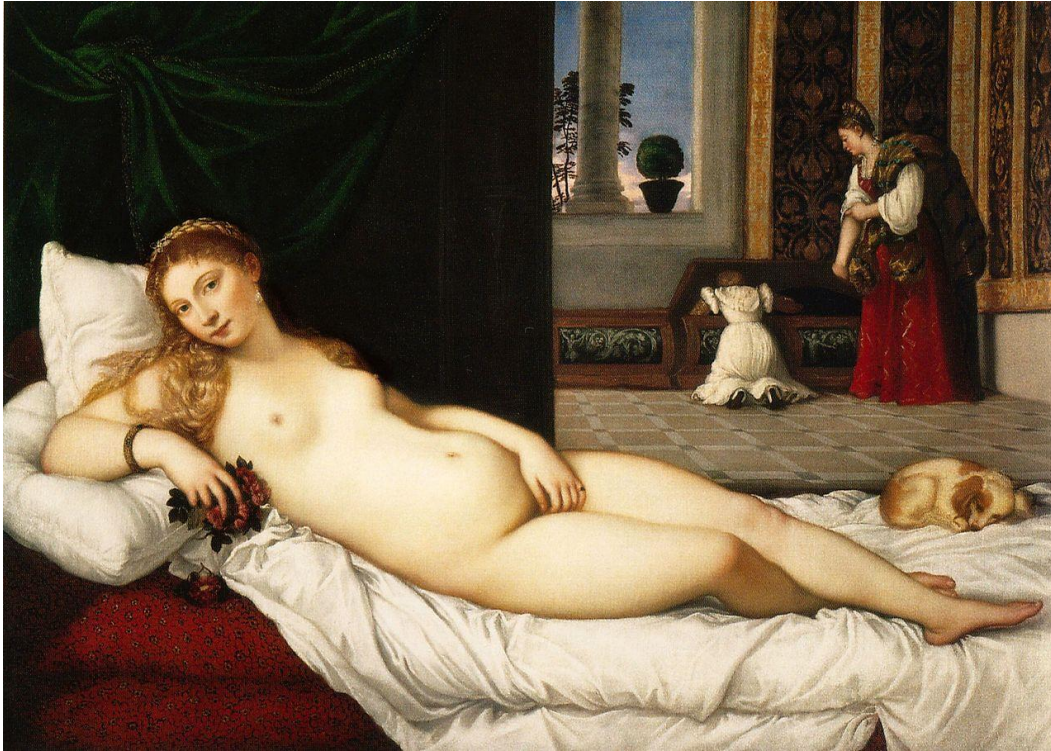
Afbeelding 3: Jan Gossaert, *Sint-Lucas schilder de Maagd*, ca. 1513, olieverf op paneel, 230 x 205 cm, Prague, Národní Galerie v Praze.



Afbeelding 4: Bernard van Orley, *Polyptiek met Job en Lazarus*, 1521 gedateerd, olieverf op paneel, 176 x 344 cm, Brussels, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv./cat.nr 1822



Afbeelding 5: Titiaan, *Venus van Urbino*, 1538, olieverf op paneel, 119 × 165 cm, Firenze, Le Gallerie Degli Uffizi, inv./cat.nr 1890 no. 1437.



Afbeelding 6: Titiaan, *Portret van Antoine Perrenot de Granvelle*, 1548, olie op doek, 113 x 87 cm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv./cat.nr 30-15.



Afbeelding 7: Quinten Metsys, *Portret van Peter Gilles (1486-1533)*, 1517 of later, olieverf op paneel, 59 x 46 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv./cat.nr 198.



Afbeelding 8: Jan van Scorel, *Portret van Agatha van Schoonhoven*, 1529 gedateerd, olieverf op paneel, 7.5 x 26 cm, Rome, Galleria Doria Pamphilj, inv./cat.nr. FC 216.



Afbeelding 9: Titiaan, *Keizer Karel V met hond*, 1533, olie op doek, 194 x 112,7 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P000409.



Afbeelding 10: Jakob Seisenegger, *Keizer Karel V met hond*, 1532, olie op doek, 203,5 × 123 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv./cat.nr A114.



Afbeelding 11: Titiaan, *Portret van Francesco Maria I della Rovere*, ca. 1537, olie op doek, 114 x 103 cm, Firenze, Gallerie Degli Uffizi, inv./cat.nr 1890 n. 926.



Afbeelding 12: Anthonis Mor, *Portret van willem I van nassau*, 1555 gedateerd, olieverf op paneel, 105 x 82,1 cm, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, inv./cat.nr GK 37.



Afbeelding 13: Titiaan, *Portret van Filips II*, 1551, olieverf op doek, 193 x 111 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P000411.



Afbeelding 14: Anthonis Mor, *Portret van Filips II*, 1575 olieverf op doek, 203,3 x 130,5 cm, Gent, Stadsmuseum STAM, inv./cat.nr 00662.



Afbeelding 15: Anthonis Mor, *Portret van Filips II*, midden 16^{de} eeuw, olieverf op paneel, 107,5 x 83,3 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, inv./cat.nr 92/253.



Afbeelding 16: Titiaan, *Portret van Filips II*, tweede helft 16^{de} eeuw, olieverf op paneel, 109,5 x 77,5 cm, Versailles, Château de Versailles, inv./cat.nr MV 3196.



Afbeelding 17: Marcantonio naar Rafaël, *Het Oordel van Paris*, 1517-1520, gravure, 29,1 x 43,7 cm, New York, Metropolitan Museum, inv./cat.nr 19.74.1.



Afbeelding 18: Jan Gossaert, *Venus en Amor*, 1521, olieverf op paneel, 41,5 x 30 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv./cat.nr. 6611.



Afbeelding 19: Marcantonio Raimondi naar Rafaël, *Mars, Venus, and Cupid*, 1508, gravure, 31.4 x 22.9 cm, Princeton, Princeton University Art Museum, inv./cat.nr x1980-1.



Afbeelding 20: Michiel Coxcie, *Plaag van de Dood van de Eerstgeborenen*, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.



A detailed engraving depicting a chaotic and violent scene in a city square. In the center, a man holds a woman and a child. To the left, a man brandishes a torch. To the right, a man swings a hammer. Other figures are in various states of distress or aggression. The background shows a city with a bridge and a church tower. A small text box on the left reads "RAPHAEL 1793 M".

Afbeelding 23: Marcantonio Raimondi naar Michelangelo, *De Klimmers*, 1510, gravure, 28,6 x 22,7 cm, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, inv./cat.nr DN 678/250 (PK).



Afbeelding 24: Frans Floris I, *Val van de opstandige engelen*, 1554, olieverf op paneel, 303 x 220 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten, inv./cat.nr 112.



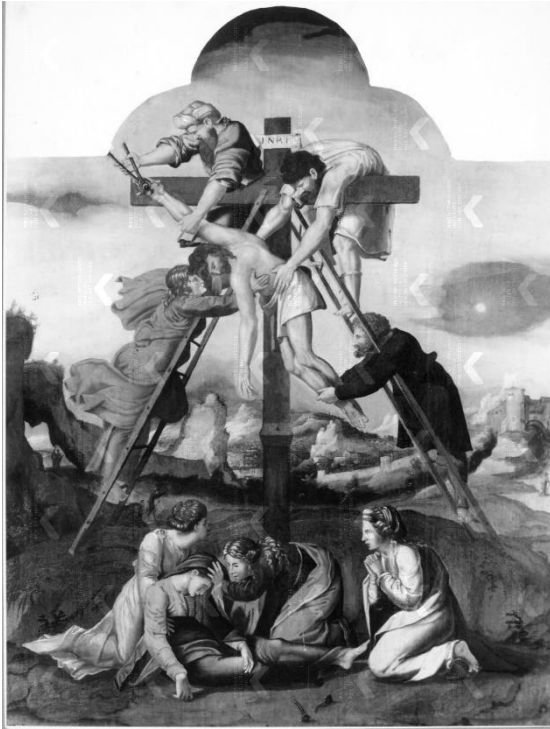
Afbeelding 25: Anoniem Zuid-Nederlands, *de H. Anna-te-Drieën en een engel*, ca. 1530-1540, olieverf op paneel, 82 x 128.5 cm, Luzern, Privécollectie Zwitserland.



Afbeelding 26: Marcantonio Raimondi, *De Maagd en de wieg met Sint Elisabeth en Sint-Anna*, ca. 1520, gravure, Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv./cat.nr 1921.174



Afbeelding 27: Anoniem Zuid-Nederlands, *De kruisafneming van Christus*, tweede kwart 16^{de} eeuw, olieverf op paneel, Roermond, St. Christoffel Kathedraal.



Afbeelding 28: Anoniem Zuid-Nederlands, *De kruisafneming*, tweede kwart 16^{de} eeuw, olieverf op paneel, 60 x 45 cm, Rome, Trinità dei Monti.



Afbeelding 29: Marcantonio Raimondi naar Rafael, *De kruisafneming*, ca. 1520-1521, gravure, 40,2 x 28,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv./cat.nr RP-P-OB-12.110.



Afbeelding 30: Pieter de Kempeneer, *Kruisafneming*, 1548, olieverf op paneel, 320 x 191 cm Sevilla, Hoofdsacristie van de kathedraal.



Afbeelding 31: Pieter I Bruegel, *De val van de opstandige engelen*, 1562, olieverf op doek, 117 x 162 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv./cat.nr. 584.



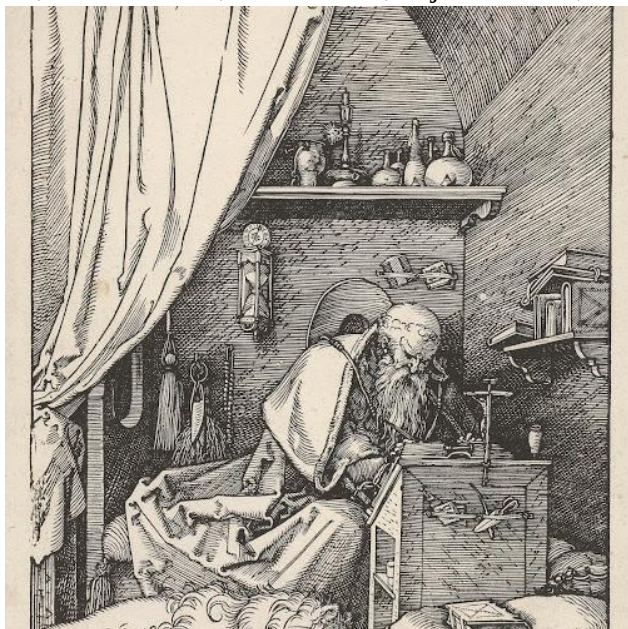
Afbeelding 32: Albrecht Dürer, *Adam en Eva*, 1504, gravure, 24,9 x 19,1 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv./cat.nr DN 1274/225 (PK).



Afbeelding 33: Quinten Matsys, *Portret van Erasmus van Rotterdam*, 1517, olie op paneel getransfereerd naar doek, 59 x 47 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv./cat.nr. 1529.



Afbeelding 34: Albrecht Dürer, *De Heilige Hiëronymus in zijn studeervertek*, 1511, houtsnede, 23,3 cm x 16 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv./cat.nr RP-P-OB-1450.



Afbeelding 35: Jan Gossaert, *neptunus en amphitrite*, 1516, olie op paneel, 191,0 x 128,4 cm, Berlijn, Gemäldegalerie, inv./cat.nr 648.



Afbeelding 36: Jan van Scorel, *Het drieluik van de familie Lockhorst*, ca. 1526-1527, olieverf op paneel, 79 x 146.8 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv./cat.nr 6078 a, 7991.



Afbeelding 37: Pieter De Kempeneer of Girolamo da Carpi, *Portret van een vrouw*, ca. 1530-1540, olieverf op paneel, 113.7 x 79.0, Frankfurt, Städelmuseum, inv./cat.nr 946.



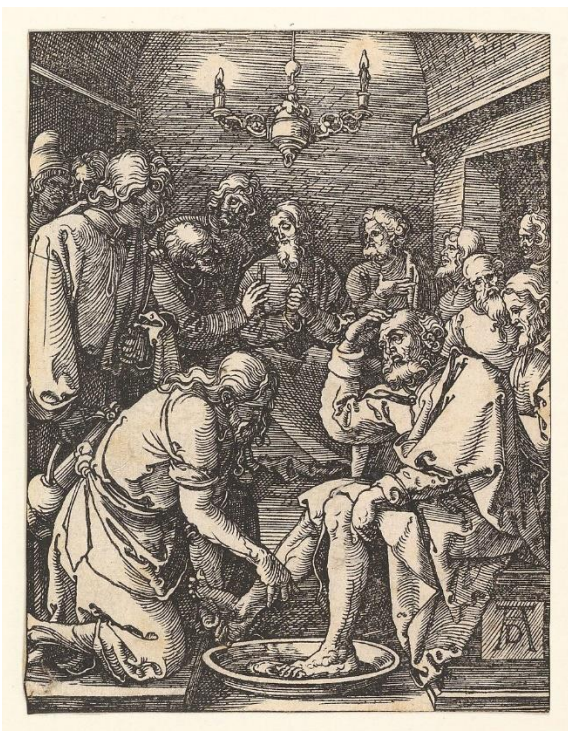
Afbeelding 38: Girolamo di Carpi, *dubbelportret van Marco Bracci en Cardinal Ippolito de' Medici*, ca. 1533, olie op paneel, 138.4 × 111.8 cm, Londen, The National Gallery, inv./cat.nr NG20.



Afbeelding 39: Pieter de Kempeneer, *het wassen van de voeten*, Milaan, 1450-1500, tempera op paneel, 92 x 118 cm, Milaan, Pinacoteca Ambrosiana, inv./cat.nr MEV5044354



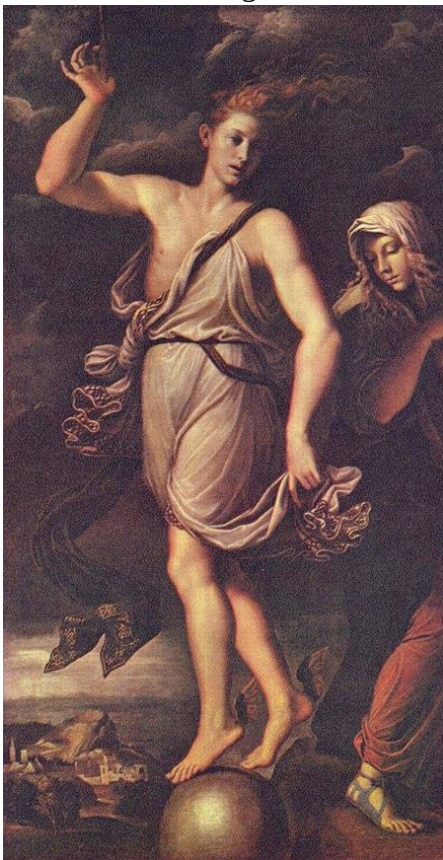
Afbeelding 40: Albrecht Dürer, *Christus wast voeten van de apostelen*, uit *De kleine passie*, ca. 1508-1509, houtsnede, 12,7 x 9,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv./cat.nr 1975.653.31.



Afbeelding 41: Bernard van Orley, *De onthoofding van Johannes de Doper, op de achtergrond Salome dansend voor Herodes*, jaren 1510, olieverf op paneel, 64.5 x 74.2 cm, privécollectie Frankrijk.



Afbeelding 42: Girolamo di Carpi, *Kans en Wroeging*, 1541, olieverf op doek, 211 x 110 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv./cat.nr Gal.-Nr. 142.



Afbeelding 43: Polidoro da Caravaggio, *La Maddalena*, fresco en olieverf, Cappella Fra' Mariano, ca. 1525, Rome, Cappella Fra' Mariano.



Afbeelding 44: Verschillende kunstenaars, pedentieven van Paul Scheppers, *Koepel van de Santi Severini e Sossio kerk*, 1566, fresco, Napels, kerk van Santi Severini e Sossio.



Afbeelding 45: Pedro Berruguete, *Madonna met kind*, ca. 1500, olieverf op paneel, Madrid, Museo de Historia de Madrid.



Afbeelding 46: Jan van Eyck, *Dresdens reisaalder*, 1437, olieverf op paneel, 33 x 27,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv./cat.nr Gal.-Nr. 799.



Afbeelding 47: Sofonisba Anguissola, *Portret van Isabel van Valois die een portret van Filips II vasthoudt*, 1561-1565, olieverf op canvas, 206 x 123 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P001031



Afbeelding 48: Sofonisba Anguissola, *Portret van Alessandro Farnese*, ca. 1560, olieverf op doek, 107 x 79 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, inv./cat.nr NGI.17.



Afbeelding 49: Anthonis Mor, *Portret van Alessandro Farnese*, ca. 1560, olieverf op doek, 174 × 97 cm, Vaduz, The Princely Collections, inv./cat.nr GE 2511



Afbeelding 50: Alejo Fernandez, *Retablo de la capilla del colegio de Santa María de Jesús*, ca. 1510-1520, Sevilla, kapel van de Heilige Maria.



Afbeelding 51: Luis de Vargas, *Allegorie van de Onbevleete Ontvangenis*, 1561, olieverf op doek, Sevilla, Kapel van La Gamba in de kathedraal.



Afbeelding 52: Giorgio Vasari, *Allegorie van de Onbevleete Ontvangenis*, 1541, olieverf op paneel, 58 x 40 cm, Firenze, Gallerie Degli Uffizi, inv./cat.nr 1890 n. 1524.



Afbeelding 53: Toegeschreven aan Luis de Vargas, *Hoofd van een bebaarde man, omhoogkijkend*, eerste helft 16^{de} eeuw, tekening, 37 x 27 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv./cat.nr INV 6537.



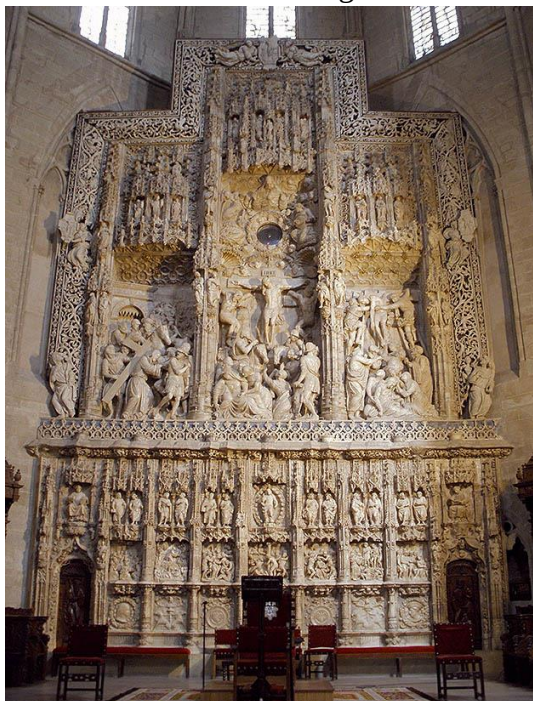
Afbeelding 54: Jacopo da Pontormo, *Madonna met Kind en Heiligen*, 1518, olie op papier, 214 × 195 cm, Firenze, San Michele Visdomini.



Afbeelding 55: Damiàn Forment, *Hoofdaltaar van de basiliek van Santa María del Pilar*, 1509-1518, polychroom albast, Zaragoza, Basiliek van Santa María del Pilar.



Afbeelding 56: Damiàn Forment, *hoofdaltaar kathedraal*, 1520-1533, Albast, Huesca, Heilige Kathedraal van de Transfiguratie van de Heer.



Afbeelding 57: Anoniem Spaans, *Portret van Ferdinand V van Spanje*, 15^{de} eeuw, olieverf op paneel, 37,35 x 27 cm, Londen, Kensington Palace, inv./cat.nr RCIN 922153.



Afbeelding 58: toegeschreven aan Rogier van der Weyden, *Portret van Karel de Stoute*, ca. 1460 – 1465, olieverf op paneel, 50.9 x 33.6 cm, privécollectie.



Afbeelding 59: Anthonis Mor, *Portret van Filips II*, ca. 1555-1558, olieverf op paneel, 41 x 31 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P002118



Afbeelding 60: Anthonis Mor, *Portret van Antoine Perrenot de Granvelle*, 1549, olieverf op paneel, 107,3 x 82,5 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv./cat.nr 1035.



Afbeelding 61: Juan Pantoja de la Cruz, *Portret van Filips III als prins*, 1606, olieverf op doek, 204 x 122 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P002562.



Afbeelding 62: Alonso Sánchez Coello, *Don Juan de Austria in wapenuitrusting*, 1567, olieverf op doek, 99 x 85 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.



Afbeelding 63: Juan Pantoja de la Cruz, *Portret van Diego de Villamayor*, 1605, olieverf op doek, 88,5 x 70,5 cm, Sint-Petersburg, Hermitage, inv./cat.nr ГЭ-3518.



Afbeelding 64: Pedro Antonio Vidal, *Filips III in wapenuitrusting*, 1617, olieverf op doek, 200 x 135 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P001950.



Afbeelding 65: Diego Velázquez, *Portret van Filips IV*, 1623, olieverf op doek, 198 x 101,5 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P001182



Afbeelding 66: Justus Tiel, *Allegorie van de opvoeding van Filips III*, ca. 1590, olieverf op doek, 158 x 105 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P001846.



Afbeelding 67: Pieter de Kempeneer en Antonio de Alfian, *Retabel van de zuivering van de Maagd (Mariscal-altaarstuk)*, 1555, olieverf op paneel, 985 x 523 cm, Sevilla, kathedraal, capilla del mariscal.



Afbeelding 68: Pieter de Kempeneer, *Kruisiging*, tussen 1518 en 1580, olieverf op paneel, 26,7 x 23,1 cm, Prague, Národní Galerie v Praze, inv./cat.nr O 9004.



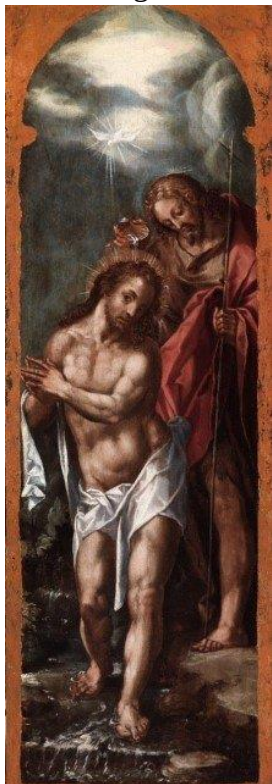
Afbeelding 69: Pieter de Kempeneer, *Sint-Jacob op de slag van Clavijo*, zijpaneel *Mariscal-altaarstuk*, 1555, olieverf op paneel, 134 x 196 cm, Sevilla, kathedraal, capilla del mariscal.



Afbeelding 70: Parmigianino, *De bekering van Sint-Paulus*, ca. 1527-1528, olieverf op doek, 177,5 x 128,5 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv./cat.nr 2035.



Afbeelding 71: Alonso Vázquez, *De doop van Christus*, ca. 1600 – 1603, verblijfplaats onbekend.



Afbeelding 72: Alonso Vázquez, *De doop van Christus*, ca. 1600 – 1603, verblijfplaats onbekend



Afbeelding 73: Meester van San Idelfonso, *De oplegging van het kazuifel aan San Idelfonso*, ca. 1490-1500, olieverf op paneel, 230 x 167 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv./cat.nr RF 1537.



Afbeelding 74: Rafaël, *Sixtijnse Madonna*, 1512-1513, olieverf op doek, 269,5 x 201 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv./cat.nr



Afbeelding 75: Polidoro da Caravaggio, *De geboorte van Christus*, 1533, olieverf op paneel, Messina, *Museo regionale di messina*.



Afbeelding 76: Pedro Villegas Marmolejo, *Epifanía*, Nápoles, San Giacomo degli Spagnoli



Afbeelding 77: Bartolomé Murillo, *De onbevleete ontvangenis*, 1660-1665, olieverf op doek, 274 x 190 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P002809.



Afbeelding 78: Pieter de Kempeneer, *De triomf van het katholieke geloof over het heidendom*, tussen 1518 en 1580, olieverf op koper, 49 x 38 cm, privécollectie.



Afbeelding 79: Marcellus Coffermans, *Virgen de Belén*, jaren 1560, olieverf op paneel, 102 x 74 cm, Sevilla, Iglesia de la Anunciación, inv./cat.nr 1494N-00-IA-PINT.



Afbeelding 80: Diego Velázquez, *Oplegging van het Kazuifel aan San Idelfonso*, ca. 1620, olieverf op doek, 166 x 120 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Afbeelding 81: Pieter De Kempeneer, *oplegging van het kazuifel aan San Idelfonso* (zijpaneel van *Mariscal-altaarstuk*), 1555, olieverf op paneel, 196 x 134cm, Sevilla, kathedraal, capilla del mariscal.



Afbeelding 82: Pieter De Kempeneer, *retabel van Santa Ana en Triana*, 1542-1557, olieverf op paneel en houten architecturale omkadering, Sevilla, kerk van Santa Ana en Triana.



Afbeelding 83: Pieter De Kempeneer, *kroning van de maagd in de tempel*, zijpaneel retabel van *Santa Ana en Triana*, 1542-1557, olieverf op paneel, Sevilla, kerk van Santa Ana en Triana.



Afbeelding 84: Pieter De Kempeneer, *De ontmoeting tussen Sint-Paulus en Sint-Antonius*, 1560, olieverf op paneel, 221 x 231 cm Sevilla, kerk van San Isidoro.



Afbeelding 85: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Encuentro de San Antonio Abad con San Pablo, primer ermitaño*, c.1634, olieverf op doek. 261 x 192,5 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P001169.



Afbeelding 86: Francisco de Zurbarán, *Gekruisigde Christus met schilder*, ca. 1650, olieverf op doek, 105 x 84 cm, Museo del Prado, inv./cat.nr P002594.



Afbeelding 87: Girolamo di Benvenuto, *Portret van een jonge vrouw*, ca. 1508, olieverf op paneel, 58,1 x 43,2 cm, Londen, National Gallery of Art, inv./cat.nr 1939.1.353.



Afbeelding 88: Ferdinand Sturm, *Santa Catalina en Santa Barbara*, 1553, Sevilla, retabel van de kapel van de Evangelisten in de kathedraal.



Afbeelding 89: Paul Scheppers, Roland Moys en werkplaats, *Hoofdaltaar van het klooster van La Oliva*, 1571-1587, olieverf op paneel, Carcastillo, klooster van Santa María la Real de la Oliva.



Afbeelding 90: Paul Scheppers, Roland Moys, *Aanbidding van de herders*, zijpaneel hoofdaltaar La Oliva, 1571-1587, olieverf op paneel, Carcastillo, klooster van Santa María la Real de la Oliva.



Afbeelding 91: Paul Scheppers, Roland Moys, *De Aanbidding van de Koningen*, zijpaneel hoofdaltaar La Oliva, 1571-1587, olieverf op paneel, Carcastillo, klooster van Santa María la Real de la Oliva.



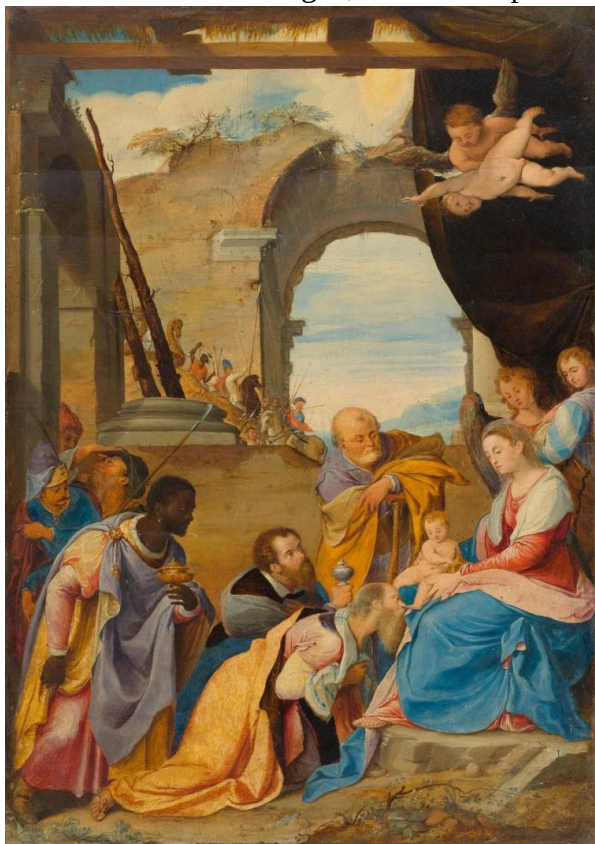
Afbeelding 92: Paul Scheppers, *Sagrada Familia met Johannes de Doper*, Ca. 1570–71, privécollectie.



Afbeelding 93: Paul Scheppers, *Aanbidding van de koningen*, ca. 1557-1559, olieverf op paneel, 144 x 118 cm, Zaragoza, Museo de Zaragoza, inv./cat.nr 9435.



Afbeelding 94: Federico Zuccari, *Aanbidding van de koningen*, 1564, olieverf op doek, Venetië, San Francesco della Vigna, Grimani-kapel.



Afbeelding 95: Cornelis Cort naar Giulio Clovio, *Aanbidding van de wijzen*, 1566, gravure, 26,1 x 20,6 cm, Gent, Universiteitsbibliotheek, inv./cat.nr BIB.GRA.000244.



Afbeelding 96: Girolamo da Santacroce, *Aanbidding van de koningen*, ca. 1525 – 1530, olieverf op paneel, 67.7 x 81.2 cm, Baltimore, Walters Art Museum, inv./cat.nr 37.261.



Afbeelding 97: Rafaël, *Aanbidding van de wijzen*, tempera op doek, 1502 – 1504, 27 x 50 cm, Vaticaanstad, Pinacoteca Vaticana.



Afbeelding 98: Giotto, *Aanbidding van de koningen*, ca. 1320, tempera op paneel, 45.1 x 43.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv./cat.nr 11.126.1.



Afbeelding 99: Domingo del Camino, *Aanbidding van de koningen*, retabel van de kapel van de martelaars, 1611, Borja, Coegiata de Santa María.



Afbeelding 100: Roland Moys, *Aanbidding van de herders*, ca. 1585 – 1590, Museo de Bellas Artes de Zaragoza.



Afbeelding 101: Tintoretto, *Het laatste avondmaal*, 1592-1594, olieverf op doek, 365 x 568 cm, Venetië, San Giorgio Maggiore.



Afbeelding 102: Roland Moys, *Portret van Fernando de Aragon y de Borja, 5de hertog van Villahermosa*, tussen 1559 en 1590, olieverf op doek, Praag, Lobkowitz.



Afbeelding 103: Titiaan, *Sint-Jan-De-Doper*, 1550-1555, olieverf op doek, 195 x 127,5 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P004941.



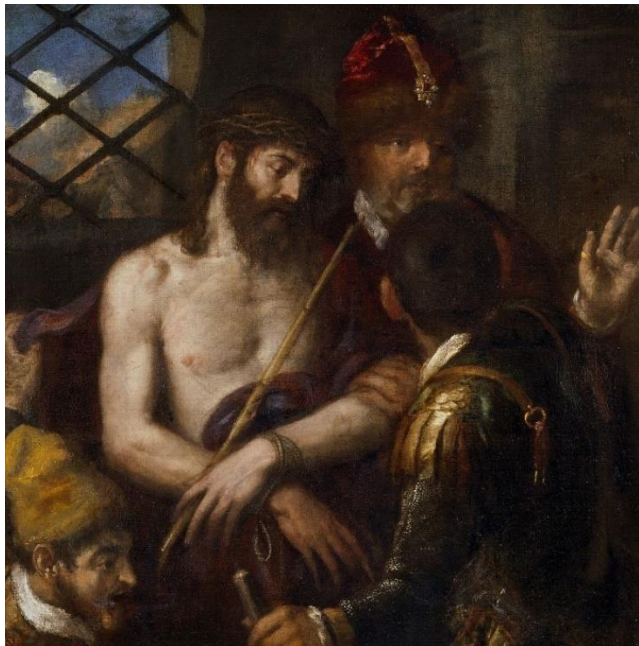
Afbeelding 104: Roland Moys, *Sint-Jan-De-Doper*, 1590, Fitero, hoofdaltaar klooster.



Afbeelding 105: Paul Scheppers, *Ecce Homo*, ca. 1574, Zaragoza, kathedraal Nuestra Señora del Pilar



Afbeelding 106: Titiaan, *Ecce Homo*, ca. 1570-1576, olieverf op doek, 109.2 x 94.8 cm, Saint-Louis, Saint Louis Art Museum, inv./cat.nr 10:1936.



Afbeelding 107: Titiaan, *Ecce Homo*, 1547, olie op leisteen, 68 x 53 cm, Madrid, Museo del Prado, inv./cat.nr P000437.



Afbeelding 108: Paul Scheppers, *Ecce homo*, ca. 1572-1575, Zaragoza, Convent van de Theresiaanse karmelieten-missionarissen.



Afbeelding 109: Roland Moys, *Ecce Homo*, tweede helft 16^{de} eeuw, olieverf op paneel, 125.7 x 105 cm, Pamplona, Museo de Navarra.



Afbeelding 110: Daniel Martínez, *Heilige Familie met Johannes de Doper en donor Pascual Mandura*, 1602, Zaragoza, parochieker van San Salvador, Ejea de los Caballeros.



Afbeelding 111: Jusepe Martínez, *Santa Cecilia*, tussen 1635 en 1640, olieverf op canvas, 135 x 98 cm, Museo de Zaragoza.



Afbeeldingenverantwoording

Afbeelding 1: <https://www.tiffany-parks.com/blog/2012/03/15/michelangelos-last-judgment-and-marcello-venustis-copy>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 2: <https://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/oordeel-van-cambyses/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 3: <https://rkd.nl/nl/explore/images/48686>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 4: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/bernard-van-orley-polyptiek-met-job-en-lazarus>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 5: <https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-urbino-titian>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 6: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/10/22/07granve.html>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 7: <https://rkd.nl/nl/explore/images/55173>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 8: <https://www.doriapamphilj.it/en/portfolio/jan-van-scorel/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 9: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/emperor-charles-v-with-a-dog/c6945b08-ded2-4824-9ac1-9a1d042549ce>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 10: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1777/?offset=6&lv=list>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 11: <https://www.uffizi.it/en/artworks/titian-portrait-of-francesco-maria-della-rovere>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 12: <https://altmeister.museum-kassel.de/33700/0/0/147/s4/0/100/objekt.html>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 13: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-ii/d12e683b-7a51-41db-b7a8-725244206e21>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 14: https://stamgent.be/nl_be/collectie/kunstwerken/00662. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 15: <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/retrato-de-felipe-ii/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 16: <http://collections.chateauversailles.fr/#0d16ee18-bdc9-4139-b70a-aaee1b4b8f94>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 17: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 18: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/jan-jennin-gossaert-genaamd-mabuse-venus-en-amor?artist=gossaert-jan-jennin-1>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 19: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/14248>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 20: Uit : Gnann, Achim, en Domenico Laurenza. ‘‘Raphael’s Influence on Michiel Coxcie: Two New Drawings and a Painting. » Master Drawings 34, nr. 3 (1996): 300.

Afbeelding 21 : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342748>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 22: <https://www.artic.edu/artworks/61969/the-morbetto-or-the-plague-of-phrygia>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 23: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/44733/the-climbers>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 24: <https://kmska.be/nl/meesterwerk/val-van-de-opstandige-engelen>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 25: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=H.+Anna-te-Drie%C3%ABn+en+een+engel&start=0> . Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 26: <https://www.clevelandart.org/art/1921.174#thumbnail>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 27: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=marcantonio+raimondi&start=18>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 28: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=marcantonio+raimondi&start=16>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 29: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-12.110>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 30: <https://www.archisevilla.org/pedro-de-campana-descendimiento-de-la-cruz/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 31: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/pieter-i-bruegel-de-val-van-de-opstandige-engelen>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 32: <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/45033/adam-en-eva>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 33: <https://www.barberinicorsini.org/artwork/?id=WE4247>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 34: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1450>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 35: https://recherche.smb.museum/detail/865160/neptun-und-amphitrite?language=de&question=jan+gossaert&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=4. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 36: <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/6078-a-drieluik-met-de-intocht-van-christus-in-jeruzalem-heiligen-en-op-de-buitenzijden-van-de-luiken-stichters-uit-de-familie-van-lokhorst-jan-van-scorel>. Laatst geraadpleegd 25/05/2023.

Afbeelding 37: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/portrait-of-a-lady>. Laatst geraadpleegd 25/05/2023.

Afbeelding 38: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/possibly-by-girolamo-da-carpi-marco-bracci-with-cardinal-ippolito-de-medici>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 39: <https://www.ambrosiana.it/video/cristo-lava-i-piedi-degli-apostoli-pittore-fiammingo/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 40: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388045>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 41: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=De+onthoofding+van+Johannes+de+Doper%2C+op+de+achtergrond+Salome+dansend+voor+Herodes+&start=0>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 42: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/295072>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 43: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200428786>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 44: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Napoli._Chiesa_dei_Santi_Severino_e_Sossio._La_cupola._068.jpg. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 45: https://www.wga.hu/html_m/b/berrugue/pedro/virgin.html. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 46: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/277870>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 47: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165>. Laatst geraadpleegd 25/05/2023.

Afbeelding 48: <https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/portrait-prince-alessandro-farnese-sofonisba-anguissola-c1532>. Laatst geraadpleegd 25/05/2023.

Afbeelding 49: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/portraet-des-alessandro-farnese-mit-cape-und-schwarzer-kappe>. Laatst geraadpleegd 25/05/2023

Afbeelding 50: <https://www.abc.es/archivo/fotos/retablo-de-la-capilla-de-santa-maria-de-jesus-que-pertenecio-a-la-6984406.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 51: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alegor%C3%ADa_de_la_Inmaculada_Concepci%C3%B3n_de_Luis_de_Vargas_\(Altar_de_la_Concepci%C3%B3n_de_la_catedral_de_Sevilla\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alegor%C3%ADa_de_la_Inmaculada_Concepci%C3%B3n_de_Luis_de_Vargas_(Altar_de_la_Concepci%C3%B3n_de_la_catedral_de_Sevilla).jpg). Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 52: <https://catalogo.uffizi.it/it/viewer/#!/main/viewer?idMetadato=1185058&type=iccd>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 53: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020009080>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 54: <https://www.touringclub.it/evento/la-pala-pucci-capolavoro-del-pontormo-in-san-michele-visdomini-a-firenze>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 55: <https://www.catedralbasilicadelpilar.es/retablo-del-altar-mayor/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 56: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Huesca_-_Catedral,_Retablo_Mayor\)_01.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Huesca_-_Catedral,_Retablo_Mayor)_01.jpg). Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 57: <https://www.rct.uk/collection/search#/5/collection/403448/king-ferdinand-v-of-spain-king-of-aragon-1452-1516>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 58: <https://rkd.nl/en/explore/images/186141>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 59: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/f8ce1527-e9d0-44b0-a2db-b80222d675d8?searchid=874874b7-0500-9ab0-5b17-72a017cbd006>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 60: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1247/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 61: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-iii/840ea644-a901-4ca3-be48-ca857d57b876>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 62: https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:John_of_Austria_portrait.jpg. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 63: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/32758>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 64: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-iii-in-armour/d93bcaa2-91a0-4f91-aabc-b3ff0101c627?searchMeta=felipe%20iii%20vidal>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 65: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645?searchMeta=felipe%20iv>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 66: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/allegory-of-the-education-of-philip-iii/ced64564-548c-4754-850a-24ab222e586d>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 67: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/campana/altarpie.html>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 68: https://sbirky.ngprague.czen/dielo/CZE:NG.O_9004. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 69:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santiago_Matamoros,_en_el_retablo_de_la_capilla_del_Mariscal_\(Catedral_de_Sevilla\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santiago_Matamoros,_en_el_retablo_de_la_capilla_del_Mariscal_(Catedral_de_Sevilla).jpg). Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 70: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1409/?offset=2&lv=list>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 71: Uit: Barrado, Elena Escuredo. “Dos nuevos cuadros de Alonso Vázquez y la influencia de Marten de Vos en su obra.” *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nr. 5 (2019): 82

Afbeelding 72: Barrado, Elena Escuredo. “Dos nuevos cuadros de Alonso Vázquez y la influencia de Marten de Vos en su obra.” *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nr. 5 (2019): 82

Afbeelding 73: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064742>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 74: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/372144>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 75:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polidoro_Caldara_da_Caravaggio_Adorazione_dei_pastori_Messina_Museo_Regionale.jpg

Afbeelding 76: Uit: Sánchez, Juan Antonio Gómez. “PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO (1519-1596): NUEVAS OBRAS Y DOCUMENTOS.” *LABORATORIO DE ARTE*, nr. 20 (2007): 80.

Afbeelding 77: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-immaculate-conception-of-los-venerables/76179d81-beaf-4f9e-9a05-ef92340a00d1?searchid=49bdeadc-eb2c-44d8-65ca-b32ca2909f3c>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 78:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Kempener%2C+Pieter+de&query=&start=9>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 79: <http://www.patrimonioartistico.us.es/objeto.jsp?id=1543&tipo=v>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 80: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/velazque/01/0112vela.html>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 81: Barrado, Elena Escuredo. “Dos nuevos cuadros de Alonso Vázquez y la influencia de Marten de Vos en su obra.” *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nr. 5 (2019): 84

Afbeelding 82: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3153>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 83: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3153>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 84:

https://www.researchgate.net/publication/351454824_Campana_y_Velazquez_paralelos_artisticos/figures?lo=1. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 85:

https://www.researchgate.net/publication/351454824_Campana_y_Velazquez_paralelos_artisticos/figures?lo=1. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 86: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/wd/c6d2806e-af1a-49a5-a651-5ad2983b1d7d>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 87: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.497.html>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 88:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Catalina_y_Santa_B%C3%A1rbara_de_Hernando_de_Esturmio_\(Retablo_de_la_capilla_de_los_Evangelistas_de_la_catedral_de_Sevilla\).gif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Catalina_y_Santa_B%C3%A1rbara_de_Hernando_de_Esturmio_(Retablo_de_la_capilla_de_los_Evangelistas_de_la_catedral_de_Sevilla).gif). .

Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 89: Mainar, Jesús Criado. “El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales.” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nr. 26 (2011): 559.

Afbeelding 90: Mainar, Jesús Criado. “El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales.” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nr. 26 (2011): 560.

Afbeelding 91: Mainar, Jesús Criado. “El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales.” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nr. 26 (2011): 560.

Afbeelding 92: Morte García, Carmen. “Que Se Haga al Modo y Manera de [...]: Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón during the 16th Century.” In *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, 387-426. BRILL, 2018. 410.

Afbeelding 93:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Scheppers%2C+Pablo&query=&start=1>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 94: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/z/zuccaro/federico/adormagi.html>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 95: <https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3AD2103866-A5BF-11EA-A14F-3834AA36FAF6#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-1486%2C1845%2C8395%2C4208>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 96: <https://art.thewalters.org/detail/12854/the-adoration-of-the-three-kings/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 97: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/1early/04oddi2.html>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 98: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436504>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 99: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Domingo_del_camino-adoracion_magos-borja.JPG. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 100:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Epifan%C3%ADa_de_Roland_de_Mois.jpg. Laatst

geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 101: https://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/5_1580s/3lastsup.html. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 102:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Mois%2C+Rolan+de&query=&start=1>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 103: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-bautista/ba3d3d54-2135-43c1-b4f7-a2484316754b>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 104: Morte García, Carmen. “Que Se Haga al Modo y Manera de [...]: Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón during the 16th Century.” In *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, 387-426. BRILL, 2018. 420.

Afbeelding 105: Isabel, Mateo. ‘Pablo Esquert. The “Ecce Homo” in the Bilbao Fine Arts Museum and Other Attributed Works’. *Buletina. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nr. n.º 2 (2007): 4.

Afbeelding 106: <https://www.slam.org/collection/objects/33862/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 107: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/ecce-homo/dfaef0bc-ad95-4a73-b1b9-b0c32c1eedb6?searchid=33b294c9-6974-4ca1-2c12-9d51a7e5802d>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 108: Morte García, Carmen. “Que Se Haga al Modo y Manera de [...]: Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón during the 16th Century.” In *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, 387-426. BRILL, 2018. 418.

Afbeelding 109:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecce_Homo,_atribuido_a_Roland_de_Mois_%28Museo_de_Navarra%29.jpg. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Afbeelding 110: : Morte García, Carmen. “Que Se Haga al Modo y Manera de [...]: Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón during the 16th Century.” In *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, 387-426. BRILL, 2018. 411.

Afbeelding 111: <https://www.goaragon.es/la-pintura-en-aragon-entre-el-xvii-y-el-xx-goya-y-mucho-mas/>. Laatst geraadpleegd 20/05/2023.

Bijlagen

Schematische voorstelling “ontwikkeling en verspreiding van de Italiaanse stijlen in Spanje tussen 1550 en 1600 door *Flamencos*”

