

De invloed van Kerk, Inquisitie en Patronaat op de Spaanse kunst:

El Greco's oeuvre in het licht van de contrareformatorische eisen

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschappen, Optie Plastische Kunst,
voor het verkrijgen van de graad van licentiaat,
door Marjan Dewulf.
Promotor: Prof. Dr. Claire Van Damme.

*Creta le dió la vida, y los pinceles Toledo
(Paravicino)*[†]

[†] COSSÍO, M. B., *El Greco*, 3 vols. Madrid, Victoriano Suárez, 1908, II, p. 661. Kreta schonk hem het leven, Toledo zijn penselen.

Woord Vooraf

Graag wil ik volgende mensen die een bijdrage geleverd hebben in het realisatieproces van deze eindverhandeling bedanken:

Prof. Dr. Claire Van Damme en Drs. Patrick Van Rossem voor de kritische lezing van mijn teksten en de goede raad; mijn ouders en mijn zus Marika voor het vertrouwen en de steun; de ganse 4 AD beroepsploeg voor hun grote geduld in tijden dat hun kersverse werkneemster weer eens meer met het hoofd in Spanje zat; mijn vrienden voor de morele steun, de raad en de nodige afleiding, in het bijzonder: Frank, Dana, Natalie, Lieve, Sigert, Klaas, Wim, Kris en Dave voor de nodige praktische ondersteuning.

Inhoudsopgave

Inleiding	IV
Geraadpleegde bronnen	VIII
1. El Greco: Leven en Stijl.....	11
<i>1.1 Levensschets.....</i>	<i>11</i>
1.1.1 Kreta.....	11
1.1.2 Italië	12
1.1.3 Spanje.....	14
<i>1.2 El Greco's stijl en artistieke ideeën</i>	<i>18</i>
2. El Greco's portret van Fernando Niño de Guevara:	
De mythe ontkracht.....	21
<i>2.1 Identificatie van de geportretteerde.....</i>	<i>21</i>
<i>2.2 Receptiegeschiedenis en de invloed van la Leyenda Negra.....</i>	<i>24</i>
<i>2.3 Niño de Guevara en Sandoval y Rojas: Een concurrentiestrijd ?.....</i>	<i>28</i>
<i>2. 4 Portret van de Grootinquisiteur: Tussen traditie en vernieuwing.....</i>	<i>31</i>
2.4.1 Beschrijving	31
2.4.2 Plaats in de kunstgeschiedenis	31
2.4.3 Andere inquisiteursportretten.....	35
2.4.4 Het grootinquisiteurambt	37
2.4.5 Niño de Guevara's accessoires	38
<i>2.5 Zelfbewustzijn bij kunstenaar en geportretteerde.....</i>	<i>41</i>
3. Politiek, religieus en artistiek klimaat in	
contrareformatorisch Spanje	43
<i>3.1 De Spaanse Kerk.....</i>	<i>43</i>
<i>3.2 Het Spaanse hof en de kunst</i>	<i>46</i>
<i>3.3 Inquisitie: Oorsprong en bevoegdheden</i>	<i>50</i>
4. Contrareformatie en beeldende kunst in Spanje	53
<i>4.1 De Reformatie en het katholieke antwoord.....</i>	<i>53</i>
<i>4.2 De weerslag van het Concilie van Trente:</i>	
<i>Iconografie en Contrareformatie</i>	<i>58</i>
<i>4. 3 De gevolgen van het Concilie van Trente voor de Spaanse kunst.....</i>	<i>61</i>
4.3.1 Inquisitorische maatregelen in Spanje	61
4.3.2 Theologen en moralisten.....	66

4.3.3 Richtlijnen provinciale synodes	68
---	----

5. El Greco's werk in het licht van de begrenzings op katholieke kunst72

5.1 Contrareformatorische thema's in El Greco's werk.....	72
--	-----------

5.2 El Greco en censuur	73
--------------------------------------	-----------

5.2.1 De status van de schilderkunst in het zestiende eeuwse Spanje.....	74
--	----

5.2.2 De rol van de opdrachtgever en zelfcensuur	76
--	----

5.2.3 El Espolio (1579)	80
-------------------------------	----

5.2.4 De Begrafenis van de Graaf van Orgaz (1586).....	84
--	----

5.2.5 Virgen de la Caridad (1605).....	87
--	----

5.3 Spaanse Inquisitie en kunst.....	92
---	-----------

5.3.1 Inquisitoriale censuur en artistieke productie: Drie voorbeelden.....	92
---	----

5.3.2 Buitenlandse kunstenaars in aanraking met de Inquisitie	96
---	----

5.3.2.1 De 'vreemde' en de Inquisitie.....	96
--	----

5.3.2.2 Pedro Orrente (1580-1645) als Familiar del Santo Oficio	98
---	----

5.3.2.3 Esteban Jamete, Simon Pereyans en Pietro Torrigiani: drie kunstenaars veroordeeld door de Inquisitie	100
--	-----

5.4 El Greco en Philips II zijn hang naar orthodoxie: Martelaarschap van de Heilige Mauritius.....	106
---	------------

5.5 El Greco en het naakt.....	112
---------------------------------------	------------

5.6 De situatie in het buitenland.....	116
---	------------

5.6.1 Michelangelo's (1475-1564) Laatste Oordeel: eeuwenlang doelwit van pauselijke censuur	116
---	-----

5.6.2 Caravaggio (1571-1610) en de kerkelijke autoriteiten.....	117
---	-----

5.6.3 Veronese en de Venetiaanse Inquisitie	118
---	-----

Besluit.....	121
---------------------	------------

Chronologie.....	128
-------------------------	------------

Bibliografie	132
---------------------------	------------

Platenalbum

Inleiding

Het doel van deze eindverhandeling was aanvankelijk om een iconografische geschiedenis te geven van de Spaanse Inquisitie. Mijn fascinatie voor de Inquisitie werd voor het eerst gewekt door het lezen van Umberto Eco's *De Naam van de Roos* en *De Slinger van Foucault*, waarin in beklijvende taal de wrede activiteiten van dit Heilige Tribunaal worden beschreven. Datzelfde jaar reisde ik voor de eerste maal naar Spanje en maakte er in de stille musea van Andalusië kennis met de vaak bevreemdende kunst van Zurbarán, Murillo en Ribalta, die doordrongen leek van een diep religieus gevoel. Ik begon mij af te vragen of dat duistere apparaat dat de Spaanse Inquisitie toch was, op de één of de andere manier niet te koppelen viel aan Spanje's karakteristieke artistieke productie.

Een jaar later bevond ik me opnieuw in Spanje, ditmaal bewust op zoek naar schilderijen die mij verder konden helpen in mijn voornemen een iconografisch overzicht van de Spaanse Inquisitie te geven. Ditmaal verliepen mijn omzwervingen langs de vele grote musea en oude steden die het land rijk is. De enige werken die iets met de Inquisitie van doen hadden vond ik terug bij Berruguete (1453-1504) en Goya (1746-1828). Een magere vangst, die mij duidelijk maakte dat ik op het verkeerde spoor zat.

Een lange zoektocht bracht me uiteindelijk bij Michael Scholz-Hänsel, een Duitse kunsthistoricus die dezelfde fascinatie leek te delen voor de verhouding tussen Inquisitie en Spaanse kunst. Hij bleek al over dit onderwerp gepubliceerd te hebben en had ook een doctoraat hierover gepland.¹ Zijn aandacht ging vooral uit naar inquisitoriale propagandakunst en kritiek op het tribunaal via beeldende middelen. Hier moest ik dus van afstappen, wilde ik niet in zijn vaarwater terecht komen.

Ik besloot het over een andere boeg te gooien en mij te focussen op de indirecte impact die een apparaat als de Inquisitie gehad kon hebben op de Spaanse kunst, in de vorm van beperkingen, richtlijnen en censuur. Zo kwam ik terug bij die bevreemdende religieuze kunst die een diepe indruk op mij had achtergelaten. Mijn laatste reis had mij ook langs Toledo gebracht, één van de mooiste steden van Spanje, en één van die unieke plaatsen waar de geschiedenis nog een tastbaar gegeven is. In de Santo Tomé kerk stond ik oog in oog met een meesterwerk: El Greco's *Begravenis van Orgaz* (1586, Fig. 29). Dit smaakte naar meer. In het Prado was ik al onder de indruk geraakt van de vreemde atmosfeer die van zijn werken uitging. In Toledo kwam die ten volle tot zijn recht in de talloze kerken en kloosters waar El Greco zijn stempel als kunstenaar had achtergelaten.

El Greco visualiseerde op een buitengewone manier de nieuwe thema's van de Contrareformatie. Als Griek en buitenlander had hij ervoor gekozen zich permanent in Toledo te vestigen, in een land dat de voortrekker van het katholieke geloof wou zijn, zoals dat na het

¹ Scholz-Hänsel (1989, 1994a, 1994b, 1997).

Concilie van Trente werd verkondigd, en op een ogenblik dat de Inquisitie xenofobe trekjes vertoonde. In mijn achterhoofd zat ook het beeld van zijn fascinerende kardinaalsportret, dat beter gekend is als het *Portret van de Grootinquisiteur* en dat ik zelf altijd spontaan in verband gebracht had met de Spaanse Inquisitie. El Greco zou de protagonist van mijn onderzoek worden.

Grondig bronnenonderzoek bracht een aantal interessante maar paradoxale feiten aan het licht. In het verleden werd de Inquisitie een belangrijke invloed toegeschreven binnen de Spaanse cultuur, zowel positief als negatief. Haar negatieve invloed leek steeds de overhand te halen en kristalliseerde zich in de *Leyenda Negra*. Deze zwarte legende stelde de Inquisitie verantwoordelijk voor het cultureel doodbloeden van Spanje. Op dat vlak was echter in hoofdzaak haar invloed op de geschreven cultuur onderzocht en in veel mindere mate op de picturale. De eerste vraag die ik mij stelde was dus hoe groot haar betekenis voor de Spaanse schilderkunst was en in het bijzonder voor El Greco's oeuvre?

Al gauw bleek duidelijk te worden dat ook andere actoren een invloed hadden op de artistieke productie en dat niet enkel de Inquisitie maatregelen nam in de vorm van richtlijnen en censuur. Het Concilie van Trente (1545-63) had zich al over deze kwestie uitgesproken en de controle van religieuze kunst aan de bisschoppen overgedragen. Een studie van El Greco's werk wees uit dat ook op het niveau van de opdrachtgever een invloed uitgeoefend werd. Alle richtlijnen, of ze nu door theologen, bisschoppen of de Inquisitie opgesteld waren hadden één gemeenschappelijk punt: ze kenden aan de religieuze kunst een uiterst belangrijke rol toe binnen de verkondiging van de katholieke dogma's zoals ze op het Concilie van Trente vastgelegd waren. De conciliaire richtlijnen over religieuze kunst, hoe vaag ze ook waren, zouden uiteindelijk de rode draad vormen doorheen mijn onderzoek. Mijn doel was om de Spaanse varianten op die voorschriften te toetsen aan het werk van El Greco. Daarnaast wou ik ook vergelijkingen maken met het buitenland en met andere Spaanse kunstenaars, om een volledig mogelijk beeld van deze complexe situatie te verkrijgen. Wat een studie moest worden van de invloed van de Inquisitie op de Spaanse kunst en El Greco's oeuvre in het bijzonder, werd uiteindelijk opengetrokken naar de studie van een heuse mentaliteit, waarin de rol van de Inquisitie slechts een onderdeel zou blijken. Mijn opzet was om, vanuit een grote fascinatie voor religie en haar niet te verwaarlozen invloed op maatschappijen, een objectieve visie te geven zonder in mythische zwart-wit voorstellingen te vervallen.

Ik stel mij de vraag *in welke mate en via welke kanalen de contrareformatorische eisen een invloed uitgeoefend hebben op het werk van El Greco*. Om het gevaar te vermijden El Greco als een geïsoleerd geval te gaan zien maak ik ook regelmatig vergelijkingen met andere kunstenaars, zowel in binnen- en buitenland, en dat bij benadering voor de periode 1565-1620. 1565, vanwege de beëindiging van het Concilie van Trente en de start van de hervormingen van de Spaanse Kerk en 1620 vanwege de dood van Philips III en het veranderende artistieke

klimaat dat er komt met het regentschap van Philips IV (1621-65). In de vroege zeventiende eeuw, ruimde de militante visie van de Contrareformatie in grote delen van Europa plaats voor een individuelere devotionele praktijk, waarmee ook de artistieke smaak begon te wijzigen.²

In het eerste hoofdstuk geef ik een korte schets van El Grecos' leven, stijl en artistieke ideeën. Zijn artistieke carrière werd bepaald door de drie landen waarin hij achtereenvolgens verbleef. Hij begon als iconenschilder in Kreta, bestudeerde het Westerse kunstidoom in Italië en belandde uiteindelijk in Toledo dat de ideale voedingsbodem zou worden voor zijn unieke stijl, een assimilatie van alle opgedane invloeden.

Het tweede hoofdstuk belicht El Greco's *Portret van de Grootinquisiteur* (ca. 1601), het uitgangspunt van mijn onderzoek. Ik beschouw het portret als een uniek document van een historische ontmoeting, vastgelegd op doek, tussen de kunstenaar El Greco en de prelaat Niño de Guevara, grootinquisiteur, aartsbisschop en kardinaal. De receptiegeschiedenis van het werk is sterk beïnvloed door de *Leyenda Negra*, de legende die de Inquisitie verantwoordelijk stelde voor het intellectueel en cultureel doodbloeden van Spanje en het apparaat dus ook een dominante rol toeschreef binnen die cultuur. Het schilderij werd in het verleden vaak geïnterpreteerd als een door El Greco gecreëerd schrikbeeld van het Inquisitieapparaat. Via een grondige analyse wil ik van zowel kunstenaar als geportretteerde de exacte motieven blootleggen voor het ontstaan van dit uitzonderlijke portret, zonder in mythische of duistere beschouwingen te vervallen. Aan de hand van dit portret wil ik tot een eerste visie komen op de complexe verhouding tussen religie en kunst in het Spanje van de zestiende eeuw, vooraleer ik de focus naar de religieuze kunst verschuif. De analyse van dit portret kan als metafoor gezien worden voor mijn onderzoek. Door de mythe rond El Greco's *Grootinquisiteur* te ontcrachten, laat ik de *Leyenda Negra* achter mij om zo een klare kijk te krijgen op de complexe verhoudingen tussen Kerk, Inquisitie en Patronaat in El Greco's Spanje.

In het derde hoofdstuk geef ik een situatieschets van het politieke, religieuze en artistieke klimaat in het Spanje van de Contrareformatie. Mijn aandacht gaat daarbij uit naar de Spaanse Kerk, de monarchen en de Inquisitie. Op elk van deze niveaus ga ik op zoek naar een gemeenschappelijke visie ten aanzien van kunst.

Hoofdstuk vier geeft een overzicht van de algemene contrareformatorische houding ten aanzien van kunst, en de situatie in Spanje in het bijzonder. De ideeën van de grote reformatoren als Luther, Zwingli en Calvijn worden tegenover de katholieke eisen geplaatst zoals deze op het Concilie van Trente waren vastgelegd. Ook de weerslag van deze contrareformatorische eisen in de Europese literatuur wordt onder de loep genomen. Tenslotte wordt specifiek ingegaan op de gevolgen voor de Spaanse kunst, aan de hand van decreten, meningen en richtlijnen en procedures, vastgelegd op verschillende niveaus binnen de maatschappij.

In hoofdstuk vijf wordt finaal de theoretische situatie getoetst aan de artistieke realiteit in contrareformatorisch Spanje (ca. 1565-1620). In dit deel worden de vele richtlijnen en visies

² BROWN, J., *The Golden Age of Painting in Spain*, London, Yale University Press, 1991, p. 231.

uitgebreid vergeleken met een aantal werken van El Greco. In welk opzicht heeft El Greco's oeuvre te leiden gehad onder censuur? Wie trad op als censor en wat was de rol van de opdrachtgever hierin? In welke mate gaf El Greco een correcte weergave van het contrareformatorische gedachtegoed en hoe groot was zijn eigen aandeel hierin? Wat was de reële rol van de Inquisitie binnen dit theoretische kader dat de Spaanse kunst omringde en werden kunstenaars vervolgd omwille van artistieke misstappen? Hoe stond het Spaanse hof ten aanzien van de religieuze schilderkunst? El Greco's ervaringen worden getoetst aan deze van collega-kunstenaars, zowel in Spanje als in het buitenland.

Geraadpleegde bronnen

De El Greco literatuur is erg omvangrijk en spitst zich uitvoerig toe op zijn leven en werk in zowel Kreta, Italië, als Spanje. Cossío was de eerste kunsthistoricus die een grondige studie van El Greco's oeuvre maakte, San Román y Fernández voegde daar wezenlijke elementen aan toe en publiceerde bijvoorbeeld als eerste een aantal contracten. Vandaag vormen Brown, Davies en Marías een autoriteit.³ Mann richt zich in zijn studie specifiek naar de relatie die El Greco onderhield met zijn opdrachtgevers.⁴ Op het vlak van zijn stijl en artistieke ideeën zijn Marías, Bustamante en Salas belangrijke bronnen.⁵ Over de weerslag van het Concilie van Trente op de Spaanse kunst en in het bijzonder op El Greco's werk bericht enkel Ceballos. In dit korte artikel gaat hij voornamelijk in op de richtlijnen zelf die hij vaag in verband brengt met El Greco's werk.⁶

Menziozzi geeft in *Les Images: L'église et les arts visuels* (1991) een ruim overzicht van de invloed van Kerk op kunsten belicht hierin ook de contrareformatorische visies. Voor de situatie in Spanje vormen een drietal werken de absolute basis: namelijk *Teoria de la Pintura del Siglo de Oro* van Calvo Serraller (1981), *Arte y teoria: La Contrarreforma y España* van Cañedo-Argüelles (1982) en *Idoles e Imágenes: La controversia del arte religioso en el siglo XVI español* van Martínez-Burgos (1990). De selectieve bibliografieën maakten mij verder wegwijs in de uitgebreide literatuur over dit onderwerp. Tejada y Ramiro's *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española en latin y castellano* (1863) vormt een belangrijke secundaire bron voor de vele concilies in Spanje en hun uitvoeringsbesluiten over religieuze kunst. *Arte de la Pintura* van Francisco Pacheco (1649), *La Fundación del Monasterio de El Escorial* van Fray José de Sigüenza (1605) en *El museo pictórico y escala óptica* (1724) van Palomino zijn belangrijke primaire bronnen voor het leven van de Spaanse kunstenaars en behandelen ook problemen met de iconografie. Bovendien zijn het uitstekende getuigenissen van de heersende mentaliteit in verband met de beeldende kunst.

Over de invloed van de Spaanse Inquisitie op de beeldende kunst is weinig literatuur terug te vinden, dit in tegenstelling tot haar impact op de geschreven cultuur in de vorm van boekencensuur. *Die Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts* van Reusch (1970) vormt een geschikte verzameling van de Indexen van de Inquisitie, waarin haar maatregelen ten opzichte van kunst terug te vinden zijn. In de Inquisitie geschiedschrijving gaan enkel Lea (*A history of the Inquisition of Spain, 1906*) en Kamen (*The Spanish Inquisition, an historical revision, 1997*) kort in op deze kwestie. Alleen Pinto Crespo toont in zijn artikel *La*

³ Zie Álvarez Lopera (1999); Brown (1982, 1983); Brown, Pita Andrade (1984); Cossío (1908); Davies (2003); Hadjinicolaou (1995); Marías (1997); San Román Y Fernández (1910, 1927).

⁴ Mann (1986).

⁵ Marías, Bustamante (1981); Salas (1967a, 1967b).

⁶ Ceballos (1984).

actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa: Tres ejemplos de su actuación (1981) uitgebreid de invloed van de Inquisitie op de Spaanse beeldende kunst aan met drie voorbeelden.

Voor mijn studie van El Greco's Portret van de Grootinquisiteur vormden Scholz-Hänsel's *El Greco "Der Großinquisitor": Neues Licht auf die Schwarze Legende* (1991) en Brown en Carr's identificatieproblematiek *Portrait of a Cardinal: Niño de Guevara or Sandoval y Rojas?* (1982) het uitgangspunt. Over de behandeling van buitenlandse kunstenaars door de Spaanse Inquisitie bracht Scholz-Hänsel een aantal zaken samen in *Künstler als Gastarbeiter in Spanien – Vom Reiz des Fremden sowie dem Leiden unter und dem Leben mit der Inquisition* (1996).

Het grote hiaat in het onderzoek naar de invloed van de contrareformatorische eisen op de Spaanse kunst, en op El Greco's werk in het bijzonder, vormt het gebrek aan synthese tussen de artistieke praktijk en het theoretische kader. Martínez-Burgos legt in haar bespreking van de zestiende eeuwse religieuze kunst kort een aantal verbanden tussen de werken en het kader aan richtlijnen dat hen omringde. Over El Greco's kunst spreekt ze in dit geval niet. Ceballos (*La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco*) is de enige die een aanzet gaf in die richting door El Greco's werk bewust in de context van de contrareformatorische beperkingen te plaatsen. Tot een grondige analyse van El Greco's werk in het licht van die eisen komt het echter niet en het zijn vooral de richtlijnen *an sich* die in zijn korte artikel besproken worden.

Financiële beperkingen zorgden ervoor dat ik mij geen reis naar de Spaanse archieven meer kon veroorloven. Bovendien leerde het bronnenonderzoek mij al gauw dat het leeuwendeel van de informatie waarnaar ik op zoek was gebundeld zat in secundaire literatuur, zoals de werken die ik hierboven heb vermeld. De selectieve bibliografieën van die publicaties zetten mij verder op het spoor van mijn onderwerp. Zo kwam ik ook terecht bij de contemporaine literatuur die mij een flink stuk verder hielp in het begrijpen van de mentaliteit van mijn onderzoeksperiode zoals de werken van Sigünza, Pacheco, Palomino, maar ook Paleotti, Molanus en Mancini voor het buitenland.

Een aantal van die werken waren natuurlijk niet in België te vinden, maar kon ik wel, met de nodige wachttijd, via interbibliotheaire ontlening bemachtigen. Het moderne Spaans heb ik ondertussen behoorlijk onder de knie gekregen, alleen het oude Castiliaans begrijpen was niet altijd even evident.

Een deel van El Greco's werken heb ik in hun historische context in Toledo gezien. Ook het Prado in Madrid bezit een groot aandeel van zijn oeuvre. In El Escorial zijn het grootste deel van de werken terug te vinden, die ik bespreek in het kader van Philips' visie op religieuze kunst.

El Greco's oeuvre zit verspreid over de hele wereld. Maar als kers op de taart loopt nu nog een unieke tentoonstelling in de Londense *National Gallery* (11 februari tot 23 mei) die zijn meesterwerken even bij elkaar brengt, waaronder ook zijn *Portret van Niño de Guevara*.

1. El Greco: Leven en Stijl

1.1 Levensschets

1.1.1 Kreta

Er zijn weinig documenten en bronnen bewaard over El Greco's Griekse en Italiaanse levensjaren. Over zijn jeugd op Kreta is zelfs zo goed als niets bekend.

Volgens zijn eigen getuigenis werd El Greco in 1541 in het Kretenzische Chaniá geboren onder de naam Domenikos Theotokopoulos.¹ Zijn familie behoorde tot de middel- of zelfs bovenklasse en kon hem dus een goede opleiding geven. Zijn vader was belastinginnehmer voor de Venetiaanse staat, zijn broer Manoussos trad in diens voetsporen. Domenikos duikt in 1563 voor het eerst op in de Kretenzische annalen. In een waarschuwing van de hertog van Chaniá, aan een zekere Balestra, staat dat laatstgenoemden Manoussos, Domenikos Theotokopouli en hun familie met rust moeten laten. In dit document wordt Domenikos al aangeduid als meester schilder.²

In 1566 wordt hij voor de tweede maal vermeld, in de akte van een notaris uit Chaniá. De toen vijftientigjarige Domenikos wordt omschreven als 'meester schilder, zoon van Georgios en broer van Manoussos'. Een ander document uit datzelfde jaar handelt over de verkoop van één van zijn werken. De beschrijving van het werk, een *Passie van Christus*, laat vermoeden dat hij in die periode iconen schilderde in een laatmiddeleeuwse postbyzantijnse stijl, die op dat ogenblik in Kreta nog erg in trek was.³

Deze hypothese werd in 1983 bevestigd door de vondst van een door El Greco gesigineerd werk te Ermoupolis op Syros. *De dood van Maria* (Fig. 0) dateert uit ongeveer 1567 en draagt naast zijn handtekening ook de eerste sporen van zijn latere specifieke schilderstijl.⁴

¹ MARÍAS, F., *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris, Adam Biro, 1997, p. 23; In een document, gedateerd op 31 oktober 1606 gaf hij zichzelf de leeftijd van 65 jaar. Wanneer hij in 1582 als tolk optrad tijdens het proces tegen een jonge Griek, vermeldt hij Chaniá als zijn geboorteplaats.

² ÁLVAREZ LOPERA, J., *The Construction of a Painter*, in: ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco : identity and transformation ; Crete, Italy, Spain ; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 3 - May 16, 1999 ; Palazzo delle Esposizioni, Rome, June 2 - September 19, 1999 ; National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, Athens, October 18, 1999 - January 17, 2000*, Milano, Skira, 1999, pp. 47-8.

³ BROWN, J., *El Greco und Toledo*, in: BROWN, J., *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, p. 75.

⁴ SCHOLZ-HÄNSEL, M., *El Greco "Der Großinquisitor": Neues Licht auf die Schwarze Legende*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, p. 8.

1.1.2 Italië

Kreta was sinds 1204 Venetiaans bezit. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat we El Greco in 1568 in de lagunestad terugvinden. Venetië was toen één van de belangrijkste Italiaanse kunstencentra, waar o.a. Titiaan, Tintoretto, Bassano en Veronese aan het werk waren. Greco leek vastberaden zich te vormen in de Italiaanse schilderkunst. In die zin kunnen we zijn verblijf in Venetië dan ook als puur autodidactisch opvatten. In die periode gaat hij verschillende nieuwe ideeën en invloeden assimileren in een poging zijn Byzantijnse scholing achter zich te laten en als modern schilder naam te maken.⁵

In de herfst van 1570 laat El Greco Venetië achter zich, en zet koers naar Rome. Kort na zijn aankomst ontmoet hij Giulio Clovio (1498-1578), schilder en miniaturist die onder bescherming van kardinaal Alessandro Farnese leefde.⁶ Op 16 november 1570 schrijft Clovio een aanbevelingsbrief aan de kardinaal, waarin hij Greco voorstelt als een *discepolo* van Titiaan. Lange tijd werd deze brief beschouwd als het bewijs dat Greco in Venetië een tijdje in het atelier van Titiaan gewerkt heeft, hoewel dit nergens echt bewezen is. Brown trekt deze hypothese in twijfel op grond van twee zaken. Het doel van de brief is om Greco in de kringen van kardinaal Farnese binnen te loodsen. Een jonge en onbekende schilder opwaarderen tot leerling van de grote Titiaan kan men als een strategische zet beschouwen. Daarnaast betekende het woord *discepolo* in de zestiende eeuw niet enkel leerling maar ook navolger namelijk iemand die een meester kopieert los van enig arbeidsverband tussen die twee. De aanbevelingsbrief lijkt in ieder geval geslaagd en Greco krijgt onderdak in het Palazzo Farnese.⁷ De weinige schilderijen die uit Greco's Venetiaanse periode bewaard gebleven zijn, dragen een geringe invloed van Titiaan in zich. Niettemin had hij een groot respect voor deze meester in de kleurenbehandeling. Van alle Venetianen is het vooral Tintoretto waardoor El Greco beïnvloed wordt. En ook in zijn Spaanse creaties blijft die invloed zichtbaar in de uitgerokken figuren, het flitsende licht en de bewogen houdingen van zijn karakters. El Greco's bewondering voor beide meesters is ons overgeleverd via zijn aantekeningen in zijn persoonlijke kopie van Vasari's *Vite*.⁸

In 1572 wordt hij om onbekende redenen uit het Palazzo Farnese gegooid.⁹ Datzelfde jaar nog laat El Greco zich in de Accademia di San Luca opnemen als 'pittore a carte', of miniaturist. Dit doet vermoeden dat hij nog steeds door Clovio, die zelf miniaturist was, ondersteund wordt.

⁵ MARÍAS, F., *op. cit.*, p. 73.

⁶ SALAS, X., *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967, p. 21.

⁷ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, pp. 77-78; MARÍAS, F., *op. cit.*, pp. 65-72.

⁸ SALAS, X., *Un exemplaire des Vies de Vasari annoté par le Greco*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 69, 1967, pp. 178-181.

⁹ WILDE, J., *Italian Drawings in the British Museum, Michelangelo and his Studio*, vert. J. H. Gere, T. H. Scrutton, London, The British Museum Press, 1953, pp. 106-07.

Zodra men in deze gilde opgenomen werd, had men het recht een eigen atelier op te richten en te voorzien in zijn eigen levensonderhoud als een onafhankelijk meester.¹⁰ Deze stap suggereert dat El Greco zich in Rome wou vestigen voor een carrière als italianiserend schilder.

El Greco liet als kunstenaar weinig sporen na in het competitieve artistieke leven van Rome. Hoewel hij enkele werken voor privé klanten schiep, kreeg hij geen publieke opdrachten van belang noch was er sprake van invloedrijke opdrachtgevers die zijn carrière ondersteunden. Ondanks het gebrek aan erkenning ging hij verder in zijn assimilatie van de Italiaanse meesters en de verfijning van zijn eigen bekwaamheid.¹¹

El Greco's verblijf in Rome wordt vaak in verband gebracht met de beroemde anekdote die Mancini – weliswaar veertig jaar na datum – optekende in zijn *Considerazioni sulla Pittura*. Op dit ogenblik lag Michelangelo's *Laatste Oordeel* (1535-41, Fig. 34) zwaar onder vuur bij paus Pius V vanwege het vele naakt. Pius IV had eerder al een deel van de figuren laten overschilderen door Daniele da Volterra (1509-1566) in 1546.¹² Greco moet in dit licht de uitspraak gedaan hebben dat wanneer Michelangelo's werk effectief verwijderd zou worden, hij het op een fatsoenlijke manier zou herschilderen, zonder het naakt dus mogen we veronderstellen, en zonder afbreuk te doen aan de artistieke kwaliteit: '[...] con honestà et decenza non inferiore a quella di bontà di pittura [...]'.¹³ Deze uitspraak bewijst in ieder geval dat El Greco goed op de hoogte was van de nieuwe contrareformatorische eisen die het Concilie van Trente aan de kunsten had opgelegd, waarbij eer en fatsoen hoog in het vaandel gedragen werden.

Michelangelo was op dat moment amper zes jaar dood, en werd nog steeds geroemd in Rome, ondanks alle tegenstand die zijn *Laatste Oordeel* te verduren kreeg. Greco's houding ten aanzien van de meester was ambivalent, toch kon hij zijn bewondering kan hij vaak nauwelijks wegstoppen.

Hij leverde kritiek op de kleurenkeuze van Michelangelo in zijn aantekeningen bij Vasari's *Vite*. Michelangelo's behandeling van de menselijke figuur echter, inspireerde hem dan weer zoals te zien in zijn eigen vroege werk.¹⁴ Navolgers van Michelangelo vonden de tekening superieur aan de kleur, terwijl de Venetiaanse aanhangers kleur boven vorm plaatsten. Greco koos voor een soort verzoenende middenpositie maar over Michelangelo's kleurgebruik was hij even ongenadig als de Venetianen. Tijdens zijn bezoek in 1611 aan El Greco, confronteert Pacheco (1564-1644), de beroemde Spaanse kunstcriticus, hem met de vraag wat er nu het moeilijkst was, de kleur of de tekening. Greco gaf als antwoord dat de kleur dit was. In diezelfde ontmoeting laat El Greco zich schamper uit over Michelangelo's kunstenaarschap: 'Era un buen

¹⁰ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 81.

¹¹ BROWN, J., *The Golden Age of Painting in Spain*, London, Yale University Press, 1991, p. 69.

¹² MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1951, p. 2.

¹³ SALAS, X., *op. cit.*, 1967b, p. 15. Geciteerd uit: MANCINI, G., *Considerazioni sulla Pittura (1614-1621)*, 2 vols., ed. A. Marucchi en L. Salerno, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956, I, pp. 230-231.

¹⁴ SALAS, X., *op. cit.*, 1967b, p. 41.

hombre y que no supo pintar'. Toch merkt hij ook op dat voor de tekening van het naakt, Michelangelo het model bij uitstek was.¹⁵

1.1.3 Spanje

Als we Mancini's anekdote over het Laatste Oordeel mogen geloven, waren de Romeinse kunstenaars zo woedend om Greco's uitlating over Michelangelo's meesterwerk, dat de Kretenzer verplicht was Rome in te ruilen voor Spanje.¹⁶ Er zijn echter heel wat plausibelere redenen te vinden voor zijn vertrek naar Spanje.

Wat dreef El Greco naar Spanje? De hoofdreden was zonder twijfel de roemloze zoektocht in Rome naar betekenisvolle opdrachtgevers, en de hoop deze wel in Spanje te vinden, dat op dat ogenblik één van de wereldmachten was. In het bijzonder rekende hij op de steun van Philips II, die bekend stond als een groot liefhebber van Italiaanse schilderkunst. De bouw van El Escorial, zijn monumentale residentie even buiten Madrid, trok als een magneet tal van Spaanse en buitenlandse kunstenaars aan. Via Fulvio Orsini, bibliothecaris in het Palazzo Farnese, komt hij in contact met de Spanjaard Luis de Castilla – die zijn levenslange vriend en beschermer zou worden – wiens vader Diego de Castilla, decaan van het kathedraalkapittel van Toledo was.¹⁷

Greco komt in Toledo aan in de lente van 1577, na een kort oponthoud in Madrid in 1576, waar hij een eerste poging ondernam om de gunsten van Philips te winnen met het opmerkelijke *Aanbidding van de Naam van Jezus* (ca. 1577, Fig. 40).¹⁸ Datzelfde jaar ontvangt hij van Luis de Castilla zijn eerste belangrijke opdracht in Toledo: de decoratie van de altaren van de Santo Domingo el Antiguo kerk. Het succes van deze opdracht en de alom geprezen *El Espolio* (1579, Fig. 27) voor de kathedraal van Toledo, spelen waarschijnlijk mee in zijn beslissing zich voorgoed in Toledo te vestigen.

In 1578 schenkt Doña Jerónima de las Cuevas hem zijn enige zoon: Jorge Manuel. Een bewijs van hun huwelijk is er nooit gevonden.¹⁹ Het is meer dan waarschijnlijk dat El Greco van bij zijn geboorte de rooms-katholieke kerk aanhing. Kreta stond onder Venetiaans bewind en Chaniá had zijn eigen aartsbisschop aangeduid door Rome. In een document opgesteld in 1614, even voor zijn dood, verklaart El Greco dat hij gelooft in de '*Santa Madre Iglesia de Roma*'.²⁰ Op 2 mei 1582 moet Greco voor het Inquisitie-tribunaal van Toledo verschijnen, als tolk in een

¹⁵ PACHECO, F., *Arte de la Pintura (Sevilla, 1649)*, ed. F. J. Sánchez Cantón, 2 vols., Madrid, 1956, I, p. 370. 'Hij was een goed man, maar wist niet hoe te schilderen.'

¹⁶ SALAS, X., *op. cit.*, 1967b, p. 15.

¹⁷ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 71.

¹⁸ WETHEY, H. E., *El Greco and His School*, 2 vols., New Jersey, Princeton University Press., I, p. 11.

¹⁹ LASSAIGNE, *El Greco*, vert. J. Brenton, Thames and Hudson Ltd., London, 1973, pp. 43-53.

²⁰ WETHEY, H. E., *op. cit.*, I, p. 79.

proces tegen een Griekse jongen die beschuldigd werd van het plegen van islamitische handelingen, die streng verboden waren in een door en door katholieke samenleving.²¹

In 1580-1582 werkt hij aan een opdracht voor Philips II: *Het Martelaarschap van de Heilige Mauritius* (Fig. 41), zijn ultieme en laatste poging om in het ambt van hofschilder verheven te worden. Philips wijst het werk af omwille van een ‘verkeerde voorstelling’ van het verhaal.²² Het was niet de eerste en zeker ook niet de laatste keer dat El Greco problemen kreeg met zijn eigen interpretatie van gevestigde thema’s. Door zijn zelfbewust karakter verkeek hij niet alleen zijn kansen bij het hof, maar ook bij het kathedraalkapittel van Toledo, door de langdurige procedure die hij voerde om de betaling en de iconografie van de *Espolio*.

Nu hij zijn kans op een positie aan het hof definitief verkeken had werd hij gedwongen tot een onzekerdere schildersloopbaan in Toledo, waar zijn financiële toestand zou afhangen van het aantal opdrachten hij kon binnenhalen. Vanaf 1585 huurt hij drie ruimtes in het prestigieuze paleis van de Marqués de Villena. Daar leidt hij een schildersatelier dat zich ook toelegt op de polychrome sculptuur en het architectonische lijstwerk bij retabels.²³

Gelukkig telde El Greco’s vriendenkring heel wat prominente Toledanen die hem regelmatig opdrachten gaven en steeds zijn artistieke carrière bleven steunen. Tot zijn intimi mocht hij onder meer rekenen: Antonio de Covarrubias (1512-1577), zoon van een bekende architect en rector van de Universiteit van Toledo; Fray Hortensio Paravicino (1580-1633), dichter en abt van de Orde van de Heilige Drievuldigheid; Dr. Pedro Salazar de Mendoza (ca. 1550-1629), schrijver, doctor in het kerkelijke recht en kanunnik van de kathedraal van Toledo; Dr. Gregorio Angulo, raadsman en Greco’s advocaat in de belastingstrijd tegen het hospitaal van Illescas; Luis en Diego de Castilla (ca. 1510-1584), beide behorend tot de hoge kringen van de geestelijkheid.²⁴

Zijn opdrachtgevers waren stuk voor stuk onderlegde figuren die gestudeerd hadden aan de grote Spaanse universiteiten en diverse ambten betrokken binnen het Toledaanse religieuze leven. Deze mannen deelden eenzelfde intellectuele en filosofische achtergrond, ondersteunden de basisbeginselen van het katholieke geloof en hadden een groot begrip van de contrareformatorische theologie, zoals die na het Concilie van Trente werd verkondigd. Voor deze opdrachtgevers, schiep El Greco beeldprogramma’s die hun ideeën en hun overtuigingen visualiseerden. Om dit te kunnen realiseren, moeten opdrachtgever en kunstenaar wel in dialoog getreden zijn met elkaar.²⁵

In Italië had hij gezien hoe kunstenaars als hooggeplaatste figuren in de maatschappij behandeld werden en hij moet zelf ook de hoop op een dergelijke behandeling in zijn nieuwe thuisland gekoesterd hebben. Tegen het einde van de zestiende eeuw had de opvatting van de

²¹ IPSER, K., *El Greco : Der Mahler des christlichen Weltbildes*, 2 vols., Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1960, I, p. 20.

²² Zie hoofdstuk vijf.

²³ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 85.

²⁴ WETHEY, H. E., *op. cit.*, I, p. 14.

²⁵ MANN, R. G., *El Greco and his Patrons: Three Major Projects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 147-48.

schilderkunst als vrije kunst zich vastberaden doorgezet in Europa. In Spanje echter, werd de schilderkunst nog steeds beschouwd als een ambachtvorm en de schilder als een ambachtsman die manuele arbeid verrichtte.²⁶ Greco kwam hiertegen in opstand; getuigen daarvan zijn de talrijke processen die hij voerde over de waardebepaling van zijn schilderijen. Zijn kunst moest en zou naar juiste waarde geschat worden. Het schrijven van geleerde traktaten over schilderkunst en architectuur gaf hem het recht zichzelf op gelijke voet te plaatsen met filosofen en humanisten, de vertrekken die hij huurt in het Villena paleis gaven hem de status van een man van adel.

In de verdediging van zijn rechten en de waarde van zijn schilderijen was hij onnavolgbaar. Men kan bijna met zekerheid stellen, dat de processen die hij tegen invloedrijke en machtige opdrachtgevers voerde, wanneer zij weigerden het vastgestelde honorarium te betalen, zijn persoonlijke vrijheid in gevaar gebracht hebben. Tegen de machtige belastingsbureaucratie in, zette hij bijvoorbeeld ook zijn pleidooi voor de belastingsvrije beeldverkoop koppig verder. Het betrof hier de schilderijen voor het hospitaal van Illescas – die al aanleiding gegeven hadden tot een proces in verband met hun waarde – waarvan de staat een deel van het honorarium eiste. In een reuzenproces voor de *Consejo de Hacienda* in Madrid, haalde El Greco zijn gelijk.²⁷

Aan het einde van de zestiende eeuw had Greco als kunstenaar naam gemaakt tot ver buiten de grenzen van het aartsbisdom Toledo. Getuigen daarvan zijn de talrijke opdrachten die hij krijgt. Samen met zijn zoon Jorge stond hij af en toe de Toledaanse *Consejo de la Gobernación Arzobispal* met raad bij in haar goedkeuring van schilderijontwerpen.²⁸

Francisco Pacheco, de Sevillaanse kunstkriticus en schilder, bezoekt Greco in 1611 en herinnert zich later:

‘[...] y que en nuestro siglo ha habido varones doctos, no solo en la pintura, pero en letras humanas (de que se ha hablado asaz), como Micael Angel, [...] Domenico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura.’²⁹

Dit staat in scherp contrast met het beeld van El Greco als een in zichzelf gekeerde mysticus, dat ons gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw voorgeschoteld werd. Zijn brede humanistische interesse is duidelijk weerspiegeld in zijn bibliotheek die ons bekend is via inventarissen opgemaakt door zijn zoon. Ze omvatte zowel Griekse, Italiaanse en Spaanse boeken over filosofie, literatuur, poëzie, religie, kunst en architectuur. Hij bezat de werken van Homeros Euripides en Hippocrates in het Grieks, Tacitus en Josephus, Aristoteles, Petrarca’s poëzie, het Oude en het Nieuwe Testament, een Griekse vertaling van de decreten van het Concilie van Trente, de werken van Sint Basilius en van Pseudo-Dionysius de Areopagiet, etc.³⁰

²⁶ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 107.

²⁷ IPSEK, K., *op. cit.*, I, p. 51.

²⁸ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 54.

²⁹ PACHECO, F., *op. cit.*, II, pp. 158-159. ‘Ook in onze eeuw waren er geleerde mannen, niet enkel in de schilderkunst maar ook in de humanistische vorming, zoals Michelangelo, [...] Domenico Greco, die een grote filosoof was en over schilderkunst, sculptuur en architectuur geschreven heeft.’

³⁰ SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F., *El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli*, Madrid, Fortanet, 1910, p. 195-97.

Domenikos Theotokopoulos stierf op 7 april 1614, in het Villena paleis te Toledo. Hij werd begraven in de Santo Domingo el Antiguo, de kerk nabij zijn woning, waar zijn beroemde *Begravenis van Orgaz* (1588, Fig. 29) terug te vinden is.³¹

³¹ WETHEY, H. E., *op. cit.*, I, p. 18.

1.2 El Greco's stijl en artistieke ideeën

El Greco's schilderkunst is een vaak bevreemdende synthese tussen het reële en het bovennatuurlijke. Diezelfde geest spreekt ook uit zijn eigen fragmentarisch bewaard gebleven aantekeningen. Deze nota's vinden we terug in de marges van een editie van Vitruvius' *De Architectura* en van Vasari's *Vitae*. Hoewel ze onvolledig en incoherent zijn, onthullen ze de intellectuele basis van El Greco's kunst.³² De traktaten over schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur waarover Pacheco spreekt in zijn *Arte*, zijn kennelijk verloren gegaan.³³

El Greco wilde niet louter en alleen de natuur reproduceren in zijn werken maar vooral recreëren. Dit transformatieproces steunt niet op mechanische regels en procedures zoals geometrische principes, maar eerder op het beoordelingsvermogen van het intellect dat getraind is in de waarneming van natuur. Zo kwam hij niet tot imitatie maar tot een 'verbetering' van die natuur, waarvoor kleur en licht zijn belangrijkste hulpmiddelen werden.³⁴

Eens men als kunstenaar die visuele wereld begreep kon men ook de onzichtbare wereld verbeelden. Deze ideeën waren niet nieuw, ze gingen terug op een neoplatoonse traditie die erg in de smaak viel bij de Venetiaanse en Toscaanse scholen. Noch het aardse, noch het hemelse rijk werden als statisch beschouwd, een kwaliteit die trouwens tegengesteld was aan het Schone. Die beweeglijke schoonheid uitte zich in het gebruik van uitgelengde figuren, gedraaide poses, sterke verkortingen en kronkelige omtrekken, of de *figura serpentinata*, zoals de maniëristen die noemden. El Greco was vervuld van een geloof in een artificiële kunst, zijn eigen kunstconceptie leunde dan ook dicht aan bij die van het maniërisme. Centraal in deze maniëristische theorie was het geloof in de 'Oordeelkracht van het oog'. In Vasari's *Vitae* maakte hij bij de volgende passage over Michelangelo's maniërisme kanttekeningen die duidelijk maakten dat deze visie hem enorm boeide:³⁵

'[...] vandaar dat hij voor zijn figuren negen, tien of zelfs twaalf hoofden (hoofdlengtes, sic) placht te maken, waarbij hij niets anders nastreefde dan, door ze met elkaar te combineren, een zekere overeenstemming van gratie in het geheel tot stand te brengen die de natuur niet verschaft [...].'³⁶

Het verder kijken dan de zichtbare werkelijkheid vinden we ook terug in de geschriften van de zesde eeuwse Pseudo-Dionysius, waarvan El Greco een exemplaar in zijn bibliotheek bezat.

'[...] we attain to true vision and knowledge [...] by the abstraction of the essence of things; even as those who, carving a statue out of marble, abstract or remove all the

³² Zie MARIÁS, F., BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de EL Greco: Comentarios a un texto inédito*, Madrid, Editores Cátedra, 1981; SALAS, X., *op. cit.*, 1967a.

³³ PACHECO, F., *op. cit.*, II, pp. 158-159.

³⁴ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 83.

³⁵ SALAS, X., *op. cit.*, 1967a, p. 37.

³⁶ VASARI, G., *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, vert. A. Kee, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1998, p. 256.

surrounding material that hinders the vision which the marble conceals and, by that abstraction, bring to light the hidden beauty.³⁷

Ook zijn stijl was niet statisch maar evolueerde voortdurend in de richting van toenemende complexiteit en abstractie. Het naturalistische werd geleidelijk aan vervangen door het imaginaire. Dat visionaire karakter van zijn late werken werd vaak toegeschreven aan de invloed van de mystici in Spanje, een uitleg die Greco's complexe werken sterk vereenvoudigt en onrecht aandoet, vooral nu men weet dat hij ook geen contact had met mystici. Zijn opdrachtgevers en vrienden, als leden en verdedigers van de institutionele kerk beschouwden mystici als marginaal en gevaarlijk voor de orthodoxe katholieke leer.³⁸ Bovendien verraden Greco's geschriften een intellectuele basis in zijn kunst, in plaats van een spontane en gevoelsmatige mystieke. De indruk van spontaniteit die men bij zijn werken ondervindt, komt helemaal niet voort uit een vlugge en impulsieve manier van werken. Pacheco vertelt in zijn *Arte* dat El Greco vaak heel lang aan een schilderij werkte, waarbij hij laagje per laagje aanbracht om zo het gewenste lichteffect te verkrijgen.³⁹

De natuur ontbreekt meestal in zijn voorstellingen, zijn kunst is van de menselijke geest geïnspireerd. De figuren zijn vaak in een ondefinieerbare ruimte afgebeeld waardoor alle aandacht naar hen getrokken wordt. Het onderscheid tussen dag en nacht bestaat amper in El Greco's kunst. Het temporele lijkt plaats te hebben moeten maken voor het eeuwige. Figuren lijken licht uit te stralen van binnen uit of reflecteren licht, afkomstig uit een onzichtbare bron. In zijn latere werken wordt het licht alsmaar intensiever en wordt het complementair aan kleur.⁴⁰ Naast de geadopteerde Italiaanse artistieke concepten speelden ook nog andere zaken mee in het ontstaan van zijn unieke stijl, zoals zijn Byzantijnse scholing (Fig. 0). Greco was in essentie een buitenstaander in de conventies van renaissanceschilderkunst. Deze standaardelementen aanvaarde hij nooit als absoluut en enig. Ondanks de invloeden van de Italiaanse meesters bleef hij in wezen een iconenschilder die getraind was in een traditie waarin men weinig aandacht schonk aan naturalisme, anatomie en lineair perspectief. Onder de juiste condities kon deze Byzantijnse erfenis heropleven en zich vermengen met wat hij in Italië geleerd had, zoals dat in Toledo het geval was.⁴¹

Zijn figuren worden meer en meer tweedimensionaal, langer en slanker. Kleuren krijgen een expressieve in plaats van een beschrijvende functie, de renaissanceregels van het perspectief en de proportie laat hij geleidelijk aan achter zich. Zijn esthetiek lijkt niet meer gebaseerd op observatie van natuurlijke fenomenen, maar lijkt een creatie van de geest. In Italië had hij eerst het meesterschap verworven over kleur en vorm om er zich vervolgens terug van los te maken. De strenge richtlijnen waaraan een contrareformatorische kunstenaar zich moest houden lijken

³⁷ DIONYSIUS THE AREOPAGITE, *Dionysius the Areopagite, Mystical Theology and the Celestial Hierarchies*, Editors of the Shrine of Wisdom, Godalming, 1965, p. 12.

³⁸ KAGAN, R., *Toledo zur Zeit El Grecos*, in: BROWN, J., *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, pp. 49-56.

³⁹ PACHECO, F., *op. cit.*, II, p. 79.

⁴⁰ MARIÁS, F., BUSTAMANTE, A., *op. cit.*, pp. 182-192.

⁴¹ HADERMANN-MISGUICH, L., *Forme et esprit de Byzance dans l'oeuvre du Greco*, in: *Revue de l'Université de Bruxelles*, nr. 5, 1964, p. 12.

in fel contrast met zijn intense en ongewone stijl. Zijn Toledaanse opdrachtgevers moeten hem wel aangemoedigd en uitgedaagd hebben in de ontwikkeling van zijn inventieve en expressieve beeldtaal.⁴²

El Greco bleef stevast zijn werk in het Grieks ondertekenen. Het is ook betekenisvol dat hij in Spanje bekend werd onder de naam 'de Griek', in zijn Italiaanse vorm, 'Greco', in plaats van *El Griego*, wat de Spaanse vorm geweest zou zijn. Het Spaanse lidwoord, 'El' en het Italiaanse 'Greco', maakten van Domenikos Theotokopouli een kosmopoliet figuur die in wezen steeds Grieks zou blijven, net zoals zijn kunst een synthese vormde van Spaanse, Italiaanse en Byzantijnse invloeden, maar waarvan vooral deze laatste zijn unieke stijl diepgaand zouden bepalen.

⁴² MANN, R. G., *op. cit.*, p. 150.

Hij wijst met een vinger en beveelt zijn wachters de man te grijpen. Zijn macht is zo groot en het volk is zo onderworpen, dat de menigte angstig gehoorzaamt en meteen voor de wachters opzij gaat. In de doodse stilte die plotseling is ontstaan, grijpen ze hem en voeren hem weg. Onmiddellijk buigt de menigte als één man tot de grond voor de oude Grootinquisiteur; hij zegent allen en vervolgt zijn weg.¹

2. El Greco's portret van Fernando Niño de Guevara: De mythe ontkracht

Dit gevierde schilderij (Fig. 1) is niet alleen synoniem voor El Greco geworden, in dezelfde adem wordt ook steeds de Spaanse Inquisitie genoemd. Al sinds het portret voor het eerst werd tentoongesteld in 1902, en geïdentificeerd werd als kardinaal Don Niño de Guevara (1541-1609), Grootinquisiteur en Aartsbisschop van Sevilla, werd het bijna onmogelijk de reacties op het werk los te koppelen van het controversiële instituut, waarvan deze man gedurende een jaar het opperhoofd vormde.

2.1 Identificatie van de geportretteerde

Cossío maakt in zijn El Greco monografie uit 1908 melding van het bestaan van een slechte kopie² van het portret, dat hij bij de tombe van kardinaal Niño de Guevara had zien hangen in de San Pablo kerk te Toledo. Deze kopie overtuigde hem van de identiteit van de afgebeelde als zijnde Niño de Guevara. Daarenboven dook het portret in 1884 op in de inventaris van de Gravin van Oñate, een verre afstammeling van Niño de Guevara. Aangezien de locatie van het portret, na Guevara's dood niet gedocumenteerd was leidde Cossío hieruit af dat het portret via erfenis van generatie op generatie was overgegaan tot één van de leden van de Oñate familie, de Graaf van Paredes de Nava, het uiteindelijk rond 1903 aan de kunsthandelaar Durand-Ruel verkocht. Hij suggereerde dat de povere kopie er misschien opgehangen werd als substituut, toen de Oñates beslisten om El Greco's origineel in hun onmiddellijke bezittingen op te nemen.³

¹ DOSTOJEVSKI, F.M., *De Grootinquisiteur*, Soest, Uitgeverij Kairos, 1991, p. 12.

² Een probleem met deze kopie: noch de kopie, noch het origineel bevonden zich in de familiekapel in 1890, in dat jaar beschreven door EL VIZCONDE DE PALAZUELOS, *Toledo: Guía artístico-práctica*, Toledo, s.n., 1890, pp. 1026-29, ook eerdere historici vermelden het niet: ROMÁN PARRO, S., *Toledo en la mano*, Toledo, s.n., 1857, II, 161-163; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, s.n., 1800, V, pp. 3-13. De kopie wordt opnieuw vermeld door RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Catálogo de los artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo, s. n., 1920, p. 299, waar hij aan Luis Tristán toegeschreven wordt. In 1955 is de kopie terug verdwenen en nog steeds niet opnieuw opgedoken. Zie ook WETHEY, H. E., *El Greco and His School*, 2 vols., New Jersey, Princeton University Press, 1962., II, pp. 95.

³ COSSÍO, M. B., *El Greco*, 3 vols., Madrid, Victoriano Suárez, 1908, I, pp. 423-424.

Cossío's algemeen aanvaarde identificatie van de kardinaal als Fernando Niño de Guevara werd begin jaren '80 verworpen door Brown en Carr. Zij beweerden dat de afgebeelde man kardinaal Bernardo de Sandoval y Rojas was. Deze hypothese berustte onder andere op de grote gelijkenis van Greco's hoofdpersonage met een portret van kardinaal Sandoval y Rojas (Fig. 4) door Luis Tristán (ca. 1590-1624) uit 1619 uit de kapittelzaal van de kathedraal van Toledo.⁴

Maar Brown en Carr baseerden zich niet enkel op Tristán's portret voor hun nieuwe identificatie. Ze vergeleken El Greco's schilderij ook nog met een anoniem portret van Fernando Niño (ca. 1675-1700, Fig. 2) en met een ets met de beeltenis van Sandoval y Rojas (1599, Fig. 3). Een vergelijking van de vier portretten op fysiologisch vlak leverde volgens hen het bewijs dat het om één en dezelfde persoon ging. Er moet wel rekening gehouden worden met de slechte kwaliteit van de twee anonieme werken én met het feit dat één ervan postuum gemaakt was als onderdeel van een serie kardinaalsportretten.⁵ Het retrospectieve karakter van de opdracht kan ertoe geleid hebben dat de kunstenaar ofwel het portret moest verzinnen, of zich moest baseren op bestaande modellen met het bijkomende gevaar in stereotype gelaatstrekken te vervallen. In geen van de andere portretten draagt de kardinaal een bril, wat vreemd lijkt voor iemand die zich met bril zou laten portretteren op een officieel portret, als dat van El Greco.

Recent vond men echter de uit 1632 daterende boedelinventaris van Pedro Laso de la Vega, een neef van Niño de Guevara, die onder andere het schilderij met als titel "*Fernando Niño, Arzobispo de Sevilla, Inquisidor General, sentado en silla*"⁶ bevatte. Deze ontdekking sprak de nieuwe identificatie van Brown en Carr tegen. Het ligt voor de hand dit schilderij met Greco's portret in verband te brengen en de identificatie met Sandoval y Rojas op te geven.

Pedro Laso de la Vega was de eerste Conde de los Arcos (stierf in 1637). Hij was gekend als een verzamelaar van El Greco's werk en behoorde tot de vriendenkring van de kunstenaar. De inventaris bevatte naast het kardinaalsportret nog zes andere werken van El Greco. Misschien erfde hij het schilderij via zijn moeder, die de zus van Fernando Niño de Guevara was.⁷

Als enig argument contra blijft nog over, dat de inventaris uit 1632 El Greco niet uitdrukkelijk als de maker van het werk noemt, ondanks het feit dat het werk gesigneerd is. Een mogelijke verklaring hiervoor is de Griekse uitvoering van de signatuur. Op het blad papier aan de voeten van de kardinaal staat in Griekse cursieve letters: *doménikos theotokópoulos e'poíei*.⁸ De inventaris vermeldde zeer weinig namen van kunstenaars. De waarde die aan het schilderij gegeven werd, was met zijn honderd dukaten opmerkelijk hoog.⁹

⁴ BROWN, J., CARR, D. A., *Portrait of a Cardinal: Niño de Guevara or Sandoval y Rojas?*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, p. 36.

⁵ Idem, pp. 35-36.

⁶ Fernando Niño, Aartsbisschop van Sevilla, Grootinquisiteur, gezeten op een stoel.

⁷ KAGAN, R. L., *The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco*, in: HADJINICOLAOU, N. (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's birth, Iraklion, 1-5 September 1990*, Iraklion, 1995, pp. 330, 333.

⁸ WETHEY, H. E., *op. cit.*, II, p. 95.

⁹ KAGAN, R. L., *op. cit.*, 1995, p. 333.

2.2 Receptiegeschiedenis en de invloed van la Leyenda Negra

Een aantal kunsthistorici maakten in hun beschrijvingen van het portret gretig gebruik van de negatieve connotaties die aan het portret, en in het bijzonder aan de geportretteerde, vasthangen. Villar (1928) beschrijft het portret als ‘la expresión de un inexorable legalismo y una inquisitorial intransigencia, consideradas como un deber dentro del alto concepto de la dignidad propia’.¹⁰ Max Dvorák voelde zich aan Dostojevski’s duistere en machtige Grootinquisiteur uit De Gebroeders Karamazov herinnerd; de man die zoveel macht had dat hij zelfs Christus kon veroordelen.¹¹ Antonina Vallentin schrijft in haar El Greco biografie over het felle rood van Niño’s gewaden, waarin ze de vlammen van de brandstapels herkent: ‘In diesen Augen und im Purpur seines Gewandes lodern die Flammen der Scheiterhaufen; ein Blick, eine Atmosphäre, die Angst, Schrecken und Furcht verbreitet – voll Argwohn, Verachtung und Härte.’¹² Stefan Andres maakte Niño de Guevara tot het hoofdpersonage van zijn in 1936 geschreven pessimistische parabel op het nazisme en zag in hem de prefiguratie van de Hitler, de nietsontziende leider.¹³ Wethey drukt zich in zijn El Greco monografie uit 1962 als volgt uit: ‘The inflexibility of a fanatical character and the fixed determination of purpose make this portrait the very symbol of the relentless cruelty for which the institution of the Spanish Inquisition is both famous and unfamous.’¹⁴

Deze duistere beschrijvingen lijken allemaal hun oorsprong te vinden in de *Leyenda Negra*, de zwarte legende over een land dat onderdrukt werd door de Inquisitie.

Het beeld van een natie, verzonken in traagheid en bijgeloof getiranniseerd door de Inquisitie, maakt deel uit van de mythe die rond het tribunaal gecreëerd werd. Lang voor haar afschaffing op 15 juli 1834, was de Spaanse Inquisitie al het rijk der mythologie ingetreden. Vanaf haar invoering bracht ze een storm van protest met zich mee. Haar opposenten slaagden er door de eeuwen heen in om een krachtige zwarte legende, *la Leyenda Negra*, over haar verdorven en kwade intenties op te bouwen. Hun propaganda was zo succesvol dat het zelfs nu nog altijd moeilijk is om fictie van realiteit te scheiden.

De eerste periode van mythevoering vond plaats in de zestiende eeuw, naar aanleiding van de grootschalige vervolging van de protestanten die haar hoogtepunt kende in 1559-62. In realiteit zijn er maar weinig protestanten op Spaanse bodem geëxecuteerd, omdat de Reformatie moeilijk voet aan wal kreeg in het katholieke bolwerk dat Spanje toen vormde. De hele haatcampagne gaf eerder een reflectie van politieke en religieuze angsten dan van de reële

¹⁰ VILLAR, E. H. del, *El Greco en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1928, p. 148. ‘de expressie van de onverbiddelijke wet en een inquisitoriale onverdraagzaamheid, dat beschouwd kan worden als schatplichtig aan het oude concept van eigenwaarde.

¹¹ DVORÁK, M., *Über Greco und den Manierismus*, in: *Jahrhundertbuch für Kunstwissenschaft*, 1/XV, 1921-1922, Wien, 1923, p. 35.

¹² VALLENTIN, A., *El Greco*, Paris, Fernand Hazan, 1951, p. 146.

¹³ ANDRES, S., *El Greco mahlt der GroBinquisitor*, München, Paul List Verlag, 1958, p. 29.

¹⁴ WETHEY, H. E., *op. cit.*, p.63.

situatie. De drukpers, één van de meest sterke wapens van de Reformatie, werd ook tegen de Inquisitie opgenomen. Voor het eerst vinden we vanaf 1560 afbeeldingen van het gevreesde *auto da fe*¹⁵, als bewijs voor het verschrikkelijke lot dat de tegenstanders van Rome te wachten stond.¹⁶ Protestantse pennen zoals Reginaldus Gonzalvus Montanus met zijn *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes* (1567) gaven uitgebreide en gruwelijke beschrijvingen van de werking van de Spaanse Inquisitie. Over de *conversos* en de *moriscos*, in wezen de grootste slachtoffers van het tribunaal, werd echter in alle talen gezwegen.¹⁷

Een tweede bron van anti-inquisitie propaganda kwam van katholieke zijde. Sinds 1494 drongen Spaanse troepen het Zuiden van Italië binnen en vestigden er hun macht in wat men het Koninkrijk der beide Siciliëen zou gaan noemen. Dit viel niet in goede aarde bij de Italianen en het pausdom, en al vlug cultiveerden ze een negatief beeld, de zwarte legende, met betrekking tot deze indringers. Dat beeld werd doorgetrokken naar de Inquisitie. Wanneer Italiaanse of pauselijke diplomaten het schiereiland bezochten maakten ze melding van een arme en achtergestelde natie die gedomineerd werd door een tirannieke Inquisitie.¹⁸

De classicistische critici uit de achttiende eeuw, met hun afkeer voor barokke stijlen, vonden zelfs de beste werken uit de zogenaamde gouden eeuw esthetisch niet respectabel genoeg. De nieuwe artistieke idealen waren in die periode gekoppeld aan de idee van vrijheid. Er diende een zondebok gezocht te worden voor die matige artistieke productie, voortvloeiende uit onvrijheid, en de Inquisitie werd massaal als grote schuldige aangeduid. Niets anders kon het grote contrast verklaren tussen de schittering van het open Renaissance Spanje en het stagnerende achterop hinkende land dat alle buitenlandse en vreemde invloeden weerde en veilig in zijn cocon bleef.¹⁹

Midden negentiende eeuw ontwikkelde de mythe rond Spanje's neergang zich verder en bleef de nadruk liggen op de verantwoordelijkheid van de Inquisitie voor het economische en culturele verval van het land. Vooral de Franse en de Spaanse liberalen gaven voor elke fout in de Spaanse geschiedenis de Inquisitie de schuld. Veel westerse historici namen deze gedachtegang over. De vervolging van *conversos* en *moriscos* en de uitwijzing van Moren en Joden zou tot de verarming en de neergang van Spanje geleid hebben en tot de vernietiging van de middenklasse. Deze veronderstellingen zijn nog steeds wijdverbreid maar kunnen niet met bewijsmateriaal ondersteund worden.²⁰

Fundamenteel voor de creatie van de zwarte legende en de liberale mythe rond de Inquisitie was het boek *The Inquisition Unmasked*, geschreven door Antonio Puigblanch, dat in 1816 vertaald

¹⁵ Een *auto da fe*, of 'act van geloof', was een publieke ceremonie waarop kettens die terecht stonden voor de Inquisitie hun vonnissen te horen kregen. Op het einde van elk *auto* werden de veroordeelden overgeleverd aan de burgerlijke autoriteiten, die de vonnissen uitvoerden. Tijdens het *auto* vonden dus geen verbrandingen plaats, zoals vele buitenlandse afbeeldingen ons tonen, de terechtstellingen zelf vonden altijd later plaats, meestal buiten de stad. Zie KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 204-06.

¹⁶ Over protestantse propaganda en kunst, zie: HOFMANN, W., *Luther und die Folgen für die Kunst*, München, Prestel, 1983. *Conversos* zijn tot het katholicisme bekeerde Joden, *moriscos* tot het katholicisme bekeerde moslims.

¹⁷ KAMEN, H., *The Spanish Inquisition: An historical revision*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997, p. 305.

¹⁸ Idem, p. 309.

¹⁹ ALCALÁ, A., *Inquisitorial Control of Humanists and Writers*, in: ALCALÁ, A., *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Colorado, Boulder, 1987, p. 321.

²⁰ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 313-314.

werd naar het Engels.²¹ Volgens Puigblanch was de Inquisitie verantwoordelijk voor het totale verval van Spanje. Inquisitoriale censuur, had een vernietigend effect op het Spaanse intellectuele leven. Kennis en wetenschap werden onderdrukt en vele waardevolle boeken werden verboden, soms uit onwetendheid, soms uit kwaad opzet.²² In 1881 publiceerde Marcelino Menéndez Pelayo zijn *Historia de los heterodoxos españoles*, en beweerde daarentegen dat het katholieke dogma en de intolerantie de ruggengraat en dus net de sterkte van de Spaanse cultuur vormden.²³

Hoewel tegengesteld aan elkaar hebben beide visies een fundamenteel gelijk punt: allebei zien ze de Inquisitie als fundamenteel voor de essentie van de Spaanse cultuur. Beide zagen het orgaan als een monolithische structuur dat een enorme, hetzij positieve, hetzij negatieve invloed had doorheen de vele eeuwen, dat het actief was. Net als bij alle mythen hebben we hier te maken met een vereenvoudigde voorstelling van de feiten en een vertekend beeld dat rust op halve waarheden, overdrijving en minimalisering.

Spanje onderscheidde zich van de andere Europese naties in haar traagheid het nieuwe te accepteren. Het katholieke geloof vormde de essentie van de natie, en stond dus niet ter discussie. Godsdienst was symbool geworden voor de enige garantie van eenheid van staat, als gevolg werden afwijkende opvattingen verboden en vervolgd. Maar deze vrijheid van denken werd op dat ogenblik niet alleen in Spanje maar ook in de andere Europese staten beknot.²⁴

De laatste decennia zijn in de El Greco literatuur een aantal verdienstelijke pogingen ondernomen om het mythische beeld rond El Greco's Grootinquisiteur geheel te ontcrachten. Helemaal anders was bijvoorbeeld de visie van August L. Mayer op het portret. In 1931 beweerde hij dat de bril de blik van Niño veel duisterder maakte dan die wellicht in werkelijkheid was. Hij voegde nog toe dat de kardinaal waarschijnlijk een energieke en intelligente man was geweest.²⁵ Bronstein (1950) echter, zet de populaire interpretatie van het portret nog meer op zijn kop door het volgende te stellen: 'The magnificent portrait [...] is not an image of pomp and rigid authority, but one of insecurity'.²⁶

Brown en Carr stelden dat de afgebeelde persoon niet Grootinquisiteur Niño de Guevara was maar kardinaal Sandoval y Rojas, die bekend was als kunstmecenas.²⁷ Hoewel voor deze stelling geen afdoende bewijzen voorhanden zijn, verdient ze toch de aandacht omdat het een eerste aanzet was om het portret van de Grootinquisiteur uit het rijk der mythes te halen. Ook Michael Scholz-Hänsel deed een verdienstelijke poging om een positiever licht op Niño de

²¹ HALICZER, S., *Inquisition Myth and Inquisition History: The Abolition of the Holy Office and the Development of Spanish Political Ideology*, in: ALCALÁ, A., *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Colrado, Boulder, 1987, p. 525.

²² PUIGBLANCH, A., *La Inquisición sin Máscara (1816)*, Barcelona, Mataró, 1988, p. 64.

²³ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, 4 vols., Buenos Aires, Emecé, 1945, I, p. 24.

²⁴ DOMERGUE, L., *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 10.

²⁵ MAYER, A. L., *El Greco*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1931, p. 131-33.

²⁶ BRONSTEIN, L., *El Greco*, New York, Harry N. Abrams. Assoc., 1950, p. 84.

²⁷ BROWN, J., CARR, D. A., *op. cit.*, pp. 33-42.

Guevara te werpen.²⁸ De studie van Brown en Carr is meer op identificatie gericht terwijl deze van Scholz-Hänsel het exacte motief voor het ontstaan van het werk probeert te achterhalen. Beide studies vormen de basis voor mijn analyse. In mijn onderzoek, waarin El Greco als protagonist fungeert, naar de houding van een door de Kerk gedomineerde maatschappij ten aanzien van de beeldende kunst, is dit schilderij een uniek en bijna onvermijdelijk vertrekpunt. Zonder in de negentiende eeuwse zwart-wit voorstelling te vervallen over de rol van de Inquisitie en de Kerk in de Spaanse cultuur, wil ik graag een genuanceerd beeld geven van die culturele situatie in een land dat doordrongen was van het katholieke geloof. Niño de Guevara, Kardinaal, Aartsbisschop en Grootinquisiteur, koos El Greco voor de uitvoering van zijn portret. In een ultieme poging de *Leyenda Negra* te ontcrachten, die zich ook rond dit portret genesteld heeft, ga ik op zoek naar de beweegredenen van zowel geportretteerde als kunstenaar, om zo een eerste visie te creëren op de caleidoscopische verhouding tussen kunst en religie in contrareformatorisch Spanje.

²⁸ SCHOLZ-HÄNSEL, M., *El Greco "Der Großinquisiteur": Neues Licht auf die Schwarze Legende*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

2.3 Niño de Guevara en Sandoval y Rojas: Een concurrentiestrijd ?

De man die we afgebeeld zien op El Greco's portret is kardinaal Fernando Niño de Guevara. Hij was een belangrijk Spaans prelaat uit de late zestiende eeuw. Ondanks het feit dat er van hem geen biografie voorhanden is, is het toch mogelijk om zijn levensloop te reconstrueren aan de hand van een aantal gepubliceerde bronnen.²⁹

Hij wordt geboren in Toledo in 1541 (hetzelfde jaar als El Greco), als de derde zoon van Rodrigo Niño de Zapata, heer van Añover, en Teresa de Guevara, een dochter van de Graaf van Oñate. Na zijn studies canoniek recht aan de universiteiten van Alcalá de Henares en Salamanca, wordt hij rechter in de kanselarij van Valladolid en aartsdecaan van de kathedraal van Cuenca. In 1580 wordt hij lid van de Suprema van de Inquisitie en kort daarna president van het Inquisitietribunaal te Granada. Er is weinig bekend over zijn activiteiten tot 1596, het jaar dat hij tot kardinaal wordt benoemd. Dat jaar gaat hij naar Rome voor een driejarig verblijf. In april 1599 wordt hij tot grootinquisiteur aangesteld en in november keert hij terug naar Spanje waar hij op 23 december zijn ambt opneemt.

Niño de Guevara's ambtstermijn was kort en duurde amper meer dan een jaar. In maart 1601 werd hij aangeduid als Aartsbisschop van Sevilla, en hij verliet Madrid in juli voor zijn nieuwe residentie. Hij behield deze positie tot aan zijn dood op 18 januari 1609. Zijn stoffelijk overschot werd later overgebracht naar de familiekapel in de kloosterkerk van San Pablo te Toledo. Ondanks zijn reputatie van rigiditeit, verleende Niño zijn steun aan de Dominicaanse theoloog Augustín Salucio, die een betoog had geschreven tegen de *limpieza de sangre*³⁰ wetten.³¹

Uit deze feiten werd afgeleid dat El Greco het portret geschilderd moet hebben tussen 1596 en 1604: 1596 vanwege zijn kardinaalschap - Niño is afgebeeld in zijn kardinaalsgewaad - en 1604 omdat hij dan zijn laatst vastgelegde bezoek aan Toledo brengt. Er zijn geen bewijzen dat El Greco de stad verliet voor Madrid of Sevilla, de twee residenties van Niño de Guevara, dus moet het portret in Toledo zelf tot stand gekomen zijn. Er wordt algemeen aanvaard dat hij zich in februari - maart 1600 liet portretteren, op het ogenblik dat hij met de koning in Toledo was voor de ceremonie van Sandoval y Rojas' kardinaalschap.³²

²⁹ BROWN, J., CARR, D. A., *op. cit.*, p.33. Bronnen gebruikt door Brown en Carr: CHACÓN Y AGOSTO OLDOINO, A., *Vitae, et Res gesta Pontificum romanorum et S.R..E.Cardinalium*, Rome, s.n.,1677, IV, col. 306; een reeks inscripties in de familiekapel in het klooster San Pablo Eremitaño te Toledo, geciteerd door EL VIZCONDE DE PALAZUELOS, *op. cit.*, pp. 1026-1029; het relaas van Guevara's leven gegeven door ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, s.n., 1893, IV, p. 217; over Guevara's jaren als Grootinquisiteur: CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, s.n., 1857, pp. 59, 61, 67, 94, 97, 126, 129, 299.

³⁰ Waarbij zuiverheid van bloed geëist werd (geen moorse of joodse afkomst) voor het bekleden van bepaalde openbare ambten.

³¹ KAMEN, H., *The Spanish Inquisition, an historical revision*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997, pp. 247-49.

³² COSSÍO, M.B., *op. cit.*, nr. 283, dateert het 1595-1604; MAYER, A. L., *op. cit.*, 1931, p. 130-132 dateert het 1596-1600; AZNAR, J. C., *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, nr. 1159, en WETHEY, H. E., *op. cit.*, II, p.95, dateren het 1600; SOEHNER, H., *Greco in Spanien*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3, nr. 8, 1957, p.

Deze Sandoval y Rojas (1546-1618) bleef volgens Scholz-Hänsel een rol spelen in de interpretatie van het portret, ondanks het feit dat hij niet de geportretteerde was, zoals Brown en Carr beweerden.

kardinaal Bernardo de Sandoval y Rojas was een belangrijk figuur in het koninkrijk van Philips III (1598-1621), in de eerste plaats vanwege zijn relatie tot de Hertog van Lerma, zijn neef en de lieveling van de koning. Door toeval liep Sandovals carrière parallel aan deze van Niño de Guevara en op één cruciaal punt kruisten hun levens zich.³³

Sandoval werd geboren in Aranda de Duero in Burgos, op 20 april 1546 als zoon van Hernando de Sandoval y Rojas en Maria Chacón de Guevara. Net als Niño, studeerde hij te Alcalá en Salamanca, waar hij in 1567 zijn doctoraat in de kunsten als in de theologie behaalt. In 1574 werd hij kanunnik in Sevilla, waar zijn oom Cristóbal Aartsbisschop was. In 1585 werd hij benoemd tot bisschop van Ciudad Rodrigo, wat later uitgebreid werd met de bisschopszetels van Pamplona (1588) en Jaén (1596). Het keerpunt in zijn carrière kwam er toen de macht van de Hertog van Lerma zich uitbreidde naar aanleiding van de troonsbestijging van Philips III. Op 3 maart 1599 werd Sandoval verkozen tot kardinaal door paus Clemens VIII. Zes weken later benoemde deze hem, op aanraden van koning Philips III tot Aartsbisschop van Toledo. Als kerkvoogd van Spanje, was het ambt van Aartsbisschop van Toledo één van machtigste en rijkste van het koninkrijk. Het lijkt erop dat de aanduiding van Sandoval geregeld was door zijn neef om zich op die manier van toegang te verzekeren tot de kathedraalschatten en de gunsten van de kerk. De bekleding van het kardinaalschap ving aan op 4 maart 1600, met een ceremonie in de kathedraal van Toledo die geleid werd door kardinaal Niño de Guevara.³⁴

Vanaf dit punt, en de komende 12 maanden, kruisen de loopbanen van beide kardinalen zich. Lerma was er op uit om zijn oom tot Grootinquisiteur te benoemen in de plaats van Niño de Guevara en vanaf 6 mei 1600 beginnen er geruchten te circuleren over een mogelijke vervanging. Kardinaal Sandoval slaat het aanbod af, maar Lerma gaat desondanks verder met zijn plan. kardinaal Niño wordt Grootinquisiteur-af en krijgt de Aartsbisschoppelijke zetel van Sevilla toegewezen. Nog steeds weigert Sandoval de vrijgekomen post van Grootinquisiteur te aanvaarden en het ambt gaat over op Juan de Zúñiga Flores, die het amper één jaar uit zal oefenen. Op 4 oktober 1608 aanvaardt Sandoval het aanbod dan toch. Tegen die tijd waren de relaties tussen oom en neef behoorlijk verzuurd en kardinaal Sandoval steunde zelfs het plan om zijn neef uit zijn ambt te zetten in 1618. Hij stierf datzelfde jaar op 17 december.

De ironie wil wel dat Sandoval in 1600 een kritisch traktaat schrijft over het extravagante karakter van het hof én haar nepotisme bij haar benoemingen, waarmee hij hoogstwaarschijnlijk zijn neef Lerma viseerde.

171, is de enige die een volledig andere datering voorstelt, namelijk 1605-1607 op basis van compositorische kenmerken.

³³ BROWN, J., CARR, D., *op. cit.*, p. 37. Biografie van Sandoval vindt men terug in: LAÍNEZ ALCALÁ, R., *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes (1546-1618)*, Salamanca, s.n., 1958.

³⁴ CABRERA DE CORDOBA, L., *op. cit.*, pp. 61, 67, 97.

Sandoval interesseerde zich sterk voor de kunsten. In 1615 draagt Cervantes het tweede deel van zijn *Don Quijote*, op aan de kardinaal, die als mecenas van het boek wordt voorgesteld, als dank voor zijn *opperste naastenliefde en steun*.³⁵

Volgens Scholz-Hänsel was de concurrentiestrijd tussen beide kardinalen de aanleiding tot het ontstaan van het portret.³⁶ Vanaf mei 1600 gaan steeds meer geruchten de ronde over een mogelijke vervanging van Niño de Guevara als Grootinquisiteur door Sandoval y Rojas. Niño de Guevara zou de bedreiging al een paar maand eerder gevoeld hebben bij Sandovals wijding tot kardinaal. Aangezien de Grootinquisiteur zich dan in Toledo bevond, kon dit het uitgelezen moment zijn voor een portret van zichzelf bij een vooraanstaande Toledaanse schilder, met een voor Spanje vernieuwende en unieke stijl. Was dit het exacte motief van Niño de Guevara? Wou El Greco met dit opmerkelijke portret de mensheid doen huiveren voor de Grootinquisiteur? En kan het schilderij ons iets vertellen over de houding van de kerk ten opzichte van kunst? Door het portret op een breekpunt van traditie en vernieuwing te plaatsen worden de beweegredenen van kunstenaar en opdrachtgever langzaam duidelijk.

³⁵ RAWLINGS, H., *Church, Religion and Society in Early Modern Spain*, New York, Palgrave, 2002, p. 160; CERVANTES, M. de, *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, vert. B. van de Pol, Amsterdam, 2 vols., Athenaeum, 1997, II, p. 581.

³⁶ SCHOLZ-HÄNSEL, M., *op. cit.*, 1991, p. 69.

2. 4 Portret van de Grootinquisiteur: Tussen traditie en vernieuwing

2.4.1 Beschrijving

Niño de Guevara zit in een houten armstoel, in driekwart profiel, met zijn gezicht naar de toeschouwer gewend. Hij draagt het rode kardinaalsgewaad, voorzien van de typische mozetta (schouderkraag). Op het hoofd draagt hij een baret van dezelfde kleur. Over de knieën opent de mantel zich en toont ons een stuk van het kostbare kanten koorhemd dat ook zichtbaar is aan de armen en de hals. Aan de voeten kan men de punten van twee bruine schoenen onderscheiden. De stoel verdwijnt bijna volledig onder het uitdijende kardinaalskleed.

Zijn gezicht is bleek en wasachtig, net als zijn slanke handen, die getooid zijn met vier ringen. Zijn ene hand hangt los naar beneden terwijl de andere strak de leuning omklemt. Hij heeft een grijze, volle en verzorgde baard. Zijn mond is licht geopend. Zijn donkere ogen zijn omkaderd door een ronde bril die met touwtjes om de oren bevestigd is. Het licht schijnt frontaal op de man en doet het rode gewaad sterk oplichten.

Het interieur waarin hij geportretteerd wordt is typisch Spaans. De ‘frailero’³⁷, de met leder overtrokken houten armstoel is een karakteristiek Spaans meubel. De lichtbruine eikenhouten deur is ingevuld met donkerbruine cassetten. In de achtergrond scheidt, in het verlengde van de lichaamsas, een zwarte streep – de deurpost – de houten deur, van het goudlederen behang rechts. De houten vloer is voorzien van geometrisch inlegwerk. Voor de voeten van de man ligt een opgevouwen stuk papier waarop El Greco’s naam geschreven staat.

2.4.2 Plaats in de kunstgeschiedenis

El Greco vond bij de Italiaanse meesters belangrijke voorbeelden voor zijn portret van Niño de Guevara. De compositie gaat terug op een oudere formule die we voor het eerst duidelijk terugvinden in Rafaels beroemde *Portret van Paus Julius II* (1511-1512, zie Fig. 5) en die daarna voor tal van officiële pauselijke portretten gebruikt werd.³⁸ In de late 16^e eeuw werd de formule ook toegepast voor portretten van kardinalen, aartsbisschoppen en soms prelaten van lagere rang.³⁹

Paus Julius zit net als Niño de Guevara op een hoge stoel en is afgebeeld in driekwart profiel. Ook de ruimtelijke structurering van de achtergrond en de kostbare wandtapijten lijken als inspiratie gediend te hebben voor El Greco’s schilderij.

³⁷ SCHOLZ-HÄNSEL, M., *op. cit.*, 1991, p. 19.

³⁸ PARTRIDGE, L., STARN, R., *A Renaissance Likeness in Raphael's Julius II*, Los Angeles, University of California Press, 1980.

³⁹ BROWN, J., CARR, D., *op. cit.*, p. 40.

Het *Portret van Paus Julius II* is geen puur emblematisch, officieel portret. Het pauselijke embleem is slechts licht aanwezig in het behangsel en de aandacht gaat vooral naar de sterk geïndividualiseerde fysieke verschijning van de man. Rafaels Julius is een oude man getekend door ziekte. Maar ondanks zijn gebogen torso heeft hij toch een krachtige uitstraling. De mond heeft nog steeds een vastberaden trek en de ogen zijn half gesloten maar hebben nog niets van hun felheid verloren.⁴⁰ Diezelfde aandacht voor individuele karakterisering vinden we terug in het portret van Niño de Guevara. Hoewel zijn lichaam bijna volledig verborgen zit onder de zware gewaden zijn het toch de handen en het gezicht, met de sterke blik, die spreken. In beide portretten vertelt de fysieke verschijning ons iets over het onderliggende karakter.

In Rafaels portret zit een belangrijke formele vernieuwing: het is namelijk het eerste onafhankelijke schilderij van een individuele paus in de kunstgeschiedenis en het zette de standaard voor vele portretten erna. Dit type had zijn voorgangers in het individuele wereldlijke renaissance portret.⁴¹ Op het eerste pauselijke portret ten voeten uit is het een eeuw wachten op Caravaggio.

Enkele kleinere details die we terugvinden in El Greco's portret zijn ook afkomstig van dit portret type zoals het contrast tussen de open en gesloten hand en de zijdelingse blik van de ogen. Maar ondanks zijn plaats in de traditie blijft El Greco's schilderij toch bijzonder. Niño de Guevara wordt in volle lengte afgebeeld terwijl een driekwart of halve voorstelling de regel was. Het eerste portret ten voeten uit van een paus was Caravaggio's *Paulus V* (ca. 1605, Fig. 6), dat tot stand kwam na 1605, dus in dezelfde periode als El Greco's portret. Vóór 1600 zijn er wel een aantal kardinaalsportretten uitgevoerd in volle lengte, waaronder het recent aan El Greco zelf toegeschreven *Portret van kardinaal Charles Guise de Lorraine* (1571, Fig. 7), dat sprekende gelijkenissen vertoont met het portret van Niño de Guevara. De kardinaal zit in een armstoel, lichtjes weggedraaid van de toeschouwer. Zijn profiel wordt door de donkere achtergrond naar voren gebracht. Ook het interieur met het goudlederen behang en de houten cassetwand lijkt een antecedent te zijn voor het latere Grootinquisiteurportret.

Brown en Scholz-Hänsel⁴² wijzen op de overeenkomsten tussen El Greco's *H. Ildefons* (ca.1608, Fig. 8) en het portret van Niño de Guevara. De heilige Ildefons was patroonheilige van Toledo. Ildefons werd traditioneel voorgesteld op het moment dat Maria hem het misgewaad schenkt, hier echter zien we hem als een geleerde aan zijn schrijftafel zitten. Hij zet de heilige niet enkel in een 16^e eeuwse omgeving, maar geeft hem ook geïndividualiseerde trekken, alsof deze Ildefons tegelijk het portret is van een bestaande geestelijke in zijn studievertrek.⁴³ El Greco gebruikt dus hetzelfde compositiemodel voor een profaan als voor een religieus beeld. Dit toont zonder twijfel een grote openheid van de toenmalige Spaanse geestelijkheid ten aanzien van zijn nieuwe vormideeën.⁴⁴

⁴⁰ PARTRIDGE, L., STARN, R., *op. cit.*, pp. 2-4.

⁴¹ Idem, pp. 9-13.

⁴² BROWN, J. (ed.), *El Greco und Toledo*, in: BROWN, J., *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, p. 207; SCHOLZ-HÄNSEL, M., *op. cit.*, 1991, p. 16.

⁴³ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 207.

⁴⁴ Zie hoofdstuk vier voor de richtlijnen in de religieuze kunst.

In beide portretten worden de hoofdpersonages op een zweverige en ongrijpbare manier gevisualiseerd. De lichtinval en het kleurgebruik dragen in hoge mate bij tot deze voorstellingswijze. Het felle karmijnrode golvende tafelkleed is op dezelfde beweeglijke manier behandeld als Niño's kardinaalsgewaad.

De moderniteit van dit portret zit net in de nadruk op karakterisering, boven loutere beschrijving. De rigide en contrasterende opdeling van de achtergrond in de sobere casettenwand en het rijkelijke goudbrokaat samen met het verstoorde perspectief van de marmeren vloer, geeft de kijker een ongemakkelijk gevoel. Niño de Guevara lijkt een stukje papier uit zijn handen hebben laten vallen waarop de naam van de kunstenaar geschreven staat. Net omdat het gevouwen was, interpreteerden velen dit ten onrechte als een verklaring aan het adres van de Inquisitie van een ketterse persoon – El Greco zou dan de afvallige moeten zijn, want zijn naam staat op het blad.⁴⁵ Maar in andere van zijn werken, zoals de *Espolio* (Fig. 27), maakt hij ook gebruik van het gevouwen stuk papier voor zijn signatuur.

Het gebrek aan attributen en accessoires, bijna altijd aanwezig op portretten van hoge clerici is opvallend. Het elimineren van deze secundaire elementen dwingt de toeschouwer tot een dialoog met de voorgestelde. Insignes onderstrepen de identificatie van de man met het ambt en het ambt met de man, en vormen een essentieel element voor het succes van het genre van de 'formele portretten'.⁴⁶

De compositie van een individuele figuur, in volle lengte, gezeten op een stoel die diagonaal gekanteld staat op het beeldvlak en niet voorzien van enige attributen, is ongewoon in kerkelijke portretten vóór 1600. In de seculiere portretten heeft het model minstens één voorganger, namelijk Titiaans *Portret van Karel V*, geschilderd in 1548 (Fig. 9). Enkel de aanwezigheid van het erdoek achter de geportretteerde maken er ons attent op dat we met een vorst te maken hebben.

Het ontbreken van insignes en attributen maakt Niño de Guevara tot een moeilijk te identificeren figuur. Enkel het kardinaalsgewaad en de ringen kunnen ons iets over hem vertellen. Niño is op het schilderij niet als Grootinquisiteur te herkennen. Dit feit sluit in ieder geval al uit dat zowel kunstenaar als opdrachtgever met het portret een schrikbeeld wilden creëren of propaganda voeren voor het inquisitietribunaal.

Niño de Guevara lijkt onder zijn pak gewaden, lichamelijk bijna niet aanwezig. Hij lijkt meer een verschijning als een reële persoon. Ook de bleekheid van de zichtbare lichaamsdelen werken dit in de hand. Dit zweverige karakter en het expressieve kleurgebruik zijn kenmerkend voor Greco's late werken. Het ongewone gebruik van rode en groene tonen vinden we ook terug in zijn vroege Kretenzische werken (zie Fig. 0) die nog in de iconentraditie wortelden en waar diezelfde ongrijpbaarheid aanwezig is.⁴⁷ Precies deze late stijl wordt, tweehonderd jaar later,

⁴⁵ IPSER, K., *El Greco: der Mahler des christlichen Weltbildes*, 2 vols., Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1960, I, p. 196; HAVEMEYER, L. W., *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*, New York, Ursus Press, 1993, p. 152.

⁴⁶ BROWN, J., CARR, D., *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷ Deze stijl is een voortzetting van de geformaliseerde Byzantijnse iconenschilderkunst, die sinds de vroege middeleeuwen in de Grieks-orthodoxe wereld traditie was. Typisch zijn de gouden grond op een houten drager en het

voorwerp van kritiek bij Palomino.⁴⁸ Het mysterie rond de Grootinquisiteur heeft veel te maken met zijn onpeilbaarheid. Hij houdt ons in de ban net omdat we hem niet zo goed kunnen bevatten. El Greco's bevreemdende manier van schilderen gekoppeld aan de negatieve connotaties die deze man spontaan bij ons oproepen, verklaren voor een groot deel de duistere interpretaties die in de loop der tijden aan het portret gegeven werden.

De golvende stof en de bewegende lichtreflecties die haar doen oplichten, vormen een opvallend contrast met het strenge en hoekige van de armstoel, waarvan het starre schijnbaar op de man overgedragen wordt. Ook de gestiek van de handen – de ene open en ontspannen naar beneden hangend, de andere strak de leuning omklemmend – lijkt naar twee tegengestelde polen in de innerlijke houding van de voorgestelde te verwijzen.

Het motief van de gespannen en ontspannen hand vinden we ook terug in het *portret van Julius II*, het *portret van Keizer Karel*, en het *portret van kardinaal Charles Guise de Lorraine*.

Het expressieve kleurgebruik en de herhaling van elkaar tegengestelde vormen, rond – hoekig, ontspannen – gespannen, geven een deel van de psychologie van de afgebeelde persoon bloot. Volgens Scholz-Hänsel onderstrepen deze tegenstellingen het psychologische conflict waarmee Niño de Guevara in 1600 geconfronteerd werd naar aanleiding van de concurrentiestrijd voor het ambt van Grootinquisiteur.⁴⁹

Heel zijn houding straalt een zekere gespannenheid uit. Niño lijkt diep in gedachten verzonken, zijn blik verraadt de vele beslommeringen waarmee hij als hooggeplaatste geestelijke mee geconfronteerd wordt.

Ook in zijn andere portretten toont El Greco zich een meester in psychologische karakterisering. Het is dan ook niet te verwonderen dat zoveel Toledaanse intellectuelen een beroep deden op zijn portretkunsten. Een hoogtepunt in de weergave van karakters vormt zijn *Begravenis van de Graaf van Orgaz* (1586-88, Fig. 29), een monumentaal werk waarin hij individuele portretten scheidt van zowel nog levende als al gestorven priesters, aristocraten en intellectuelen, het kruin van de Toledaanse hoge klasse. Greco schilderde een aantal prachtige portretten van de Toledaanse geestelijkheid, waarin de realistische en de spirituele facetten van zijn kunst subtiel lijken te versmelten. Net als in het portret van Niño de Guevara zijn ze met veel gevoel voor psychologische karakterisering vervaardigd. Het portret van Antonio de Covarrubias (ca. 1600, Fig. 10) – humanist en theoloog, door Greco een 'wonder der natuur' genoemd vanwege zijn buitengewone kennis⁵⁰ – is ongeveer in dezelfde periode ontstaan als dat van de Grootinquisiteur. Het toont ons de dove man met een peinzende en in zich zelf gekeerde blik in

niet realiteitsgetrouwe karakter. Men werkte vaak met stereotype modellen in plaats van met natuurgetrouwe studies. Er was geen perspectiefpoging en een primitief ruimtelijk gevoel. Zelden was er psychologische uitdieping van een figuur; het was een vrij artificiële kunst volgens vaste regels. zie BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 76; MARIAS, F., *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris, Adam Biro, 1997, pp. 52-55.

⁴⁸ Naar Palomino kan men Greco's leven opdelen in een vroege periode, waarin hij Titaan kopieerde en een goede schilder was, en een late periode wanneer hij naar verandering zocht en dermate extravagant begon te schilderen dat zijn beelden spot en verachting oproepen, zowel vanwege hun tekenkundige wanorde als vanwege hun onaangename kleuren. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica (1724)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 841.

⁴⁹ SCHOLZ-HÄNSEL, M., *op. cit.*, 1991, p. 19.

⁵⁰ BROWN, *The Golden Age of Painting in Spain*, London, Yale University Press., 1991, p. 80.

alle ernst en waardigheid. Het portret van Francisco de Pisa (1610-14, Fig. 11), echter, laat ons een stugge en strenge geestelijke zien met een schraal gezicht en een scherpe blik.

2.4.3 Andere inquisiteursportretten

Naast het wereldberoemde portret van Fernando Niño de Guevara, heeft El Greco nog twee andere portretten van Grootinquisiteurs gemaakt. Het eerste (Fig. 12) wordt gedateerd tussen 1590 en 1594 en is een portret van *Gaspar de Quiroga*, Grootinquisiteur en Aartsbisschop van Toledo. Het portret is ondertussen verloren gegaan. De inscriptie op het canvas vermeldde het volgende: 'D. Gaspar de Quiroga. Fundador de este refugio.'⁵¹ Vermoedelijk werd het schilderij gemaakt voor het Refugio Santa Ursula te Toledo, aangezien het laatst in die kerk gesignaleerd was. Het klooster dateerde echter van voor Quiroga's geboorte. De ontstaansredenen van dit portret blijven in het duister.⁵² Quiroga wordt in profiel voorgesteld, als een renaissanceprelaat, een uitzonderlijke voorstelling voor die tijd in Spanje. Waarschijnlijk werd het portret niet naar levend model gemaakt. Het is niet bekend dat Quiroga ooit voor El Greco geposeerd zou hebben. Het portret van *Hieronimus als kardinaal* (ca. 1600, Fig. 13) werd lange tijd aanzien als een portret van Quiroga. Het realistische karakter van de heilige deed vermoeden dat het gezicht gebaseerd was op een specifieke persoon. Hier is echter geen enkel argument of bewijs voor terug te vinden.⁵³

Het tweede behoort tot zijn late werken en is een portret van de al lang overleden *kardinaal Juan Pardo de Tavera* (ca. 1608-1614, Fig. 14). Juan Pardo de Tavera (1472-1545) was Aartsbisschop van Toledo en Grootinquisiteur van 1539 tot 1545. Daarnaast was hij ook nog rector aan de universiteit van Salamanca, Aartsbisschop van Santiago en Sevilla en raadsman van Karel V.⁵⁴

Gezien Tavera in 1545 stierf, wordt verondersteld dat El Greco het dodenmasker, dat toegeschreven is aan Alonso de Berruguete, voor dit portret gebruikte.⁵⁵ Het schilderij is opmerkelijk vanwege zijn ijzig en hallucinant karakter. Tavera wordt schimmig en bleek afgebeeld. Het leven lijkt al uit hem weggestroomd. Het kadaverachtige gezicht, misschien te wijten aan het feit dat het dodenmasker van Tavera als model diende, staat in sterk contrast met het intense karmijnrood van zijn *mozetta*. Het werk was besteld door Pedro Salazar de Mendoza (ca. 1550-1629), een vriend van El Greco, om de kapel in het Tavera Hospitaal mee op te luisteren, waarvan de geportretteerde de stichter was.⁵⁶

⁵¹ D. Gaspar de Quiroga, stichter van dit tehuis.

⁵² COSSÍO, E., *op. cit.*, III, no. 90.

⁵³ LASSAIGNE, J., *El Greco*, vert. J. Brenton, Thames and Hudson Ltd., London, 1973, p. 208.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ WETHEY, H. E., *op. cit.*, II, p. 97.

⁵⁶ ÁLVAREZ LOPERA, J., *The Construction of a Painter*, in: ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco : identity and transformation ; Crete, Italy, Spain ; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 3 - May 16, 1999 ; Palazzo delle Esposizioni, Rome, June 2 - September 19, 1999 ; National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, Athens, October 18, 1999 - January 17, 2000*, Milano, Skira, 1999, p. 430, nr. 83.

Het schilderij wordt bij de laatste portretten gerekend die El Greco geschilderd heeft. Hij portretteert de kardinaal als een intellectuele geestelijke. Het is een simpel model waar de figuur voor een donkere achtergrond geplaatst wordt en rechtstaand in driekwart profiel poseert. Een hand rust op een gesloten gebedenboek, de andere op zijn kardinaalsmuts, beide objecten liggen op een tafel.

In beide portretten ontbreken insignes of aanwijzingen over het precieze ambt van de afgebeelde persoon. Hoewel de werken postuum gemaakt zijn, zijn ze duidelijk portretten van gedenkwaardige personen en stichters, in plaats van verpersoonlijkingen van het tribunaal.

Rond 1629 schildert Francisco Zurbarán (1598-1664) een portret van *Fray Diego de Deza* (1629, Fig. 15), Aartsbisschop van Sevilla en Grootinquisiteur. Diego de Deza (1444-1523) was Grootinquisiteur van 1499 en 1506 en was de opvolger van Tomás de Torquemada (1483-1498), de illustere allereerste Grootinquisiteur. Het betreft hier ook een geïdealiseerd portret want Deza was al meer dan een eeuw dood. Net als bij Greco's portret van *Niño de Guevara*, wordt de man ten voeten uit afgebeeld in een armstoel en zit hij licht gedraaid naar de toeschouwer. Verschillend is hier wel de aanwezigheid van insignes en attributen. Op de tafel naast hem liggen vier boeken en een klok. Een wapenschild draagt zijn naam en titel. Op het schilderij is in de linkerbovenhoek volgende inscriptie aangebracht:

Do<mi>nus Didacus Deca Archiep<iscopus> Hisp<aliae> elect<us> Toletan<i> inquisit<or>
gen<eralis> n<oste>r illustrissimus fundator.

Fray Diego de Deza was de stichter van het Dominicanencollege Santa Tomás Aquinas in Sevilla en was daarnaast ook de beschermheer van Columbus. Het schilderij is gemaakt voor de bibliotheek van ditzelfde College.⁵⁷ Het portret is duidelijk een hommage aan de beroemde stichterfiguur van het College en toont die ook in al zijn waardigheid met vermelding van zijn vele functies, waaronder deze van Grootinquisiteur. Ook in dit geval kan men niet spreken van een propagandaportret ten gunste van het Inquisitie-tribunaal.

2.4.4 Het grootinquisiteurambt

Hoewel de Grootinquisiteur op het eerste zicht een invloedrijk figuur lijkt, dient zijn macht enigszins gerelativeerd te worden. Zijn ambt was in de praktijk begrensd in autoriteit en was afhankelijk van pauselijke goedkeuring. De paus kon zelfs meerdere Grootinquisiteurs aanstellen. Ieder district telde daarnaast één of meerdere inquisiteurs. Zowel de Grootinquisiteur als de gewone inquisiteurs werden aangeduid door de koning maar benoemd door de paus.⁵⁸ De eerste en meteen ook de meest beruchte Spaanse Grootinquisiteur was Tomás de Torquemada,

⁵⁷ SORIA, M. S. (ed.), *The paintings of Zurbarán*, London, Phaidon Press, 1951, p. 137, nr. 19.

⁵⁸ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 138-141.

wiens fanatieke drang naar orthodoxie als een zwarte bladzijde in de Spaanse geschiedenis wordt beschouwd.⁵⁹

In de oude middeleeuwse Inquisitie hing de duur van het ambt van Grootinquisiteur samen met de dood van de paus die hem benoemd had. In 1290 vaardigde Nicolaas IV de bul *Ne aliqui* uit, waarin stond dat het ambt van de Grootinquisiteur van onbepaalde duur was. Ook dit veranderde uiteindelijk. Naar het einde van de zestiende eeuw werd het ambt *ad beneplacitum*, uit gunst van de paus, verleend. Deze regeling bleef bestaan tot de afschaffing van het tribunaal.⁶⁰ Van tijd tot tijd gebeurde het dat een andere Grootinquisiteur, omwille van politieke redenen, naar voor geschoven werd. Dit was ook het geval tijdens Niño de Guevara's ambtstermijn, waar Lerma zijn neef Sandoval y Rojas in het ambt wou krijgen. In de meeste gevallen behielden de Grootinquisiteurs hun positie tot aan hun dood.

De Grootinquisiteur was voorzitter van de *Suprema*. De verhoudingen met de andere leden van de *Suprema* waren dikwijls gespannen en beknotten op deze wijze vaak zijn macht. De reële autonomie van de Grootinquisiteur was beperkt tot kerkelijke rechtspraak, in politieke zaken mocht hij zich in principe niet mengen.⁶¹ Een van zijn belangrijke taken in de nadagen van het Concilie van Trente - maar ook tot ver daarna - was het opstellen van de Index. Deze bevatte in het begin enkel een lijst met verboden boeken. De eerste autonome Spaanse *Index Librorum Prohibitorum* werd in 1551 opgesteld door Grootinquisiteur Fernando de Valdés (1483-1568). Een belangrijke opvolger van deze Index werd samengesteld onder leiding van Grootinquisiteur Gaspar de Quiroga (1512-94).⁶² In deze Indexen zijn ook een aantal regels met betrekking tot beeldende kunst terug te vinden. Als hoofd van de *Suprema* besliste hij mee over het verbod op boeken en beelden.⁶³

Het beeld van de Grootinquisiteur als autoritaire machthebber vinden we vooral terug in de hoogdagen die de Inquisitie in de zestiende eeuw beleefde, waarin hij nog de macht heeft om zijn persoonlijke stempel te zetten op belangrijke staatszaken. Na 1700 gaan de Grootinquisiteurs zich voornamelijk bezighouden met de administratieve routine en censuur en komt de macht in stijgende mate in de handen van de *Suprema* te liggen. Van dan af aan worden ook meer obscure prelaten verkozen.⁶⁴

De Inquisitie, die gecentraliseerd was in de ver van het volk afstaande *Suprema*, werd voornamelijk via de lokale tribunalen vertegenwoordigd naar de grote massa. Het waren de inquisiteurs zelf, en niet de Grootinquisiteur, die op regionaal gebied de plak zwaaiden en

⁵⁹ BAIGENT, M., LEIGH, R., *De Inquisitie: Bizarre Kruistocht tegen Ketteren en Andersdenkenden*, vert. Harke Jan van der Meulen, Baarn, Tirion B.V., 1999, p. 66.

⁶⁰ LEA, H. C., *A history of the Inquisition of Spain*, 4 vols., New York, Macmillan, 1906, II, p. 161.

⁶¹ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 138-141.

⁶² CEBALLOS, A. R. De, *La repercusion en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imagines sagradas y las censuras al Greco*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (eds.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 154.

⁶³ Zie hoofdstuk vier.

⁶⁴ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 138-141.

ketterij veroordeelden. Zij waren de echte zichtbare agenten van de Inquisitie en dus ook diegenen die de meeste angst inboezemden.⁶⁵

2.4.5 Niño de Guevara's accessoires

Hoewel in het portret van Niño de Guevara insignes ontbreken die wijzen op een ambt, kunnen kleine details in de vorm van accessoires ons misschien verder helpen in het begrijpen van het schilderij.

Waarom stelt El Greco de bril zo opvallend tentoon terwijl men zou denken dat een dergelijk object, vanwege de ontsierende uitwerking, veeleer verborgen zou worden bij officiële portretten. In de zestiende en de zeventiende eeuw werd het dragen van een bril, op vele plaatsen, meer en meer mode. Naast de tot dan toe populaire ronde glazen kwamen ook de ovale op. De traditionele armatuur uit metaal en been werd vervangen door hoorn en leder. De eigenlijke technische revolutie kwam er met de brillen die aan het gezicht vastgemaakt konden worden. De eerste modellen werden in een zwaar leder of hoorngestel, met brede lederriemen rond het hoofd gebonden. Eind 16^e eeuw ontwikkelde zich in Spanje en Italië een nieuw type waarin de glazen met een lus rond de oren bevestigd zijn, zoals het exemplaar dat Niño de Guevara draagt. Spanje was het eerste land waar de bril grote waardering vond. In de 18^e eeuw werden de Spanjaarden uitgelachen om hun voorliefde zich met brillen te tooien.⁶⁶ In Spanje echter, kreeg de bril enkel een negatieve connotatie wanneer ze door joden gedragen werd en zo symbool stond voor verstoktheid en blindheid voor het christendom.⁶⁷

De bril was een nieuwe uitvinding, een moderne hulp bij het zien en een opkomend modefenomeen. Het kwam iemands status dus enkel ten goede, er een te bezitten. Wellicht wou Niño om die reden geportretteerd worden met de bril op. Daarnaast werd de bril geassocieerd met geleerdheid en wijsheid en om die reden werd het voorwerp ook opgenomen in het iconografische apparaat van een aantal heiligen waaronder Hiëronymus.

Niño de Guevara wilde duidelijk met opzet als een geleerd en wijze man overkomen.⁶⁸

Niño de Guevara draagt vier ringen: twee aan de linkerhand en twee aan rechterhand. Deze ringen kunnen iets meer vertellen over het aantal ambten van de afgebeelde persoon. Een kardinaal⁶⁹ ontvangt bij zijn benoeming een saffieren ring van de paus. Als (Aarts)bisschop ontvangt men een ring met edelsteen (één per bisdom). Daarnaast kan een geestelijke tijdens de

⁶⁵ LEA, H. C., *op. cit.*, II, p. 205.

⁶⁶ CORSON, R., *Fashion in Eyeglasses*, London, Peter Owen Ltd., 1980, pp. 31-38.

⁶⁷ MAYER, A.L., *Geschichte der Spanischen Malerei*, 2 vols., Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1913, II, pp. 150-151.

⁶⁸ BRAUNFELLS, W. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vols., Roma, Herder, 1968-76, V, p. 528.

⁶⁹ kardinaal: titel van de hoogste Rooms-katholieke kerkelijke waardigheidbekleders na de paus, die hem als zijn voornaamste raadgevers bijstaan in het besturen van de Kerk; Aartsbisschop: bisschop aan het hoofd van een kerkprovincie. HENDRIKX, E. (ed.), *Encyclopedie van het Katholicisme*, 3 vols., Antwerpen, Uitgeverij 't Groeit, 1955, I, pp. 31, 344-45.

liturgie ook nog pontificale ringen dragen of ringen die zijn eigen bezit zijn.⁷⁰ Wanneer men door de paus tot grootinquisiteur benoemd werd, ging dit meer dan waarschijnlijk opnieuw met het schenken van een ring gepaard.⁷¹ We kunnen er van uitgaan dat El Greco misschien vier ringen geschilderd heeft om tot een compositorisch evenwicht te komen. Daarnaast is het ook mogelijk dat het aantal ringen werkelijk overeenstemde met het aantal ambten dat Niño de Guevara op dat ogenblik uitoefende. De bisschopsring wordt normaal gezien gedragen aan de ringvinger van de rechterhand, op deze plaats draagt Niño ook een ring. Dit roept de veronderstelling op dat Niño de Guevara op dat ogenblik al tot aartsbisschop benoemd was en dat het portret dus na maart 1601 geschilderd is, in plaats van in 1600. Volgens de biografische gegevens vinden we Niño de Guevara nog tweemaal in Toledo terug: eenmaal in juli 1601 (op weg naar zijn nieuwe residentie in Sevilla) en een laatste maal in 1604. Vanaf 1601 was Niño enkel nog grootinquisiteur in theorie, hij werd het ambt van aartsbisschop immers toegewezen ter compensatie. Omdat hij zich als kardinaal laat portretteren en niet als aartsbisschop is het mogelijk dat Niño op dat ogenblik zijn ambt nog niet opgenomen heeft.

Het is dus waarschijnlijk dat dit portret niet in het licht van de concurrentiestrijd met Sandoval ontstaan is, maar eerder na deze feiten. Deze ontzagwekkende figuur was misschien in theorie al geen grootinquisiteur meer. De vermeende concurrentiestrijd dienen we achter ons te laten. We mogen ook niet vergeten dat Sandoval het ambt de eerste maal weigerde, wat van hem niet bepaald tot geduchte rivaal maakte...

Waarom liet Niño dan wel dit ongewone portret van zichzelf maken?

⁷⁰ FERGUSON, G., *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1966, p. 159.

⁷¹ Hoewel ik dit niet met zekerheid kan zeggen. Ik heb geen informatie gevonden over ceremoniële kledij en sieraden bij Grootinquisiteurs.

2.5 Zelfbewustzijn bij kunstenaar en geportretteerde

Niño de Guevara was duidelijk een erg zelfbewuste man. Hij liet zich portretteren in de stijl van vorsten en pausen – aan deze laatste dankte hij zijn kardinaalsambt – en beriep zich op deze manier op een grote autoriteit. Hij koos voor zijn portret een kunstenaar die even zelfbewust en eigenzinnig aan zijn carrière gebouwd had, iemand met een voor Spanje erg afwijkende stijl en een eigen visie op religieuze schilderkunst. Het dragen van een bril geeft zijn imposante verschijning nog meer gewicht en ernst. Daarnaast is het bezit van een dergelijke moderne uitvinding ook een mooi statussymbool.

Over Niño de Guevara's kunstinteresse is weinig bekend, wel weten we dat hij in Sevilla een galerij had laten oprichten bestemd voor portretten van pausen en van geestelijken.

De Barokdichter Luis de Gongóra y Argote (1591-1627) beschreef dit in één van zijn sonnetten: 'A una Galería que en la casa arzobispal de Sevilla hizo el Cardenal arzobispo Don Fernando Niño de Guevara, donde pintó todos los papas y padres del yermo'⁷²

Niño de Guevara, toonde met zijn keuze van kunstenaar en van voorstellingswijze een grote openheid ten aanzien van vernieuwing in de kunst. Daar tegenover staat dat diezelfde Niño de Guevara in 1603 een synode liet samenkomen waarin onder meer bepaalde nieuwe voorstellingswijzen veroordeeld werden, zoals het portretachtig karakter bij heiligen, het verbod op wereldse kledij in religieuze schilderkunst die, zo zal blijken, ook in El Greco's kunst voorkwamen.⁷³ Die ambivalentie lijkt op het eerste zicht vreemd. Niño de Guevara was hier echter geen enkeling in. De dubbele houding van de kerk ten aanzien van traditie in de vorm van historische juistheid enerzijds, en stilistische vernieuwing anderzijds, zal typerend blijken voor de periode na het Concilie van Trente.

El Greco kan nooit de bedoeling gehad hebben een schrikbeeld te scheppen van zijn model, zoals velen dit gretig gedacht hebben. De onzekere datering impliceert dat we niet met zekerheid kunnen stellen of Niño de Guevara nog grootinquisiteur was op het ogenblik van zijn portrettering en roept op ons ook niet blind te staren op dit feit. Het felle rood van zijn kledij roept niet langer het beeld van vlammen op, in zijn ogen is het licht van de brandstapels gedooft en het papier aan zijn voeten bevat niet de naam van een verlinkte ketter maar deze van een ijverige kunstenaar. El Greco wou een belangrijke klant tevreden stellen. Hij toont al zijn kunnen als een soort verzoekschrift, getuige daarvan het gevouwen stuk papier, aan de voeten van de kardinaal. Het papier draagt de naam van de schilder en lijkt zo een soort contract dat de geportretteerde aangeboden wordt, waarin ook El Greco's trots als kunstenaar doorschemert.

⁷² COSSÍO, M. B., *op. cit.*, III, p.424. In een galerij die kardinaal Aartsbisschop Don Fernando Niño de Guevara in het Aartsbisschoppelijke paleis van Sevilla inrichten liet, waar men alle pausen en geestelijken schilderde.

⁷³ Zie *Constituciones Synodales del Arçobispado de Sevilla hechas y ordenadas por el Llmo. Rmo. Señor Don Fernando Niño de Guevara...en el Synodo que se celebró en su Cathedral año de 1604...en Sevilla por Alonso Rodriguez Gomarra año de 1609*, pp. 85-6.

3. Politiek, religieus en artistiek klimaat in contrareformatorisch Spanje

3.1 De Spaanse Kerk

Wanneer El Greco in 1576 in Spanje aankomt, zit het land meer dan ooit in de greep van de katholieke Kerk. Sinds de herovering, de *reconquista*, van de Arabische gebieden onder Ferdinand en Isabella (1474-1504), die zichzelf *los reyes católicos*¹ lieten noemen, werd het katholieke geloof de basis van de monarchie en de verbindende schakel in het politieke en culturele lappendeken dat Spanje was.

Op het ogenblik dat de katholieke Kerk haar eigen vernieuwing begon met het Concilie van Trente (1545-63), stond de Spaanse al te trappelen om de hervormingen van het religieuze leven door te voeren. Hoewel de invoering van de decreten van Trente vele spanningen naar boven bracht, stimuleerde dit toch een stroom van ontwikkelingen, vooral onder het regentschap van Philips II (1556-98), wiens eigen beheerspolitiek gevoed was door een krachtig katholiek fanatisme.

Gedurende de zestiende en de zeventiende eeuw, speelden theologen, kanunniken, (aarts)bisschoppen en leden van religieuze ordes een sleutelrol in de regering van het land. Op lokaal niveau was de parochiepriester niet enkel verantwoordelijk voor het toedienen van de sacramenten en het voorgaan van de mis, maar ook voor belastingsinning en soms trad hij zelfs als notaris op. Als grootgrondbezitter, beschikte de Spaanse Kerk over enorme rijkdommen die haar institutionele macht ondersteunden en als verschaffer van onderwijs en liefdadigheid vervulde ze ook een belangrijke sociale functie. De Kerk haar structuren, tradities en doctrinaire autoriteit, hadden een krachtige greep op het geloof, het gedrag en de waarden van het volk. De Spaanse Kerk was diep ingebed in het alledaagse leven. Ze vormde zowel het ideologische, als het politieke, economische en culturele gezag binnen de maatschappij, alomvattend en almachtig.²

Op het niveau van de kunstproductie was ze zowel opdrachtgever als opzichter. Religieuze kunst kreeg, sinds het Concilie van Trente, een aanzienlijke rol toegewezen binnen de geloofsbeleving. Het belang van die rol vertaalde zich dan weer in de strikte regelgeving die zich rond de kunst ging ontwikkelen. Al heel vroeg waren Spaanse opdrachtgevers in grote mate begaan met doctrinaire orthodoxie in de schilderkunst. In de tweede helft van de zestiende eeuw werd deze bezorgdheid in het licht van de Contrareformatie nog groter.

¹ De katholieke koningen.

² RAWLINGS, H., *Church, Religion and Society in Early Modern Spain*, New York, Palgrave, 2002, pp. VIII-XIV. Zie ook WRIGHT, A. D., *Catholicism and Spanish Society under the Reign of Philip II, 1555-1598 and Philip III, 1598-1621*, Lampeter, The Edwin Mellen Press Ltd., 1991.

De katholieke Kerk was, net als in de meeste andere zestiende eeuwse Spaanse steden, sterk aanwezig in El Greco's Toledo. Naast de kathedraal telde de stad in 1576 meer dan honderd religieuze instellingen, waaronder zesentwintig kerken (één voor elke parochie), zesendertig kloosters, achttien heiligenschrijnen, twaalf kapellen, twintig hospitalen en vier religieuze colleges waar dagelijks de mis opgedragen werd. Een volkstelling uit 1591 wees uit dat ongeveer 5 procent van de totale bevolking tot de geestelijkheid behoorde. Het aantal religieuze inrichtingen bleef ook de volgende eeuw verder aangroeien, wat Toledo de naam van 'kloosterstad' opleverde, een stad die zowel materieel als ideëel door de Kerk gedomineerd werd.³

De Aartsbisschop van Toledo stond aan het hoofd van dit religieuze labyrint. Als Gaspar de Quiroga (1512-94) in 1577 aartsbisschop wordt, is Toledo nog steeds ongereformeerd. Daar kwam echter snel verandering in. Amper een week na zijn aankomst schiep hij een commissie die ervoor moest zorgen dat alle godsdienstige handelingen in de kathedraal met de in het Concilie vastgelegde liturgie overeenstemden. In 1580 riep hij een diocesane kerkvergadering samen waarin hij nog meer reformerende maatregelen trof. Op 8 september 1582 kwam het historische Concilie van Toledo samen in het paleis van de aartsbisschop. Er werden tal van strenge richtlijnen opgesteld voor de geestelijkheid en het religieuze leven, waaronder ook de kunst.⁴

Deze maatregelen zijn belangrijk omdat ze een model waren voor de andere Spaanse bisdommen. Ze zijn ook interessant omdat ze Quiroga's persoonlijke opvattingen weerspiegelen. Op cultureel-religieus vlak bijvoorbeeld, dienden alle elementen uit de godsdienst te verdwijnen, die als profaan geïnterpreteerd konden worden zoals maskers, dansen en carnavaleske activiteiten, zaken die traditioneel tot de grote Spaanse kerkelijke feestdagen behoorden. Er werden maatregelen getroffen om de relieken van oude Toledaanse heiligen terug naar de stad te brengen (bvb. Leocadia en Ildefonso). Deze maatregel maakte Quiroga enorm populair in de ogen van de Toledanen.⁵ De aanbidding van de heiligen werd enorm gestimuleerd door het Concilie van Trente.

Op dezelfde manier sprak Quiroga zich ook tegen de kerkdecoratie uit, die afweek van de officiële dogma's. Het Concilie van Trente had al erkend hoezeer de macht van de beelden het geloof kon beïnvloeden en had gesteld dat in de kerk enkel beelden mochten hangen die de kerkelijke leer dienen. Alle andere die 'valse leer' en 'gevaarlijke dwalingen' uitdrukten waren verboden. Daarom besliste het Concilie van Trente dat telkens wanneer er een nieuw werk in een kerk opgehangen werd, er bisschoppelijke goedkeuring voor vereist was.⁶

Onder Quiroga, verordende de synode in 1582 dat bisschoppen geen beelden mochten goedkeuren die 'spot veroorzaken', of niks meer dan profane, volkse decoratie waren. Als

³ BROWN, J. (ed.), *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, pp. 49-50.

⁴ RAWLINGS, H., *op. cit.*, p. 58, 67.

⁵ BOYD, M., *Cardinal Quiroga: Inquisitor General of Spain*, Dubuque, Iowa, WM. C. Brown Company, 1954, pp. 26-32.

⁶ *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images (1563)*, in : DUMEIGE, G. (ed.), *Textes doctrinaux sur la foie catholique*, Paris, Ed. de l'Orante, 1975, pp. 322-23.

belangrijke voorvechter van een pure kerkelijke leer, was Quiroga vastbesloten om deze richtlijn verder door te zetten, en hij bepaalde daarbij dat elke kerk in zijn ambtsbereik, ontwerpen van kunstwerken aan zijn bestuursraad, de *Consejo de la Gobernación Arzobispal*, moest voorleggen, die dan al dan niet haar goedkeuring kon uitspreken.⁷

⁷ KAGAN, R., *Toledo zur Zeit El Grecos*, in: BROWN, J., *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, p. 52.

3.2 Het Spaanse hof en de kunst

Het Spanje van Philips II werd bij uitstek de voortrekker van de katholieke zaak, zoals die op het Concilie van Trente verkondigd was. De verwevenheid van religieuze ideologie en internationale politiek uitte zich in de oorlogen tegen Frankrijk en Engeland – waar het protestantisme welig tierde – en het Turkse Rijk. De oorlog met Engeland eindigde abrupt met de vernietiging van de Spaanse vloot, de Armada, waarmee in één klap het prestige van Spanje en een enorme investering weggeveegd worden.⁸

Philips was een buitengewone mecenas, die zijn enorme macht en rijkdom wist te gebruiken om de ontwikkeling van de schilderkunst in Spanje te transformeren door het importeren van kunst en kunstenaars uit de Nederlanden en Italië, en dat op ongeziene schaal. Tegen het einde van zijn langdurige regentschap stond Spanje aan de vooravond van haar Gouden Eeuw.⁹

Het keerpunt in Philips' artistieke opvoeding kwam er tussen 1548 en 1551, wanneer hij een grote reis ondernam naar Italië, Duitsland en de Nederlanden, om de landen die hij straks zou regeren, beter te leren kennen. Deze reis veranderde zijn smaak en begrip van de visuele kunsten voorgoed en vormde de aanzet voor zijn carrière als opdrachtgever. Zijn reisroute door Italië passeerde niet de grote kunstencentra zoals Rome, Venetië en Firenze, maar bijvoorbeeld wel steden als Genua, Milaan en Mantua. In Milaan maakt hij in 1548 voor het eerst kennis met Titiaan (1485-1576), die later zijn lievelingskunstenaar zal worden. In 1550-51 ontmoeten ze elkaar voor de tweede en laatste keer. Ondanks zijn werk voor Karel V (1500-58), vond de schilder nog tijd voor prins Philips, met wie hij een reeks van tien schilderijen plande, onder meer de mythologische reeks *Poesie* (1562), de eerste betekenisvolle groep mythologische taferelen in de Spaanse koninklijke collectie.¹⁰

In 1559, na zijn tweede buitenlandse verblijf, was Philips belast met het regentschap van het grootste koninkrijk van de westerse wereld. Bij zijn terugkeer leek hij niet onder de indruk van het niveau van de schilderkunst in zijn land. Geen enkele van de toen grote schilders zoals Luis de Morales (1520-86) en Juan de Juanes (1510-79) werden naar het hof geroepen. Aangezien Titiaan weigerde Venetië te verlaten, moest Philips noodgedwongen andere buitenlanders gaan rekruteren om de diensten aan het hof te vervullen.¹¹

De beslissing om een permanente koninklijke residentie in Madrid te vestigen, en af te stappen van de tot dan toe nomadische levensstijl van het hof, had een enorme impact op het Spaanse artistieke leven. Philips slaagde erin deze toen nog kleine stad om te vormen tot een grootschalig artistiek centrum dat traag maar zeker de regionale centra zou overstijgen. Het hof,

⁸ VAN DOOREN, K., ZWARTJES, O., *Geschiedenis en cultuur van Spanje: van steentijd tot verlichting*, Bussum, Coutinho b.v., 1995, pp. 162-170.

⁹ CHECA, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 134-61.

¹⁰ KAMEN, H., *Philip of Spain*, London, Yale University Press, 1997 b, pp. 191-92.

¹¹ BROWN, J., *The Golden Age of Painting in Spain*, London, Yale University Press, 1991, pp. 52-53.

met zijn rijkdom en prestige zou in de komende eeuwen een onweerstaanbare aantrekkingskracht uitoefenen op schilders vanuit het hele rijk.¹²

Toen Keizer Karel stierf, had hij geen laatste rustplaats gespecificeerd. Zijn zoon Philips besliste dat het kloosterpaleis van San Lorenzo El Escorial dit doel zou dienen. In Philips' geest was het logisch dat het lichaam van de grootste heerser uit het postantieke tijdperk, begraven zou worden op een plaats met keizerlijke allures. Ook zijn opvolgers zouden hier hun begraafplaats vinden. De zorg voor de koninklijke zielen rustte op de schouders van de broeders van de Hieronymieten orde, die een groot klooster zouden betrekken in de zuidelijke helft van het gebouw. Daarnaast omvatte El Escorial ook nog een seminarie en een paleis, als residentie voor de vorsten van het Spaanse rijk. In het centrum van de structuur bevond zich de koninklijke kapel, de basilica genoemd. De bouw van El Escorial was gepland gedurende de laatste sessie van het Concilie van Trente en ving aan in 1562. De constructie van het enorme paleis, waarvan de plannen van de hand van Juan de Herrera (1530-97) waren, zou duren tot 1585. De planning voor de decoratie van het gebouw begon al voordat de definitieve architecturale ontwerpen af waren. El Escorial zou als een magneet kunstenaars uit binnen- en buitenland aantrekken.¹³

De persoonlijkheid van Philips II zette zijn stempel op de kunst van die periode. Hij vestigde een werelds patronaat dat sterk religieus gekleurd was en doordrongen was van de geest van het Concilie van Trente. Philips stond dan ook aan het hoofd van een immens katholiek rijk, dat bedreigd werd door ketterse protestantse gevaren. De kunst moest de strijd voor de religieuze orthodoxie dienen.¹⁴ Zijn esthetiek was doordrongen van een voorliefde voor orde, helderheid, fatsoen, evenwicht en symmetrie.¹⁵

El Escorial was de perfecte expressie van deze tijdsgeest. De Spaanse hegemonie en het katholieke geloof waren ondeelbaar geworden in de geest van de koning. Deze fusie kreeg zijn expressie in de vorm en de decoratie van dit megalomane gebouw, deels klooster en deels koningsresidentie, waar religie en regentschap hand in hand liepen. Fatsoen en doctrine waren de sleutelwoorden van deze nieuwe kunst. Philips was zowel kunstkenner als doctrinaire haarklover. Zijn kunstenaars kregen weinig vrijheid, zoals we later zullen zien. Sommigen konden hem tevreden stellen, anderen niet.

Zowel op vlak van kunst als politiek, lijkt het regentschap van Philips III (1598-1621) te verbleken bij de vorsten die voor en na hem kwamen. Philips II en Philips IV waren befaamde en verwoede kunstverzamelaars, terwijl de Philips er tussenin nauwelijks uitblonk op dit vlak, noch op andere vlakken. Zoals zijn vader had voorzien, ontbrak het Philips III aan het talent en temperament om een land te regeren dat met enorme militaire en economische problemen te kampen had. De kersverse koning had zelf weinig illusies over zijn capaciteiten en liet al snel de

¹² Idem, p. 53.

¹³ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997 b, pp. 186-87.

¹⁴ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 308.

¹⁵ MULCAHY, R., *A la mayor gloria de Dios y el Rey, La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992, p. 31.

administratie van de monarchie over aan de ambitieuze aristocraat Francisco de Sandoval y Rojas, ook bekend als de Hertog van Lerma (1553-1625). Naast praktische zaken werd Lerma ook de dominante figuur in het kunstenpatronaat.¹⁶

De impact van Lerma's kunstenpatronaat is niet erg duidelijk. In sommige aspecten was hij artistiek erg conservatief. Zo liet hij de traditie van de Habsburgse portretkunst ongemoeid, waarschijnlijk omdat de formules die ontwikkeld waren door onder meer Titiaan, tegen dan de standaard geworden waren. Zijn smaak in religieuze schilderkunst, echter was vooruitstrevender, hoewel niet revolutionair. Zijn aandacht ging uit naar de Italiaanse schilderkunst van die periode met uitingen van laat maniërisme en vroeg naturalisme. De meest vooruitstrevende stijlen, echter, gerepresenteerd door Caravaggio (1573-1610) en Carracci (1560-1609), vonden zo goed als geen navolging in Spanje. Als verzamelaar begon hij aan een kunstcollectie die uiteindelijk enorme proporties zou aannemen. Zijn interesse was sterk beïnvloed door de koninklijke collectie en zijn voorkeur ging dan ook uit naar de Venetianen, in het bijzonder Titiaan, Tintoretto (1518-1594) en Veronese (1528-88).¹⁷

De beste schilderijen die hij als opdrachtgever liet maken zijn van de hand van Rubens, die het Spaanse hof bezocht in 1603. Zijn interesse ging ook uit naar een groep van Florentijnse schilders, gekend als de 'hervormers', vanwege de verwerping van de complexe maniëristische stijl voor één die de geest van de Contrareformatie beter vertaalde. Twee van de belangrijkste exponenten van die stijl, Federico Zuccaro (1542-1609) en Bartolomé Carducho (1554-1608), verbleven een tijdje aan het hof.¹⁸ Het kunstenpatronaat van Lerma vertoonde één grote gelijkens met dat van Philips II, namelijk de neiging om schilderijen te verkiezen die uitdrukkingen waren van sacrale geschiedenis en katholieke doctrine.¹⁹

De groei van Madrid als artistiek centrum zoog de energie weg van de ooit bloeiende regionale centra zoals Sevilla, Valencia en Toledo. Schilders vonden nog werk in die steden, maar bijna uitsluitend in de religieuze sector die conservatiever was in smaak en waar doctrine vaak boven kwaliteit ging.²⁰

Intellectueel stelde deze Lerma niet veel voor. Onder zijn bewind breidde corruptie zich langzaam uit naar het gehele ambtelijke apparaat. Benoemingen en promoties hingen meer af van sociale status en de juiste kennissen, dan van deskundigheid of opleiding. De Tachtigjarige Oorlog met de Nederlanden werd wegens een enorm geldgebrek tijdelijk een halt toegeroepen met het Twaalfjarige Bestand (1609-1621).²¹ In 1609 werden de *moriscos*²² uit Spanje verdreven, in een verdere poging om alle van het katholieke geloof afwijkende elementen te

¹⁶ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 90.

¹⁷ Zie MORÁN TURINA, J. M., *Felipe III y las artes*, in *Anales de Historia del Arte*, nr. 1, 1989, pp. 159-79.

¹⁸ Zie JACOB, S., *Florentinische Elemente in der Spanischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII, 1967-68, pp. 115-64.

¹⁹ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, pp. 112-13.

²⁰ Idem, p. 113.

²¹ VAN DOOREN, K., ZWARTJES, O., *op. cit.*, pp. 177-78.

²² Tot het katholicisme bekeerde moslims.

verwijderen. De uitdrijving van om en bij de 300.000 mensen, die vooral in de landbouw en nijverheid werkzaam waren betekende een klap voor de Spaanse economie.²³

²³ RAWLINGS, H., *op. cit.*, pp. 23-24.

3.3 Inquisitie: Oorsprong en bevoegdheden

In de vijftiende eeuw, gedurende de *reconquista*, werd de positie van de Joodse en *converso*²⁴ gemeenschap binnen de Spaanse maatschappij, steeds luider in vraag gesteld, niet vanwege hun ras of godsdienst maar vooral vanwege hun bevoordeelde sociale positie. Joden en *conversos* hadden vaak belangrijke functies binnen die maatschappij, als bankiers, belastinginners, dokters, tot zelfs adviseurs aan het koninklijke hof. Na een reeks gewelddadige moorden op Joodse bevolkingsgroepen in Andalusië gingen steeds meer stemmen op voor hun uitdrijving. Deze kwam er uiteindelijk pas in 1492 met de val van Granada, waarbij aan de Joden de keuze werd gelaten zich te bekeren en *converso* te worden of het land te verlaten. Voor de *conversos* zelf werd een apparaat opgericht dat afvalligheid van het katholieke geloof en het voortzetten van de Joodse tradities, de zogenaamde Crypto-Joden, diende te detecteren en te bestraffen. In 1478 gaf paus Sixtus IV de katholieke koningen goedkeuring de Spaanse Inquisitie op te richten. Het instituut werd gemodelleerd naar de oude pauselijke middeleeuwse Inquisitie, maar met één belangrijk verschil, de Spaanse Inquisitie opereerde onder directe controle van de monarchie. Alleen de benoeming van de grootinquisiteur gebeurde nog door de paus, zodat het staatsorgaan enkel nog voor dit gegeven en voor haar oprichting onder pauselijke goedkeuring, steunde op kerkelijke autoriteit. Twee jaar later, in 1480, nam de Spaanse Inquisitie in Sevilla haar taak op onder supervisie van twee Dominicaanse inquisiteurs.²⁵

De Spaanse Inquisitie was opgericht om een bepaalde sociale groep aan te pakken, namelijk de *conversos* die niet uit overtuiging bekeerd waren, of Crypto-Joden. Ze had ook enkel jurisdictie over katholieken, dus niet over Joden en Moren. Kamen beweert dat ongeveer 75 percent van de dodelijke Inquisitieslachtoffers gedurende het bestaan van het tribunaal, vielen in de periode tussen 1480 en 1530. In Castilië betreft dit een duizendtal personen, nagenoeg allemaal *conversos*. Het uiteindelijke dodental mag dan kleiner zijn, dan historici vroeger dachten, de impact ervan was zeker vernietigend voor deze culturele minderheid.²⁶

In 1482, dreigt Sixtus IV, om het Aragonese tribunaal onder bisschoppelijk toezicht te zetten, vanwege haar onjuiste behandeling van de *conversos*, maar door de grote polemiek die hier rond ontstaat, ziet hij af van die beslissing. Tegen een achtergrond van gruweldaden, verspreidt de machinerie van de Inquisitie zich steeds verder over Spanje. Tegen 1495 zijn vijftien Inquisitie-tribunalen gevestigd in Spanje. In 1483 werd de *Consejo de la Suprema y General Inquisición* opgericht, kortweg de *Suprema* genoemd. De *Suprema* werd voorgezeten door de Grootinquisiteur en was de hoogste autoriteit binnen de Inquisitie.²⁷

²⁴ Tot het katholicisme bekeerde Joden.

²⁵ Voor de oprichting van de Inquisitie: zie BAIGENT, M., LEIGH, M., *De Inquisitie: Bizarre Kruistocht tegen Ketteren en Andersdenkenden*, vert. H. J. van der Meulen, Baarn, Tirion Uitgevers B.V., 1999, pp. 64-8; KAMEN, H., *The Spanish Inquisition: An Historical Revision*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997a, pp. 43-66; LEA, H. C., *A History of the Inquisition of Spain*, 4 vols, London, Macmillan, 1906-07, I, pp. 145-223.

²⁶ KAMEN, *op. cit.*, 1997a, pp. 59-60.

²⁷ BAIGENT, M., LEIGH, M., *op. cit.*, p. 66.

In het midden van de zestiende eeuw voerde de Inquisitie een schrikbewind tegen het protestantisme. In een aantal *autos da fe* verbrandde ze tussen 1559 en 1566 een honderdtal protestanten. Het grote aantal *autos* zette het volk aan tot verdenking van hun omgeving voor de kleinste merkwaardigheid. Vele aanhangers van de reformatie emigreerden om in alle rust hun geloof uit te kunnen oefenen.²⁸

Het succes van de Inquisitie was vooral gebaseerd op de angst die het tribunaal opriep. Wanneer een inquisiteur een bezoek bracht aan een stadje, dan deed hij een oproep aan de bevolking zichzelf of anderen aan te geven en hun fouten tegen het katholieke geloof op te biechten met de belofte van verzoening. De Inquisitie werd berucht voor haar geheime procedures, arrestaties zonder proces, gebruik van foltering en de doodstraf²⁹.

Naar het einde van de zestiende eeuw was het optreden in mindere mate gericht tegen afvallige *conversos*, *moriscos* en protestanten, maar tegen alle van de normen afwijkende meningen en handelingen binnen de Spaanse maatschappij.³⁰ In die periode begon de Inquisitie zich ook voor kunst te interesseren, voornamelijk wanneer de behandeling van het sacrale onderwerp de gepaste waardigheid miste, en zo de ongeletterde tot verkeerde ideeën zou kunnen aanzetten. Ook de Spaanse Inquisitie was beïnvloed door de ideeën van Trente die ze tot haar eigen regels verwerkte, zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien. Hoewel ze zich in eerste instantie tot de boekdrukkunst richtte, in die periode een medium waarvan de protestanten handig gebruik maakten om hun ideeën te verspreiden, bleven richtlijnen voor beeldende kunst niet lang uit. Deze richtlijnen werden opgenomen binnen de *Index Librorum Prohibitorum*, de inquisitoriale catalogus van verboden boeken. Censuur op beeldende kunst was een zaak van de *Suprema*, die hierin het laatste woord had.³¹

De Inquisitie had duidelijk geen monopoliepositie in het Spaanse culturele leven. De *Leyenda Negra* kunnen we dus niet zonder meer uitbreiden naar de beeldende kunst. Ook de Kerk, en de wereldse opdrachtgevers, zoals de monarchen oefenden hierop hun invloed uit. De standpunten die het Concilie van Trente innam en haar eis naar doctrinaire juistheid zindert op al deze niveaus door. Vooraleer we haar invloed op El Greco's kunst kunnen bestuderen dienen we eerst deze richtlijnen en hun Spaanse adaptaties onder de loep te nemen.

²⁸ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 97-98.

²⁹ Hoewel men ook vaak kettters in 'effigie' verbrandde, waarbij een pop of afbeelding in brand werd gestoken, in het geval dat de veroordeelde al dood was of gevlucht.

³⁰ RAWLINGS, H., *op. cit.*, p. 10.

³¹ PINTO CRESPO, V., *La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa: Tres ejemplos de su actuación*, in: *Hispania Sacra*, nr. 33, 1981, p. 295.

4. Contrareformatie en beeldende kunst in Spanje

Wij zijn enkel gelijk aan God in onze ziel, en geen afbeelding kan hem voorstellen. Daarom zijn mensen die de essentie van God proberen weer te geven dwazen.¹

4.1 De Reformatie en het katholieke antwoord

In december 1563 wordt het Concilie van Trente beëindigd met een wrange nasmaak. Het negentiende algemene concilie dat de Rooms-katholieke Kerk moest hervormen, haar dogma's moest definiëren en haar gezag moest versterken² heeft de op handen zijnde scheuring binnen het christendom niet kunnen dichten. Net door deze achttienjarige poging tot zelfdefinitie, het Concilie kwam met pauzes bijeen tussen 1545 en 1563, was deze scheiding bijna onafwendbaar geworden. De strijd tegen het protestantse geloof en de bescherming van de katholieke traditie kon officieel beginnen. Het theologische statuut van het beeld vormde één van die onvermijdelijke kloven tussen beide opponenten.

Halverwege de zestiende eeuw startten katholieken en protestanten een ideologische strijd met verschillende artistieke wapens: aan protestantse zijde was er de drukkunst en aan katholieke zijde de schilderkunst. De protestanten wisten al van begin af aan handig gebruik te maken van de drukpers om hun nieuwe ideeën te verspreiden in de vorm van pamfletten en spotprenten.³ De grafiek werd een belangrijk hulpmiddel in de verspreiding van de nieuwe leer, net als bij de katholieken de schilderkunst belangrijk werd als visualisering van de prediking en de nieuwe dogma's. Beide partijen stonden afkerig ten aanzien van elkaars medium. Van katholieke zijde was er vooral veel censuur op boeken en gravures, terwijl schilderijen minder frequent aangepakt werden. Dit had wellicht te maken met de het feit dat de regelgeving rond het eigen medium goed nagevolgd werd, zodat ingrepen eerder zeldzaam waren, zoals we later zullen zien.

De protestantse Reformatie versterkte de spanningen en ambiguïteiten die zich in de Middeleeuwen al rond de beeldenkwestie accumuleerden. In maart 1522 publiceert Luther zijn ideeën over dit thema. Hij veroordeelt scherp de cultus rond het beeld en benadrukt dat het plaatsen van afbeeldingen in kerken om ze te vereren, niet als een 'goed werk' kan gezien worden en dus niet tot verlossing kan leiden. Toch hield zijn positie geen legitimatie van het iconoclasme in. Er moet vrijheid in deze materie gelaten worden, want beelden kunnen een pedagogisch doel hebben, als middel om de boodschap van de Schrift te verspreiden. Maar de

¹ CALVIN, J., *Institution de la Religion Chrestienne*, 5 vols., éd. J. D. Benoît, Paris, Vrin, 1957-63, I, p. 133.

² GODMAN, P., *Het Geheim van de Inquisitie*, vert. B. München, Baarn, Tirion Uitgevers BV, 2003, p. 308.

³ Over kunstcensuur in het protestantse Duitsland: ANDERSSON, C., *The Censorship of Images in Reformation Germany, 1520-1560*, in: CHILDS, E., *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 32-58.

afbeelding blijft ondergeschikt aan het woord. Beelden zijn op zich goed noch slecht, de manier waarop ze gebruikt worden maakt hen slecht⁴

Luther legitimeert iconoclasme enkel in het geval van duidelijke idolatrie en op voorwaarde dat deze handelingen door de civiele autoriteiten geleid worden. Zelf onderhoudt hij ook relaties met schilders als Lucas Cranach de Oude (1472-1553), en dit niet alleen voor het propageren, vooral via etsen, van zijn offensief tegen het roomse bijgeloof en de pauselijke decadentie. Via beeldende middelen, vaak in de vorm van bijbelillustraties, wil hij ook de karakteristieke theologische thema's van de Reformatie verspreiden.⁵

Protestanten waren sterk gekant tegen de Maria cultus in al haar vormen, maar voornamelijk tegen beelden die de superioriteit van Christus leken te ontkennen, de voorstelling bijvoorbeeld van Maria als moeder van de kerk. Luther zelf was behoorlijk tolerant ten aanzien van de Maria cultus. Desondanks verdween Maria uit de protestantse iconografie en de protestantse kerken na 1550.⁶

De positie van Zwingli, de Zürichse reformateur wijkt af van deze van Luther. In 1525 presenteert hij een eerste systeem van de iconoclastische theorie van het protestantisme. Hij benadrukt hierin dat materiële afbeeldingen slechts obstakels zijn voor het woord, dat van spirituele aard is. Beelden verleiden de mens tot idolatrie. Daarom eist hij een radicale oppositie tegen het gebruik van afbeeldingen als bemiddeling tussen de mens en het goddelijke.⁷ Er mogen zich geen crucifixen, noch andere beeltenissen van Christus in de kerk bevinden. Goddelijkheid kan men niet zien, en kan dus ook niet afgebeeld worden. Paradoxaal genoeg waren dergelijke afbeeldingen in private woningen wel toegelaten, op voorwaarde dat ze van (bijbelse) historische aard waren. In de kerk kon elk kunstwerk leiden tot idolatrie, met uitzondering van de ornamentiek in de architectuur en het brandglas.⁸

Calvijn neemt deze ideeën over en werkt ze verder uit. Elke voorstelling van het goddelijke zet aan tot idolatrie, want idolatrie zit in de menselijke natuur ingebakken. Calvijn is niet tegen alle afbeeldingen gekant, hij onderstreept zelfs het pedagogische nut van historische en natuurgetrouwe afbeeldingen. Bijbelse afbeeldingen mogen echter niet aanwezig zijn in kerkelijke gebouwen, want deze leiden tot bijgeloof. Daarom moeten alle afbeeldingen binnen een religieuze context vernietigd worden, en dit onder controle van de wereldlijke autoriteiten. Letterlijk interpretatie van deze richtlijnen door Calvijns navolgers gaf aanleiding tot de vele gewelddadige iconoclastische acties in verschillende Europese regio's.⁹

Calvijn veroordeelt het pauselijke vertoon en het belang van de externe cultus in het katholieke geloof, waaraan de mens gemakkelijk ten prooi kan vallen. Net als bij Zwingli vinden we

⁴ MENOZZI, D., *Les images: L'église et les arts visuels*, Parijs, Cerf, 1991, pp. 38-39; LUTHER, M., *D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*, 66 vols., Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1905, X/3, pp. 26-36; zie ook CHRISTENSEN, C. C., *Art and the Reformation in Germany*, Athens (Oh.), Ohio University Press, 1979.

⁵ MENOZZI, D., *op. cit.*, p. 39.

⁶ MICHALSKI, S., *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Routledge, London, 1993, p. 35.

⁷ MENOZZI, D., *op. cit.*, p. 39.

⁸ MICHALSKI, S., *op. cit.*, p. 56.

⁹ Idem, pp. 39-40; CALVIN, J., *op. cit.*, pp. 120-139; zie EIRE, C. M., *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

dezelfde contradictie terug: religieuze afbeeldingen in private ruimtes zijn wel toegestaan, in de vorm van narratieve bijbelse scènes. Het verwijderen van kunst uit sacrale omgevingen was essentieel. In profane plaatsen kreeg het werk echter een andere betekenis.¹⁰

Tijdens de religieuze revolutie die de Reformatie teweegbracht werd in Europa heel wat middeleeuwse kunst vernietigd. De protestantse beeldenhaat richtte zich tot specifieke media zoals sculptuur en schilderkunst, de zogenaamde 'idolen'. Terwijl de katholieke kerk positief bleef ten aanzien van religieuze kunst, als leermiddel voor de ongeletterde gelovige, woedden er in Noordwest Europa regelmatig zware beeldenstormen. Er werden diverse campagnes georganiseerd door burgers van verschillende sociale klassen, waaronder ook protestantse kunstenaars.¹¹

Iconoclasme kon verschillende vormen aannemen. Men kon op een rustige en gecontroleerde wijze de objecten verwijderen, maar evengoed overgaan tot onmiddellijke vernietiging van de objecten. De rustige aanpak liet het volk geleidelijk wennen aan de nieuwe situatie door eerst de altaren te sluiten en de beelden met lakens te bedekken en ze daarna bijvoorbeeld naar kleinere en duistere kerkruimtes over te brengen, alvorens ze definitief te verwijderen. Een andere mogelijkheid bestond erin de beelden met hun gezicht naar de muur te draaien, of om schilderijen ondersteboven te hangen. Publieke verbranding of vernietiging *in situ* vormden radicalere alternatieven. Vaak werden specifieke delen van het object verminkt, zoals ogen, oren, neus, hoofd en ledematen, om de beelden zogenaamd krachteloos te maken.¹² Geen van de grote reformateurs promoveerde echter expliciet het gebruik van geweld of dwang bij het verwijderen van beelden.

In grote delen van Frankrijk verdween eeuwenoude religieuze kunst: beelden werden uit façades gerukt, koren en altaren vernietigd en kerken in brand gezet, schilderijen verbrand en doorkliefd met zwaarden en de hoofden van sculpturen werden in putten gegooid.¹³

Het katholieke antwoord op het vraagstuk rond de religieuze kunst vond zichzelf geconsolideerd in de laatste zitting van het Concilie van Trente. De vergadering roerde het thema aan op vraag van kardinaal Charles de Guise (1524-74), die in Frankrijk sterk met het iconoclasme van de Hugenoten geconfronteerd was. Het Concilie focuste zich in haar laatste etappe (1562-63) niet langer meer op het dichten van de kloof, maar op het zichzelf positioneren ten aanzien van de nieuwe vijand. Vooral de door de protestanten aangevallen geloofspunten, worden scherp omljnd.¹⁴ De besluiten van de laatste sessie van het Concilie worden vastgelegd in een kort

¹⁰ MICHALSKI, S., *op. cit.*, pp. 65, 70.

¹¹ CLAPP, J., *Art Censorship: A Chronology of Proscribed and Prescribed Art*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1972, pp. 54.

¹² MICHALSKI, S., *op. cit.*, p. 77.

¹³ CLAPP, J., *op. cit.*, p. 66.

¹⁴ CAÑEDO-ARGÜELLES, C., *Arte y teoría : La Contrarreforma y España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pp. 23-24.

decreet, waarin in zes punten, de doctrinaire basis werd gelegd voor heiligenverering en religieuze afbeeldingen, inclusief een aantal voorzorgen om misbruiken te voorkomen.¹⁵

Het decreet preciseerde dat de bemiddeling door de heiligen en Maria geen afbreuk doet aan de figuur van Christus, zoals de protestanten beweerden. Daarenboven heeft de verering van heiligen via afbeeldingen niets te maken met een cultus van het object, maar van de afgebeelde. Het didactische van afbeeldingen wordt onderstreept. Religieuze afbeeldingen dienen als instrumenten van devotie en als hulp bij de vorming van het geloof voor het ongeletterde volk. Net daarom dienen deze instrumenten met de grootste omzichtigheid behandeld te worden, zodat ze geen valse dogma's aan het volk verkondigen. Tezelfdertijd wordt ook de educatieve rol van de priesters onderstreept, die het volk zo ver mogelijk van elke vorm van bijgeloof rond beelden moeten houden. De priester legt de bedoeling van de afbeelding aan de gelovige uit, zodat valse of immorele doctrines door misinterpretatie, de kop niet kunnen opsteken. In de afbeeldingen mogen geen profane of provocerende vormen aanwezig zijn, ze moeten historisch juist zijn, rekening houden met het fatsoen en mogen geen bijgelovigheden bevatten. Wanneer zulke zaken aanwezig zijn dan dient men deze afbeelding te verwijderen. Nieuwe afbeeldingen in de vorm van beelden, prenten en schilderijen kunnen niet opgehangen of verspreid worden zonder voorafgaande goedkeuring van de bisschoppen. In het geval van onenigheid dient men de hulp van experts in te roepen, in laatste instantie kan men zich steeds tot de paus wenden.¹⁶

In dit decreet vinden we de krijtlijnen terug voor de heroriëntering van de religieuze iconografie gedurende de Contrareformatie. Dit hield een dubbele beweging in: enerzijds de iconoclastische verfraaiing, door het laten verdwijnen van bepaalde thema's en onfatsoenlijke manieren van uitbeelden en anderzijds de ontwikkeling van een nieuwe iconografie ter ondersteuning van de nieuwe dogma's, bijvoorbeeld Maria en de Heiligen, als basiselement in de vorming van het katholieke volk en als wapen in de strijd tegen het protestantisme.¹⁷

¹⁵ *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images (1563)*, in : DUMEIGE, G. (ed.), *Textes doctrinaux sur la foi catholique*, Paris, Ed. de l'Orante, 1975, pp. 322-23.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ REAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., Paris, Presses Universitaires de France, 1958, III, p. 460.

4.2 De weerslag van het Concilie van Trente: Iconografie en Contrareformatie

De religieuze kunst na het Concilie van Trente, vooral deze daterend uit het einde van de zestiende eeuw, kan grotendeels beschouwd worden als een reactiekunst tegen het protestantisme. De iconoclastische houding van de protestanten had als tegenreactie een roomse monopolisering van de picturale expressie tot gevolg. Datzelfde iconoclasme gaf aanleiding tot een zuivering van de religieuze kunst die in een aantal regels werd gegoten. De katholieke kunst werd een bevestiging van wat de protestanten verloochend en ontkend hadden, een verheerlijking van wat zij verachtten.¹⁸

De kerk voorzag de kunstenaars van een aantal iconografische richtlijnen en een beeldend programma, waarin de klemtoon lag op de door de Reformatie verworpen thema's zoals de goede werken, bemiddeling van Maria en van de heiligen, de sacramenten en het pausdom. De oude middeleeuwse christelijke iconografie diende aangepast te worden aan de nieuwe contrareformatorische eisen.¹⁹

Rekening houdende met de didactische functie die sinds het Concilie van Trente met klem aan de religieuze kunst werd toegekend, moest de schilderkunst duidelijk en eenvoudig te begrijpen zijn door de gelovige. Door het creëren van een aantal basisregels kon dit gewaarborgd blijven. De kunst van de Contrareformatie kan men zien als variaties op het zelfde thema. Het gevaar van in stereotype kunst te vervallen was sterk aanwezig, maar iedere periode bracht zijn kunstenaars voort die met veel verbeeldingskracht dit gevaar omzeilden en originele werken bleven maken. Men stond op dat ogenblik behoorlijk afkerig ten opzichte van vernieuwing in de religieuze kunst, omdat deze voor verwarring en misinterpretatie bij de gelovigen kon zorgen. De werken moesten in theorie een exacte reproductie zijn van de Bijbel of de hagiografische traditie.²⁰

Er werd lang gedacht dat de hoofdconsequentie van het Concilie op het terrein van de kunst, het censureren en het verwijderen van onfatsoenlijk naakt was. Maar in de realiteit was de receptie van het Concilie voor de religieuze kunst veel complexer.

Het decreet zelf was te algemeen en te vaag om een rechtstreekse diepgaande impact op de kunst te hebben. Het zijn vooral de interpretaties en uitdiepingen van diverse Europese schrijvers, zoals Molanus, Paleotti, Possevino en Borromeus die de richtlijnen geconcretiseerd hebben. Het decreet vormde de basis van hun geschriften. Hun ideeën zijn grotendeels gelijkaardig: de nieuwe religieuze kunst dient ondergeschikt te zijn aan de autoriteit van de Kerk; alle religieuze kunst dient strikt orthodox te zijn; waarheid is belangrijker dan schoonheid; kunst dient enkel de godsdienst; externe details zijn erg belangrijk; fatsoen is een

¹⁸ REAU, L., *op. cit.*, p. 460.

¹⁹ MÂLE, É, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1951, p. 22.

²⁰ PINTO CRESPO, V., *La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa: Tres ejemplos de su actuación*, in: *Hispania Sacra*, nr. 33, 1981, p. 288.

basisnorm; al het heidense dient uit de kunst verwijderd te worden; het decorum²¹ is van groot belang en kunst dient als didactisch onderricht voor het onwetende en ongeletterde volk.²²

Deze geschriften zijn bekender voor hun minutieusheid, in hun haast anatomische ontleding van iconografische details, dan voor hun argumentatie. Zo voegden Molanus en Pacheco lijvige indexen met iconografische instructies aan hun werken toe, die het volume van het traktaat zelf ruim overschreden.

In 1594 verschijnt *De historia sanctarum imaginum et picturarum* van Molanus (Leuven, 1533-1585). Dit werk kende een langdurig succes en werd herdrukt tot halverwege de negentiende eeuw. Molanus wilde duidelijk af van het bijgeloof dat aan de cultus van beelden gelieerd werd. Daarnaast stuurde hij er op aan dat de beslissingen over controversiële afbeeldingen enkel door de voor die provincie bevoegde bisschoppen werden genomen en niet door de Inquisitie. Zijn wens was dat schilderijen enkel historische en Bijbelse thema's zouden uitbeelden die duidelijk erkend zijn. Op dit laatste punt worden zijn eisen een beetje troebel. Molanus is geen voorstander van een letterlijke vertaling en van rigoureuze interpretaties van de Bijbel maar verdedigt het behoud van het iconografische patrimonium dat doorheen de eeuwen opgebouwd is op het domein van de religieuze kunst.²³

Paleotti (1531-1610), aartsbisschop van Bologna van 1597 tot 1610 was een afwijkende mening toegedaan. In 1581 verschenen de eerste twee volumes van zijn *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Dit werk steunde zowel op geautoriseerde bronnen als op meningen van experts. Over controleprocedures voor kunst herhaalt Paleotti wat in het Tridentijnse decreet al gesteld werd ten aanzien van afwijkende beelden. Hij was voorstander van een samenwerking tussen deskundigen en bisschoppen op dit gebied. Hij voorziet de kunstenaars ook van een gedetailleerde beschrijving van te vermijden onjuistheden en moedigt ze aan tot historisch realisme en naturalisme. De creatieve capaciteiten van de kunstenaar dienen gerespecteerd te worden maar de afbeeldingen hebben in de eerste plaats een hervorming van het christelijke leven voor ogen, en dienen te getuigen van een correcte kennis van de Bijbel en het leven van de heiligen. De natuur wordt hierin voorgesteld als een rationele orde, die als gevolg eenvoudig ontcijferd kan worden door de toeschouwer. Daarom koestert Paleotti ook een aversie tegenover allegorische en metaforische beelden, omdat ze zich verwijderen van die rationele orde.²⁴

Possevino (ca. 1533-1611) was van oordeel dat schilders in hun oeuvre de grootst mogelijke historische precisie en de juiste sentimenten van de personages moesten weergeven. Maar het

²¹ Houding, kledij, gebaren en de omgeving van de figuren moeten in overeenstemming zijn met hun karakter en hun hoedanigheid.

²² CAÑEDO-ARGÜELLES, C., *op. cit.*, pp. 33-5.

²³ MENOZZI, D., *op. cit.*, pp. 41-42, 194-8. MOLANUS, J., *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum, libri*, Lovanii, Apud Ioannem Bogardum, 1594, pp. 16-42.

²⁴ *Idem*, pp. 43-44, 198-20; PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1581)*, in BAROCCHI, P.(ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 vols., Bari, Laterza, 1961, II, pp. 224-225, 272, 398-407.

doel van de kunst is om de beschouwer te beroeren en op deze manier het geloof te versterken, en dit krijgt uiteindelijk nog altijd voorrang op de letterlijke navolging van het evangelie.²⁵

In 1603 publiceert kardinaal C. Borghese (1576-1633), pauselijk vicaris te Rome, een decreet dat alle schilders verplicht aan hem de schetsen en ontwerpen van alle voor kerken bestemde werken, ter goedkeuring te laten zien.²⁶ In Spanje werd deze eis al in de zestiende eeuw gesteld door de *Consejo de la Gobernación arzobispal* in Toledo.²⁷

Gedurende de verdere zeventiende eeuw, zien we variaties op hetzelfde thema. In 1624 publiceert Federico Borromeus, de neef van Carolus, zijn *De pictura sacra*, waarin de nadruk ligt op het belang van de historische waarheid en het respect voor de traditie. De primaire eis was dat de artiest moet ook zelf deel moest hebben aan die religieuze devotie, die hij aan de hand van zijn schilderijen moet opwekken. In 1649 omschrijft ook Francisco Pacheco in zijn *Arte de la pintura* het uiteindelijke doel van christelijke kunst als devotie opwekken bij de gelovigen, waarbij de iconografie dan ook ondergeschikt blijft aan de doctrinaire orthodoxie.²⁸

Voor de concrete uitwerking van de decreten in Spanje zijn ook andere bronnen belangrijk zoals het standpunt van de Inquisitie over religieuze kunst, de opinies van theologen en moralisten en van de leiders van de provinciale concilies en diocesane synodes.

²⁵ Idem, pp. 44-45.

²⁶ Idem, pp. 45-46, 204-5; *Editto del cardinal C. Borghese (1603)*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 37, 1914, pp. 34-5.

²⁷ TEJADA Y RAMIRO, J., *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española en latin y castellano*, 6 vols., Madrid, s.n., 1863, V, pp. 227-28.

²⁸ PACHECO, F., *Arte de la Pintura (Sevilla, 1649)*, ed. F. J. Sánchez Cantón, 2 vols., Madrid, 1956, I, pp. 212-19.

4.3 De gevolgen van het Concilie van Trente voor de Spaanse kunst

Er heerste in Spanje een immense verwarring over de jurisdictie van religieuze zaken. Parochies, kloosters, ordes, bisschoppen, adel, steden, de Inquisitie, allen stelden ze elkanders autoriteit in vraag. Ditzelfde scenario zien we ook op het vlak van reglementering en censuur van de beeldende kunst.

Bisschoppen waren in hoofdzaak bezig met het verwerven van degelijke geestelijken en het op orde stellen van de inrichting van hun kerken. De Inquisitie hield zich van haar kant bezig met de vervolging en bestraffing van onorthodoxe gelovigen. Hoewel het controleren en verwijderen van onfatsoenlijke kunstwerken een taak van de bisschoppen was, probeerde ook de Inquisitie religieuze beelden te censureren. In de vroege zeventiende eeuw werd Francisco Pacheco, de beroemde kunstcriticus, aangesteld als censor voor de Inquisitie, met de bevoegdheid publieke kunstwerken op hun fatsoen te controleren.²⁹ De poging om kunst te reguleren was volgens Kamen verwaarloosbaar: smaak kon niet zomaar geregeld worden.

4.3.1 Inquisitorische maatregelen in Spanje

De Spaanse Inquisitie, in 1478 opgericht met als doel de religieuze eenheid in Castilië te bewerkstelligen, werd in de loop van de tijd een effectief apparaat voor ideologische controle. Midden zestiende eeuw wordt dit apparaat op punt gezet voor de strijd tegen de protestantse propaganda, waarbij boeken de eerste slachtoffers vormden.³⁰

De Inquisitie betreedt het veld van de geschreven cultuur in 1521, met het verbod op de werken van Luther. Van dan af aan verschijnen er regelmatig inquisitoriale edicten die boeken verbieden. In de jaren '60, wanneer de strijd tegen het protestantisme op zijn hoogtepunt is, versterkt de controle van boeken nog. Drukkerijen, bibliotheken, boekhandelaars komen onder zware controle te staan. De eerste officiële Index van verboden boeken werd opgemaakt in 1547 en gepubliceerd in 1551 en was gebaseerd op deze van de Universiteit van Leuven uit 1550.³¹ In 1558 worden de censuurmaatregelen tegen boeken opgedreven in Spanje, met een decreet dat uitgevaardigd werd door regentes Doña Juana, in naam van Philips II. De introductie van alle vreemde boeken in het Spaans werd verboden. Drukkers werden verplicht om licenties aan te vragen bij de *Consejo de Castilla* die sinds 1554 bevoegd met deze materie, er werden strikte procedures vastgelegd voor de toepassing van censuur. Op de overtreding van deze richtlijnen stonden straffen als confiscatie en zelfs de dood.³² Deze strenge straffen hadden niks met de Inquisitie te maken, zij was enkel bevoegd voor censuur op boeken na publicatie, en haar

²⁹ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, p. 261-62.

³⁰ JONES, D., *op. cit.*, IV, p. 2307.

³¹ CLAPP, J., *op. cit.*, p. 64.

³² Idem.

behandeling van overtreders was een stuk gematigder. In de Index van 1559 werd de straf voor het lezen, kopen, bezitten of verkopen van verboden boeken vastgelegd op excommunicatie *latae sententiae*³³, een boete van tweehonderd dukaten en een bedreiging tot vervolging wegens ketterij en ongehoorzaamheid.³⁴

De Inquisitie was in mindere mate bezig met de controle van afbeeldingen, althans dit is het beeld dat de inquisitiehandoeken geven van haar tussenkomsten. Men ziet op dit vlak enkel de gevallen met daden van iconoclasme en beschadiging, die vooral wijzen op afvalligheid en blasfemische agressie bij de beschuldigten.³⁵

Daartegenover tonen de richtlijnen van het tribunaal wel een zekere interesse voor beelden; de procedure vraagt de interventie van het tribunaal om te vermijden dat infiltraties van protestantse doctrines of propaganda zich verspreiden door middel van voorstellingen. Op deze manier verbood de Spaanse Inquisitie beelden die ze als vals of kettters beschouwde.

Onder de verschillende beeldende media ging haar aandacht bij voorkeur uit naar de drukkunst. De eerste initiatieven in het artistieke veld betroffen de bestrijding van antikatholieke gravures. De controle van de artistieke productie gebeurde met dezelfde mechanismen als de controle van de typografische productie. Grafische kunst, in de vorm van etsen en gravures, fungeerde als een krachtig hulpmiddel in de verspreiding van het protestantse gedachtegoed, in de eerste plaats omdat de vele reproducties een grote bevolkingsgroep bereikten en zowel voor geleerden als voor analfabeten begrijpbaar waren. De grafiek werd in hoofdzaak gebruikt als instrument om kritiek te leveren, of om katholieke instituties en dogma's belachelijk te maken.³⁶

De Spaanse inquisitie had dit snel in de gaten en ging over tot maatregelen om de circulatie van dit schadelijke materiaal te kortwieken. Al in grootinquisiteur Valdés' (1483-1568) eerste Index van 1551 zien we een verbodsclausule in dit verband: 'Omnis pictura, figura aut effigies opprobiosa vel injuriosa sacratissimae Virginis Mariae dominae nostrae aut santi'³⁷

In 1559 wordt deze clausule opnieuw herhaald in de tweede Index van Valdés. De denkbeelden van de Inquisitie verscherpen zich in 1583. Op dat ogenblik publiceert aartsbisschop en grootinquisiteur Gaspar de Quiroga, een nieuwe uitgave van de index waarin de twaalfde regel volledig gewijd is aan de beeldenkwesitie. De clausule wordt verder uitgebreid naar zowel grafische, plastische als dramatische uitingen:

‘Asimismo se prohiben todas y cualesquier imágenes, retratos, figuras o hechos, empresas, invenciones, máscaras, representaciones y medallas, en cualquier materia que estén estampadas, pintadas, dibujadas, labradas, tejidas, figuradas o hechas, que sean irrisión de los santos y en desacato e irreverencia suya y de sus imágenes, reliquias o milagros, hábitos, profesión o vida. Y asimismo las que fueren en desacato de la Santa

³³ *Latae Sententiae* is een term uit het kerkelijke recht en betekent dat de straf automatisch gegeven wordt, zonder tussenkomst van een rechter of meerdere.

³⁴ REUSCH, H., *op. cit.*, p. 211.

³⁵ MENOZZI, D., *op. cit.*, pp. 46-47.

³⁶ PINTO CRESPO, V., *op. cit.*, 1981, p. 293.

³⁷ REUSCH, H., *Die Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Nieuwkoop, de Graaf, 1970, p. 76. 'Alle schilderijen, figuren en beelden worden verboden die de Heilige Maagd en de Heiligen oneer aandoen.'

Sede Apostólica, de los romanos pontífices, cardenales y obispos y de su estado, orden, dignidad y autoridad, claves y poderío espiritual.’³⁸

De regels voor kunst uit het Concilie van Trente werden overgenomen en verder uitgewerkt door de Inquisitie in haar poging om het artistieke leven te controleren.

In het buitenland maakten zowel de Index van het Concilie van Trente (Pius IV, 1564) als deze van Clemens VIII in 1596, melding van een verbod of gedeeltelijke censuur op onfatsoenlijke illustraties.³⁹

In de daaropvolgende Spaanse indexen bleef deze regel ongewijzigd. In 1612 wordt hij verder uitgebreid in de Index van Sandoval y Rojas: niet enkel de hoge hiërarchie, maar ook alle andere kerkelijke standen en religieuze ordes dienden vrij te blijven van elke vorm van bespotting.⁴⁰

De Spaanse Inquisitie hield zich aanvankelijk in hoofdzaak bezig met het naleven van de orthodoxie van geschilderde en gedrukte afbeeldingen, maar niet met hun moreel fatsoen (*decoro moral*). Pas in de Index van 1640 is voor de eerste maal sprake van controle van de zedelijkheid van kunst.

‘Y para obviar – dice – el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos que ninguna persona sea osada a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de escultura lasciva ni usar ellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los pintores el pintarlas y a los demás artifices que no las tallen ni hagan, pena de excomunión mayor *latae sententiae, trina canonica monitione premissa*, y de quinientos ducados por tercias a gastos del Santo Oficio, juez denunciador, y un año de destierro a los pintores y personas particulares que las entraren en estos reinos o contravinieren en algo de los referido.’⁴¹

Boeken en kunstvoorwerpen waren aan dezelfde procedure van onderzoek onderworpen. Eenmaal er een gevaarlijk element gedetecteerd was, werd een vorm van proces opgestart. Het verdorven boek of artistieke product werd als een ketters object beschouwd, en werd op dezelfde manier beoordeeld en berecht als een persoon die beschuldigd was van ketterij. De

³⁸ Idem, p. 211, 358. Ook wordt er een verbod geheven op alle beelden, portretten, figuren, munten, prenten, verzinsels, maskers, medailles, in gelijk welke materie zoals gedrukt, geschilderd, gesneden, bewerkt, getekend, die spotten met heiligen en hen oneerbiedig voorstellen in hun beeltenis, kledij, relikwieën, mirakels of leven. Hetzelfde geldt voor beeltenissen van de Heilige Stoel, Romeinse prelaten, kardinalen en bisschoppen en van hun stand, orde, waardigheid, autoriteit, positie en spirituele kracht.

³⁹ Idem, p. 249, 533.

⁴⁰ CEBALLOS, A. R. De, *La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imagines sagradas y las censuras al Greco*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (eds.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 154.

⁴¹ Zie *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum Index et Catalogus pro catholicis Hispaniarum Regnis*, Madrid, Diego Díaz impresor, 1640, p. 9. Om zware schandalen met wellustige schilderijen te vermijden, verordenden we dat geen enkele persoon deze geile schilderijen, gravures of beeldhouwwerken het land mag binnenbrengen, noch ze tonen op openbare plaatsen, pleinen, straten, of delen van het huis die voor iedereen toegankelijk zijn. Ook is het verboden aan de schilders en beeldhouwers ze te maken, op straf van excommunicatie *mayor latae sententiae, trina canonica monitione premissa*, en vijfhonderd dukaten om de kosten van de aanklager, het Heilig Officium, te betalen en één jaar verbanning voor schilders en particulieren die ze het land binnenbrengen of de regel overtreden

procedure startte wanneer het boek, de ets, de gravure of het schilderij onderschept werd, ofwel aangeklaagd werd bij een van de inquisitoriale instanties.⁴²

Belangrijk in deze procedure is de rol van de *calificador* of censor. Wanneer het nodige bewijs tegen de beschuldigde verzameld werd, werden de theologische kanten van de zaak voorgelegd aan een aantal *calificadores*, die dan moesten oordelen of er sprake was van ketterij. Bij onenigheid werd een tweede groep erbij gehaald, aan wie het standpunt van de eerste groep overhandigd werd, samen met het bewijs. Wanneer er sprake was van ketterij volgde er bij personen normaal een arrest en een proces, bij boeken of kunst volgde een goedkeuring, gedeeltelijke censuur, of verbod.⁴³ Censors waren steeds theologen van opleiding. In 1627 werd de minimumleeftijd op vijfenveertig vastgelegd. Het was een tijdrovende bezigheid (bvb. boeken censureren). Het ambt bood wel een status en aanzien die vergelijkbaar was met de andere Inquisitie ambten. Vooral de verzekering van *limpieza de sangre*⁴⁴, maakte het ambt erg aantrekkelijk.⁴⁵ Francisco Pacheco, de zeventiende eeuwse kunstcriticus en schilder, werd in 1618 *calificador* voor het Sevillaanse Inquisitietribunaal. Als *censor de las pinturas sagradas* was hij belast met de beoordeling van religieuze schilderijen. Als kunstinspecteur van de Inquisitie droeg hij ook de inquisitoriale ideeën in zich, waarin de schilderkunst als dienaar van de katholieke kerk werd gezien. Zijn obsessie voor orthodoxie onthult zich duidelijk in het appendix zijn *Arte de la Pintura* dat een lijst met iconografische richtlijnen bevat die langer is dan het boek in zijn geheel.⁴⁶

Het verdachte object werd uitgeleverd aan een aantal *calificadores* voor grondig onderzoek. De *calificadores* spraken individueel en schriftelijk hun oordeel uit en wezen op passages of details van het werk die niet te verenigen waren met de Katholieke orthodoxie. De oordelen van de *calificadores* werden verzameld door het betreffende tribunaal en opgestuurd naar de *Suprema*, het enige orgaan dat op het vlak van censuur de definitieve beslissingen mocht nemen.⁴⁷ De beslissing van de *Suprema* werd dan doorgestuurd naar de verschillende lokale tribunalen aan de hand van een speciale verordening, de *Carta Acordada*. De bekendmaking van de beslissingen van de *Suprema* gebeurde door het voorlezen van de *Carta Acordada* in de kerk of op een andere openbare plaats. Het edict werd na lezing een tijd lang aan de deuren van de kerk bevestigd, zodat iedereen het kon lezen.⁴⁸

Over het algemeen verliep deze procedure niet zo lineair. De personen die bij de beschuldiging betrokken waren konden in principe een bezwaarschrift indienen. Wanneer de zaak voldoende gewicht had, konden experts aangeduid worden om de feiten verder te onderzoeken, zoals professoren van universiteiten en de staf van belangrijke theologische faculteiten. In verschillende gevallen werden bijvoorbeeld theologen van de universiteiten van Salamanca en

⁴² PINTO CRESPO, V., *op. cit.*, 1981, p. 295.

⁴³ LEA, H. C., *A history of the Inquisition of Spain*, 4 vols., New York, Macmillan, 1906, II, p. 263.

⁴⁴ Zuiverheid van joods of moors bloed.

⁴⁵ Idem, p. 264.

⁴⁶ BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *Italy and Spain 1600-1750. Sources and Documents*, New Jersey, Prentice-Hall, 1970, p. 161.

⁴⁷ PINTO CRESPO, V., *op. cit.*, 1981, p. 295.

⁴⁸ BESNÉ, J. R., *El Consejo de la Suprema Inquisición*, Madrid, Editorial Complutense, 2000, pp. 220-23.

Alcalá geraadpleegd. Wanneer de oorspronkelijke aanklacht niet verzacht kon worden, werd het boek of object gecensureerd of verboden.⁴⁹

Het controle apparaat moest infiltratie van protestantse invloed en verkeerde dogma's verhinderen, om zo de eenheid binnen de Kerk te bewaren. Elke nieuwigheid, onduidelijkheid, vaagheid in de artistieke productie kon dus voorwerp van onderzoek worden en was een potentieel doewit voor censuur.

De Inquisitie censureerde enkel *aposteriori*, of het nu boeken of artistieke objecten betrof. Het afleveren van licenties voor boeken was sinds 1554 een taak van de *Consejo de Castilla*. Licenties voor beeldende kunst behoorden tot de bevoegdheden van de (aarts)bisschoppen, zoals het Concilie van Trente verordend had. De Inquisitie had dus een corrigerende taak achteraf, voor objecten die tussen de mazen van het net geglipt waren of uit het buitenland afkomstig waren. Inquisitoriale censuur was een zaak van de *Suprema* die hierin steeds het laatste woord had.⁵⁰

Het is erg moeilijk om in te schatten welke invloed deze controle mechanismen hadden op de culturele ontwikkeling. Censuur *aposteriori* hield in dat een boek, een ets of een schilderij dat op een legale manier in circulatie gebracht was, en dus voorgelegd was aan de aartsbisschop of aan de *Consejo de Castilla* in het geval van boeken, op elk ogenblik onderschept en teruggetrokken kon worden. Het was niet te verwonderen dat dit tot een klimaat van onzekerheid leidde, aangaande artistieke objecten. Een klimaat waarin zelfs een zekere argwaan ontstond tegen al het nieuwe in de kunst en het economische aspect van het artistieke leven weinig ten goede kwam.

De mercantilistische mentaliteit leefde ook op dat ogenblik in Spanje en stond een eliminatie van de risico's van de markt voorop, om zo optimale winst te kunnen maken. Het ontstaan van een niet te elimineren risico als censuur en controle, met al haar gevolgen, betekende dus een doorn in het oog voor de culturele productie en in het bijzonder voor de drukkers.⁵¹ Deze bedreiging lijkt een belangrijke exponent geweest te zijn van inquisitoriale controle. Indien de censuur ooit een factor van het culturele verval geweest zou zijn, dan heeft dit veeleer hier mee te maken dan met het veronderstelde beperken van vrijheid in expressie, dat in onze liberale geschiedschrijving een mythisch karakter gekregen heeft.⁵² Uiteindelijk vinden we weinig voorbeelden terug van inquisitoriale censuur in de beeldende kunst. Pinto Crespo, geeft in zijn studie een aantal voorbeelden aan. Een studie van El Greco's werk in dit verband, maakt duidelijk dat regulatie van kunst vooral op het niveau van de bisschoppen en de opdrachtgevers zelf belangrijk lijkt geweest te zijn.⁵³

⁴⁹ PINTO CRESPO, V., *op. cit.*, 1981, p. 295.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ De drukkers van Salamanca bezorgden de *Consejo* een petitie voor schadevergoeding voor de economische schade die ze hadden opgelopen door de publicatie van de Index van 1559.

⁵² Idem, pp. 295-296.

⁵³ Zie hoofdstuk vijf.

4.3.2 Theologen en moralisten

De wens om onfatsoenlijke en onzedelijke beelden te vermijden was één van de principiële objectieven van het decreet van Trente uit 1563, terwijl de Spaanse Inquisitie pas laat in deze zaak ingreep. Dit was voorwerp van grieven voor de anonieme auteur van een pamflet dat in 1632 uitgegeven werd en dat de verschillende meningen van theologen en moralisten uit de universiteiten van Salamanca en Alcalá verzamelde. In het pamflet werd de vraag gesteld of het schilderen en beeldhouwen van onzedelijke figuren en ze vervolgens aan het publiek tentoon te stellen, nu al dan niet een doodzonde was. De schrijver betreurde het feit dat de Inquisitie nooit eerder tussengekomen was in dergelijke zaken.⁵⁴ Misschien deed dit pamflet het ontstaan van het harde voorschrift in de Index van 1640 wel versnellen.

In de meningen die in 1632 gepubliceerd werden over deze kwestie, kan men een toon van kortzichtigheid en intolerantie waarnemen. De auteur van het pamflet komt dan ook tot de conclusie dat het schilderen en beeldhouwen van naakten en het openbaar tentoonstellen ervan 'ipso facto' een doodzonde is. Een mening die ook gedeeld werd door Pacheco.⁵⁵

Tussen de verschillende meningen bevinden zich enkele veel genuanceerdere die een liberaal en tolerant klimaat veronderstelden in sommige kerkelijke kringen. Fray Francisco Cornejo laat naakte Adams en Evas toe, maar ook andere naakte bijbelse en hagiografische figuren, op voorwaarde dat de historische juistheid dit toelaat. Ordinaire naaktvoorstellingen of onfatsoenlijke houdingen dienden echter verboden te worden.⁵⁶ Ook Fray Félix de Guzmán stelde dat schilderijen die bij de eerste blik al onzedelijke gedachten uitlokten, onmiddellijk verwijderd moesten worden, maar niet deze die ter verfijning en meesterschap van de kunst perfect het lichaam beschrijven. Hij veroordeelde sterk de suggestie van passie en hartstocht in de kunst.⁵⁷ Deze visies werden pas in 1640 officieel vastgelegd maar de ideeën hieromtrent hadden al een langere bestaansgeschiedenis.

Zo was Padre Sigüenza, de chroniqueur en bibliothecaris van El Escorial die zich zo vaak voor een orthodoxe religieuze kunst had uitgesproken, in grote mate tolerant. In 1605 noemt hij diegenen die zich stoorden aan het profane karakter van de schilderijen in de bibliotheek van El Escorial hypocriet en onwetend, omdat ze het onderscheid niet kunnen maken tussen de geslotenheid van een monastieke ruimte en de artistieke vrijheid die er kan heersen in plaatsen als bibliotheken. Het naakt was wel enkel te tolereren in lagere bijbelse figuren met een weinig respectabele rol, niet in de voorstelling van belangrijke heilige figuren.⁵⁸

⁵⁴ *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de figuras y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes donde sean vistas. Con licencia. En Madrid por la viuda de Alonso Martín año 1632*, in: CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 237-258.

⁵⁵ PACHECO, F., *op. cit.*, vol. I, p. 307.

⁵⁶ CALVO SERRALLER, F., *op. cit.*, pp. 247-8.

⁵⁷ *Idem*, p. 248.

⁵⁸ SIGÜENZA, J., *La Fundación del Monasterio de El Escorial (1605)*, Madrid, Turner Libros, 1988, pp. 283-84.

De Kerk was vooral streng op het schilderen van naakten in religieuze taferelen, bestemd voor kerken en andere openbare plaatsen met vrije toegang, maar liet zich in mindere mate in met mythologische taferelen. Werken bestemd voor privé-vertrekken die enkel betreden werden door de eigenaars ervan werden dan ook ongemoeid gelaten.⁵⁹ Er werd, in een stilzwijgend akkoord, overeengekomen dat antieke en mythologische taferelen de domeinen van het naakt mochten blijven. De Kerk hield te veel van haar ‘antiekken’ die ze zelf veroverd had. De Contrareformatie verlangde een correcte en fatsoenlijke religieuze kunst maar liet aan de artiest nog steeds de vrijheid daarbuiten.⁶⁰ Mythologieën en allegorieën werden na het Concilie van Trente meer dan ooit een middel om aan censuur te ontsnappen, hoewel ook hier begrenzingen waren in de plaatsing en het karakter van het werk. Kunst met pornografische neigingen stond evenzeer onder invloed van censuur.⁶¹

Ook in het buitenland vinden we dezelfde gedachtegang terug. Mancini leefde onder de langzaam vervagende schaduw van het Concilie van Trente. Hij waarschuwt de verzamelaar voor het publiek tentoonstellen van schilderijen die als erotisch beschouwd konden worden, maar zijn aanmaningen klinken allesbehalve streng:

‘Sensuele thema’s zoals Venus, Mars, de Seizoenen en vrouwelijke naakten zouden opgehangen moeten worden in de galerijen aan de tuinzijde en in de private ruimtes op de benedenverdieping. Erotische werken moeten in private kamers opgehangen worden. Als de eigenaar het familiehoofd is, dan moet hij deze werken steeds bedekt laten, en ze enkel onthullen wanneer hij deze ruimtes bezoekt met zijn vrouw of met een vertrouweling.’⁶²

4.3.3 Richtlijnen provinciale synodes

Het Concilie van Trente had al erkend hoezeer de macht van de beelden het geloof kon beïnvloeden en had gesteld dat in de kerk enkel beelden mochten hangen die de kerkelijke leer dienen. Alle andere die ‘valse leer’ en ‘gevaarlijke dwalingen’ uitdrukten waren verboden. Daarom besliste het Concilie van Trente dat telkens wanneer er een nieuw werk in een kerk opgehangen werd, er bisschoppelijke goedkeuring voor vereist was.

Alle bisschoppen en aartsbisschoppen werden in hun ambtsgebieden verzameld om het uitvoeren van de conciliaire decreten van Trente voor te bereiden en te bevorderen. Dit gebeurde regelmatig vanaf 1565. De synodale decreten handelden over zaken zoals architectuur, leiding van kerkfabrieken, de inrichting van religieuze gebouwen, de cultus en aanbidding van beelden.

De algemene impressie die men van deze decreten krijgt is dat ze tamelijk onduidelijk zijn, ze lijken zelfs de vaagheden van het decreet van Trente over te nemen in plaats van tot concrete

⁵⁹ CEBALLOS, A. R. De, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁰ MÂLE, É., *op. cit.*, p. 4.

⁶¹ CLAPP, J., *op. cit.*, p. 67-68.

⁶² BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *op. cit.*, p. 36. Vertaald uit: MANCINI, G., *Considerazioni sulla Pittura (1614-1621)*, 2 vol., ed. Adriana Marucchi en Luigi Salerno, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956, I, pp. 141-144.

zaken te komen. Met uitzondering van enkele minutieuzere voorschriften in de zeventiende eeuw, zijn ze niet veeleisender en strenger ten aanzien van beelden dan wat het Concilie zelf van kunstenaars eiste. De synodes legden ook meer nadruk op de historische precisie van de beelden dan op het dogmatische en het zedelijke. Het naakt vormde op zich niet echt een probleem in Spanje, gezien het land in vergelijking met Italië, geen echte traditie bezat op dat vlak.⁶³ Er werd veeleer de nadruk gelegd op het vermijden van contemporaine kledij en sierraden in bijvoorbeeld de afbeeldingen van Christus, Maria en de heiligen, zodat het profane niet met het heilige verward kon worden.

Het eerste provinciale concilie vond plaats in 1565, in Tejada, in het aartsbisdom Toledo. De eerste sessie hamerde op de juiste belijdenis van het geloof en herhaalde de dogma's zoals ze in Trente geformuleerd waren. In verband met de beeltenissen van Christus, Maria en de heiligen werd slechts gewezen op het feit dat ze correct in ere moesten gehouden worden.⁶⁴ De concilies van Zaragoza en Granada vermeldden al helemaal niets over beelden (1565). Het concilie van Valencia (1565) stelde dat religieuze afbeeldingen decent moesten zijn op straf van excommunicatie en waarschuwde de priesters dat ze dergelijke beelden onmiddellijk uit hun kerken moeten verwijderen.⁶⁵

In 1566 vond in Toledo een diocesaan synode plaats waarin het een en ander verder uitgediept werd. Over schilderijen werd gezegd dat het verboden was om heiligen of altaarstukken te schilderen zonder dat deze gecontroleerd waren door de lokale priesters en dat alle apocriefe onderwerpen of slecht en verkeerd geschilderde werken onmiddellijk moesten weggehaald worden en vervangen door andere en meer passende. Daarnaast werd ook nadruk gelegd op het juiste gebruik van kledij, die niet profaan mocht zijn.⁶⁶

In 1582 vond in Toledo een nieuw provinciaal concilie plaats onder leiding van Gaspar de Quiroga (1512-94), waarin de beknopte regels herhaald werden met toevoeging van een aantal nieuwe zaken. Als belangrijke voorvechter van een pure kerkelijke leer, was Quiroga vastbesloten om de richtlijnen verder door te zetten, en hij bepaalde daarbij dat elke kerk in zijn ambtsbereik, ontwerpen van kunstwerken aan zijn bestuursraad, de *Consejo de la Gobernación*, moest voorleggen, die dan al dan niet haar goedkeuring kon uitspreken. Het was evenwel niet nodig om alle objecten naar de prelaat te brengen om over hun correctheid en fatsoen te oordelen, dit kon ook gebeuren tijdens een van de bezoeken aan de parochies in de kerkprovincie. Daarnaast verboden de bisschoppen alle religieuze schilderijen die spot veroorzaken en deze met profane kledij en kapsels.⁶⁷

Vanaf 1602 startte de *Consejo*, onder Sandoval y Rojas, met een systeem om artiesten te engageren die haar met raad bij stonden bij haar controlerende opdracht. De *Consejo* keurde de

⁶³ CEBALLOS, R. A. De, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁴ Zie TEJADA Y RAMIRO, J., *op. cit.*, pp. 227-28.

⁶⁵ Idem, p. 308.

⁶⁶ Zie *Constituciones Synodales del Arscobispado de Toledo hechas por preladados pasados y agora nuevamente recopilados y añadidas por el mui illustre Señor don Gómez Tello Girón...año de 1566. En Toledo en casa de Juan de Ayala, año de 1568*, libro I, pp. 77- 8.

⁶⁷ TEJADA Y RAMIRO, J., *op. cit.*, V, pp. 435-36.

vele aanvragen goed vanuit kloosters, parochies, hospitalen en kapellen, ze bestudeerde de economische achtergrond en de artistieke competenties van de ambachtslui en kunstenaars, vertrouwde de uitvoering toe aan ateliers en hield de clausules van het contract in het oog. Wegens een daling in het aantal opdrachten stelt El Greco zich samen met zijn zoon Jorge Manuel ter beschikking van de *Consejo*, waaruit we kunnen concluderen dat men beide gekwalificeerd bevond om te kunnen uitmaken of een beeld in overeenstemming was met de kerkelijke leer of niet.⁶⁸

Na de rapportering aan de *Consejo* over het voorontwerp van het schilderij en de goedkeuring hiervan, probeerde de rapporteur kennelijk vaak de opdracht naar zijn atelier toe te trekken. In het geval van El Greco en zijn zoon Jorge gebeurde dit met succes.⁶⁹

De volgende synode in Toledo vond plaats in 1620. Daarin werd de regel in verband met profane kledij verder gespecificeerd: hoofdtooi en opschik van Maria en de heiligen dienen fatsoenlijk te zijn, zonder kanten kragen, krullen of buitenlandse kapsels.⁷⁰

In Sevilla, in 1604, had kardinaal Fernando Niño de Guevara zich al uitgesproken tegen de voorstelling van personen in moderne en profane kledij, kanten kragen en portretten van contemporaine figuren in schilderijen met een religieus karakter.⁷¹

Deze voorschriften die moderne kledij verbieden hadden als bedoeling te vermijden dat Spaanse wereldse kledinggewoontes het religieuze leven gingen binnendringen. Het aankleden van beelden was diepgeworteld in de Spaanse folklore en populaire devotie. Vaak werden processiebeelden aangekleed volgens de Spaanse mode met juwelen, pruiken, kant enz. Deze opschik was bovendien vaak afkomstig van dames uit diverse lagere standen. Het werd uiteindelijk verboden om beelden nog op deze wijze aan te kleden, zowel in processies als in kerken. In de plaats daarvoor koos men voor vormeloze en eenvoudige kledij.⁷²

Ook de Spaanse Kerk zocht in kunst een middel tot indoctrinatie en verkondiging van haar geloofspunten. De esthetische kwaliteit stond – in theorie toch – in dienste van de propaganda. In plaats van het individualisme van de renaissancekunst ontstond een nieuwe universele taal die werd voorgedragen aan de katholieke volksmassa. Dit vormde een gereguleerd beeld volgens de bijbelse en hagiografische traditie. Kunst voor het volk moest helder, eenvoudig en respectvol zijn ten aanzien van dogma's, moraal, iconografie, en de taal spreken van de onwetenden.

⁶⁸ MARÍAS, F., *op. cit.*, 1997, pp. 232-234.

⁶⁹ Zie hoofdstuk vijf, het geval Illescas.

⁷⁰ Zie *Constituciones Synodales del Señor don Fernando Cardenal Infante...En Madrid por Bernardino de Guzmán año de 1622*, pp. 9-11.

⁷¹ Zie *Constituciones Synodales del Arçobispado de Sevilla hechas y ordenadas por el Llmo. Rmo. Señor Don Fernando Niño de Guevara...en el Synodo que se celebró en su Cathedral año de 1604...en Sevilla por Alonso Rodriguez Gomarra año de 1609*, pp. 85-6.

⁷² CEBALLOS, R. A. De, *op. cit.*, p. 157. Zurbarán's heiligenportretten waarbij hij de vrouwen afbeeldt als adellijke dames, verraden al een snelle kentering in dit rigoureuze gedachtegoed.

De richtlijnen zelf zijn vaak tegenstrijdig en vaag, zowel op het niveau van de Inquisitie, de theologische literatuur als de Kerk. De voorschriften waren ook vanuit een verschillende interesse opgesteld: zo lijkt de Inquisitie zich vooral te richten tegen de infiltratie van protestantse ideeën en de onzedelijkheid, terwijl de bisschoppen de nadruk legden op de historische precisie en in het bijzonder gekant waren tegen het gebruik van contemporaine kledij.

In het volgende hoofdstuk onderzoek ik de precieze impact van deze eisen in de praktijk van de Spaanse schilderkunst. In hoeverre beantwoordde El Greco's kunst aan deze katholieke idealen en welke vrijheden kon een kunstenaar zich permitteren in contrareformatorisch Spanje. El Greco's ervaringen worden getoetst aan deze van collega-kunstenaars, zowel in Spanje als in het buitenland.

5. El Greco's werk in het licht van de begrenzings op katholieke kunst

5.1 Contrareformatorische thema's in El Greco's werk

De onderwerpen van El Greco's religieuze kunst, of ze nu het resultaat zijn van zijn eigen keuze of die van zijn opdrachtgevers, reflecteren duidelijk de ideeën van het Concilie van Trente. In het licht van de protestantse aanval werd in stijgende mate de nadruk gelegd op het doctrinaire in plaats van op het narratieve.¹ Het belang van de devotie en het verrichten van goede werken, als garantie voor het zielenheil komt naar voor in de vele martelaarschappen en werken van liefdadigheid die El Greco afgebeeld heeft zoals *Sint Sebastiaan* (ca. 1580, Fig. 16), *Het Martelaarschap van Sint Mauritius* (1580-82, Fig. 41) en *Sint Maarten en de bedelaar* (1597-99, Fig. 17).

Het belang van penitentie zien we gevisualiseerd in de schilderijen met boetedoende heiligen zoals *Maria Magdalena* (1585-90, Fig. 18) en de *Heilige Hiëronymus* (1610-14, Fig. 19). Hij portretteert zijn heiligen als berouwvolle en ascetische personen, en plaatst ze meestal eenzaam in een woest landschap, verzonken in gebed. Vaak schilderde hij verschillende versies van zijn onderwerpen. In de ontelbaar vele afbeeldingen die hij van de heilige Franciscus maakte, zien we de heilige nooit mirakels verrichten, maar steevast in gebed, vaak voor een crucifix en een schedel, bijvoorbeeld in de *Biddende Franciscus* (1580-90, Fig. 20). *De Begrafenis van de Graaf van Orgaz* (1586, Fig. 29) vormt, zoals we later zullen zien, een grootse samenvatting op de contrareformatorische dogma's als de intermediaire rol van de heiligen en het leveren van goede werken.

Specifieke referenties naar de sacramenten vinden we terug in *Het Doopsel van Christus* (1608-14, Fig. 21), de vele boetedoende heiligen en *De Begrafenis van de graaf van Orgaz*. De vele werken met als thema de kruisiging, de verrijzenis en de heilige drievuldigheid visualiseren het dogma van de eucharistie.

De prominente plaats die Maria binnen het katholieke geloof kreeg, zien we bevestigd in de vele en diverse afbeeldingen van de Maagd. Als de moeder van God in de *Geboorte* (1603-05, Fig. 22), de *Heilige Familie* (1595, Fig. 48) en de *Aanbidding* (1597-99, Fig. 23), als beschermster in de *Virgen de la Caridad* (1603-05, Fig. 30), als hemelse vrouw in de *Tenhemelopneming* (1577, Fig. 24), de *Kroning* (1591, Fig. 25) en de *Onbevleete Ontvangenis* (1607-13, Fig. 26).

¹ Zie MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1951.

5.2 El Greco en censuur

Kunstcensuur, of haar afwezigheid, geeft aan hoe maatschappijen, instituties, religies en individuen het doel van de kunst zien. Doorheen de eeuwen zijn verschillende visies te onderscheiden waarbij kunst onder meer beschouwd werd als een expressie van religieus geloof, een vehikel voor politieke propaganda, een uiting van gemeenschappelijke waarden, het product van zelfexpressie, etc. Maatschappijen worden gedomineerd door bepaalde ideologieën, waaruit ook de artistieke richtlijnen stammen.² Censuur is van alle tijden en absoluut niet exclusief westers.³

Censuur omhelst meer dan de letterlijke uitschakeling of correctie van kunstwerken, in de vorm van verbranding, vernietiging, correctie en overschildering. Het begrip dient veel ruimer geïnterpreteerd te worden. Censuur omhelst evenzeer een gehoorzamen aan die richtlijnen, die het bestaan van het artistieke object legitimeren. De meeste vormen van censuur zijn bij de eerste aanblik niet zichtbaar, maar onthullen zich pas na kennis van die artistieke voorschriften. Deze beperkingen waren goed gekend door zowel de opdrachtgevers als de kunstenaars zelf. Het aandeel van zelfcensuur in de kunstgeschiedenis dient dus niet onderschat te worden.

Voorgaand hoofdstuk maakte al duidelijk dat de komst van de Contrareformatie en de veranderende mentaliteit van deze periode een sterke invloed zou uitoefenen op de kunsten. Religieuze kunst werd sinds het Concilie van Trente onderworpen aan tal van richtlijnen. Spanje, als prototype van de katholieke natie, bleef hierin niet achter.

Hoewel het grootste deel van El Greco's werk vorm gaf aan contrareformatische thema's, beantwoordde zijn stilistische behandeling en iconografie niet altijd aan wat verordend werd door het Concilie van Trente en de daaruit voortvloeiende decreten, regels en meningen over religieuze kunst.

El Greco werd gedurende zijn artistieke loopbaan twee maal met censuurmaatregelen geconfronteerd. De eis tot aanpassing van zijn werk zat in die gevallen ingebed in de conflicten die hij met een aantal van zijn opdrachtgevers had, in verband met de prijs van zijn werk. In één geval, de *Virgen de la Caridad* (1605), is zijn werk ook daadwerkelijk gecensureerd geworden. Bij de *Espolio* (1577-79) bleef het bij een niet uitgevoerde eis. Geen van de censuureisen kwamen uit de hoek van de Inquisitie, hét censuurapparaat bij uitstek, noch vanuit het kamp van de bisschoppen die sinds het Concilie van Trente bevoegd waren met de controle van religieuze kunst. Het waren de opdrachtgevers zelf, in de vorm van religieuze instellingen zoals het Hospital de la Caridad en het kathedraalkapittel van Toledo, die aanstuurden op veranderingen. In dit onderdeel bespreek ik verder nog de *Begravenis van Orgaz*, (1586-88, Fig. 29), een werk dat vanwege het thema tot gelijksoortige problemen had kunnen leiden. Tegelijkertijd toets ik deze drie werken aan de realiteit van de vele richtlijnen voor religieuze kunst in de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw.

² JONES, D., *Censorship- a world encyclopaedia*, 4 vols., London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, I, p. 102.

³ Voor een volledig en bondig overzicht van Egyptische kunst tot de twintigste eeuw: zie CLAPP, J., *Art Censorship: A Chronology of Proscribed and Prescribed Art*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1972.

Om een volledig beeld op de situatie te krijgen ga ik ook dieper in op de status van de schilderkunst en de contracten uit die periode.

5.2.1 De status van de schilderkunst in het zestiende eeuwse Spanje

El Greco kwam op voor zijn rechten als kunstenaar. Zo was hij vaak in rechtzaken verwickeld in verband met de waardeschatting van zijn werk. Zijn visie op de sociale status van de kunstenaar was beïnvloed door wat hij in Italië ervaren had en week sterk af van de Castiliaanse mening hierover waar kunstenaars op dezelfde hoogte geplaatst werden als ambachtslui en handelaars, en net als hen afhankelijk waren van de markt om hun werken verkocht te krijgen.⁴ In Italië keurde Cosimo de' Medici in 1563 de statuten goed van de *Accademia del Disegno* in Firenze, en accepteerde haar als beschermer van de kunstenaars. Florentijnse schilders en beeldhouwers vielen niet langer onder de ambachten en ontsnapten zo aan de controle van de gilden. De kunstenaar werd beschouwd als iemand die op intellectueel niveau werkte in de plaats van dat van loutere handenarbeid. De *Accademia* zorgde voor sociaal aanzien en zekerheid. Hoewel dit privilege enkel weggelegd was voor diegenen die ingeschreven waren aan de *Accademia*, vormde dit toch een aanzienlijke vooruitgang en een voorbeeld.⁵

Iemand voor de rechtbank dagen in Castilië was in die tijd heel gewoon. Rechtzaken waren in die periode zelfs zo populair dat de vele rechtbanken die overvloed aan processen nauwelijks konden slikken. Rechtbanken functioneerden als een forum waar individuen hun eer konden redden, oude vetes rechtzetten, hun vijanden tergen, bankroeten wilden voorkomen,... Het leek bijna op een manier van zakendoen. Zowat alle rangen van de maatschappij participeerden actief in het voeren van rechtzaken.⁶

Kunstenaars waren niet vaak verwickeld in rechtszaken tegen hun opdrachtgevers. De contracten tussen kunstenaar en opdrachtgever weerspiegelen de lage status van de kunstenaar in de vele beperkingen en nadelige clausules. Het doorsnee contract gaf richtlijnen voor het uit te voeren schilderij in verband met grootte, onderwerp, materiaal en leveringsdatum. Het bepaalde ook of de artiest zelf voor het nodige materiaal moest zorgen, en voor deze voorafgaande uitgaven vergoed werd. In het contract stond echter niks vermeld over het bedrag dat de kunstenaar zou ontvangen in ruil voor het afgewerkte schilderij. Dit bedrag werd bepaald door een procedure gekend als *tasación* en waarvan de condities in het contract omschreven werden. Normaal gezien konden beide partijen een *tasador* aanduiden om hun belangen te verdedigen bij de bepaling van de prijs. De *tasadores* moesten oordelen over de kwaliteit van het werk, controleren of aan alle contractvoorwaarden voldaan werd en ten slotte ook de prijs bepalen. De *tasadores* oordeelden steeds in het voordeel van hun partij en daardoor ontstond nogal vaak onenigheid over de prijs, wat

⁴ BROWN, J., *El Greco und Toledo*, in: BROWN, J., *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, p. 107.

⁵ CLAPP, J., *op. cit.*, p. 67.

⁶ KAGAN, R.L., *El Greco and the Law*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 79-81.

dan op zijn beurt weer aanleiding tot een rechtszaak kon geven. Om dit te vermijden werd er vaak een bemiddelaar, *juez árbitro*, aangesteld maar zelfs zijn uitspraak kon tot een proces leiden, wanneer beide partijen het oneens bleven. De procedure van *tasación* was maar al te vaak nadelig voor de kunstenaar, die steeds onzeker bleef over de uiteindelijke prijs die hij voor zijn werk zou ontvangen. Omdat weinig artiesten de middelen hadden om tot een rechtzaak over te gaan, kwamen opdrachtgevers er vaak goedkoop vanaf. Daarenboven weigerden kunstenaars meestal om hun patroon voor de rechtbank te dagen, uit angst toekomstige opdrachten op de helling te plaatsen. De meeste artiesten vermeden conflicten en accepteerden elke prijs die door de *tasación* bepaald werd.⁷ In Sevilla waren de omstandigheden nog ongunstiger. Daar verplichtten sommige opdrachtgevers de schilders om vooraf tot een prijs te komen, wat tot ware concurrentieslagen leidde.⁸

In een stad als Firenze werd op dit vlak aanzienlijke vooruitgang geboekt in het voordeel van de kunstenaars. Daar gebeurde de evaluatie van een werk door personen die door de *Accademia del Disegno* aangesteld waren.⁹

De vraag of de schilderkunst nu als vrije kunst of als een ambacht benaderd diende te worden, lag in Spanje gecompliceerder door het takssysteem, de *alcabala*, dat werken van levende artiesten belaste. De *alcabala* was een verkoopsbelasting van 10 procent op handgemaakte producten. Omdat schilderijen¹⁰ onder deze categorie vielen, waren schilders verplicht deze taks te betalen, die ze als vernederend voor hun kunst beschouwden. Van tijd tot tijd diende men klacht in tegen de financiële autoriteiten om een vrijstelling te verkrijgen. De basisidee was duidelijk: schilderkunst was een kunst, geen ambacht, een schilder was geen handelaar en een schilderij moest dus vrijgesteld worden van mercantiele belasting.¹¹

De schilders wilden niet langer gelijkgesteld worden aan de ambachtslui, noch belastingen betalen op de verkoop van hun werken. De strijd met de schatkist kon beginnen. El Greco was één van de eerste kunstenaars die een proces begon, en dit tegen de belastinginnehmer van Illescas die belasting gevraagd had voor schilderijen voor het Hospital de la Caridad.¹² In een reuzenproces voor de *Consejo de Hacienda* in Madrid, haalde El Greco zijn gelijk.¹³ De Spaanse 18^e eeuwse criticus en schilder Palomino (1655-1726), steekt in zijn kunstenaarsbiografieën¹⁴ de loftrumpet over dit wapenfeit: ‘Alle meesters in deze kunst, moeten El Greco eeuwig dankbaar zijn, dat hij de eerste

⁷ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 83.

⁸ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 115.

⁹ DEMPSEY, C., *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century*, in: *The Art Bulletin*, nr. 62, 1980, pp. 552-569.

¹⁰ Ik beperk mij tot de schilderkunst.

¹¹ GÁLLEGO, J., *El Pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, p. 119.

¹² BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *Italy and Spain 1600-1750. Sources and Documents*, New Jersey, Prentice-Hall, 1970, p. 167.

¹³ IPSEK, K., *El Greco : der Mahler des christlichen Weltbildes*, 2 vols., Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1960., I, p. 51.

¹⁴ Antonio Palomino de Castro y Velasco staat bekend als de ‘Spaanse Vasari’, een reputatie die hij verdiende als auteur van de biografieën van 226 (voornamelijk Spaanse) kunstenaars die hij in 1724 publiceerde in een traktaat met de titel *Museo pictórico y escala óptica*. De biografieën bevatten een schat aan informatie over schilders uit de Gouden Eeuw.

was om de wapens hiertegen op te nemen, en met zo'n succes de immuniteit van onze kunst tegen de belastingen verdedigde'.¹⁵

Vele belangrijke kunstenaars en schrijvers traden in zijn voetsporen. Het meest beroemde proces vond plaats in 1626 en werd gevoerd door ondermeer onder Vincencio Carducho (1576-1638) en Eugenio Cajés (1574-1634), die met de pen werden bijgestaan door de beroemde toneelschrijver Lope de Vega (1562-1635). Laatstgenoemde verklaarde ludiek dat gezien de Heilige Maagd niet 'belast' was met de erfzonde, zij die haar afbeelding schilderden als gevolg ook vrijgesteld waren van elke vorm van belasting.¹⁶ Pas in 1677, na bijna een eeuw van weerstand en processen en afwisselend vrijstelling en hernieuwde belastingheffing, werd het pleidooi uiteindelijk toch door de kunstenaars gewonnen en werd de schilderkunst belastingsvrij.¹⁷

5.2.2 De rol van de opdrachtgever en zelfcensuur

Pacheco propageerde in zijn *Arte* een nauwe samenwerking tussen schilders en geleerden.¹⁸ Maar hoezeer hijzelf en andere theoretici dit in hun traktaten aanmoedigden; zulke relaties waren zo goed als onbestaand in het Spanje van de zeventiende eeuw. El Greco zelf had in zijn kennissenkring een aantal uitmuntende theologen en geleerden uit Toledo. In hoeverre hij hen raadpleegde is onbekend.

De humanist Benito Arias Montano (1527-1598) onderhield een levenslange vriendschap met de schilders Pedro de Villegas Marmolejo (1519-96)¹⁹ en Pablo de Céspedes (?-1608).²⁰ Antonio Mohedano (1563-1608) uit Antequerra was goed bevriend met de dichter Pedro Espinosa (1578-1650). De directe invloed van die vriendschappen op het werk van deze kunstenaars is echter onbekend. Van Lope de Vega weten we dat hij een pleidooi gevoerd heeft ter verdediging van de belastingvrije schilderkunst, tijdens een rechtzaak van Vincencio Carducho (1576-1638) en Eugenio Cajés (1574-1634).²¹

Zowel sociale en professionele verschillen hielden beide groepen gescheiden. Daarenboven was het niet de gewoonte dat een kunstenaar bij het krijgen van een opdracht, een geleerde zou consulteren, omdat de iconografie van een werk dan ook zelden in de handen van de schilder werd gelegd. Het opstellen van iconografische richtlijnen was een taak voorbehouden aan de opdrachtgever. Hij gaf gedetailleerde instructies aan de schilder en verplichtte hem soms een voortekening te maken, zodat

¹⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica (1724)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 842.

¹⁶ BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ Idem, p. 167.

¹⁸ PACHECO, F., *Arte de la Pintura (Sevilla, 1649)*, ed. F. J. Sánchez Cantón, 2 vols., Madrid, 1953, I, p. 264.

¹⁹ HÄNSEL, S., *Figuras buenas y decentes: Unpublizierte und wenig bekannte Briefe und Gutachten des spanischen Humanisten Benito Arias Montano zur Zensur von Buchillustrationen*, in: BLUMENTHAL, P., HEYDENREICH, T., *Glaubensprozesse – Prozesse des Glaubens?*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1989, pp. 90.

²⁰ HÄNSEL, S., *Der Spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991, p. 10.

²¹ BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *op. cit.*, p. 168.

hij zeker kon zijn van een perfecte uitvoering. Geestelijke opdrachtgevers waren erg alert voor de gevaren van ketterij en droegen de volledige verantwoordelijkheid voor de iconografische formulering. De kunstenaar was dan ook ondergeschikt aan de eisen van de opdrachtgever, veel ruimte voor discussie met theologen was er niet. De opdrachtgever kon natuurlijk zelf wel raad vragen aan geleerden, om de juistheid van zijn richtlijnen na te gaan. Hij had dan ook volledige controle over het product waarvoor hij betaalde.²²

De Jezuïeten konden tot de meest veeleisende opdrachtgevers gerekend worden. Als voortrekkers van de Contrareformatie waakten ze goed over de orthodoxie van de kunst. Schilders in dienst van hen, ontvingen niet alleen iconografische programma's maar ook instructies over de wijze van uitvoering. Het contract van 14 oktober 1599 tussen het Jezuïetencollege te Marchena en de schilder Alonso Vázquez (1565-1608), voor een reeks schilderijen, is hiervan een mooi voorbeeld.

‘Alle figuren die afgebeeld worden op deze schilderijen, moeten naast een correcte weergave van de geschiedenis, ook devotie opwekken. Elke figuur dient getoond te worden in de hoedanigheid en houding die hun heiligheid vereist. En de aard van hun verschijning dient overeen te komen met de voorwaarden en de bijzonderheden die al genoemd zijn.’²³

Dit contract verwijst dus naar een ander document met gedetailleerdere richtlijnen. Bij erg complexe opdrachten lijkt een minutieus uitgewerkt stappenplan, waaraan de schilder zich moest houden aannemelijk, ook al ontbreken dergelijke documenten.

Het contract uit 1628 tussen Francisco de Zurbarán (1598-1664) en de abt van *Merced Calzada* te Sevilla toont dit goed aan. Doorslaggevend is de clausule waarin Zurbarán verzekerde alles te schilderen wat de abt hem verordende, of het nu veel of weinig was.²⁴ Ter verdere controle voorzag de abt, de schilder ook nog van een reeks met gravures met scènes uit het leven van de heilige die een paar jaar eerder uitgevoerd waren te Rome, en als model dienden.²⁵

De rol van de schilder leek dus door de band genomen ‘beperkt’ tot het vertalen van verbale concepten in visuele beelden.²⁶ Hij moest zich weinig tot geen zorgen maken over de juistheid van de iconografie van zijn werk, zeker niet als zijn opdrachtgever een religieuze instelling was. Wanneer het schilderij bestemd was voor een openbare religieuze ruimte moest de opdrachtgever in principe een licentie aanvragen bij de hiervoor bevoegde aartsbisschoppelijke raad.

Het plaatsen van de nadruk op de inhoud boven de vorm had soms belangrijke consequenties. Opdrachtgevers waren vaak onverschillig ten opzichte van een persoonlijke schilderstijl of zelfs de kwaliteit van het werk. Voor de compositie werd dikwijls teruggegrepen naar bestaande schilderijen of modellen.²⁷

²² BROWN, J., *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, pp. 63-64.

²³ Zie HERANDEZ DIAZ, J., *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, 2 dln., Sevilla, II, Consejería de Cultura, 1928, pp. 155-56.

²⁴ BROWN, J., *Patronage and piety: Religious Imagery in the Art of Francisco de Zurbarán*, in: BATICLE, J. (ed.), *Zurbarán, Exhibition Metropolitan Museum of art, New York, Sept. 22 - Dec. 13, 1987; Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Jan. 14 - April 11, 1988*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1987, p. 22-23; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.

²⁵ Ibidem.

²⁶ BROWN, J., *op. cit.*, 1978, p. 65.

²⁷ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 116.

We mogen ook niet vergeten dat kunstenaars uit die periode gevormd waren door het kerkelijke onderricht, door de preken en door de contemporaine religieuze lectuur en ideeën. Ze leefden in perfecte harmonie met het religieuze gedachtegoed van hun tijd, zodat zelfs zonder precieze richtlijnen ze op één lijn zaten met het door de Contrareformatie gepropageerde katholicisme.²⁸ El Greco's eigen bibliotheek is een getuigenis van zijn brede religieuze basis. Zo bezat hij onder meer het Oude en het Nieuwe Testament in het Grieks, een Griekse vertaling van de decreten van het Concilie van Trente, de werken van Sint Basilius en van Pseudo-Dionysius de Areopagiet.²⁹ Hoewel kunstenaars geen kennis van alle richtlijnen konden hebben, zullen ze zeker notie gehad hebben van de basiseisen. Dat El Greco een exemplaar van de decreten van het Concilie van Trente in zijn bezit had is in dit opzicht significant. El Greco schiep beeldprogramma's die de ideeën en de overtuigingen van zijn opdrachtgevers perfect illustreerden. Om dit te kunnen realiseren, moeten opdrachtgever en kunstenaar wel in dialoog getreden zijn met elkaar.

²⁸ MÁLE, É, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F., *El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli*, Madrid, Fortanet, 1910, p. 195-97.

5.2.3 El Espolio (1579)

In 1577 kreeg El Greco via Diego de Castilla, decaan van het kathedraalkapittel, de opdracht om voor de Kathedraal van Toledo, *El Despojo de las Vestiduras de Cristo sobre el Calvario* (Fig. 27), kortweg *El Espolio*, te schilderen. Voor een toen quasi onbekende buitenlandse schilder was het een bijzondere opdracht om voor het machtigste godshuis van Spanje een altaarbeeld te verwezenlijken.³⁰ El Greco had Diego de Castilla in Rome leren kennen en diens zoon Luis de Castilla zou later zijn vriend en beschermer worden.³¹

De *Espolio* wordt algemeen beschouwd als El Greco's eerste meesterwerk. Het onderwerp is eerder zeldzaam in de Westerse kunst, maar werd waarschijnlijk gekozen in functie van de ruimte in de Kathedraal, meerbepaald de omkleedruimte voor de priesters, waar het werk zijn plaats zou krijgen. Het thema was erg populair in de Byzantijnse kunst, maar voor El Greco's compositie kan er geen echt precedent gevonden worden.³² Dat hij hier toch voor koos heeft misschien te maken met zijn eigen Griekse achtergrond als iconenschilder.

De compositie is bijna oppressief door de vele wemelende figuren die Christus omringen. Elke aanwijzing van een natuurlijke omgeving is geëlimineerd, op een paar keitjes en de bruine aarde aan Christus' voeten na. De figuur van Christus is monumentaal en zuigt alle aandacht naar zich toe, vooral door het vibrerende rood van zijn massief en schijnbaar gebeeldhouwde kleed. Hij houdt de ogen ten hemel gericht. El Greco verkiest hier net zoals we later zullen zien in het *Martelaarschap van de Heilige Maurits*, voor een puur geestelijk moment, in plaats van actie.

De ontkleding van Christus wordt enkel vermeld in het Matteüs evangelie (Mt. 27, 31). De soldaten van Herodes hadden zich verzameld rondom hem en hem een rode mantel omgedaan, die spottend alludeerde op Christus' rol als koning der Joden. In de *Espolio* wordt Christus afgebeeld op het ogenblik dat iemand hem ontdoet van de mantel. Van de slagen, de geselingen en het bespuwen, die vóór en tijdens deze scène plaatsvonden, is in dit werk niks te zien. Christus ziet er onaangeroerd uit. In de rechterhoek is iemand het kruis aan het klaarmaken, de plaats waar het opschrift *Rex Judaerum* dient te komen.

De *tasación* van dit schilderij gaf aanleiding tot een langdurig conflict tussen El Greco en het kathedraalkapittel van Toledo. De *tasadores* raakten het niet eens over de prijs van het werk. De vertegenwoordigers van de Kathedraal beweerden dat het schilderij minder waard was dan de 1500 *reales* die El Greco al als voorschot ontvangen had. Bovendien uitte kanunnik García de Loaysa Girón, de *obrero*³³, zijn bezwaren tegen een aantal incorrectheden in de behandeling van het onderwerp, die naar zijn mening de betekenis van het schilderij verduisterden en de waardigheid van de centrale Christus figuur aantastten.³⁴

Deze incorrectheden omvatten de hoofden van de personen achter Christus, die boven hem uitstaken, de aanwezigheid van de twee gehelmde soldaten en van de drie Marias (Magdalena, de

³⁰ IPSER, K., *op. cit.*, I, p. 94.

³¹ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 71.

³² Idem, p. 72.

³³ Verantwoordelijke voor de decoratie van de Kathedraal.

³⁴ KAGAN, R. L., *op. cit.*, 1982, p. 84.

Maagd en Maria Cleophaes, de moeder van Johannes), voor wie geen Bijbelse referenties waren. El Greco's *tasadores* gingen in het tegenoffensief en verklaarden, zonder enige argumentatie, dat de waarde van het schilderij zo groot was dat er eigenlijk geen prijs kon opgeplaatst worden. Uiteindelijk kwamen ze dan toch tot het bedrag van 9900 *reales*, een bedrag dat bijna zes keer zo hoog was als dat voorgesteld door de tegenpartij. Montaya, de bemiddelaar, stelde een compromis voor van 3500 *reales*. Voor de aangeklaagde incorrechtheden stelde hij voor een beroep te doen op het advies van theologen om tot een beslissing te komen.³⁵

Op dit punt had de zaak tot een einde kunnen komen, maar Loaysa, de *obrero*, die zelf theoloog was, weigerde in zijn streven naar doctrinaire zuiverheid de 3500 *reales* te betalen tot El Greco de bezwarende onfatsoenlijkheden verwijderd had, 'zodat het schilderij conform zou zijn met het Heilige Evangelie'. Loaysa leek bang te zijn dat El Greco Toledo zou verlaten met het schilderij, dat nog steeds in zijn bezit was, en de Kathedraal daardoor met een verlies van 1500 *reales* zou opzadelen.³⁶ Om dit te vermijden wou hij de schilder dwingen het voorschot dat hij ontvangen had tijdelijk af te geven aan de *alcalde mayor*. El Greco, die duidelijk niet met het geld over de brug kon komen en een gevangenisstraf boven zijn hoofd zag hangen, repliceerde hierop dat hij bereid was te verwijderen wat verwijderd moest worden, in de hoop zo het conflict te kunnen beëindigen, op voorwaarde dat hij dit voorschot niet moest teruggeven en dat de Kathedraal hem het volledige bedrag zou uitbetalen vooraleer hij de veranderingen aanbracht. Uiteindelijk werd het schilderij toch ongewijzigd aan de kathedraal geleverd. De redenen waarom de censuurmaatregelen niet doorgegaan zijn blijven onbekend. El Greco kreeg het resterende bedrag van 2000 *reales* voor zijn *Ontkleding van Christus* dat het totaal dus op 3500 *reales* bracht, een uitzonderlijk hoog bedrag in vergelijking met wat de Kathedraal gebruikelijk voor kunstwerken betaalde.³⁷

De aanwezigheid van de drie Maria's en de soldaten in contemporaine wapenuitrusting werd niet getolereerd door de strikte navolgers van het Concilie van Trente, die van religieuze beelden eisten dat ze afgestemd waren op de werkelijke geschiedenis of op de teksten, en in dit geval, dat ze conform waren met de canonieke evangelies. Men zag in de indringing van de heilige vrouwen referenties naar verschillende apocriefe versies van het evangelie, zoals de geschriften van Sint Bonaventura of van Ludolphus van Saksen, teksten met een meditatieve en mystieke inslag.³⁸ In geen van de vier evangelies worden de drie vrouwen vermeld bij de ontkleding van Christus. In het Johannes evangelie zijn ze wel aanwezig bij de kruisiging (Joh. 19, 25). De iconografische traditie van het onderwerp lijkt de tegenstanders tegen te spreken. In de Italiaanse kunst van de dertiende en veertiende eeuw wordt Christus vaak afgebeeld tussen het volk en de soldaten. In die periode duiken ook de treurende vrouwen op als getuigen van de ontkleding.³⁹ De oude middeleeuwse iconografie lijkt hier het slachtoffer geworden van de nieuwe contrareformatorische eisen.

³⁵ MARÍAS, F., *op. cit.*, 1997, p. 132.

³⁶ *Idem*, p. 133.

³⁷ KAGAN, R. L., *op. cit.*, 1982, pp. 84-86.

³⁸ SCHILLER, G., *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, 4 vols., Gütersloh, Gerd Mohn, 1968, II, p. 93.

³⁹ *Idem*, p. 94.

Daarnaast ontbrak ook het gebruikelijke pathos waarbij de aandacht ging naar het vergoten bloed en het fysieke lijden. In het schilderij van El Greco is dan ook geen druppel bloed te bespeuren, noch enige uitdrukking van lijden op het gezicht van Christus, hoewel de ontkleding plaats vindt na de geseling en de bespotting.

Het feit dat enkele hoofden boven dat van Christus uitstaken bleek erg oneerbiedig. Wat de soldaten in contemporaine wapenuitrusting betrof, pleitten zowel het decreet van Trente als de Spaanse concilies voor een respect voor de historische traditie en verboden de aanwezigheid van anachronistische zaken, zoals contemporaine kledij, in bijbelse thema's. Historische correctheid hield bijvoorbeeld in dat er geen zestiende eeuwse figuren afgebeeld werden in een bijbels onderwerp, om de geloofwaardigheid van het verhaal niet aan te tasten.

El Greco lijkt diverse episodes uit het lijden van Christus in één schilderij gecompriëerd te hebben.⁴⁰ De man in het harnas is mogelijk Pontius Pilatus of Herodes, die enkel in het Lucasevangelie opduikt. De wijzende man op de achtergrond is mogelijk één van de hogepriesters die Christus beschuldigt, nog voor hij voor Pilatus verschenen was.

El Greco beschouwde zichzelf niet als ambachtsman maar als kunstenaar in de Italiaanse traditie. Hij was een zelfbewust iemand, schreef kunsttraktaten, betrok een rijke woning, had een uitgebreide bibliotheek en verkeerde in intellectuele milieus. Maar Toledo had in tegenstelling tot Firenze geen gilde om de belangen van de kunstenaars te verdedigen. Daarenboven was de Kerk, in de praktijk de Kathedraal, er de grootste opdrachtgever. De macht van de Kathedraal als opdrachtgever werd gecentraliseerd in de figuur van de *obrero*, de persoon die verantwoordelijk was voor de decoratie van het gebouw, en het zeggenschap had over de talrijke kunstenaars en ambachtsslui die door hem tewerkgesteld waren. Het was dan ook behoorlijk uitzonderlijk dat een kunstenaar een proces begon tegen een zo machtige werkgever.⁴¹ Dat El Greco hier wel toe overging bewijst zijn opvattingen over de waardigheid en de vrijheid van de schilderkunst en de rol van de kunstenaar hierin.

Toledo werd op dat ogenblik gedomineerd door de Kerk in al haar verschillende facetten. En net door het werken voor deze talrijke kerkelijke instituten konden de meeste ambachtsslui en kunstenaars hun brood verdienen. Toch was de Kerk in Toledo geen monolithische instelling. De geestelijken, hoewel los met elkaar verbonden door de decreten van Trente en oppervlakkig in het oog gehouden door de Inquisitie, spraken niet met eenzelfde stem. Er waren zelfs flinke meningsverschillen tussen de verschillende parochies, ordes en kloosters.. Deze pluralistische situatie vond zich ook weerspiegeld in het patronaat dat meestal in handen was van de individuele geestelijkheid. Het voordeel hiervan was dat een verwerping door het ene segment van de Kerk niet noodzakelijk nefast hoefde te zijn voor de carrière van een kunstenaar, omdat er nog tal van andere opties open lagen. El Greco zelf heeft uiteindelijk ook het voordeel van deze situatie ingezien.

⁴⁰ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 72.

⁴¹ KAGAN, R.L., *op. cit.*, 1982, p. 83.

Hoewel hij geen enkele opdracht meer vervulde voor het kathedraalkapittel, ging hij desondanks een bloeiende carrière tegemoet.⁴²

Wat de censuurmaatregelen tegen het werk betreft lijkt het er op dat in dit geval de kathedraal de 'fouten' tegen de iconografie voornamelijk gebruikt heeft om de prijs van het schilderij te kunnen drukken, aangezien de wijzigingen nooit effectief uitgevoerd werden. De navolgers van het Concilie van Trente probeerden hier handig gebruik te maken van de vaagheid van de richtlijnen over religieuze kunst. Hoewel men niet kan stellen dat elke eis tot censuur voortvloeide uit de idee om financieel voordeel te behalen.

Hetzelfde Toledaanse kathedraalkapittel ging later nog een andere en ditmaal geslaagde censuurdiscussie aan. In dit geval ging het zelfs om censuur op lange afstand.

In 1612 had Guido Reni (1575-1642) zijn fresco voor de Cappella Paolina in de Santa Maria Maggiore te Rome afgewerkt. Het werk stelde onder andere een scène voor waarbij de Heilige Ildefons, patroonheilige van Toledo, het misgewaad ontvangt van een engel, in het bijzijn van de Maagd. In 1618 werd Giovanni Lanfranco (1582-1647) aangesteld om dit deel te veranderen. De Maagd en de engel wisselden van plaats, zoals ze ook nu nog te zien zijn in de Lunet van Cappella Paolina (Fig. 28). Tot nu toe zijn de redenen voor de overschildering onbekend, hoewel het verslag van een bijeenkomst van het Toledaanse kathedraalkapittel uit 1615 ons iets wijzer kan maken.

Doctor Vélez de Valdivieso uit Rome had een brief geschreven aan Doctor Tena te Toledo, waarin stond dat in een kapel in Santa Maria Maggiore er een schilderij hing waarop de Heilige Ildefons het misgewaad ontving van een engel, terwijl dit volgens betrouwbare bronnen de taak was van Maria. Hij besloot met te stellen dat het schilderij het mirakel oneer aandeed.⁴³

In het licht van deze brief besloot het kathedraalkapittel de Spaanse kardinalen te Rome aan te schrijven met de boodschap dat het schilderij een verdraaiing was van de waarheid en niet in de stad mocht blijven zoals het was. In augustus 1615 worden 25 brieven geschreven aan de kardinalen, de Spaanse ambassadeur te Rome en aan Philips III, met de expliciete vraag in te grijpen in deze delicate zaak. In september ontving het kathedraalkapittel een dankbetuiging van de stad Toledo voor haar vastberadenheid in deze zaak. Romeinse documenten uit 1618 en het fresco zelf tonen aan dat deze petitie geslaagd was.⁴⁴

5.2.4 De Begrafenis van de Graaf van Orgaz (1586)

⁴² KAGAN, R. L., *Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 85-86.

⁴³ Zie Archivo del Cabildo, Catedral de Toledo, *Actas Capitulares 27 (1615-17)*, folios 57, 60, 60v, 62, 62v.

⁴⁴ MARÍAS, F., *El Greco's Artistic Thought*, in: ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco: identity and transformation; Crete, Italy, Spain; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 3 - May 16, 1999; Palazzo delle Esposizioni, Rome, June 2 - September 19, 1999; National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, Athens, October 18, 1999 - January 17, 2000*, Milano, Skira, 1999, pp. 174-76.

De Begrafenis van de graaf van Orgaz is een voorbeeld van aartsbisschoppelijke censuur *a-priori*. Voor het werk diende een licentie aangevraagd te worden, zoals dat sinds een tweetal jaar de gewoonte was voor religieuze kunst in Spanje. Daardoor lagen het thema en de iconografie vast en hield de *Consejo* nauwlettend in het oog of er niet van het opzet afgeweken was. Toch lijkt de kunstenaar zelf hier nog veel ruimte te hebben gehad in de uitbeelding van het onderwerp.

Het werk werd in 1586 besteld door Andrés Núñez de Madrid, priester van de Santo Tomé te Toledo, en was bestemd voor een kapel in diezelfde kerk. Het onderwerp van het schilderij valt af te lezen uit het Latijnse epitaaf onder het werk dat het verhaal doet over hoe er in de Santo Tomé kerk, tijdens de begrafenis van een veertiende eeuwse *caballero*, Don Gonzalo Ruiz de Toledo, later gekend als de Conde de Orgaz, een mirakel gebeurde. Toen de priesters zich voorbereidden om de man te begraven, daalden Sint Stefanus en Sint Augustinus uit de hemel neer en plaatsten hem eigenhandig in de graftombe. De Graaf van Orgaz had zijn hele leven goede werken verricht en dat was dan ook de beloning die hij hiervoor van God ontving.⁴⁵

Hoewel het schilderij duidelijk verdeeld is in twee zones, een hemelse en een aardse, krijgt men geen gevoel van extreme dualiteit. De twee delen werden compositorisch samengebracht door de staande figuren, die stuk voor stuk portretten zijn van befaamde Toledaanse burgers. In de hemelse sfeer bevinden zich Christus, Maria, en de heiligen en zien we ook een portret van Philips II. Op de voorgrond dragen de twee heiligen het lijk van de edelman ten grave. De bovennatuurlijke verschijning van de heiligen wordt nog versterkt door schitterende kleuren van hun rijke kledij. De scène krijgt een grote geladenheid door de gevarieerde en expressieve houdingen van de groep toeschouwers.

De traditionele legende van dit mirakel gaat terug op enkele onduidelijke data (1312, 1323, 1327) en er bestonden verschillende versies van verhaal. De roomse kerk had de zaligverklaring van de Conde de Orgaz geweigerd en ook de hagiografen erkenden het mirakel niet. Er was dus een mogelijkheid dat de *Consejo de la Gobernación Arzobispal*, die bevoegd was met de controle van alle religieuze kunstwerken in het aartsbisdom van Toledo, het voorstel tot dit schilderij zou afkeuren.

Gaspar de Quiroga, aartsbisschop van Toledo en Grootinquisiteur, was door Philips II bevoegd met de uitvoering van de decreten van het Concilie van Trente.⁴⁶ Onder Quiroga, verordende het Toledaanse synode van 1582, dat bisschoppen geen religieuze kunstwerken mochten goedkeuren die 'spot veroorzaken', noch deze die niets meer dan profane, volkse decoratie waren. Deze maatregelen waren geïnspireerd op de richtlijnen van het Concilie van Trente. Als ijverige voorvechter van een pure kerkelijke leer, was Quiroga vastbesloten om deze richtlijn verder door te zetten. Hij bepaalde daarbij dat elke kerk in zijn ambtsbereik, ontwerpen van kunstwerken aan zijn

⁴⁵ SCHROTH, S., *Burial of the Count of Orgaz*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 1, 3.

⁴⁶ BOYD, M., *Cardinal Quiroga: Inquisitor General of Spain*, Dubuque, Iowa, W.M. C. Brown Company, 1954, p. 26.

bestuursraad, de *Consejo de la Gobernación Arzobispal*, moest voorleggen, die dan al dan niet haar goedkeuring uitsprak.⁴⁷

Don Andrés vroeg toestemming voor de uitvoering van het schilderij aan de *Consejo de la Gobernación* en kreeg die op 23 oktober 1584, op voorwaarde dat het mirakel met respect weergegeven zou worden en dat men zich aan het oorspronkelijke verhaal zou houden zoals terug te vinden in de oude Castiliaanse tekst. Om onbekende redenen werd nog anderhalf jaar gewacht met de uitvoering van het werk. Op 18 maart 1586 werd uiteindelijk het contract getekend tussen Don Andrés, zijn majordomus Juan López de la Cuadra en El Greco, onder delegatie van de *Consejo*.⁴⁸ De controle van het werk vond hier dus op voorhand plaats zodat men van *a-priori* censuur kan spreken. De toestemming werd duidelijk door de opdrachtgever gevraagd, niet door de kunstenaar, net zoals het ook de opdrachtgever was die zich boog over het opstellen van de iconografische richtlijnen.

In 1910 publiceerde San Román als eerste het contract tussen de Santo Tomé en de kunstenaar, dat in 1586 ondertekend werd:

‘Eerst (de rechtermuur van de kapel) zal er geschilderd worden vanaf de bovenzijde van de boog tot aan het epitaaf, en dit alles op doek. De rest onder het epitaaf zal in fresco uitgevoerd worden en op dit stuk zal een grafombe geschilderd worden. Op het doek zal een processie geschilderd worden met de priester en andere geestelijken, die de dienst uitvoerden voor de begrafenis van Don Gonzalo Ruiz de Toledo, Heer van de stad Orgaz. Sint Augustinus en Sint Stefanus, die nedergedaald zijn om het lichaam van deze ridder te begraven, dienen ook afgebeeld te worden, de ene het hoofd dragend, de andere zijn voeten en hem in de tombe plaatsend. En er rond staan vele mensen te kijken en boven dit alles zal een open hemel van glorie geschilderd worden.’⁴⁹

Op het eerste zicht lijkt het dat El Greco de eisen in het contract nageleefd heeft. Toch voegde hij heeft een aantal zaken toe die niet in het contract vermeld stonden, noch in de epitaaf. Het lijkt erop dat dit werk een vrije en moderne interpretatie is van een oude legende waarin de eigentijdse katholieke leer en praktijk vervat zaten. Zowel het hoofdpersoonage, Gonzalo Ruiz de Toledo, de twee heiligen, de geestelijken en de edellieden dragen typische zestiende eeuwse kledij, hoewel de legende dateert uit de veertiende eeuw. Ook de attributen zijn zestiende eeuwse, zoals de zes rouwkaarsen en het processiekruis. De vele personages zijn geen anonieme toeschouwers maar realistische portretten van zestiende eeuwse edelen en waardigheidsbekleders, die getuige zijn van een gebeurtenis die tweehonderd jaar eerder plaatsvond. We herkennen onder andere Jorge Manuel, Greco’s zoon in het wijzende jongetje op het voorplan, Antonio Covarrubias, Rodrigo de la Fuente – parochie weldoener die het processiekruis draagt, Don Andrés Núñez en de trekken van kardinaal

⁴⁷ TEJADA Y RAMIRO, J., *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española en latin y castellano*, 6 vols., Madrid, s.n., 1863, V, pp. 435-36.

⁴⁸ MARÍAS, F., *op. cit.*, 1997, p. 181.

⁴⁹ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, F., *El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli*, Madrid, Fortanet, 1910, pp. 142-146.

Quiroga in het gezicht van de grijsaard.⁵⁰ De aanwezigheid van het jongetje vooraan, dat wijst naar het tafereel geeft het geheel een didactisch tintje.

Quiroga was een enorme voorstander van de kunst als ondersteuning van het geloof en als visualisering van de katholieke leer.⁵¹ De licentie die hij gaf voor Greco's *Begravenis van de Graaf van Orgaz*, is significant in dit opzicht. Aan de hand van het schilderij werd aan de zestiende eeuwse gelovige uitgelegd dat liefdadigheidswerk, zoals de Conde de Orgaz dit verricht had, zou resulteren in de beloning van een plaats in de hemel na de dood. Daarnaast werd door de aanwezigheid van de twee heiligen ook nog eens de heiligendevotie naar voor geschoven als een ander mogelijk pad naar de verlossing. De aanbidding van heiligen was een sterk aanwezig fenomeen in het laatste kwart van de zestiende eeuw, als een antwoord op de protestantse ontkenning van hun belang in het post Trente tijdperk.⁵² De aanwezigheid van Christus, Maria en de heiligen in de hemelse sfeer, vormt een bevestiging van de dogma's van Trente, waarin hun aanbidding als fundamenteel voor het katholieke geloof werd beschouwd.

De instructies in het contract en de tekst van de epitaaf zijn eerder algemeen en gelden vooral voor de centrale begrafenisscène en de rij met toeschouwers. Er wordt geen vermelding gemaakt van de doctrinaire punten, zoals die in het schilderij vervat liggen, noch van de contemporaine figuren die aanwezig zijn.

Het Concilie van Toledo verbood in 1582 de voorstelling van heiligen in profane kledij. De verwarring van het geestelijke met het wereldse kon de toeschouwer afleiden van het devotionele doel van het werk. Ook de portretten van reële zestiende eeuwse burgers, compleet met kanten kragen naar de mode van de tijd vormden een profane interferentie met het religieuze. Het Concilie van Trente wees er al op dat profane zaken niet in de religieuze kunst mochten opgenomen worden. In 1604 veroordeelt Niño de Guevara, aartsbisschop van Sevilla de aanwezigheid van portretten van contemporaine figuren in een religieus onderwerp. Deze zestiende eeuwse portretten, vooral dat van Jorge, en de moderne kledij doen vermoeden dat El Greco hier weldegelijk inspraak had in het uiteindelijke resultaat van het schilderij. Het schilderij vormde een perfecte synthese van de nieuwe katholieke dogma's en het verhaal was belangrijk in Toledo's geschiedenis. Daarom kreeg dit apocriefe onderwerp ook zonder problemen de toelating van de *Consejo* en rezen er achteraf geen problemen over de vrije interpretatie van het onderwerp.

5.2.5 Virgen de la Caridad (1605)

In 1588 ontving het *Hospital de la Caridad* te Illescas een licentie van dezelfde *Consejo* voor de bouw van een nieuwe kerk. De kerk moest het oude beeldje van de Virgen de la Caridad herbergen,

⁵⁰ SCHROTH, S., *op. cit.*, pp. 1-3.

⁵¹ BOYD, M., *op. cit.*, p. 40.

⁵² MÂLE, E., *op. cit.*, pp. 96-103.

dat in 1562 een miraculeuze genezing bewerkstelligd had, en zou Illescas mee op de kaart van belangrijke bedevaartsoorden zetten.⁵³

Het gebouw was af in 1600 en er diende een nieuw altaarstuk ontworpen te worden als omkadering voor het heilige beeld. Op 7 april 1603 werd Jorge Manuel, El Greco's zoon, door de *Consejo* gestuurd voor een routine onderzoek in verband met de correctheid van het voorgestelde altaarstuk. Kort daarna werd de opdracht aan zijn vader gegeven.⁵⁴ Vader en zoon hadden zich immers in dat jaar ten dienste van de *Consejo* gesteld, om enerzijds controle te voeren op voorontwerpen van schilderijen en anderzijds ook werken uit te voeren in opdracht van dit orgaan.

De soberheid en de directheid van de Illescas schilderijen liggen helemaal in de lijn van de officiële houding ten opzichte van religieuze kunst na het Concilie van Trente, dat haar didactische functie benadrukte en apocriefe zaken wantrouwde.⁵⁵ Toch rezen er problemen over de iconografie van één van de werken, namelijk de *Virgen de la Caridad* (1605, Fig. 30)

Het schilderij toont de figuur van de Maagd in het centrum van de compositie. Onder haar piramidevormige mantel, zijn een aantal Toledaanse edellieden afgebeeld, met hun rijke kanten kragen in verschillende emotionele poses. Maria draagt een karmijnrode tuniek en een blauwe mantel. Achter haar versterken grijze wervelende wolken en het flitsende licht het dramatische effect. Helemaal rechts zien we een realistisch portret van Jorge Manuel, El Greco's zoon.

In juli 1603 sloot El Greco het contract af met het *Hospital de la Caridad* voor het maken van een altaarstuk en kreeg daarvoor een voorschot van 11000 *reales*. Zoals gewoonlijk zou de waarde van het werk geschat worden bij de beëindiging. Hier was het wel zo dat het recht om *tasadores* aan te duiden exclusief voor het hospitaal voorbehouden was. Het contract vermeldde dat El Greco het retabel zou uitvoeren in overeenstemming met het ontwerp dat door het hospitaal reeds gezien en goedgekeurd was en dat hij elke prijs zou aanvaardden die door de *tasadores* bepaald was.⁵⁶

Het exclusieve recht van het hospitaal om schatters aan te duiden was gedoemd om tot misbruik en moeilijkheden leiden. Het altaarstuk werd afgewerkt in augustus 1605, een jaar later dan afgesproken, de schatters kwamen tot het besluit dat de schilderijen en het bijhorende lijstwerk samen slechts 26800 *reales* waard waren. El Greco moest dus nog de som van 15800 *reales* ontvangen, het voorschot in mindering gebracht. Het lage bedrag leek door het Hospitaal verdedigd te kunnen worden in een resem van klachten gaande van contractbreuk, omdat het schilderij een jaar te laat afgeleverd werd, tot het gebruik van slechte materialen en constructietechnieken. Maar hét struikelblok vormde het feit dat één van de werken, de *Virgen de la Caridad*, figuren bevatte met een portretkarakter die wereldse kanten kragen droegen, en dat in nabijheid van de Maagd. Er werd aangestuurd om deze te vervangen door, voor een dergelijke context, meer gepaste en fatsoenlijke figuren:

⁵³ BARNES, S. J., *The decoration of the Church of the Hospital of Charity, Illescas*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, p. 45.

⁵⁴ Idem, p. 46.

⁵⁵ MARÍAS, *op. cit.*, 1997, p. 236.

⁵⁶ BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *op. cit.*, p. 206. Vertaald uit: SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, F., 'De la vida del Greco', in: *Archivo español de arte y arqueología*, no. 8, 1927, pp. 172-182.

‘Boven de Onze Lieve Vrouw, in het belangrijkste gedeelte van het altaarstuk, is een schilderij van de *Virgen de la Caridad*, en daarin schilderde hij een portret van zijn neef [sic] Jorge Manuel, gekleed met een grote kanten kraag, naast andere identificeerbare personen, die volledig van het schilderij verwijderd zouden moeten worden omdat ze de aandacht wegleden van al het andere in het schilderij.’⁵⁷

De Griek diende samen met behulp van zijn vriend Alonso de Narbona, één van de leidinggevende rechtsgeleerden te Toledo, een klacht in bij de *Consejo de la Gobernación*, waarin stond dat het bedrag veel te laag was en de totale kosten zelfs niet dekte, en dat er sprake was van een opzettelijke benadeling van de schilder. Daarenboven was de verontwaardiging bij kunstenaar en verdediger groot omdat de schatters het aangedurfd hadden op censuur en correcties aan te sturen, iets wat volgens hen duidelijk niet de taak was van een *tasador*, maar eerder van een censor of *calificador*. De klacht luidde als volgt:

‘De waardeschatters hebben mijn cliënt op een kwaadaardige manier behandeld en spraken een danig negatieve evaluatie uit met de bedoeling hem kwaad te berokkenen en hem zijn ondergang te bezorgen. Alsof dat nog niet genoeg was vergaten ze daarenboven hun plicht als schatters, en stelden zichzelf op als critici, door het schilderij te willen corrigeren en censureren. En wat zij als fout en onfatsoenlijk beschouwen, namelijk dat enkele van de personen in de groep onder de mantel van Onze Lieve Vrouw kanten kragen dragen, is de gewoonte in de Christelijke wereld.’⁵⁸

De houding van de Maagd in het schilderij komt overeen met het *Virgen de Misericordia*⁵⁹ of het ‘mantelmadonna’ type, waar Maria boven de gelovigen zweeft en hen met haar mantel bedekt. De aanbidding van deze Madonna van genade, begon rond de dertiende eeuw met het visioen van een Cistciënzer monnik die zag hoe de Maagd haar mantel spreidde om alle leden van de orde te beschermen. Haar cultus werd enorm populair gedurende de periode van de pest, toen mensen bescherming zochten voor de epidemie. Sinds haar eerste verschijning, komt de Maagd dus tussen in de bescherming van specifieke groepen mensen, zoals Cisterciënzers of zelfs leken.⁶⁰ Het kunnen zowel families, kloosterordes, broederschappen of willekeurige groepen gelovigen zijn. Het vroegste Europese voorbeeld van dit type dateert uit 1285 en is van de hand van Duccio. De mantel is ook een bijbels symbool voor rechtsbescherming (zie Ez. 16, 8; Kon. 2, 13-14).⁶¹ Ironisch genoeg heeft deze rechtsbescherming El Greco in deze zaak niet veel verder geholpen.

Het schilderij van Alejo Fernández (1475-1545, Fig. 31), *Virgen de los Navegantes* (1530-40), ligt in het verlengde van deze traditie. Hier geeft de Maagd bescherming aan een groep zeevaarders. Het schilderij is uniek, omdat het een van de weinige werken is waarop de *conquistadores*

⁵⁷ Idem, p. 208.

⁵⁸ Idem, p. 207.

⁵⁹ Madonna van Genade.

⁶⁰ TRENS, M. *María – Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 257.

⁶¹ GOOSEN, L., *Van Andreas tot Zacheüs: Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*, Nijmegen, SUN, 1992, p. 186.

afgebeeld staan.⁶² Het zijn stuk voor stuk wereldse portretten, afgebeeld naar de mode van de tijd, en dit toch in nabijheid van een heilige figuur.

Deze traditie is belangrijk in het licht van de eis tot censuur: het bewijst dat de opname van Jorge Manuel en andere portretten in het schilderij, voorwerp van kritiek voor het hospitaal, consequent was met de iconografische geschiedenis van dit onderwerp, net zoals het portretteren van de personen in eigentijdse kledij. In 1604 trekt aartsbisschop Niño de Guevara van leer tegen de voorstelling van personen in moderne en profane kledij, kanten kragen en portretten van contemporaine figuren in schilderijen met een religieus karakter.⁶³ Deze geest lijkt typisch voor de eerste helft van de zeventiende eeuw, waar de Spaanse concilies zich specifiek gaan richten tegen profane kledij, in het bijzonder tegen de opvallende kanten kragen, in een vrees dat de Spaanse kledinggewoontes de religieuze schilderkunst zouden binnensluipen.

De oudere iconografie kwam in aanvaring met de nieuwe eisen van devotie die aan de religieuze kunst waren opgelegd. Toch lijkt het erop dat de foute iconografie ook hier een handig voorwendsel was om de hoge prijs voor het retabel te drukken.

El Greco kreeg merkwaardig genoeg gedurende de hele zaak de steun van de *Consejo*, wiens rechters blijk toonden van een grote sympathie voor de schilder, waarschijnlijk ook omdat hij in haar dienst werkte. Het hospitaal bleef zich tijdens het langdurige proces baseren op het contract waarin duidelijk stond dat de waardering van het schilderij exclusief aan haar voorbehouden was.⁶⁴ Er werd een nieuwe schatting gemaakt die een flink stuk boven de eerste som lag en door het hospitaal verworpen werd. Op 26 januari 1606 vond nog een nieuwe waardebeoordeling plaats, waarbij de schatters door de *Consejo* gekozen werden, om partijdigheid te vermijden. De meningen waren nog meer in El Greco's voordeel en de waarde werd op 53333 *reales* geschat. Over de kanten kragen werd het volgende gezegd:

De kanten kragen in de portretten, waartegen zij bezwaren uiten in het schilderij van de *Virgen de la Caridad* zijn aanvaardbaar, gezien ze vaak gedragen worden deze dagen. In feite is het realistischer omdat de figuren dan lijken op biddende personen. Anders zou men ze kunnen verwarren met beeltenissen van heiligen in de plaats van gewone mensen.⁶⁵

In maart 1606 stelde de *Consejo* als compromis de som van 42000 *reales* voor, die opnieuw werd geweigerd. In mei 1607 kwamen beide partijen dan toch tot een overeenkomst. El Greco accepteerde een betaling van 29000 *reales*, een financiële nederlaag gezien dit bedrag nauwelijks hoger lag dan de originele schatting.⁶⁶

De kanten kragen bleken zo offensief voor het hospitaal, dat ze, waarschijnlijk kort daarna, overschilderd werden. Het werk ontsnapte dus aan de controle van zijn schepper. De burgerlijke

⁶² BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 26.

⁶³ Zie *Constituciones Synodales del Arçobispado de Sevilla hechas y ordenadas por el Llmo. Rmo. Señor Don Fernando Niño de Guevara...en el Synodo que se celebró en su Cathedral año de 1604...en Sevilla por Alonso Rodriguez Gomarra año de 1609*, pp. 85-6.

⁶⁴ BARNES, S. J., *op. cit.*, p. 46.

⁶⁵ BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *op. cit.*, p. 211.

⁶⁶ MARÍAS, F., *op. cit.*, 1997, p. 245.

kragen van de afgebeelde personen verdwenen onder het penseel van een ‘rechtschapen’ schilder uit Madrid en ruimden plaats voor minder verzorgde baarden en beschaafde en minder exuberante kragen, conform het lokale gebruik (Fig. 32).⁶⁷ De baarden en kragen kwamen pas terug aan het licht na een grondige restauratie van het werk in het begin van de twintigste eeuw.⁶⁸

Ondanks de steun die de *Consejo* aan El Greco bood, ging het hospitaal verbeteren door in haar strijd. Het machtige aartsbisschoppelijke controleapparaat moest uiteindelijk het onderspit delven. De wil van de opdrachtgever was in dit geval wet. De rol van die opdrachtgever dient dus niet onderschat te worden, zeker niet in het geval van belangrijke religieuze instellingen zoals Illescas. Ook zij hadden een vinger in de pap te brokken als het op censuur aankwam, zowel *a-priori*, in de vorm van richtlijnen en contracten als *aposteriori*, zoals in dit geval.

De Spaanse Inquisitie, die de geschiedenis ingegaan is als het censuurapparaat bij uitstek vormt hier de grote afwezige. Op het vlak van de beeldende kunst vinden we weinig voorbeelden terug van inquisitoriale censuur. De Inquisitie had een corrigerende taak op artistieke objecten die al in circulatie waren. Gezien de religieuze kunst al onderworpen was aan richtlijnen en elk ontwerp de goedkeuring van de *Consejo* diende te verkrijgen, was de kans dat ze op foute werken stootte een stuk kleiner. Toch vinden we in de Spaanse kunstgeschiedenis een aantal voorbeelden terug van haar optreden tegen de beeldende kunst en tegen kunstenaars.

⁶⁷ Idem, p. 246.

⁶⁸ BARNES, S. J., *op. cit.*, p. 52.

5.3 Spaanse Inquisitie en kunst

5.3.1 Inquisitoriale censuur en artistieke productie: Drie voorbeelden

In november 1571 verbood de *Consejo de la Inquisición* twee schilderijen en verschillende etsen. Met de *calificación* van deze objecten waren diverse theologen uit Salamanca en Alcalá belast. De etsen werden door de inquisiteurs onderschept als zijnde dragers van lutherse ideeën. Vooral de teksten onderaan de bladzijden waren het doelwit van de actie. De controleurs vonden in de teksten op de afbeeldingen voldoende ambiguïteiten om te veronderstellen dat deze geschreven waren als protestantse propaganda (de etsen zijn verdwenen, waarschijnlijk vernietigd).

Het eerste doek toonde een crucifix met er onder een altaar, waarrond enkele gelovigen geknield zaten. Uit hun monden vertrokken kleurige banden met daarop bijbelverzen. De bijbelcitaten verwezen naar de nieuwe religie die er met de komst van Christus ging komen en de nadruk op het interne ritueel binnen die nieuwe godsdienst.

De meest directe boodschap die het schilderij uitdroeg was de bevestiging van het belang van het externe ritueel, maar tegelijkertijd ook de noodzaak van intern gebed waarop via de teksten nadruk werd gelegd. Dit laatste neigde volgens de *calificadores* naar het protestantisme, waarin alle extern vertoon veroordeeld werd ten voordele van een individuele en introverte geloofsbeleving. Het katholicisme hechtte een groot belang aan het gesproken gebed en het externe ritueel, zoals dit tijdens het Concilie van Trente met klem bevestigd was.

De *calificadores* bevonden het schilderij als verdacht omdat het ‘verkondigde dat het gebed een zaak was van hypocrisie’, en waren van mening dat een dergelijk schilderij het volk zou misleiden. Daarom was de beste oplossing een verbod op het werk, met de vernietiging als gevolg.⁶⁹

Het tweede schilderij dat verboden werd had als onderwerp de Heilige Drievuldigheid. De voorstelling bevatte verwijzingen naar de Apocalyps, zoals de triangel met zeven ogen (Ap. 5, 6). Wat vooral de aandacht trok van de inquisiteurs waren de woorden die het doek be kroonden: *evangelium lex gratiae*. Deze zinsnede verwees naar de brief van Paulus aan de Romeinen, over het probleem van de rechtvaardiging: ‘De zonde mag niet over u heersen, want gij staat niet onder de wet maar onder de genade. De mens wordt gerechtvaardigd door te geloven, niet door de wet te onderhouden’ (Rom. 3, 28). Dit probleem vormde een van de grootste motieven voor de kloof tussen de katholieken en de protestanten. Laatstgenoemden benadrukten ook dat enkel het geloof de mens verlossing kon brengen. De ketterse bijklank van deze zin bezorgde het schilderij een negatieve beoordeling door de *calificadores*.

‘Este lienzo es grandemente sospechoso de representar que por sólo la fe somos justos y gratos a Dios y que no hay ya que temer muerte, demonio, ni pecados, porque Cristo ha

⁶⁹ PINTO CRESPO, V., *La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa: Tres ejemplos de su actuación*, in: *Hispania Sacra*, nr. 33, 1981, pp. 298-300; Zie AHN, *Inq. Lib.* 326, fol. 1v.

satisfecho por todos sin que sean menester nuestra satisfacción y nos ha asegurado el camino del cielo. Lo cual todo es luteranismo [...].⁷⁰

In de *calificación* staat geen enkel concreet element beschreven dat naar een mogelijke lutherse interpretatie van het doek kan leiden. Men alludeerde enkel op de ‘geest’ van het tafereel en op het nieuwe karakter. De inquisiteurs en de *calificadores* interpreteerden het werk in de meest restrictieve zin.⁷¹ Hoewel de oordelen van de *calificadores* niet altijd sterk gefundeerd waren, waren ze toch van doorslaggevende aard voor de uiteindelijke beslissing van de *Suprema*.

Hoewel na een tijdje de polemiek tussen katholieken en protestanten wel verminderde, bleef het controleapparaat echter op volle toeren draaien. Meer en meer werd het gebruikt om ook interne conflicten binnen de katholieke kerk op te lossen. Deze casus is hier een mooi voorbeeld van. Er is een kopie van de ets bewaard tussen de bladzijden van het dossier.

Op 14 maart 1635 klaagde Fray Alonso de san Vitores, hoofd van de Benedictijnenorde en *calificador*, deze ets van de hand van Johannes van Noordt (Juan de Noort) aan (Fig. 33). Van Noordt (1621-52) was een Vlaamse kunstenaar die actief was in Madrid. De afbeelding was een aanval op de Benedictijnen en een gevaar voor de katholieke doctrine, aldus Vitores.⁷² In de ets werd Basilius als de stichter van het religieuze leven voorgesteld. De grootste wrevel kwam voort uit het feit dat de kunstenaar het aangedurfd had om Benedictus, Augustinus, Franciscus en Norbertus – de grondleggers van de vier belangrijkste ordes – geknield voor Basilius af te beelden. Door het belang van de heiligen af te meten ten opzichte van elkaar, beging Noort een grote roekeloosheid. Wanneer de heilige stichters zelf knielen voor Basilius, worden ze op gelijke voet gezet met het onwetende volk dat knielt voor schilderijen.

Deze historische onjuistheden en vooral het gevaar voor verdeeldheid tussen de religieuze ordes leidden tot het verbod op deze ets.

Niet enkel de benedictijnen voelden zich beledigd, maar ook de andere ordes. Rekening houdend met het feit dat de Inquisitie op 30 april 1634 een edict had uitgevaardigd waarin het verboden was de ordes te schaden, moest de ets wel ingezameld en verboden worden.⁷³

De oordelen van de *calificadores* echter, bevatten extreme meningen. Zo was een zekere doctor Sasa de mening toegedaan dat de ets niet schadelijk was voor het religieuze leven en dat er enkel gerefereerd werd naar een puur historische kwestie. De censuur van de ets behoorde daarom niet tot de bevoegdheid van de Inquisitie, die zich enkel met historisch- religieuze zaken mocht moeien. Heel anders was dan de mening van fray Juan García, duidelijk een kind van het Trente tijdperk. De ets was in het buitenland vervaardigd en dus bij voorbaat verdacht. De auteur heeft geen licentie aangevraagd en hield zich dus niet aan de besluiten van Trente. Ook de geknielde heiligen en de

⁷⁰ Zie AHN, *Inq. lib.*, fol. 2r. Dit doek is in grote mate verdacht omdat het toont dat enkel het geloof tot de verlossing door God kan leiden, en dat men noch de dood, het duivelse of de zonde moet vrezen omdat Christus aan iedereen verlossing geeft, zonder dat we deze moeten verdienen, en heeft ons de weg naar de hemel verzekerd. Hetgeen luthers is [...]

⁷¹ PINTO CRESPO, V., *op. cit.*, 1981, p. 300-302; AHN, *Inq. lib.* 326, fol. 2r.

⁷² Zie AHN, *Inq. leg.* 4442, exp. 63 & 64.

⁷³ PINTO CRESPO, V., *op. cit.*, 1981, pp. 302-305.

voorstelling van Basilius als stichter van het religieuze leven konden niet door de beugel. Heiligen dienden respectvol afgebeeld te worden. De hiërarchische voorstelling van heiligen was onmogelijk en evenmin knielen heiligen voor elkaar. De andere meningen situeerden zich tussen deze twee uitersten in. Alle meningen waren wel doordrongen van een rigoureuze en formele geest. Beeldende kunst was nu eenmaal de lectuur van de ongeletterde en daarom kon men niet anders dan streng en voorzichtig zijn. Ze mocht geen valse dogma's uitbeelden, geen verwarring scheppen, alles moest klaar en duidelijk zijn. De uiteindelijke beslissing werd door de *Suprema* genomen op 12 oktober 1635. Tegenover de tegenstrijdige meningen van de *calificadores* met hun doctrinaire argumenten, was haar motivatie tot overgang tot verbod bijzonder pragmatisch te noemen: tweedracht tussen de verschillende ordes vermijden.

[...] para que ninguna persona de cualquier estado, calidad y condición que sea, no la tenga, venda, ni compre, pena de excomuni3n y de cincuenta ducados para gastos del Santo Oficio y de su cumplimiento.⁷⁴

Deze beslissing leidde tot onvrede bij de Basiliusorde en er kwam een bezwaarschrift, opgesteld door fray Juan L3pez, abt van de orde te Madrid. Volgens hem week de ets niet af van de historische feiten en ging ze niet in tegen de verordeningen van Trente. De voorstelling was niet onrespectvol tegenover de heiligen en was ook helemaal niet nieuw. Dit laatste argument ondersteunde hij met iconografisch materiaal. Er werd geen gehoor aan deze inspanningen gegeven en het verbod bleef van kracht.⁷⁵ Van een eventuele berisping van de kunstenaar voor deze foutieve voorstelling is geen bewijs.

Het volgende voorbeeld speelde zich af op de Canarische eilanden. Een zekere Tom3s Pereira de Castro, een man van joodse afkomst, bracht in 1662 uit Spanje een schilderij mee met een Christusvoorstelling op bijna ware grootte.⁷⁶ De Christusfiguur droeg een kruis in de rechterhand terwijl de linkerhand over de borst geslagen was. Onder de linkervoet bevond zich een schedel en een slang met een appel in de bek. De figuur had bloederige wonden op de voeten, handen en benen.

Het schilderij werd waarschijnlijk verklikt ofwel onderschept bij 33n van de inquisitorische controles. Er bleken een aantal verdachte elementen in aanwezig te zijn. De eigenaar stelde in zijn verdediging wel dat dergelijke voorstellingen van Christus als de Verlosser nog voorkwamen in Madrid. Deze rechtvaardiging woog duidelijk door in de uitspraken van zowel de *calificadores* als de inquisiteurs.

De *calificadores* uit Canaria bleken vooral moeite te hebben met de wreedheid en de bloederigheid die het schilderij exposeerde. De andere schilderijen in Madrid bleken te hangen in het klooster van Nuestra Se3ora de Atocha en in de kapel van de orde van San Francisco en dat de aartsbisschop van Toledo. Het leek hen vreemd dat een dergelijk schilderij in de hoofdstad van het hof, waar ook

⁷⁴ [...]de ets mag in niemands bezit zijn en door niemand verkocht worden op straf van excommunicatie en van een boete van 50 dukaten voor de kosten van het Heilig Officium. Zie AHN, *Inq. leg.* 4442, exp. 64.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶Zie AHN, *Inq. leg.* 4432, exp. 17; RUIZ 3LVAREZ, J. *La Inquisici3n de Canarias que el Cristo de Tacoronte*, in: *Revista de Historia*, XIX, 1953, pp. 174-180.

de *Suprema*, het hoogste inquisitie-tribunaal resideerde, zonder problemen toegelaten werd. Het schilderij kon dan ook moeilijk verboden worden. Toch waren de *calificadores* van mening dat het schilderij eerder afgrijzen opriep dan de devotie, waar zo naar gestreefd werd.

De *Suprema* zelf klasseerde de zaak, maar de Canarische inquisiteurs bleven om een antwoord vragen. Dit kwam er uiteindelijk in 1665. De *calificadores* van de *Suprema* vonden dat het schilderij getolereerd moest worden. Slechts één van hen was een andere mening toegedaan, omdat het schilderij meer wonden vertoonde dan de vijf die door het evangelie vermeld werden. In deze mening overheerste opnieuw het didactische en de vrees om verkeerde voorstellingen op het volk los te laten.⁷⁷

Het verbod uit 1571 vloeide voornamelijk voort uit de teksten op de kunstwerken en niet uit een foutieve iconografie. De drukkunst vormde in die periode één van de grootste slachtoffers van de Inquisitie, vanwege haar grote verbondenheid met de verspreiding van het protestantisme. Het geval met de Basilius ets vond dan wel terug haar legitimatie in een afwijkende iconografie, ditmaal om de rust tussen de diverse religieuze ordes te bewaren, die door de prent hun geloofwaardigheid ten aanzien van het volk dreigden te verliezen. Het laatste voorbeeld toont aan dat Inquisitie-tribunalen er niet altijd dezelfde ideeën op na hielden in verband met correcte beelden. Ondanks het bezwaar dat de Canarische inquisiteurs tegen het wrede werk hadden, had de *Suprema* hierin het laatste woord.

Op de ets van Juan de Noort na, waren alle werken anoniem, zodat de kunstenaars niet vervolgd konden worden. Noort zelf bleef kennelijk gespaard van een inquisitoriale straf, hoewel excommunicatie *latae sententiae* en een geldboete hier doorgaans de regel waren.⁷⁸ Enkel van het laatste werk was de eigenaar bekend. Tegen hem zijn geen stappen ondernomen, de *Suprema* keurde het werk dan ook goed.

In Spanje zijn een aantal voorbeelden bekend van kunstenaars die in aanvaring gekomen zijn met de Inquisitie. Opvallend is dat alle slachtoffers buitenlanders waren en dat de redenen voor hun vervolging niets met hun artistieke productie te maken had, maar met blasfemische uitspraken en handelingen.

5.3.2 Buitenlandse kunstenaars in aanraking met de Inquisitie

5.3.2.1 De 'vreemde' en de Inquisitie

De Spaanse houding ten aanzien van de 'vreemde', werd voor een groot stuk bepaald door de visie van de Inquisitie op dit begrip. De Spaanse Inquisitie had behoorlijk xenofobische trekjes, ondanks of misschien net door het feit dat Spanjes grondvesten rustten op een Visigotische, Moorse en

⁷⁷ PINTO CRESPO, V., *op. cit.*, 1981, pp. 315-319.

⁷⁸ Zie *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum Index et Catalogus pro catholicis Hispaniarum Regnis*, Madrid, Diego Díaz impresor, 1640, p. 9.

Joodse bevolking, en dat het land in haar imperialistische expansie haar bevolking tot in de verste uithoeken van de toen bekende wereld had gebracht.

Joden en Moslims werden systematisch het land uitgedreven na de *Reconquista*. Zij die bleven en zich tot het katholieke geloof bekeerden werden nauwlettend in de gaten gehouden door de Inquisitie en zelfs massaal vervolgd in de periode 1490-1530. De zogenaamde *Estatutos de Limpieza de Sangre*, de statuten van reinheid van bloed die in de zestiende eeuw in Spanje hun intrede deden, maakten het de nakomelingen van die *Conversos* en *Moriscos*⁷⁹ er niet makkelijker op en verraadden een racistische mentaliteit.⁸⁰

Vanaf 1558 vormde de dreiging van het protestantisme voor een nieuw voorwendsel om contact met vreemdelingen te vermijden. Beschuldigten werden verweten in een *tierra de herejes* geweest te zijn, waarmee elk land werd bedoeld dat niet onder Spaanse controle viel. Alle gedoopte personen en dus leden van de katholieke kerk vielen onder de jurisdictie van de Inquisitie. Ook katholieke vreemdelingen die zich bekeerd hadden tot het protestantisme en vaak voor handelsredenen in Spanje verbleven. De grootste groep slachtoffers waren Engelse zeelui die zich in de grote havensteden zoals Sevilla ophielden. Uiteindelijk ontstaat toch de tendens tot een tolerantere houding ten opzichte van vreemdelingen, voornamelijk vanuit economische belangen. Vanaf 1612 zorgde een resolutie er zelfs voor dat Engelse, Franse en Nederlandse protestanten vrijgesteld van aanhouding waren, zolang ze geen publieke overlast bezorgden.⁸¹

Spanjes strijd tegen het Lutheranisme richtte zich dus vooral op buitenlandse bezoekers, zoals handelaars en zeelui, en op buitenlanders die in het land resideerden. De angst voor ketterij versterkte de xenofobie onder diverse bevolkingslagen. Spanje was voor lange tijd, niet de veiligste plaats voor buitenlanders. De Inquisitie was al actief tegen hen vanaf de jaren dertig van de zestiende eeuw. In de jaren zestig, mikte de Inquisitie in Toledo voornamelijk op Fransen en Vlamingen die er resideerden. Sommigen van hen waren koning Philips en zijn Franse vrouw, Elisabeth Valois, vergezeld naar Spanje. Dit was het enige decennium waarin de Vlamingen zo prominent vertegenwoordigd waren onder de groep van veroordeelden.⁸² De Fransen bleven in de tweede helft van de zestiende eeuw de grootste groep van beschuldigten uitmaken, en dit vooral in de grensstreken. In Barcelona werden tussen 1552 en 1578, eenenvijftig zogenaamde Lutheranen verbrand, zowel in persoon, als in effigie⁸³. Alle eenenvijftig waren ze buitenlanders. Zoals de Inquisitie ooit met de vinger gewezen had naar *Conversos*, *Moriscos*, Joden en Moren; zo wees ze nu opnieuw met de vinger en ditmaal naar alle buitenlanders, ongeacht hun nationaliteit en godsdienst.⁸⁴

⁷⁹ Tot het katholicisme bekeerde joden en moslims.

⁸⁰ KAMEN, H., *The Spanish Inquisition, an historical revision*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997a, p. 236. In bepaalde instituten was de bekleding van openbare ambten enkel weggelegd voor oud-christenen of zuivere Spanjaarden. Dit dient gerelativeerd te worden want niet elk instituut had paste ze toe.

⁸¹ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 276-77.

⁸² THOMAS, W., *Een spel van kat en muis. Zuidnederlanders voor de Inquisitie in Spanje 1530-1750*, Brussel, Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1991, p. 151.

⁸³ In afwezigheid

⁸⁴ KAMEN, *op. cit.*, 1997a, pp. 100-101.

Een bijzonder geval in Spanje echter vormden de Grieks-orthodoxen. Er leefden in het Toledo van El Greco een aantal Grieken die het orthodoxe geloof aanhingen, waarvan velen zich bezighielden met het vertalen van de besluiten van kerkelijke concilies naar het Grieks. Een van hen was de Kretenzer Antonio Calosinás, die speciaal voor dit doel naar Toledo mee was gekomen met Antonio en Diego de Covarrubias na het Concilie van Trente. Antonio de Covarrubias werd later kanunnik aan de Kathedraal van Toledo en een intumus van El Greco zelf.⁸⁵ Het is meer dan waarschijnlijk dat El Greco zelf al van bij zijn geboorte de rooms-katholieke kerk aanhing. Kreta stond onder Venetiaans bewind en Chaniá had zijn eigen aartsbisschop aangeduid door Rome. In een document opgesteld in 1614, even voor zijn dood, verklaart El Greco dat hij gelooft in de 'Santa Madre Iglesia de Roma'.⁸⁶

Ondanks de vermeende alomtegenwoordigheid van de Inquisitie in Spanje en haar onverdraagzaamheid ten aanzien van vreemdelingen, konden Grieken vrij op het schiereiland circuleren. Spanje nam hierin, merkwaardig genoeg, dezelfde houding aan als de andere West-Europese landen. De discriminatie tussen rooms-katholieken en Grieks-orthodoxen daalde met de tijd en verdween zelfs nagenoeg volledig met de oprichting van een orthodox college in Rome, in de zestiende eeuw. In rooms-katholieke ogen, werden de orthodoxen als Christenen van oosterse afkomst gezien, die hun eigen linguïstische en liturgische tradities respecteerden, maar dezelfde sacramenten en dezelfde geloofsbelijdenis accepteerden als de katholieken.

Wanneer Grieken wel verdacht werden door de Spaanse Inquisitie dan had dat niet te maken met het aanhangen van een ander geloof, maar met het feit dat zij juist hun eigen geloof afvallig waren door het uitvoeren van zogezegd islamitische handelingen. Ze werden vaak beschouwd als gezanten en spionnen in dienst van het Ottomaanse rijk.⁸⁷

In 1582 werd El Greco ingeroepen als *lengua* (tolk) op een Toledaans inquisitieproces tegen een zekere Michael Rizos Calcandil, een jongen van Atheense afkomst, die beschuldigd werd van dergelijke islamitische praktijken. De jongen verklaarde de katholieke kerk aan te hangen, maar voorheen Grieks-orthodox te zijn geweest. Deze uitspraak lag niet aan de basis van zijn tien maand lange opsluiting, noch zijn vermeende islamitische praktijken, maar het feit dat hij in die handelingen niets verkeerd zag. Michael Rizos Calcandil verdedigde zich tevergeefs door te stellen dat er sprake was van een misverstand en dat deze rituelen Grieks van oorsprong waren in de plaats van moors. Maar daar had het tribunaal weinig oren naar. Tussen mei en december fungeerde El Greco gedurende negen audiënties, als tolk voor het Inquisitie tribunaal van Toledo. Uiteindelijk werd de jongen dan toch vrijgelaten na tien maand van opsluiting maar niet zonder te beloven dat hij met geen woord over het proces mocht reppen op straf van excommunicatie *latae sententiae* en tien jaar galeien. Of het proces zelf enige invloed op El Greco's leven heeft gehad blijft ons onbekend.

⁸⁵ ELLIOTT, J. H., *El Greco's Mediterranean: The Encounter of Civilisations*, in: DAVIES, D. (ed.), *El Greco: The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 October 2003 – 11 January 2004; National Gallery, London, 11 February – 23 May 2004*, London, National Gallery Company Limited, 2003, p. 29.

⁸⁶ WETHEY, H. E., *op. cit.*, I, p. 79.

⁸⁷ MARÍAS, F., *op. cit.*, 1997, pp. 34-36.

5.3.2.2 Pedro Orrente (1580-1645) als Familiar del Santo Oficio

Orrente werd in 1580 te Murcia geboren, maar had Franse wortels. Tussen 1604 en 1612 verbleef hij in Italië en werkte te Venetië in de werkplaats van Leandro Bassano (1557-1622). Van 1626 tot 1631 woonde hij in Toledo waar hij goed bevriend wordt met Jorge Manuel, de zoon van El Greco. Pedro Orrente was één van de laatste schilders van enig belang in Toledo. In 1616 schilderde hij zijn meesterwerk voor aartsbisschop en grootinquisiteur Sandoval y Rojas, *Het mirakel van de heilige Leocadia* (Fig. 39). Hoewel de kanunnik van de kerkfabriek had geweigerd voor het schilderij te betalen, dat niet besteld was en dus ook niet nodig was, werd hij daarbij genegeerd door Sandoval. Deze laatste besliste dat Orrente 1500 *reales* voor het werk zou ontvangen. Met zijn dramatisch lichtgebruik, zijn realistische figuren en zijn Italianiserende stijl is het duidelijk te zien waarom het schilderij zo in de smaak viel van de gesofisticeerde kardinaal-verzamelaar.⁸⁸

In 1624 dient Orrente een verzoek in om tot de rang van *Familiar del Santo Oficio* (vertrouweling van de Inquisitie) verheven te worden.⁸⁹

Orrentes aanvraag werd negen jaar later negatief beantwoord. Pas door tussenkomst van de grootinquisiteur Antonio de Sotomayor (prior van de Santo Domingo te Toledo, grootinquisiteur van 1632-1643) in 1633, kon hij zijn doel bereiken.⁹⁰

Familiars werden beschouwd als de belangrijkste functionarissen van de Inquisitie binnen haar taak van het uitoefenen van sociale controle en het nastreven van homogeen gedrag. De *familiar* was in de eerste plaats de schakel tussen de gevangene en het tribunaal. Hij detecteerde ketterij maar had niet het recht er over te oordelen. De positie van *familiar* was prestigieus en bood mogelijkheden tot het opklimmen van de sociale ladder.⁹¹

Vanaf het einde van de zestiende eeuw werd een selectieproces ingevoerd, om het grote aantal aan banden te leggen. Die selectieproef maakte het ambt nog eervoller en meer gegeerd. Begin zeventiende eeuw was het vaak een zaak van de elite en enkel weggelegd voor belangrijke families. Het ambt ging vaak over van vader op zoon. Om *familiar* te worden had men dus of geld, of een invloedrijke familie nodig.⁹²

Familiars waren in principe onschendbaar: ze konden niet vervolgd worden voor criminele of andere misdaden. De beperking aan het einde van de zestiende eeuw diende ook om misbruiken hieromtrent tegen te gaan. Echt effectief was de inkrimping van het ambt niet, getuige hiervan het rapport van het Concilie van Aragon uit 1632, waaruit blijkt dat bij bijna alle misdaden *familiars* betrokken waren. Meestal ontliepen ze hun straf door de beschermende tussenkomst van de

⁸⁸ BROWN, J., *op. cit.*, 1991, pp. 106-08.

⁸⁹ ANGULO, D., PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 310.

⁹⁰ SCHOLZ-HÄNSEL, *op. cit.*, 1996, pp. 82-83.

⁹¹ CONTRERAS, J., *The social infrastructure of the Inquisition: Familiars and Commissioners*, in: ALCALÁ, A. (ed.), *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Boulder (Col.), Social science monographs, 1987, p. 138.

⁹² Idem, p. 139.

inquisiteurs. Ze maakten vaak problemen en misbruikten hun positie om bescherming tegen het wereldse gerecht te krijgen.⁹³

De sociale status van familiares was van groot belang: de Inquisitie rekruteerde niet alleen uit de hoogste kringen maar ook uit het puurste bloed (*limpieza de sangre*). Het ambt gaf ook vrijstelling van een aantal belastingen. In Galicië waren het vaak rijke handelaars, in Andalusië en Valencia waren ze ook afkomstig uit de rijke middenklasse en in de meer landelijke gebieden waren het rijke boeren. De criteria om tot het ambt van *familiar* toegelaten te worden waren de volgende: een bewijs van reinheid van bloed, minimum vijfentwintig jaar, getrouwd of weduwnaar, gezinshoofd, moreel deugdvol, rustig en niet van buitenlandse afkomst. Al deze voorwaarden konden omzeild worden door het betalen van aanzienlijke steekpenningen aan het secretariaat van de Grootinquisiteur.⁹⁴

Als we naar een reden zoeken waarom Pedro Orrente een dergelijk verzoek indiende, valt al snel zijn buitenstaanderrol op. Zijn Franse afkomst kon hem vlugger de stempel van ketter bezorgen, het ambt betekende tevens een bewijs van *limpieza de sangre*. Zijn onstabiele leven, in een aaneenschakeling van verschillende woonplaatsen deed hem misschien verlangen naar een solider leven en sociale erkenning om zo zekerder van opdrachten te kunnen zijn. Wie als *familiar* kon reizen, straalde heel wat meer prestige uit en vond makkelijker open deuren. Zijn Franse afkomst zal het hele proces waarschijnlijk ook vertraagd hebben, gezien een buitenlandse afkomst niet de regel was bij *familiares*. Het voorbeeld van Esteban Jamete dat hierna besproken wordt, toont echter aan, dat het ambt van *familiar* voor een buitenlander weinig zekerheid op bescherming van de Inquisitie bood.

Het was dus niet zo ongewoon dat kunstenaars hun diensten aanboden aan de Inquisitie. Ok Esteban Jamete, een Franse beeldhouwer die zich in Murcia vestigde, werd *familiar* van de Inquisitie. Pacheco werd in 1618 benoemd tot kunstinspecteur van de Sevillaanse Inquisitie. Als *ensor de las pinturas sagradas* was hij belast met de beoordeling van religieuze schilderijen. Ook El Greco voerde als tolk een dienst uit voor de Inquisitie. Waarschijnlijk bood hij zich niet spontaan aan maar werd hij hiertoe opgeroepen. Het apparaat zat ingebed in het Spaanse dagelijkse leven en onderzoek toont aan dat het net als andere hoge instanties, evenveel kritiek als steun kreeg.⁹⁵ Het is dan ook geen vreemd gegeven dat kunstenaars hun diensten aanboden bij een instelling die deel uitmaakte van de Spaanse maatschappij. Net als de Inquisitie deed de *Consejo* ook beroep op kunstenaars om haar in haar contolerende taak bij te staan.

5.3.2.3 Esteban Jamete, Simon Pereyngs en Pietro Torrigiani: drie kunstenaars veroordeeld door de Inquisitie

⁹³ LEA, H. C., *A history of the Inquisition of Spain*, 4 vols., New York, Macmillan, 1906, II, p. 273.

⁹⁴ KAMEN, H., *op. cit.*, pp. 146-148.

⁹⁵ KAMEN, H., *op. cit.*, p. 145.

In alle drie deze gevallen gaat het over een veroordeling omwille voor blasfemische uitspraken en handelingen en niet omwille van onorthodoxe artistieke uitingen. Het geval van Jan Noort toonde al aan dat buitenlandse kunst echter gemakkelijk het slachtoffer kon worden van inquisitoriale censuurmaatregelen. De drukkunst leed veel meer onder censuur dan de schilderkunst, een medium dat door de katholieken uitgespeeld werd en dus ook aan een strikte regelgeving onderworpen was. Van Spaanse kunstenaars die door de Inquisitie berispt werden vanwege hun artistieke productie zijn echter geen voorbeelden gekend. In de volgende drie gevallen gaat het over een veroordeling omwille voor blasfemische uitspraken en handelingen en niet omwille van onorthodoxe artistieke uitingen.

De beeldhouwer Pietro Torrigiani werd in 1472, in Firenze geboren. In die stad had hij ook zijn eerst werk gemaakt maar hij zag zich verplicht omstreeks 1492 te vluchten na een gevecht met Michelangelo (waarbij hij die laatste het neusbeen insloeg). Na tal van omzwervingen kwam hij uiteindelijk in Londen terecht, waar hij zijn belangrijkste werk schiep, de grafsteen voor koning Henry VII en diens vrouw. Rond 1520 verzeilde hij in Spanje. Palomino vertelt in zijn *Vidas* volgende anekdote over hem: Een Spaanse opdrachtgever, de hertog d'Arco, gaf hem de taak een Madonna voor hem te beeldhouwen, wanneer deze daar amper 30 dukaten voor wilde betalen, drong Torrigiani de man zijn huis binnen en vernietigde het beeld eigenhandig.⁹⁶ Torrigiani werd voor de Inquisitie gebracht op klacht van heiligschennis, en werd schuldig bevonden en tot de dood veroordeeld. Hij vermeed de executie van deze straf door zichzelf uit te hongeren. De kunstenaar stierf uiteindelijk door hongerstaking in de kerker van de Inquisitie.⁹⁷ De vernietiging van een religieus beeld was een blasfemische handeling en dus voer voor de Inquisitie.

Esteban Jamete (1515-1565) werd omstreeks 1515 te Orléans geboren en kwam in 1535 als beeldhouwer naar Spanje, waar hij verschillende opdrachten uitvoerde in onder meer Sevilla, Toledo en Cuenca. Op 4 april 1557, diende men een aanklacht tegen hem in bij de Inquisitie, omdat hij 'fecho, dicho, perpetrado y cometido muchos dilectos hereticos, feos y escandalosos contra nuestra Santa fé catolica.'⁹⁸ Tijdens het proces concretiseerden zich deze vage beschuldigingen in het volgende: onregelmatigheden bij de uitoefening van het geloof en verhindering van zijn vrouw van hetzelfde, het spotten met de kerkelijke cultus en het eten van vlees op dagen wanneer dit verboden was. Daarnaast vond men in zijn bezit boeken van twijfelachtige inhoud, althans in religieuze zin, waaronder één over magie en één met duidelijke Lutherse ideeën. Nadat Esteban Jamete onder foltering al deze beschuldigingen had bevestigd, werd hij door het Tribunaal tot ketter verklaard.⁹⁹

⁹⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *op. cit.*, pp. 24-26; JUSTI, C., *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, Grote, 1908, pp. 177-213.

⁹⁷ CLAPP, J., *Art Censorship: A Chronology of Proscribed and Prescribed Art*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1972, p. 57.

⁹⁸ Hij heeft vele ketterse en schandelijke misdaden tegen ons katholieke geloof gezegd, begaan en gepleegd.

⁹⁹ BORDONA, J. D., *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Blass, 1933, bevat transcriptie van Archivos Diocesanos de Cuenca, Legajo 701, nr. 174 ; TURCAT, A., *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*, Paris, A. & J. Picard, 1994.

Jamete was Frans van afkomst, maar had geen contact meer met zijn familie. Merkwaardig genoeg was hij ook *familiar* van de Inquisitie.¹⁰⁰ Hoe en wanneer hij dat werd is onbekend maar waarschijnlijk zullen hier dezelfde redenen meegespeeld hebben als bij Orrente: sociaal prestige en een veiligheidsmaatregel tegen een buitenlandse afkomst. We mogen niet vergeten dat in de jaren vijftig van de zestiende eeuw vele Fransen vervolgd werden in Spanje vanwege hun (vaak tenonrechte zo bestempelde) protestantse ideeën.

De aanleiding van het proces is niet bekend, maar waarschijnlijk ging het om een verklaring aan de Inquisitie. Een maand voor zijn arrestatie begint men met het ondervragen van zijn schoonfamilie en zijn vrouw. Daarna kwamen zijn leerlingen, medewerkers, vrienden en kennissen aan de beurt. Wanneer men voldoende zekerheid heeft over de beschuldigingen gaat men over tot het arrest. Tot die tijd was Jamete nog *familiar* bij de Inquisitie. In 1557 is zijn naam nog terug te vinden in de documenten van het tribunaal, weliswaar doorstreept.¹⁰¹ Jamete voldeed als *familiar* in elk geval aan de *limpieza de sangre* statuten, waarmee bewezen was dat hij geen joods of Arabisch bloed had.

De combinatie van een gevierd kunstenaarschap en het ambt van *familiar* leek misschien een dubbele verzekering om een aanvaring met de Inquisitie te voorkomen.

Misschien was dit ook de reden waarom hij zich zoveel blasfemische uitspraken permitteerde. Ironisch genoeg was hij als *familiar* ook zelf informateur en had hij in zijn leven al heel wat mensen omwille van dezelfde reden aangeklaagd.

Het ambt bood hem niet de verhoopde bescherming. Jamete was in de ogen van de Inquisitie een ketter en een afvallige, hij diende dus geëxcommuniceerd te worden en overgeleverd aan de handen van het wereldse gerecht. Maar zijn ‘oprecht berouw’, weliswaar na zware folteringen, maakte verzoening mogelijk en leidde tot een beperkte straf. Op 15 mei 1558 zweert hij alle ketterij af in een *auto da fe* op de Plaza Mayor van Cuenca. Zijn lot als verzoende ketter – dit in tegenstelling tot verstokte kettters die hun zonden niet toegeven en voer waren voor de brandstapel – was het volgende: confiscatie van al zijn bezittingen en een gevangenisstraf van drie jaar. De straf heeft hij nooit moeten uitzitten. In ruil moest hij wel drie jaar verplicht permanent (zowel binnenshuis als in het openbaar, zodat de schande des te groot was) een *sanbenito*¹⁰² dragen. De gevolgen van de folteringen zouden, zo beweert hij zelf tegen een kennis, zijn verdere werk als beeldhouwer bemoeilijkt hebben. Hij sterft op 5 augustus 1565 te Cuenca.¹⁰³

Zijn blasfemieën richtten zich tot God, de paus en de geestelijkheid. Vele van deze uitspraken neigden in de ogen van de Inquisitie naar lutheranisme. Daarenboven was Jamete van Franse afkomst. Frankrijk was het *tierra des herejas* bij uitstek en een gebied dat sterk gewantouwd werd. Getuigen hiervan zijn de vele processen tegen Franse protestanten in het midden van de zestiende

¹⁰⁰ TURCAT, A., *op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹ Idem, p. 91.

¹⁰² Een boetekleed in de vorm van een poncho, waarop zowel voor als achter het Sint Andreaskruis staat afgebeeld. Vaak moest de veroordeelde het kleed een paar jaar dragen boven de normale kleding om zo publiekelijk zijn positie als slechte gelovige te benadrukken. Deze openbare belediging werd nog verder gezet in de parochiekerk van de gestrafte, hetgeen ook schande bracht over de volgende generaties: de veroordeelde werd met naam en misdrijf in de kerk opgehangen en na afloop van de draagperiode werd de *sanbenito* daaraan toegevoegd. Zie KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, pp. 200, 243.

¹⁰³ Idem, pp. 100, 102, 108.

eeuw. Ook Jamete's proces bevindt zich midden in de periode waarin de strijd tegen het protestantisme grote dimensies aannam in Spanje. Jamete verklaart in ieder geval dat hij nog nooit van Luther en zijn stellingen gehoord heeft.¹⁰⁴

Jamete komt over als een impulsieve en opvliegende persoonlijkheid, die wist dat hij risico's liep met zijn gewaagde uitspraken, maar zich misschien beschermd voelde door zijn *familiar* -en kunstenaarschap. De gevolgen van het proces en de folteringen moeten de man echter geraakt hebben, zowel op moreel als op beroepsmatig vlak.

Jamete's naam verschijnt ook na het proces nog regelmatig onderaan rapporteringen aan de Inquisitie van Cuenca gericht, in verband met van ketterij verdachte personen. In 1559, na zijn eigen proces, klaagt hij bijvoorbeeld de Brusselse tapijtwever Daniel aan omdat deze met iemand over Luther aan het spreken was. Jamete bleef dus *familiar* ook tijdens en na zijn straf. In de openingsregels van dit document omschrijft hij zichzelf als Esteban Jamete, beeldhouwer en verzoend (met het katholieke geloof).¹⁰⁵

De neerslag van deze levenswandel op het artistieke werk van Jamete stond niet ter discussie tijdens het proces. De kunstenaar werd dus enkel vervolgd omwille van zijn uitspraken. Hoewel hij valse dogma's verkondigde, deed zijn werk dit duidelijk niet. Ook in het geval van de Vlaming Pereyng, zien we een veroordeling op basis van uitspraken en niet op artistieke prestaties.

De Vlaming Simon Pereyng werd geboren in het tweede kwart van de zestiende eeuw, te Antwerpen, en reist in 1558 naar Lissabon. Negen maanden later bevindt hij zich in Toledo, waar hij in contact komt met het Spaanse hof en vervolgens als portretschilder naar Madrid vertrekt. Daar leert hij zijn belangrijkste opdrachtgever kennen, Gastón de Peralta of de Marqués de Falces die Pereyng, als kersverse gouverneur in 1566 uitnodigt op zijn reis naar Mexico. In Mexico, Tepeaca meerbepaald, start Pereyng aan een grootschalig beeldprogramma voor het nieuwe gouverneurspaleis. Wanneer zijn beschermheer in maart 1568 naar Spanje terugkeert, spoort deze Pereyng aan te blijven tot hij zijn werk afgemaakt heeft. Zes maanden later wordt Pereyng het slachtoffer van wat een intrige lijkt. Een afgunstige collega, Francisco de Morales, en diens vrouw geven Pereyng aan bij de Mexicaanse Inquisitie, een geïmporteerde kloon van het Spaanse tribunaal, met de bewering dat hij een seksuele verhouding tussen een alleenstaande man en een alleenstaande vrouw verdedigd had, hoewel dit een ernstige zonde tegen het sacrament van het huwelijk was. Daarenboven zou hij ook verklaard hebben liever portretten te schilderen dan heiligen.¹⁰⁶

De bisschoppen maakten er na het Concilie van Trente een prioriteit van de heiligheid van het huwelijk te vrijwaren. De Inquisitie, onder het motto dat schending van het huwelijkssacrament een zaak van ketterij was, nam ook haar deel op in de strijd om de seksuele moraal en vervolgde

¹⁰⁴ Archivos Diocesanos de Cuenca, Legajo 701, nr. 174.

¹⁰⁵ ADC, Legajo 216, nr. 2630.

¹⁰⁶ Zie TOUSSANT, M., *Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición de Mexico*, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Mexico, nr. 2, suplemento, 1938.

verschillende gevallen van bigamie, overspel en losse seksuele betrekkingen (*fornicación*).¹⁰⁷ Concubinaat, het ongehuwd samenleven van een man en een vrouw, werd wel door de vingers gezien, en ook seksueel contact met prostituees kon door de beugel, wat de grenzen erg vaag maakte. Ook het goedpraten van dergelijke seksuele daden kon vervolgd worden. In Toledo, bijvoorbeeld, was een vijfde van alle vervolgingen tussen 1566 en 1570 gereserveerd voor uitspraken hieromtrent. Tussen 1601 en 1605 zelfs een kwart.¹⁰⁸ Pereyngs zijn geval was dus niet zo uitzonderlijk.

Er is een authentiek document van het proces bewaard gebleven. Op 14 september 1568 wordt hij vervolgd door de Inquisitie vanwege de blasfemische uitspraken. Bij zijn vervolging probeerde hij zich te verdedigen dat zijn woorden mis geïnterpreteerd waren en dat vanwege het gebrekkige Spaans waarin hij zich uitdrukte. Maar diverse getuigen onderstreepten zijn uitlatingen, waaronder ook Francisco Zumaya, een collega-schilder. Pereyngs werd aan folteringen onderworpen en op 4 december kwam het Inquisitietribunaal tot een uitspraak.¹⁰⁹ Simon Pereyngs werd veroordeeld tot het schilderen van een retabel met een afbeelding van de Onze lieve vrouw van Genade en dit op eigen kosten. En terwijl hij aan dat werk bezig was mocht hij de stad onder geen beding verlaten, op risico van een strenge straf. Daarenboven werd het Pereyngs nog verboden dergelijke blasfemische woorden in de mond te nemen en geen zaken meer te bespreken die afbreuk doen aan het katholieke geloof, op risico van een zware straf. Ook de kosten van het proces moest Pereyngs zelf betalen.¹¹⁰

Het schilderij dat hij als straf moest maken was voor de kathedraal van Tepeaca bestemd. De voorstelling die een Madonna met het kind Jezus toonde, werd in de volksmond de *Virgen del Perdón* genoemd (De 'Maagd van de vergiffenis' naar aanleiding van de straf, een werk dat nu verloren gegaan is). Meteen na deze uitspraak huwt Pereyngs, misschien wel om zichzelf veiliger te stellen. Hij blijft nog een hele tijd actief in Mexico als schilder.¹¹¹ Zijn geval toont aan dat buitenlandse kunstenaars vlug slachtoffer van het tribunaal konden worden, vanaf het moment dat hun opdrachtgevers niet meer als hun culturele bemiddelaars fungeerden. Het proces betekende echter helemaal niet het einde van zijn artistieke carrière, getuige daarvan alleen al zijn merkwaardige straf, waaruit blijkt dat zijn kunstenaarsactiviteiten zelfs gewaardeerd werden.

In Toledo zal El Greco tot aan zijn dood zelf ongehuwd samen leven met Jerónima de las Cuevas. In 1578 schenkt zij hem zijn enige kind Jorge Manuel. In geen enkel document spreekt de schilder ooit van Jorge als zijn 'wettelijke zoon' of Jerónima als zijn 'wettelijke vrouw', de gevestigde terminologie in wettelijke documenten van die periode. In een verzoekschrift uit 1631 waarin staat dat 'María de Guzmán en Claudia, de wettelijke kinderen zijn van Jorge Manuel Theotocópuli en de kleinkinderen zijn van 'Domenico Greco en een ongetrouwde vrouw (una soltera)'. De reden

¹⁰⁷ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, p. 265.

¹⁰⁸ DEDIEU, J.-P., *Le modèle sexuel: la défense du mariage chrétien*, in: BENNASSAR, B., *L'Inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1979, p. 327.

¹⁰⁹ DE CEULENEER, A., *L'Anversois Simon Pereyngs, peintre du XVIIe siècle établi à Mexico*, Antwerpen, Imprimerie J. Van Hille-De Backer, 1912, pp. 4-8.

¹¹⁰ Idem, pp. 6-7.

¹¹¹ Idem, p. 8.

waarom zij nooit huwden blijft een raadsel. Het is mogelijk dat Greco een vrouw had achtergelaten in Italië en daardoor zijn relatie met Jerónima nooit heeft laten legaliseren.¹¹²

Indien El Greco al eerder een huwelijk had afgesloten dan zou de ontdekking hiervan tot problemen met de Inquisitie geleid kunnen hebben. Het was dan ook veiliger om niet met Jerónima te trouwen en met haar in concubinaat te leven, want er waren geen bewijzen of getuigen die een eerder afgesloten huwelijk konden tegenspreken. Zestiende eeuwse geboorteregisters maken vaak melding van kinderen geboren uit ongehuwde ouders. Sociaal gezien leverde dat ook geen echte problemen op, bevestigen dat *fornicación* geen zonde was hield veel meer risico's in dan de praktijk zelf. Bigamie echter werd niet door de vingers gezien, deze handeling veronderstelde een gevaarlijk onverschillige houding ten opzichte van het heilige huwelijkssacrament.¹¹³ Bigamie was een veelvoorkomend feit in Spanje. In een land waar men niet kon scheiden vormde het een logisch alternatief. In de meeste tribunalen hadden vijf percent van de behandelde zaken te maken met bigamie. Vanaf het midden van de zestiende eeuw werd vijf jaren galeien de standaardstraf voor bigamie, nota bene een veel lichtere straf dan bij een veroordeling door het burgerlijke gerecht, die zich ook met dergelijke zaken bemoeide.¹¹⁴

Jamete's en Torrigiani's relazen tonen aan dat buitenlandse kunstenaars net als buitenlandse handelaars een gemakkelijk doelwit van de Inquisitie waren. Het geval van Pereyngs geeft aan dat wanneer een invloedrijke opdrachtgever dreigt weg te vallen, buitenlanders vlugger het slachtoffer van de Inquisitie konden worden. Pedro Orrente, echter kreeg tot tweemaal toe een duwtje in de rug door een grootinquisiteur. Zowel Jamete als Pereyngs mochten in ieder geval niet klagen over een gebrek aan aandacht voor hun artistieke prestaties, die los bleken te staan van hun problemen met de Inquisitie. Hoewel men zonder ondersteuning en bescherming van machtige opdrachtgevers, eerder het gevaar liep om met de Inquisitie in aanvaring te komen, kon het beschermende ambt van *familiar* dan weer geen garantie bieden om een conflict met de Inquisitie uit de weg te gaan, zoals in Jamete's geval.

5.4 El Greco en Philips II zijn hang naar orthodoxie: Martelaarschap van de Heilige Mauritius

Naast de Kerk en de Inquisitie, waren ook wereldse opdrachtgevers doordrongen van de nieuwe contrareformatorische eisen. Koning Philips II vormt hiervan het perfecte voorbeeld.

El Greco had met zijn parafrase op de overwinning van de Turken in Lepanto, de *Allegorie van de Heilige Alliantie* (1578-79, Fig. 40), de interesse van koning Philips II gewekt. In 1579 krijgt El Greco de opdracht het *Martelaarschap van de Heilige Mauritius* (1580-81, Fig. 41) te schilderen voor het hoofdaltaar van de Escorial kerk.¹¹⁵ Maar El Greco's ultieme kans om tot hofschilder

¹¹² WETHEY, *op. cit.*, I, p. 12.

¹¹³ MARÍAS, F., *op. cit.*, 1997, pp. 163-164.

¹¹⁴ KAMEN, H., *op. cit.*, 1997a, p. 266.

¹¹⁵ IPSER, K., *op. cit.*, I, p. 100.

benoemd te worden, vervalt in het niets; de koning is niet tevreden over het schilderij. Sterker nog, hij laat het opnieuw schilderen door Romulo Cincinnato (?-1593), een tweederangs Italiaanse hofschilder. Zijn doek kwam op de plaats die voorzien was voor El Greco's werk, de Mauritius verdween in een duistere hoek van een noordelijke kapel.¹¹⁶

Volgens de legende werd het Thebaanse Legioen, onder leiding van hun officier Mauritius, onder de keizers Diocletianus en Maximianus Herculius gedood omwille van hun Christelijk geloof. Dit zou plaatsgevonden hebben in de vervolging van 302 te Augaunum (nu in het Rhônedal). De soldaten, afkomstig uit het Egyptische Thebe, werden op hun tocht naar het Westen door de bisschop van Jeruzalem gedoopt. Tijdens een halte te Octodurum (Martigny) kregen zij de opdracht om aan de Romeinse goden te offeren. Ze deserterden en verborgen zich te Augaunum om het bevel te ontlopen. Aangespoord door hun leider Mauritius ondergingen zij resoluut de marteldood. De legende is geen bijbels verhaal, ze is terug te vinden in de apocriefe literatuur zoals Jacobus de Voragine's *Legenda Aurea*.¹¹⁷

Het thema heeft ten opzichte van El Escorial een politieke en historische weerklank. Samen met San Jorge en San Sebastián was San Mauricio één van de beschermheiligen tegen zogenaamde vijanden van het geloof.¹¹⁸ Daarnaast evoceert zijn verering de slag bij Saint-Quentin, die aan de basis lag voor het ontstaan van El Escorial. Deze overwinning kwam er onder andere met de hulp van Emmanuel-Philibert, de Hertog van Savoye, Grootmeester van de Mauritius-orde. Hij stierf in 1580 en dat is waarschijnlijk ook de reden waarom El Greco zijn portret in het schilderij opnam.¹¹⁹ Bij El Greco staat de gewetensbeslissing van de heilige op de voorgrond, het toegewijd blijven aan het christelijke geloof tegen het bevel van de Romeinse keizer in. We zien de geestelijke beslissing, het moment dat aan het dramatische hoogtepunt van het martelaarschap voorafgaat. Op de achtergrond zien we de werkelijke marteldood, klein en terzijde weergegeven. Mauritius en zijn kompanen blijven trouw aan hun godsdienst, de beslistheid is af te lezen uit hun bewegingen, hun blik en hun waardigheid, wat natuurlijk een heel andere visuele impact heeft dan het loutere voorstellen van de wrede marteldood. Mauritius sterft niet in extase, in zijn gezicht is geen spoor van pathos te bemerken, enkel ernst en nederigheid. De onthoofde lichamen op de grond zijn smetteloos, er valt geen druppel bloed te bespeuren.

In Cincinnato's schilderij (1583-84, Fig. 42) echter domineert het martelaarschap zelf en zien we een scène die op het gevoel inspeelt en moet aanzetten tot navolging. De heilige zit geknield, de handen gevouwen en de ogen dramatisch naar de hemel gericht. De verstandelijke weigering tot overgave aan de heidense goden is hier volledig naar de achtergrond geschoven. Romulo Cincinnato maakte van een dialoog met profaan karakter, een devotieel tafereel waar niks het Christelijke fatsoen in de weg stond. Hij heeft de overdreven onverschrokkenheid in de poses afgeschafte en ook de verkortingen, die dan wel het kunnen van de schilder tonen, maar in mindere

¹¹⁶ BROWN, J., *op. cit.*, 1983, p. 85.

¹¹⁷ GOOSEN, L., *Van Afra tot de ZevenSlapers – Heiligen in Religie en Kunsten*, Nijmegen, SUN, 1992, pp. 254-56.

¹¹⁸ PACHECO, F., *op. cit.*, 2: p. 232.

¹¹⁹ CLOULAS-BROUSSEAU, A., *Le Greco à l'Escorial: Le martyre de Saint-Maurice*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 49-50.

mate aanzetten religieuze gedachten. Ook het naakt is uit het schilderij verbannen, net als de portretten. In de plaats van de contraposto van de benen van de officieren zien we nu op het eerste plan onthoofde en verminkte lichamen. De zurige kleuren van Greco zijn vervangen door zachtere tinten.¹²⁰

Ook de afbeelding van een portret van een nog levende persoon, namelijk Emanuel Philibert, de Hertog van Savoye, rechts van de heilige en herkenbaar aan de contemporaine kraag en het borstharnas, temidden van een historisch thema kan in verkeerde aarde gevallen zijn. De jonge page op de voorgrond draagt diens bijhorende helm. Naast de hertog van Savoye staat waarschijnlijk zijn zoon Carlos Emmanuel afgebeeld. Voor de jonge page zijn diverse maar geen eensluitende identificaties opgegeven.¹²¹ De zestiende eeuwse lansen van de soldaten die de Hertog van Savoye omringen doen vermoeden dat ook dit contemporaine figuren zijn.¹²² Ze kijken uit het schilderij en lijken geïnspireerd op de soldaten uit de *Espolio*, maar kunnen ook beschouwd worden als de voorlopers op de toeschouwers bij de *Begravenis van Orgaz*.

Het gebruik van dergelijke figuren die uit het schilderij kijken maar niet actief aan de handeling participeren is naar Italiaanse traditie.¹²³ El Greco's bedoeling kan tweeledig geweest zijn: enerzijds conceptueel, als uitnodiging de scène te beleven, anderzijds historisch door te alluderen op de link tussen het thema en de ontstaansgeschiedenis van El Escorial.

Ook op het tweede plan zijn er nog moderne figuren terug te vinden. Bij de martelerscène zien we tussen de Romeinse toeschouwers opnieuw een man in zestiende eeuwse kledij. Van de ruiters in de verte kan hetzelfde gezegd worden, hoewel dit waarschijnlijk geen portretten zijn.

Deze moderne personages zijn misschien de reden waarom het schilderij de koning niet beviel en het zijn plaats niet kreeg in de kapel waarvoor het bestemd was. Hoewel het niet verboden was portretten op te nemen in bepaalde religieuze beeltenissen zoals *Adoraties*, was het niet gebruikelijk dit te doen in bijvoorbeeld martelerscènes.¹²⁴ Het werd beschouwd als een inbreuk op de historische waarheid en kon het devotie aspect van het schilderij verstoren, door de toeschouwer te veel af te leiden. Padre Sigüenza, de latere bibliothecaris en chroniqueur van El Escorial zei hier het volgende over: '[...] los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en allos, antes pongan devoción, pues el principal efect y fin de su pintura, ha de ser esta..'¹²⁵

De naakten op het tweede en het derde plan vormden waarschijnlijk geen probleem. Sigüenza stelde nog dat in de zogezegd 'lagere' figuren, die deel uitmaken van het verhaal maar een eerder

¹²⁰ Idem, p. 51.

¹²¹ ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *op. cit.*, nr. 30, p. 381.

¹²² WETHEY, H. E., *op. cit.*, I, p. 40. ...The contrast between ancient Roman and sixteenth century armor is inescapable, and I suspect that contemporary costume implies specific persons.

¹²³ ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *op. cit.*, nr. 30, p. 381.

¹²⁴ Titiaan had Karel V, Philips II en Maria van Hongarije afgebeeld in zijn *Gloria*, El Greco had onder andere Philips II geportretteerd in *De Allegorie van het Heilige Legioen* en in het hemelse deel van de *Begravenis van Orgaz*.

¹²⁵ '[...] men moet de heiligen schilderen op een wijze zodat de zin om tot hen te bidden niet afneemt, maar zo dat ze devotie oproepen, want hierin bevindt zich net het essentiële effect en het doel van de schilderkunst.' SIGÜENZA, J., *La Fundación del Monasterio de El Escorial (Madrid, 1605)*, Madrid, Turner Libros, 1988., p. 377.

ondersteunende rol hebben, het naakt toegestaan was en dat men hierin zijn artistieke capaciteiten kon tonen. In de hoofdpersonages was het echter verboden.¹²⁶

Één van de werken van Juan Fernández de Navarrete (1538-79), of *El Mudo*, hofschilder sinds 1568, namelijk *Het Martelaarschap van Santiago* (1569-71, Fig. 43), kreeg lovende kritiek van Sigüenza omwille van de realistische weergave van de executie van de martelaar: ‘La actitud y movimiento es, cuando pasa el cuchillo por la garganta del Apóstol, con tanta propiedad y naturaleza, que jurarán los que le vieron que comienza ya a expirar [...]’.¹²⁷ Sigüenza geeft hier stem aan de criteria waarop de Escorial schilders beoordeeld werden: helderheid, directheid en naturalisme, eigenschappen die tot devotievolle emoties moesten leiden.

Greco’s werk was niet helder genoeg en appeleerde meer op het intellect dan op het gevoel. De simpele gelovige zou verdwalen op de discursieve paden die El Greco met gemak bewandelde. Philips had aan El Greco de uitbeelding van een martelaarschap gevraagd en net dit kreeg hij niet te zien. El Greco kreeg wel de beloofde 800 dukaten voor zijn werk en kreeg dus uiteindelijk een faire behandeling.¹²⁸

El Greco was niet de enige buitenlandse kunstenaar die zijn ambities aan het Spaanse hof opzij moest zetten vanwege een aanvaring met Philips II en diens hang naar doctrinaire zuiverheid. De Italiaanse schilder Federico Zuccaro (ca. 1542-1609) kwam, hoewel hij langer aan het hof verbleven had, in een soortgelijke situatie terecht.

Federico Zuccaro kwam op aanbeveling van Spaanse boodschappers in Rome naar het Escorial, en verbleef er drie jaar: van december 1585 tot december 1588. Zuccaro werd op basis van zijn succes in Italië aangeworven, hoewel hij weinig gemeen had met Tintoretto, Titiaan en Veronese, de lievelingsschilders van Philips.¹²⁹

Zuccaro werd aangesteld als schilder van de altaarstukken voor de hoofdkapel van de basilica van El Escorial. De kunstenaar begon met het belangrijkste werk: de schilderijen voor het hoogaltaar. Eind 1586 rapporteerde hij aan de koning dat de werken af waren. Sigüenza beschrijft het moment waarop de koning *De Geboorte* (1588, Fig. 44) één van de werken onder ogen krijgt:

‘De alli a un rato que las estuvo mirando (el rey), le preguntó si eran huevos los que tenia alli en una cesta un pastor assiando dellos a dos manos, para presentarlos a la rezien parida Virgen Madre. Respondio que si. Notaronlo los que alli se hallaron, entendiendo avia hecho poco caso los que alli se hallaron, entendiendo avia hecho poco caso de los demas, y que parecia cosa impropia un pastor que venia de su ganado a media noche, y aun corriendo, pudiese aver allegado tantos huevos, si no guardava gallinas.’¹³⁰

¹²⁶ Idem, p. 278

¹²⁷ Idem, p. 238. De manier en de beweging waarmee het mes door de keel van de apostel snijdt is op een zodanige natuurlijke en juiste manier uitgebeeld, dat wie het ziet zou zweren dat hij al aan het sterven is.

¹²⁸ IPSEK, K., *op. cit.*, p. 106.

¹²⁹ SCHOLZ-HÄNSEL, M., *Künstler als Gastarbeiter in Spanien – Vom Reiz des Fremden sowie dem Leiden unter und dem Leben mit der Inquisition*, in: NOEHLES-DOERK, G. (ed.), *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main, Carl Justi-Vereinigung, 1996, p. 77.

¹³⁰ SIGÜENZA, J., *op. cit.*, pp. 261-62. De koning keek een heel eind naar het werk. Dan vroeg hij of de inhoud van het mandje met beide handen vastgehouden door een herders, als een offer aan de pas bevallen Maagd, correct was. Hij

De aanstootgevende eieren waren een volledig conventioneel symbool voor wedergeboorte en verschenen vaak in de uitbeelding van aanbiddingen.¹³¹ In Luis de Morales (1520-86) *Heilige Familie* (1562-69, Fig. 45), zien we de figuur rechts van Maria een mandje met eieren vasthouden. De eieren staan hier symbool voor de oorsprong van het leven en de wedergeboorte van de wereld die begon met de geboorte van Christus.¹³² Wat Philips zo choqueeerde, was eigenlijk een normaal motief in de uitbeelding van dergelijke thema's. Ook hier zien we terug wrijvingen tussen de oude christelijke iconografie en de nieuwe doctrinaire eisen.

Zuccaro kreeg nog een tweede kans om zichzelf te bewijzen met de fresco's voor het hoofdklooster, maar faalde opnieuw en werd samen met zijn assistenten naar huis gestuurd.¹³³ Deze anekdote maakt eens te meer duidelijk hoezeer koning Philips doordrongen was van de geest van het Concilie van Trente, dat een bijna archeologische benadering van de bijbel, als bron van geschiedenis en historische correctheid propageerde. Ondanks deze kritiek, ontving Zuccaro toch het afgesproken loon, zoals El Greco een paar jaar eerder ook betaald werd voor zijn afgekeurd werk *Het Martelaarschap van de heilige Mauritius*. Na zijn vertrek, werd een groot deel van Zuccaro's werk door zijn opvolger Pellegrino Tibaldi opnieuw geschilderd. Het andere deel werd door Juan Gómez onder handen genomen.¹³⁴ Toch bleef Zuccaro's *Geboorte* met de eierenkorf, net als El Greco's werk, bewaard.

Philips was blijkbaar op de hoogte van de verschillende benaderingen die er heersten in Spanje en Italië ten opzichte van kunstenaars. Daarom betaalt hij in beide gevallen het afgesproken bedrag aan de kunstenaars en gaat hij niet over tot vernietiging van hun werken, wat ook vrij logisch lijkt, wil hij in de toekomst nog andere buitenlandse kunstenaars uitnodigen. De interculturele dialoog tussen Philips, Zuccaro en El Greco was mislukt maar leidde tot een strengere aanpak van de daaropvolgende buitenlandse kunstenaars. Zuccaro's opvolger Pellegrino Tibaldi (1527-96, ook een Italiaan) werd tijdens het realisatieproces van zijn bibliotheekfresco's nauwlettend in het oog gehouden door Benito Arias Montano en José de Sigüenza, de auteurs van het beeldprogramma. Zuccaro echter had, net als El Greco overigens, volledig individueel te werk gegaan en werd, volgens zijn eigen reisverslag, meer als een hoge bezoeker dan als een medewerker behandeld.¹³⁵

De communicatie tussen opdrachtgever en kunstenaar verliep duidelijk niet optimaal in El Escorial. Controle op het werk van in zijn beginfase leek bijna onbestaand en ook de contracten leken weinig helderheid te scheppen, getuige hiervan zowel Zuccaro's als El Greco's werken.

(Zuccaro) antwoordde van wel. Alle aanwezigen begrepen waarom de koning weinig aandacht had besteed aan de rest van het werk, en bevestigden dat het onfatsoenlijk leek dat een herder, die midden in de nacht zijn kudde achtergelaten had, zo veel eieren bij zich kon hebben, vooral als hij geen kippen hield.

¹³¹ HALL, J., *Hall's Iconografisch Handboek*, vert. T. Veenhof, Primavera Pers, Leiden, 1992, p. 72.

¹³² BROWN, *op. cit.*, 1991, p. 50.

¹³³ Een paar decennia daarvoor had een andere schilder, de Vlaamse portrettist Anthonis Mor, El Escorial moeten verlaten. De redenen hier lagen anders. Palomino beweert dat de Inquisitie hem op de hielen zat vanwege een te grote familiariteit met koning Philips. Mor moest uiteindelijk Spanje ontvluchten. De koning zou nooit iets van deze zaak afgeweten hebben. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica (1724)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 15.

¹³⁴ MULCAHY, R., *A la mayor gloria de Dios y el Rey, La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1992, pp. 113-14.

¹³⁵ Idem, pp. 123-24.

Philips' hang naar doctrinaire zuiverheid zorgde ook voor wrijvingen met Spaanse hofschilders. Op 21 augustus 1576 tekende Navarrete een contract voor het leveren van 32 schilderijen voor de kleine kapellen van de Escorial basilica. Elk van de schilderijen moest een paar heiligen voorstellen in een landschap. Het geheel moest een bevestiging worden van het nut van de heiligen als goddelijke tussenpersonen en als modellen voor het menselijke gedrag. Het contract legde de standaard voorwaarden vast maar vermeldde vreemd genoeg ook dat in de schilderijen geen kat of hond, of enig andere onfatsoenlijke figuur uitgebeeld mocht worden en dat alle figuren devotie moesten opwekken.¹³⁶ Deze veiligheidsregel was niet zomaar het resultaat van een obsessieve orthodoxe mentaliteit. In een vroeger schilderij met als onderwerp de *Heilige Familie* (1569-71, Fig. 46) had Navarrete, de schilder die door Sigüenza later geroemd werd voor zijn devotionele kunst, een hond en een kat op de voorgrond afgebeeld. Sigüenza vond dit tafereeltje wel prettig maar de koning bleek minder geamuseerd door deze aardigheid.¹³⁷ Hier lijkt het contract dan wel weer uitzonderlijk wat meer duidelijkheid te scheppen.

¹³⁶Zie ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1618)*, Madrid, Estanislao Maestre, 1931, p. 40.

¹³⁷SIGÜENZA, J., *op. cit.*, p. 240.

5.5 El Greco en het naakt

De onzedelijkheid van El Greco's werk heeft nooit ter discussie gestaan. Zijn doeken toonden dan ook geen schaamteloos naakt. In de weinige gevallen dat deze naakten zich op het eerste plan bevinden, zoals in *De Opening van het Vijfde Zegel* (1608-14, Fig. 47), lijken ze veeleer troebel en ondefinieerbaar en zo goed als geslachtsloos. Dit had ook veel te maken met het proces van stijgende abstrahering en intellectualisering in zijn werk. Misschien wou hij ook op deze manier met opzet een confrontatie met de bevoegde instanties vermijden want ook al waren de regels vaag, er werd weldegelijk rekening mee gehouden.

De kerk was vooral streng op het schilderen van naakten in religieuze taferelen, bestemd voor kerken en andere openbare plaatsen met vrije toegang, maar liet zich in mindere mate in met mythologische taferelen. Werken bestemd privé-vertrekken die enkel betreden werden door de eigenaars ervan werden ook ongemoeid gelaten.¹³⁸

De Inquisitie hield zich in mindere mate bezig met de zedelijkheid van kunst. Pas in de Index van 1640 wordt een verbod op onzedelijke schilderijen opgenomen.¹³⁹

El Greco's *Sint-Sebastiaan* (1577-8, Fig. 16), was zijn eerste levensgrote mannelijk naakt. Het schilderij was besteld door Diego de Castilla, op dat ogenblik nog aartsdecaan te Palencia, en was bestemd voor de kathedraal van Palencia. De figuur van de heilige lijkt geïnspireerd op de Adam uit Michelangelo's *Laatste Oordeel* maar ook op de priester van het Vaticaanse Laokoön beeld.¹⁴⁰ Het werk getuigt van Greco's gebrekkige anatomische kennis. De linkerarm is slecht verkort, de pols lijkt eerder geplooid dan gebogen en het hoofd is te klein in vergelijking met het lichaam. De huid is bleek en transparant en laat een koude indruk na. De heilige is volledig naakt op een lendendoek na. De weergave van de heilige is geheel conform met de iconografische traditie van het onderwerp.¹⁴¹ Religieus naakt werd enkel getolereerd wanneer het specifieke onderwerp dit vraagde en het historisch gerechtvaardigd was. Daarenboven moesten de poses fatsoenlijk blijven. Greco's *Sebastiaan* lijkt niet strijdig met deze voorwaarden.

Midden jaren tachtig schildert El Greco een eerste *Heilige Familie* (ca. 1585, Fig. 49), waarschijnlijk voor Pedro Laso de la Vega, de neef van Kardinaal Niño de Guevara.¹⁴² Enkele jaren later schildert hij nog een versie van dit onderwerp (*Heilige Familie met Sint Anna*, 1590-95, Fig. 48) ditmaal voor Alonso Capoche.¹⁴³ Beide werken zijn varianten op het *Virgo Lactans* type, waar de Maagd haar kind de borst geeft gedurende de rust op de vlucht naar Egypte. Dit iconografische

¹³⁸ CEBALLOS, A. R. De, *op. cit.*, p. 154.

¹³⁹ Zie *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum Index et Catalogus pro catholicis Hispaniarum Regnis*, Madrid, Diego Díaz impresor, 1640, p. 9.

¹⁴⁰ DAVIES, D., *El Greco; The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 October 2003 – 11 January 2004; National Gallery, London, 11 February – 23 May 2004*, London, National Gallery Company Limited, nr. 24.

¹⁴¹ GOOSEN, L., *op. cit.*, 1992b, pp. 290-91.

¹⁴² DAVIES, D., *op. cit.*, 2003, nr. 29.

¹⁴³ ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *op. cit.*, p. 396.

type heeft middeleeuwse wortels en was gebaseerd op apocriefe literatuur.¹⁴⁴ Dit soort literatuur was van twijfelachtig historisch niveau en werd sinds het Concilie van Trente niet meer erkend door de officiële kerk. Beide werken waren echter voor privé personen bestemd en ontsnapten op deze manier aan de normen hieromtrent. Indien ze voor een religieuze instelling bestemd waren, diende men eerst een goedkeuring voor het onderwerp te verkrijgen bij de *Consejo*. In dat geval zouden de werken meer dan waarschijnlijk afgekeurd worden.

De Opening van het Vijfde Zegel (1608-14, Fig. 47) was één van de drie altaarstukken die El Greco voor de kerk van het Tavera hospitaal schilderde, zijn laatste grote opdracht. Vooral dit werk geldt als de beste getuigenis van zijn visionaire late stijl. De opdrachtgever was Pedro Salazar de Mendoza (1550-1629), een grote bewonderaar van El Greco's werk, die een tijdje lid was geweest van de *Consejo* en er een uitgesproken mening op nahield over de functie van kunst.¹⁴⁵ In het contract stond dat de opdrachtgever het recht had regelmatig de voortgang van de werken te inspecteren en deze te schorsen wanneer hij onnauwkeurigheden ontdekte.¹⁴⁶

Op de voorgrond zien we de extreem uitgelengde figuur van Johannes met opgeheven armen. Op de achtergrond staan twee groepen van naakte figuren: links twee mannen en twee vrouwen die zich lijken te bedekken met een gele doek, rechts drie mannen tegen een groene doek. De scène verwijst naar de Apocalyps, meerbepaald het moment waarop Johannes getuige is van de verbreking van het Vijfde Zegel door het Lam Gods (Apok. 6, 9-11). De naakte personen stellen de zielen voor van zij die vermoord geweest zijn omwille van Gods woord en smeken om verlossing. De lichamen zijn sterk gedematerialiseerd en lijken in hun abstractie bijna androgyne wezens. Het naakt staat zo ver af van de zichtbare werkelijkheid dat het bezwaarlijk als onfatsoenlijk opgevat kan worden. De verbeelding van het onderwerp vereist ook het naakt, waarbij de uitverkorenen niet langer bescherming nodig hadden tegen de elementen.¹⁴⁷ Het werk zal in ieder geval eerst de goedkeuring van de *Consejo* gekregen moeten hebben, gezien het voor een kerk bestemd was.

De *Laokoön* (ca. 1610, Fig. 50) is El Greco's enige (bewaarde) uitstap naar de klassieke mythologie.

Volgens Virgilius' *Aenas* was Laokoön de Neptunus priester te Troje. Hij waarschuwde de Trojanen dat het houten paard dat de Grieken buiten de stad hadden laten staan, als offer aan de godin Minerva, een daad van verraad was. Minerva nam wraak op Laokoön door slangen op hem en zijn zonen af te sturen, met de dood als gevolg. De Trojanen haalden het paard binnen en de Griekse soldaten die erin verborgen zaten vernietigden de stad.¹⁴⁸

¹⁴⁴ TRENS, M., *op. cit.*, p. 461.

¹⁴⁵ DAVIES, D., *op. cit.*, 2003, nr. 60.

¹⁴⁶ MANN, R. G., *El Greco and his Patrons: Three Major Projects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 112, 136; COSSÍO, M.B., *El Greco*, 3 vols., Madrid, Victoriano Suárez, 1908, II, p. 681.

¹⁴⁷ MANN, R. G., *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁸ MOORMANN, M., UITTERHOEVE, W., *Van Achilles tot Zeus: Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, SUN, Nijmegen, 1987, p. 157.

El Greco beeldt de scène uit met Toledo op de achtergrond, en plaatst het verhaal zo in de eigentijdse wereld. Davies suggereerde dat er misschien een analogie was tussen Laokoön en Bartolomé Carranza, de aartsbisschop van Toledo (1558-1576) die de Toledanen waarschuwde voor de gevaren van ketterij en immoraliteit, maar uiteindelijk zelf het slachtoffer werd van de Inquisitie.¹⁴⁹ Bewijzen voor deze redenering zijn er echter nooit gevonden.

Op de voorgrond zien we Laocoon en zijn zonen in gevecht met de slangen. De getorste houdingen tonen de fysieke strijd die gevoerd wordt. De figuren rechts werden variërend geïdentificeerd als Helena en Paris, Adam en Eva, Apollo en Artemis en Poseidon en Cassandra. Naast het identificatieprobleem is ook het geslacht van deze figuren onduidelijk.¹⁵⁰ Net als in *De Opening van het Vijfde Zegel* zijn de naakten mysterieus en androgyn en houden ze weinig verband met de werkelijkheid.

Het relatieve gebrek aan mythologische thema's, uitgevoerd door Spaanse schilders, werd meestal verklaard door de grote invloed van de kerkelijke doctrine, die antieke onderwerpen als vals voorwendsel beschouwde om het naakte lichaam te kunnen etaleren. Hoewel het Concilie van Trente mythologisch naakt door de vingers zag, neemt het een opvallend ondergeschikte plaats in binnen de Spaanse schilderkunst. Spanje had dan ook niet dezelfde traditie als Italië, waar het renaissance naakt enorm populair was.¹⁵¹ Toch bestond er in Spanje een interesse voor mythologische thema's. Grote hoeveelheden mythologische taferelen waren in het bezit waren van privé verzamelaars, zoals de koning, die trots de muren van zijn paleis versierde met suggestieve schilderijen van Titiaan en Rubens. Philips II had een aantal Titiaans en Corregios in zijn bezit waarin het naakt niet verholen bleef. Inventarissen van Spaanse privé-collecties tonen aan dat wereldse kunst hierin een niet te verwaarlozen plaats innam. Alleen was het zo dat deze werken meestal uit het buitenland geïmporteerd werden, en eens de mode van de Vlaamse landschappen en Italiaanse mythologieën ingeburgerd raakte, bleef er nog weinig ruimte over voor de Spaanse kunstenaars, op enkele uitzonderingen na. Het leeuwendeel van de Spaanse kunstenaars stelde zich ten dienst van kerkelijke opdrachtgevers, en concentreerde zich noodgedwongen, met uitzondering van de portretten en stillevenen, voornamelijk op religieuze thema's. De geïmporteerde schilderijen hadden wel hun voordelen voor de Spaanse schilders, die zelden naar het buitenland reisden. Vooral in Madrid was de concentratie buitenlandse werken erg hoog door de aanwezigheid van het hof, de vreemde stijlen werden geassimileerd en vormden de basis voor nieuwe stijlen in de Spaanse schilderkunst.¹⁵² Een opmerkelijk voorbeeld van het naakt in de Spaanse schilderkunst is Velázquez' *Venus en Cupido* (ca. 1648, Fig. 51). Het schilderij is niet alleen bijzonder vanwege de zeldzaamheid van het mythologische en vrouwelijke naakt in de Spaanse kunst, maar ook vanwege de uitzonderlijke intimiteit die het werk uitstraalt. De zachte curven, de sensuele pose en het

¹⁴⁹ DAVIES, D., *op. cit.*, 2003, nr. 69.

¹⁵⁰ Idem, p. 245.

¹⁵¹ Zie LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

¹⁵² BROWN, J., *op. cit.*, 1991, p. 211.

mysterieuze gebruik van de spiegel, maken deze godin tot een begeerlijke vrouw van vlees en bloed.

5.6 De situatie in het buitenland

5.6.1 Michelangelo's (1475-1564) Laatste Oordeel: eeuwenlang doelwit van pauselijke censuur

Michelangelo's *Laatste Oordeel* (1535-1541, Fig. 34), werd in de zestiende eeuw de focus van een hevig publiek debat. Het werk dat op de muur boven het altaar van de Sixtina geschilderd was, bevatte een massa aan wervelende naakten. Zelfs zij die sympathiseerden met het renaissancenaaft moesten toegeven dat sommige van die figuren verwarrend en aanstootgevend over kwamen. Zo werd een man bij de testikels naar de hel gesleurd; Minos' penis werd afgebeten door een slang en de heilige Blasius leunde in de originele versie over een naakte Sint Katharina, klaar om haar op schijnbaar sadistische wijze aan te pakken. Deze scènes werden gecensureerd in een serie van overschilderingcampagnes, die startten in 1564 en waarbij lendendoeken geschilderd werden over de naakte lichaamsdelen. In het geval van Blasius en Katharina werden meer drastische maatregelen genomen: Katharina werd volledig aangekleed en Blasius hoofd werd uit de plaaster gekapt en vervangen door een nieuw exemplaar, dat nu in de richting van Christus keek.¹⁵³

In 1563, meer dan twintig jaar na de beëindiging van het werk werd het probleem ter sprake gebracht op de laatste sessie van het Concilie van Trente, waar overeengekomen werd dat diverse indecente delen van het werk overschilderd dienden te worden. Daniele da Volterra (1509-66), Michelangelo's vriend en leerling, kreeg in 1564 als eerste deze opdracht. Michelangelo zelf was toen net gestorven.¹⁵⁴

Vroegere, middeleeuwse uitbeeldingen van dit thema, beeldden de figuren gekleed uit, volgens hun positie in de hemel. In Michelangelo's versie bestaan geen dergelijke structuren. De hoofdimpressie die men krijgt als men naar het werk kijkt, is er één van een wervelende massa van verwrongen en lijdende lichamen. Het fresco toont een eerder pessimistische visie op het Laatste Oordeel waarin alle mensen naakt zullen zijn op de dag des oordeels.¹⁵⁵

De meeste critici oordeelden dat een dergelijk etaleren van naakte lichamen, onfatsoenlijk was in een pauselijke huiskapel. Aretino (1492-1556)¹⁵⁶, de grootste tegenstander van het werk, schreef in een brief uit 1545, dat het werk hem, als ware Christen, deed blozen. Hij veroordeelde het gebrek aan fatsoen bij heiligen en martelaren en de zogenaamde 'bordeelscènes'. Michelangelo waardeerde de kunst duidelijk meer dan religie. Het schilderij doet het geloof wankelen van de toeschouwer. Aretino roept ook zelf op tot censuur.¹⁵⁷ Ook latere critici zoals Pacheco deelden Aretino's gedachtegoed, waarin religieuze werken beoordeeld werden op hun effectiviteit, hun

¹⁵³ BARNES, B., *Aretino, the Public, and the Censorship of Michelangelo's Last Judgment*, in: CHILDS, E. (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, p. 59.

¹⁵⁴ Idem, p. 77.

¹⁵⁵ JONES, D. (ed.), *op. cit.*, III, p. 1583.

¹⁵⁶ Aretino was een beruchte satiricus met een venijnige pen. Hij wordt verantwoordelijk geacht voor het op gang trekken van de hele hetze rond het Laatste Oordeel, met zijn brieven, die bol stonden van de negatieve kritiek op het werk.

¹⁵⁷ CHASTEL, A., *A Chronicle of Italian Renaissance Painting*, vert. Linda en Peter Murray, Ithaca, Cornell University Press, 1984, pp. 278-79, 191-95.

kracht om de gelovige tot devotie aan te zetten. Artistieke hoogstandjes, zoals het schilderen van naakten in complexe poses, hoorden daar niet bij en zetten de gelovige enkel aan tot onzedige gedachten.¹⁵⁸

Onder Paulus IV (1555-59) werd Michelangelo zelfs tot ketter uitgeroepen. Latere pausen gingen verder in het overschilderen van het fresco. Naast het naakt bevatte het werk ook nog andere fouten tegen de christelijke iconografie: Christus stond rechtop en was baardloos terwijl hij normaal op zijn troon zat, de bewegingen van de heiligen waren te agressief en niet geschikt voor een Laatste Oordeel, de draperieën rond de figuren suggereren wind maar op de Dag des Oordeels zou de wind ophouden met waaien... Het naakt vormde echter het grootste struikelblok. Clemens VIII (1593-1603) wou het fresco vernietigen vanwege de vermeende obsceniteit in de figuren, maar bedacht zich na een petitie van de Accademia di San Luca. Verdere overschilderingen vonden regelmatig plaats tot in de twintigste eeuw. In de tweede helft van de twintigste eeuw werd het fresco voor het grootste deel terug naar zijn originele toestand gebracht.¹⁵⁹

5.6.2 Caravaggio (1571-1610) en de kerkelijke autoriteiten

Een kunstenaar kon niet genoeg waardigheid geven aan christelijke figuren. Daarom toonde de kerk zich uiterst streng ten aanzien van het oeuvre van Caravaggio. Tot drie maal toe weigerde ze zijn werk omdat ze het te vulgair vond en ongeschikt voor vertoning. Zijn kunst was radicaal en revolutionair in de vermenging van het hoge en het lage, het religieuze en het contemporaine, het lelijke en het schone. Caravaggio veroorloofde zich gevaarlijke vrijheden in het licht van de contrareformatorische visie op religieuze afbeeldingen. Het Concilie van Trente verbood expliciet de weergave van profane zaken binnen religieuze schilderkunst en het portretkarakter van heiligen. Caravaggio voorziet zijn heiligen echter van alledaagse gezichten waarin zijn modellen te herkennen waren, en van contemporaine volkse kledij.¹⁶⁰

Caravaggio's 'vulgaire naturalisme' deed vele religieuze opdrachtgevers huiveren, in die mate zelfs, dat ze het bestelde werk gewoon weigerden en de kunstenaar verplichtten het zelf te houden. Één van die voorbeelden was de *Dood van de Maagd* (1606, Fig. 36), dat besteld was door de Sta. Maria della Scala kerk in Trastevere. Het werk werd geweigerd omdat de kunstenaar Maria onfatsoenlijk had weergegeven, met gezwollen voeten en met blote benen.¹⁶¹

Caravaggio's schilderij van *Mattheus en de engel* (1602, Fig. 37), geschilderd in opdracht van de Contarelli Kapel in de San Luigi dei Francesi te Rome, werd door de Roomse Kerk geweigerd vanwege het sterke realisme en de karakterisering van de heilige als iemand van laag allooi.

¹⁵⁸ BARNES, B., *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁹ JONES, D., (ed.), *op. cit.*, III, pp. 1583-84.

¹⁶⁰ STUKENBROCK, C., TÖPPER, B. (ed.), *Duizend meesterwerken van de Europese schilderkunst – van de dertiende tot de negentiende eeuw*, vert. A. Bloemhard en Henk Motshagen, Köln, Könemann, 2000, p. 255-56.

¹⁶¹ CLAPP, J., *op. cit.*, p. 74.

Mattheus werd blootshoofds getoond en zat met zijn naakte, stoffige voeten naar de toeschouwer gewend.¹⁶²

In 1605 werd zijn schilderij *Madonna dei Palafrenieri* (1606, Fig. 38) verwijderd uit de Pala Frenierei, één van de kleinere altaren van de Vaticaanse basilica, omdat de Maagd en het naakte Jezus kind, te onfatsoenlijk geportretteerd waren.¹⁶³ De Maagd, ziet er in haar zeventiende eeuwse jurk inderdaad meer uit als een volkse vrouw dan een heilige figuur, alleen haar dunne aureool verraad haar ware identiteit.

*Nui pittori che si pigliano i poeti et i matti*¹⁶⁴

5.6.3 Veronese en de Venetiaanse Inquisitie

Paolo Veronese's (ca. 1528-1588) immense schilderij, bedoeld als *Laatste Avondmaal* (1572-73, Fig. 35) maar uiteindelijk omgedoopt tot *Maaltijd in het Huis van Levi*, is één van de meest gekende voorbeelden van censuur in de Europese schilderkunst. Op 18 juli 1573 werd Veronese door het Venetiaanse Inquisitietribunaal ondervraagd in verband met zijn *Laatste Avondmaal* voor de refter van het Dominicaanse klooster SS. Giovanni e Paolo te Venetië.¹⁶⁵ Dit maakt van Veronese meteen ook de enige kunstenaar die aan een verhoor verworpen werd door de Inquisitie, en dat omwille van artistieke redenen. Pas in 1867 kwam de transcriptie van het verhoor aan het licht.

Veronese's *Laatste Avondmaal* wordt gepresenteerd in een rijk geornamenteerde Renaissance loggia. Christus en zijn apostelen zitten aan een lange en overvloedig gevulde tafel en worden bediend door een grote groep figuren, waaronder zwarte Afrikanen, mannen in Islamitische tulbanden, twee soldaten in Duitse uitrusting en een dwerg.

Veronese had al veel heilige maaltijden geschilderd maar dit was zijn eerste *Laatste Avondmaal*. Christus' laatste maal met zijn apostelen was een gevoelig onderwerp geworden in het licht van de Contrareformatie. Het werd gezien als een prefiguratie van de Eucharistie, het basissacrament binnen het katholieke geloof. De transsubstantiatie, de transformatie van brood en wijn in Christus' lichaam en bloed, werd door de protestanten eerder metaforisch dan letterlijk begrepen.¹⁶⁶

Veronese's Dominicaanse inquisiteur, Aurelio Schellini, was vooral bezorgd over de figuur van de bediende met de bloedneus, hoewel Veronese hem verzekerde dat dit geen spottende allusie was op de associatie tussen wijn en Christus' bloed. De soldaten in Duits uniform en de moslims waren

¹⁶² Idem, p. 79.

¹⁶³ Idem, p. 78.

¹⁶⁴ FEHL, P., *op. cit.*, p. 238. Wij schilders nemen de licentie die dichters en gekken ook nemen.

¹⁶⁵ De beste gepubliceerde versie van de oorspronkelijke Latijns/Italiaanse tekst vindt men in FEHL, P., *Veronese and the Inquisition: A Study of the Subject Matter of the so-called Feast in the House of Levi*, in: FEHL, P. (ed.), *Decorum and Wit: The poetry of Venetian Painting – Essays in the History of the Classical Tradition*, Vienna, IRSA Verlag, 1992, pp. 223-43. De Engelse vertaling hiervan in: KAPLAN, P. H., *Veronese and the Inquisition: The Geopolitical Context*, in: CHILDS, E. (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 108-111.

¹⁶⁶ JONES, D., *op. cit.*, IV, pp. 2566-67.

ook lasterlijk volgens de inquisiteur. De aanwezigheid van ketteren in een dergelijk heilig onderwerp was schandalig, gezien het de onwetende gelovige slechte en gevaarlijke doctrines voorhield. De Inquisiteur beweerde zelfs dat zijn schilderij de Duitsers, voor een groot deel protestanten, ertoe zou aanzetten de spot te drijven met de Heilige Roomse Kerk.¹⁶⁷ Veronese had de geest van het Concilie van Trente genegeerd door zomaar contemporaine figuren die niet tot de gebruikelijke canon behoorden in zijn religieuze onderwerp te introduceren.

Veronese's verdediging tegen de beschuldigingen van ketterse en blasfemische intenties was simpel en kunnen we als volgt samenvatten: 'Wij schilders nemen de licentie die dichters en gekken ook nemen, en ik schilderde deze twee [Duiste] Halberdiens omdat mijn opdracht was het schilderij op te smukken, en het schilderij groot is en veel figuren kan bevatten.'¹⁶⁸

In het licht van de Contrareformatorische eisen kan dit een zwakke verdediging lijken, toch kwam Veronese er zonder kleerscheuren vanaf. Hij kreeg orders het werk op zijn eigen kosten te veranderen, maar al wat hij deed, misschien met advies van een sympathiserende theoloog, was de titel veranderen door een inscriptie bij te voegen refererend naar Lucas, 5: 27-32, de Maaltijd in het huis van Levi. Dit onderwerp was niet alleen minder delicaat, het bevatte ook een onderliggende sneer naar inquisiteur Schellini: op het banket van Levi sprak Christus uit dat zijn missie net het roepen van de zondaars (zoals de Duitse soldaten?) was.¹⁶⁹

De abt van San Giovanni e Paolo was al voor het Inquisitietribunaal verschenen in verband met het omstreden werk. De censuur was dus in eerste instantie gericht naar de monniken zelf die de schilder een te vrije hand gelaten hebben in zijn verbeelding van het Laatste Avondmaal, en zelfs tevreden leken met het resultaat.¹⁷⁰

Kaplan beweert dat Veronese's verhoor niet plaatsvond omwille van een inbreuk op het theologische fatsoen, maar dat het eerder een politiek zet was van de Venetiaanse Inquisitie om in de gunsten van Rome te komen. Op het ogenblik dat Veronese zijn *Laatste Avondmaal* afgewerkt had, zat Venetië in een geschil verwickeld met Rome over de acceptatie van een pauselijke bul die Venetië verbood haar handelscontacten met het Ottomaanse Rijk te vernieuwen. De aanpak van Veronese's werk gaf Rome de kans om in te zien dat de Venetiaanse Republiek, ondanks haar economische belangen nog steeds trouw was aan de contrareformatorische ideologie. Dat Veronese nooit gestraft werd voor zijn weigering de werkelijke scène op het schilderij aan te passen, en dat het verhoor in het geheim plaatsvond en enkel gerapporteerd werd aan de paus en niet aan het Venetiaanse volk, dat grote sympathie had voor haar schilder, dragen bij tot deze redenering.¹⁷¹ De uniciteit van dit voorval bewijst dat Veronese's verhoor eerder tot de uitzonderingen dan tot de regel behoorde. Het regulerende kader dat de religieuze kunst in goede banen diende te leiden werd hier misbruikt om er politiek voordeel mee te behalen.

¹⁶⁷ KAPLAN, P. H., *op. cit.*, 1997, p. 110.

¹⁶⁸ Idem, pp. 108-09.

¹⁶⁹ JONES, D., *op. cit.*, 2001, VI, p. 2567.

¹⁷⁰ FEHL, P., *op. cit.*, p. 247.

¹⁷¹ KAPLAN, P. H., *op. cit.*, 1997, p. 104.

Besluit

Vijftien jaar na de beëindiging van het Concilie van Trente komt El Greco in Toledo aan. In die stad, een bolwerk van het katholieke geloof, vindt hij na lange omzwervingen de erkenning waarnaar hij op zoek was. In 1577 staat hij aan het begin van een bloeiende artistieke carrière.

Datzelfde jaar neemt Gaspar de Quiroga het ambt als aartsbisschop van Toledo op. Toledo zat op dat ogenblik nog niet op één lijn met het gedachtegoed van Trente maar daar komt snel verandering in. Ook op het vlak van de kunst worden nog meer maatregelen genomen om de controle op religieuze werken beter uit te voeren. Het Concilie van Trente had van de schilderkunst het medium bij uitstek gemaakt om de vernieuwde katholieke ideeën te propageren. Religieuze kunst was de lectuur voor de analfabeten en kon als gevolg geen valse dogma's verkondigen of spot veroorzaken. Zelfs in 1640 was, volgens Francisco Pacheco, het ultieme doel van de schilderkunst nog altijd het opwekken van devotie bij de gelovige. Vanzelfsprekend dus dat rond dit medium een kader van richtlijnen geplaatst werd om mogelijke incorrectheden te voorkomen.

In Spanje was dit regulerende kader in grote mate geïnspireerd op de conciliaire eisen uit 1563 en de receptie van die eisen in de Europese literatuur. Opvallend is echter dat ook de Spaanse richtlijnen, net als hun inspiratiebronnen eerder vaag zijn en vaak een tegenstrijdig karakter hebben. De richtlijnen rondom de religieuze kunst waren dus sterk voor interpretatie vatbaar en dat kon problemen geven. Ook El Greco kwam hierdoor meermaals in moeilijkheden.

In mijn zoektocht naar de invloed van dit restrictieve kader op het werk van El Greco bleek al gauw dat deze eisen via verschillende kanalen aan de kunst konden worden opgelegd. Het Tridentijnse gedachtegoed zinderde doorheen alle lagen van de maatschappij, wat niet zo vreemd was in een door en door katholiek land als Spanje. Het Concilie van Trente had het belang van de bisschoppen al erkend voor de controle van kunst. Maar in Spanje leken vooral de religieuze en wereldse opdrachtgevers het grootste aandeel in deze materie te hebben.

Op het vlak van censuur kan men de aartsbisschoppelijke *Consejo* een *apriori* controlerende rol toekennen, terwijl de Spaanse Inquisitie *aposteriori* ingreep in de artistieke productie. Daarnaast kon ook de opdrachtgever na de realisatie van het werk nog steeds aansturen op censuur. De *apriori* controle van een religieus werk door de *Consejo* en voldoende kennis van de richtlijnen sloten in principe zware fouten tegen de iconografie uit. Ook in de contracten zelf zijn clausules terug te vinden die dit moeten vermijden, zodat het leek alsof de iconografie van een werk volledig in handen van de opdrachtgever lag. In de praktijk lag dit echter anders.

Eenmaal gedurende zijn carrière is één van El Greco's werken effectief gecensureerd geworden. Op het eerste zicht leken de eisen tot aanpassing van de *Virgen de la Caridad* een strategische zet van het Hospital de la Caridad om de hoge prijs, door de tegenpartij voorgesteld, te drukken. Maar na de betaling van een uitzonderlijk laag bedrag aan de kunstenaar, verdwenen de aanstootgevende wereldse kragen en baarden uiteindelijk toch nog onder meer bescheiden laagjes verf. De oude middeleeuwse iconografie van het *Virgen de Misericordia* type strookte duidelijk niet met de nieuwe contrareformatorische eisen die een vermenging van het profane met het religieuze

verboden, en in het bijzonder de aanwezigheid van portretten van levende burgers in moderne kledij, in de nabijheid van heilige figuren. El Greco was hier niet voldoende op de hoogte van de richtlijnen en was zich blijkbaar ook van geen fout bewust, getuige hiervan de verontwaardigde opmerking van de kunstenaar over de correctheid van zijn iconografie

Zelfs de steun van de *Consejo* die El Greco in deze zaak kreeg maakte hier weinig uit. Het apparaat dat bevoegd was met de controle van religieuze kunst in het gehele aartsbisdom zag blijkbaar geen graten in de modieuze kanten kragen. Maar de wil van de opdrachtgever bleek hier wet te zijn. Illescas was een machtig bedevaartsoord dat jaarlijks vele bezoekers ontving en moest dus onberispelijk naar voor kunnen treden.

Het werk had een licentie ontvangen van de *Consejo*, en was officieel goedgekeurd. Er bestond dus een voorontwerp van het schilderij en daar had El Greco zich duidelijk niet aan gehouden. Alleen al de aanwezigheid van Jorge Manuels portret toont aan dat El Greco hier zijn invloed heeft uitgeoefend op de iconografie van het werk, en dit duidelijk niet in overleg met het hospitaal. In die periode was het meestal zo dat de opdrachtgever het laatste woord had over het iconografische programma, waarbij de schilder enkel instond voor de visuele vertaling hiervan. El Greco echter werkte in Toledo vaak in samenspraak met zijn opdrachtgevers om zo hun ideeën optimaal om te kunnen zetten in beelden. Zijn invloed op de iconografie was niet te onderschatten. El Greco's Italiaanse visie waarbij de kunstenaar als intellectueel behandeld werd, werd aanvaard in het open klimaat van Toledo waarin zijn opdrachtgevers vertoefden, maar viel in Illescas in minder goede aarde.

Bij kritiek op de iconografie van een schilderij mag men een autonome tussenkomst van de kunstenaar vermoeden. Ook de ongewone iconografie van *El Espolio* en *Het Martelaarschap van de Heilige Mauritius* tonen dit aan. In de *Espolio* zien we een eigen interpretatie van de ontkleding van Christus waarin de aandacht volledig naar een geestelijk moment gaat, in plaats van naar het fysieke lijden. Daarenboven bevatte het werk een aantal middeleeuwse iconografische elementen die niet strookten met de nieuwe ideeën over kunst. De censuureisen werden nooit uitgevoerd en heel Toledo sprak lof over dit uitzonderlijke werk. Het lijkt erop dat de eisen hier een handig voorwendsel vormden om de prijs te drukken. De vage richtlijnen waren vatbaar voor meerdere interpretaties en konden dus tot misbruik leiden.

In het buitenland toont Veronese's geval dit goed aan. Net als bij de *Espolio* bleef het bij een dreiging, want aan het werk werd, buiten de titel niets veranderd. Daarenboven bleef *Maaltijd in het huis van Levi* uiterst herkenbaar als een Laatste Avondmaal, door de houding en de plaatsing van de figuren rond de tafel, zodat het werk in wezen aanstootgevend bleef. Veronese's schilderij was een gemakkelijke prooi dat als offer ingezet werd in een geopolitiek spelletje tussen Rome en Venetië.

Toch was niet elke vorm van censuur of kritiek een handig middeltje voor andere dan artsitiek-religieuze doeleinden. De lange afstandscensuur van het kathedraalkapittel op Reni's fresco van de Toledaanse patroonheilige Ildefons leek voort te komen uit een oprechte bezorgdheid over de

juistheid van de voorstelling van dit mirakel. Ook de verwerping van Caravaggio's schilderijen door diverse religieuze instellingen en de pauselijke censuurcampagnes op Michelangelo's *Laatste Oordeel* waren ontsproten vanuit een hang naar doctrinaire zuiverheid en fatsoen die typisch was voor de Contrareformatie.

Schoolvoorbeeld van deze dogmatische geest in Spanje was koning Philips II. In zijn verwerping van El Greco's *Martelaarschap van de Heilige Mauritius* toont hij zich op één lijn met de contrareformatoren. In Zuccaro's *Geboorte* en Navarrete's *Heilige Familie* neigde zijn commentaar naar haarkloverij, en dat in de manier waarop hij over pietluttige details struikelde. Sigüenza gaf in zijn Escorial kroniek meermaals stem aan de criteria waarop de hofschilders beoordeeld werden: helderheid, directheid en naturalisme, eigenschappen die tot devotie emoties moesten leiden. El Greco's *Martelaarschap van de Heilige Mauritius* was te gelaagd en appelleerde te veel op het intellect om hier aan te kunnen beantwoorden. Toch kregen Zuccaro en El Greco hun beloofde loon uitbetaald, een behandeling die ongewoon was voor Spanje. Ook hun schilderijen bleven bewaard. Als Philips in de toekomst nog andere buitenlandse kunstenaars wilde ontvangen moest hij ze wel eerlijk behandelen. De vrijheid die Zuccaro en El Greco als buitenlanders kregen in de autonomie waarin ze aan hun schilderij konden werken viel later weg. De contracten werden duidelijker en de kunstenaars werden nauwlettender in het oog gehouden tijdens het realisatieproces.

De onzedelijkheid van El Greco's werk heeft nooit ter discussie gestaan. Hij beeldde zijn heiligen steevast kuis en eerbiedwaardig uit. Zijn naakten zijn daarenboven vaak androgyne figuren, geestelijke constructies die ver af staan van aardse lichamelijkeheid. In vergelijking met Michelangelo's bordeelscènes en Caravaggio's zinnelijke figuren, lijken El Greco's naakten steriele wezens.

Ondanks de kritiek op zijn werk getuigen de vele opdrachten die hij in de stad vervulde van een grote appreciatie voor zijn kunnen. De Kathedraal en Philips mochten dan al niet opgetogen zijn over zijn intellectuele manier van schilderen, zijn Toledaanse opdrachtgevers konden zich hierin des te meer terugvinden. De versplintering van het religieuze leven was in dit opzicht een voordeel: een verwerping door het ene segment betekende niet noodzakelijk het einde van zijn carrière.

De invloedrijke figuren in zijn vriendenkring boden garantie tot bescherming. Toledo was dus de ideale omgeving om zijn ideeën verder tot ontwikkeling te brengen. Er heerste een opener en toleranter klimaat dan aan het hof in Madrid. El Greco's persoonlijke betrokkenheid bij de keuze van de iconografie diende duidelijk niet onderschat te worden. De vrienden waarmee hij omging en de boeken die we in zijn bibliotheek terugvinden bewijzen dat hij goed op de hoogte moet geweest zijn van zowel het religieuze en seculiere gedachtegoed van zijn tijd. Zijn uitspraak over Michelangelo's *Laatste Oordeel*, waarin hij beweert het fresco te zullen herschilderen in eer en fatsoen, bewijst dat hij goed op de hoogte was van de heersende mentaliteit.

Zelfcensuur maakte ook hier zowel bewust als onbewust, deel uit van het artistieke leven. We mogen ook niet vergeten dat kunstenaars uit die periode gevormd waren door het kerkelijke

onderricht, door de preken en door de contemporaine religieuze lectuur en ideeën. Ze leefden in perfecte harmonie met het religieuze gedachtegoed van hun tijd, zodat ze zelfs zonder precieze richtlijnen op één lijn zaten met het door de Contrareformatie gepropageerde katholicisme. Hoewel kunstenaars geen kennis van alle voorschriften konden hebben, zullen ze zeker notie gehad hebben van de basiseisen. Dat El Greco een exemplaar van de decreten van het Concilie van Trente in zijn bezit had is in dit opzicht significant. Dat hij zich uiteindelijk samen met zijn zoon vanaf 1602 ten dienste van het aartsbisschoppelijke controle orgaan stelt, bewijst uiteindelijk wel dat men beide gekwalificeerd genoeg bevond om te kunnen uitmaken of een beeld in overeenstemming was met de kerkelijke leer of niet.

Desondanks maakte hij in de ogen van een aantal van zijn opdrachtgevers fouten tegen de waardigheid en het fatsoen van zijn heilige figuren. De onduidelijkheid van de richtlijnen zullen ertoe bijgedragen hebben dat kunstenaars zich vaak van geen onjuistheden bewust waren.

Ook de *Begravenis van de Graaf van Orgaz* verraadt El Greco's inbreng op iconografisch vlak, in de portretten van zijn vrienden en van zijn zoon in de groep toeschouwers. Hoewel dit schilderij de verbeelding was van een apocrief thema kreeg het toch een licentie van de *Consejo*, op voorwaarde dat het verhaal eerbiedwaardig weergegeven zou worden. De portretten van de Toledaanse burgers werden waarschijnlijk ingevoerd in overleg met de opdrachtgever. Dat het werk de goedkeuring van de *Consejo* verwierf was niet zo vreemd. Het thema mocht dan wel apocrief zijn en de vermenging van het heilige en het profane expliciet, de legende maakte een wezenlijk onderdeel uit van Toledo's geschiedenis. Bovendien was het schilderij een ode aan de katholieke dogma's zoals die op het Concilie van Trente verkondigd waren.

Van werken die door de *Consejo* afgekeurd werden zijn geen voorbeelden gekend. Waarschijnlijk had ze ook een corrigerende taak bij voorstellingen die niet aan de orthodoxie beantwoordden. Het was echter niet nodig om alle objecten naar de aartsbisschoppelijke raad te brengen om over hun correctheid en fatsoen te oordelen. Dit kon ook gebeuren tijdens een van de bezoeken aan de parochies in de kerkprovincie.

De controle van kunst was in de praktijk dus voornamelijk het domein van de bisschoppen en van de opdrachtgevers zelf. Hoewel de Inquisitie in haar Indexen richtlijnen publiceerde over deze materie, lijkt haar uiteindelijke aandeel in de regulatie van de beeldende kunst eerder ondergeschikt. In Spanje vinden we geen voorbeelden terug van kunstenaars die in aanraking kwamen met het Inquisitieapparaat vanwege een foute iconografie. Er zijn wel een aantal voorbeelden bekend van haar optreden tegen artistieke objecten die protestantse ideeën zouden verkondigd hebben. Ook aanvallen op de religieuze ordes dienden gecensureerd te worden, zodat deze ankers van het katholieke geloof hun geloofwaardigheid niet zouden verliezen. Inquisitoriale censuur van een artistiek object hield meestal de vernietiging van dat object in.

In de periode tijdens en na de protestantse aanvallen gaat de Inquisitie vooral op zoek naar diezelfde ideeën in de kunst en in de literatuur. Heel wat boeken zijn gecensureerd en vernietigd

geworden vanwege hun vermeende lutherse en protestantse gedachtegoed. De drukkunst werd het monopolie van de protestanten in de verspreiding van hun ideeën, daar waar de schilderkunst dit doel aan katholieke zijde diende.

Afvalligheid kwam enkel naar voren in propagandistische beelden, meestal in de vorm van prenten. Schilderijen of beeldhouwwerken vormden hiervoor een te vanzelfsprekend medium. Vanuit deze achtergrond is het dan ook zo vreemd niet dat de Inquisitie weinig verdachte schilderijen opspoorde. De Inquisitie vervulde een corrigerende taak achteraf, voor objecten die tussen de mazen van het net geglipt waren of bijvoorbeeld uit het buitenland afkomstig waren.

Veronese's schilderij is een uniek voorbeeld van inquisitoriale censuur op kunst. De onverdraagzaamheid van de inquisiteurs tegen dit meesterwerk lijken een bevestiging van de *Leyenda Negra* en de figuur van inquisiteur Schellini doet denken aan het onsympathieke beeld dat rond El Greco's grootinquisiteur werd opgehangen. De eenmaligheid van dit kruisverhoor, de politieke context en de weinig drastische veranderingen die het werk heeft ondergaan, verplichten ons echter deze duistere ideeën te laten varen. Veronese's geval was zeker niet de regel maar vormde eerder de grote uitzondering.

Inquisitoriale censuur had vooral een grote impact op de geschreven cultuur en de drukkunst, hoewel ze daarin ook niet het alleenrecht had, maar in veel minder mate op de picturale. Op het vlak van de beeldende kunst stond de Inquisitie naast de andere kanalen die de artistieke productie probeerden te reguleren. Haar monopoliepositie zoals die in de *Leyenda Negra* opgevoerd werd, dienen we dus achter ons te laten.

Wanneer kunstenaars in aanraking kwamen met de Inquisitie dan was dit altijd omwille van blasfemische uitspraken en niet omwille van een foute iconografie. Hun ketterse uitspraken werden ook niet in verband gebracht met hun artistieke productie die smetteloos bleek te zijn. In deze gevallen gaat het ook steevast om buitenlandse kunstenaars. Opvallend is in dit opzicht dat de slachtofferrol van de buitenlandse handelaar hier doorgetrokken kan worden naar de buitenlandse kunstenaar. Spanje was in de tweede helft van de zestiende eeuw niet het veiligste land voor buitenlanders, in het bijzonder niet voor Fransen, Engelsen en Vlamingen, die vaak geassocieerd werden met het protestantse geloof. Ze werden door de Inquisitie nauwlettend in het oog gehouden en vormden de grootste groep slachtoffers van het tribunaal. Het was ook niet ongevoerd dat een kunstenaar zich in dienst van de Inquisitie ging stellen als *familiar* in het geval van Orrente en Jamete, mogelijk als bescherming voor hun buitenlandse afkomst, of als *ensor* zoals Pacheco.

El Greco liep als rechtgeaarde katholieke Griek weinig gevaar. Zelfs Grieks-Orthodoxen werden relatief met rust gelaten en werden als Christenen met een oosterse traditie beschouwd. Bovendien wist hij zich omringd door een groep invloedrijke opdrachtgevers en vrienden die hem de nodige bescherming konden bieden. Net door die bescherming kon hij het zich ook gemakkelijk permitteren processen te voeren tegen machtige opdrachtgevers als Illescas en het kathedraalkapittel. In de manier waarop hij voor zijn rechten opkwam, schemert zijn Italiaanse visie op het kunstenaarschap door.

Zijn enige ontmoetingen met het tribunaal vormden zijn verschijning als tolk op het proces tegen Michael Rizos Calcandil en het portret dat hij van Niño de Guevara, de grootinquisiteur, maakte. Diezelfde Niño de Guevara, een man die gelieerd was aan een instituut dat traditioneel het afwijkende en het nieuwe onderdrukte, koos voor een vernieuwend portret bij een innovatieve kunstenaar. De geestelijken uit die periode waren niet noodzakelijk allemaal kleingeestige fanatici. Velen behoorden toe aan aristocratische families, hadden een degelijke opleiding genoten en een verblijf in Italië of Vlaanderen achter de rug. Deze bagage maakte hen bewust van artistieke tendensen en ze namen zowel buitenlandse als Spaanse schilders in dienst.

Spaanse contrareformatorische schilders bewogen zich tussen nauwe grenzen. Dit was natuurlijk een typische situatie in heel Europa maar Spanje week hier toch van af door het verpletterende overwicht van de katholieke Kerk in de maatschappij. Binnen die grenzen was er echter nog heel wat vrijheid mogelijk.

El Greco dreef met een relatief gemak mee op de contrareformatorische stroom: het merendeel van zijn werken behandelen de nieuwe thema's. Zijn werken vormen een synthese van katholieke orthodoxie, artistieke complexiteit, innovatie en religiositeit. Dit lijkt schijnbaar onverenigbaar maar El Greco bezat de gave om hier iets bijzonders van maken, en werd hierin gestimuleerd door zijn opdrachtgevers. In de behandeling van zijn onderwerpen, speelde hij, ondanks de rigide tijdsgeest zowel stilistisch als iconografisch een grote rol.

De kritiek op zijn werk was minimaal in verhouding tot zijn grote artistieke productie. Opvallend in dit opzicht is dat zijn belangrijkste censors niet de Inquisitie of de bisschoppen waren maar vooral de opdrachtgevers zelf, in de vorm van wereldse en religieuze instellingen. Wanneer we naar deze voorbeelden van kritiek en censuur kijken, gaat het steeds om gevestigde instituten zoals de Kathedraal, koning Philips en het Hospital de la Caridad, die hun zuivere reputatie hoog op te houden hadden. Daarnaast had El Greco heel wat meer ruimdenkende en gecultiveerde opdrachtgevers die open stonden voor zijn nieuwe visie op religieuze kunst die zich veel minder richtte op emotie en imitatie, maar op de ratio. Ze speelden een belangrijke rol in de ontwikkeling van zijn kunst. Ze waren bereid met hem de platgetreden paden te verlaten. Enkele van zijn erg onconventionele late werken, zoals *De Opening van het Vijfde Zegel* werden door deze mannen besteld als opsmuk van hun kerkelijke instituten.

In dat opzicht had zijn goede vriend Paravicino gelijk toen hij over Greco dichtte: *Creta le dió la vida, y los pinceles Toledo*. Zonder het juiste klimaat en de juiste voedingsbodem, die hij in Toledo vond, zou zijn schilderscarrière wellicht een andere wending genomen hebben.

Chronologie

1541: Domenikos Theotokopoulos wordt geboren in Chaniá (het huidige Iraklion), de hoofdstad van Kreta, dat in die tijd Venetiaans bezit was. Zijn vader, Georgios Theotokopoulos, was belastinginnehmer voor de Venetiaanse staat. Zijn broer Manoussos (1531-1604) volgde in zijn vaders voetstappen.

1563: De hertog van Chaniá waarschuwt Balestra en zijn zoon om Manoussos en Domenikos Theotokopouli en hun familie niet langer lastig te vallen. Dit document is het eerste dat Domenikos als een meester schilder benoemt.

1566: El Greco wordt opnieuw vermeld in een notarisdocument als *Maistro*. Datzelfde jaar verkrijgt El Greco de toestemming een *Passie van Christus*, een werk op gouden achtergrond te verkopen. Het werk is nu verloren, maar de beschrijving doet vermoeden dat El Greco actief was iconenschilder.

1568: Documenten bevestigen El Greco's aanwezigheid in Venetië. De werken van de Venitianen Titiaan, Tintoretto en Bassano zullen van grote invloed zijn in die periode. El Greco's verblijf in de lagunestad is puur autodidactisch.

1570: In de herfst bevindt El Greco zich al in Rome, waar hij vriendschap sluit met Giulio Clovio (1498-1578), schilder/miniaturist en resident van het Palazzo Farnese. Clovio zal Greco introduceren bij Alessandro Farnese.

1572: In 1572 moet El Greco om onbekende redenen het Palazzo Farnese verlaten. Datzelfde jaar nog laat hij zich opnemen als *pittore a carte* (miniatureschilder) in de Accademia di San Luca. Later dat jaar startte hij zijn eigen atelier.

1574: De Italiaanse schilder Francisco Prevoste (ca. 1528-1607) komt in Greco's atelier werken, en zal er blijven tot aan zijn dood.

1576: Tegen dat jaar vinden we El Greco in Madrid terug, waar hij de *Allegorie van de Heilige Liga* (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), schildert in opdracht voor Philips II. El Greco werd waarschijnlijk net als tal van andere buitenlanders aangetrokken door de bouw van El Escorial en de kans op het koninklijke patronaat. In Italië had hij Luis de Castilla, zoon van Diego de Castilla die decaan was van het kathedraalkapittel te Toledo, leren kennen. De belofte aan opdrachten in Toledo zal hem waarschijnlijk naar deze stad gevoerd hebben. Zijn broer Manoussos en de schilder Prevoste vergezelden hem naar Spanje.

1577: El Greco werkt aan zijn eerste twee belangrijke opdrachten die zijn naam in de stad zullen vestigen: De *Espolio* (kathedraal van Toledo) voor het kathedraalkapittel en de acht schilderijen voor de Santo Domingo el Antiguo kerk.

1578: Doña Jerónima de las Cuevas schenkt hem zijn enige zoon: Jorge Manuel.

1579: De *Espolio* geeft aanleiding tot een proces tussen schilder en kathedraalkapittel. El Greco gaat niet akkoord met het te lage bedrag waarop het werk geschat is, het kathedraalkapittel wil een aantal 'onfatsoenlijkheden' in het werk zien verdwijnen.

1580: Philips besteld bij de Griek het schilderij *Het Martelaarschap van de Heilige Maurits* (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

1581: Het dispuut rond de *Espolio* wordt beëindigd. De prijs bleef aan de lage kant maar het werk kreeg ongewijzigd zijn bestemming in de kathedraal van Toledo.

1582: Tussen mei en december fungeert El Greco als tolk op een Inquisitieproces tegen de jonge Griek Michael Rizo Calcandil.

Op 16 november levert hij persoonlijk *Het Martelaarschap van de Heilige Maurits* af in El Escorial. De koning was echter niet tevreden over het werk. El Greco werd wel uitbetaald maar het onderwerp werd met meer succes opnieuw geschilderd door de Italiaan Rómulo Cincinato.

1585: El Greco tekent een huurcontract voor drie appartementen in het oude paleis van de Marqués de Villena te Toledo.

1586: El Greco krijgt de opdracht voor de *Begravenis van de Graaf van Orgaz* (Santo Tomé, Toledo) een werk dat bestemd was voor de Santo Tomé kerk te Toledo.

1591: El Greco krijgt de opdracht de schilderijen te maken voor het hoogaltaar van de San Andrés kerk te Talavera la Vieja.

1595: Pedro Salazar de Mendoza helpt Greco aan een opdracht voor het tabernakel in de kerk van het Tavera Hospitaal te Toledo. Mendoza lijkt in die periode een goede vriend van de schilder geworden.

1596: El Greco tekent een contract met de *Consejo Real de Castilla* voor een het retabel en schilderijen voor het hoogaltaar van de kerk van het Madrileense Colegio de Doña María de Aragón.

1603: Jorge Manuel verschijnt in de documenten als zijn vaders assistent en zakenpartner. Op 7 april kreeg hij de opdracht het voorstel voor een nieuw altaarstuk te inspecteren voor het Hospital de la Caridad te Illescas. Op 18 juni halen vader en zoon de opdracht voor het altaarstuk binnen. El Greco ging akkoord met het feit dat de waardebeoordeling uitsluitend zou gebeuren door de schatters van het hospitaal. Een slepende rechtzaak over de betaling van de schilderijen was het gevolg. Datzelfde jaar gaat Luis Tristán de Escamilla (ca. 1585-1624) bij El Greco in de leer. Hij blijft daar tot 1606. Het zal El Greco's meest getalenteerde leerling blijken. Tristán wordt een tijd leidinggevend schilder te Toledo.

1604: El Greco's eerste kleinkind Gabriel wordt geboren uit het huwelijk van Jorge Manuel en zijn eerste vrouw Alfonsa de Morales.

Vanaf 5 augustus huurt El Greco 24 kamers in het paleis van de Marqués de Villena. In december sterft Manoussos, de broer van de kunstenaar.

1605: De werken voor Illescas werden een jaar te laat afgeleverd. De strijd om de waardebeoordeling nam zijn aanvang.

1606: El Greco verzette zich succesvol tegen de betaling van belastingen op zijn Illescas werken. Het was de eerste maal in de Spaanse geschiedenis dat een schilder vrijstelling van belastingen kreeg.

1607: De Illescas schilderijen worden geschat op 2093 dukaten. El Greco accepteerde deze teleurstellend lage prijs.

1608: El Greco krijgt zijn laatste grote opdracht voor de drie altaren in het Tavera Hospitaal te Toledo, waaronder *De Opening van het Vijfde Zegel*.

1611: De Spaanse schrijver en schilder Francisco Pacheco (1564-1644) bezoekt El Greco in Toledo. Dit bezoek staat beschreven in zijn *Arte de la Pintura* (postuum gepubliceerd in 1649).

1614: Op 7 april sterft El Greco. Hij wordt begraven in de Santo Tomé kerk te Toledo.

Bibliografie

Archivo del Cabildo, Catedral de Toledo, *Actas Capitulares 27 (1615-17)*, folios 57, 60, 60v, 62, 62v.

Archivos Diocesanos de Cuenca (ADC), Legajo 701, nr. 174.

ADC, Legajo 216, nr. 2630.

Archivo Historico Nacional (AHN), *Inq. leg.* 4432, exp. 17.

AHN, *Inq. leg.* 4442, exp. 63 & 64.

AHN, *Inq. leg.* 4442, exp. 64.

AHN, *Inq. Lib.* 326, fol. 1v.

AHN, *Inq. lib.* 326, fol. 2r.

AHN, *Inq. lib.*, fol. 2r.

Archivio di Stato (ASV), Venezia, *Santo Uffizio*, Processi, b. 17: Pelizzari Benedetto.

ASV, *Santo Uffizio*, Processi, b 62: Don Dionisio da Verona.

ASV, *Santo Uffizio*, Processi, b. 21.

ALCALÁ, A. (ed.), *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Colorado, Boulder, 1987.

ALCALÁ, A., *Inquisitorial Control of Humanists and Writers*, in: ALCALÁ, A. (ed.), *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Colorado, Boulder, 1987, pp. 321-60.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco : identity and transformation ; Crete, Italy, Spain ; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 3 - May 16, 1999 ; Palazzo delle Esposizioni, Rome, June 2 - September 19, 1999 ; National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, Athens, October 18, 1999 - January 17, 2000*, Milano, Skira, 1999.

ÁLVAREZ LOPERA, J., *The Construction of a Painter*, in: ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco : identity and transformation ; Crete, Italy, Spain ; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 3 - May 16, 1999 ; Palazzo delle Esposizioni, Rome, June 2 - September 19, 1999 ; National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, Athens, October 18, 1999 - January 17, 2000*, Milano, Skira, 1999, pp. 23-53.

ANDERSSON, C., *The Censorship of Images in Reformation Germany, 1520-1560*, in: CHILDS, E. (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 32-58.

ANDRES, S., *El Greco mahlt der GroBInquisitor*, München, Paul List Verlag, 1958.

ANGULO, D., PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972.

AUGUSTINE, K. L., *The Censorship edicts of emperor Charles V in the Low Countries*, Maryland, University of Maryland, 1986.

AZNAR, J.C., *Domenico Greco*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1950.

BAIGENT, M., LEIGH, R., *De Inquisitie: Bizarre Kruistocht tegen Kettters en Andersdenkenden*, vert. H. J. van der Meulen, Baarn, Tirion B.V., 1999.

BARNES, B., *Aretino, the Public, and the Censorship of Michelangelo's Last Judgment*, in: CHILDS, E. (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 59-83.

BARNES, S. J., *The decoration of the Church of the Hospital of Charity, Illescas*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 45-54.

BESNÉ, J. R., *El Consejo de la Suprema Inquisición*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.

BLICKLE, P. (ed), *Macht und Ohnmacht der Bilder: Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München, Oldenbourg, 2002.

BORDONA, J. D., *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Blass, 1933.

- BOYD, M., *Cardinal Quiroga: Inquisitor General of Spain*, Dubuque, Iowa, WM. C. Brown Company, 1954.
- BRAUNFELLS, W. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vols., Roma, Herder, 1968-76.
- BRONSTEIN, L., *El Greco*, New York, Harry N. Abrams. Assoc., 1950.
- BROWN, J., ENGGASS, R. (ed.), *Italy and Spain 1600-1750. Sources and Documents*, New Jersey, Prentice-Hall, 1970.
- BROWN, J., *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982.
- BROWN, J., CARR, D. A., *Portrait of a Cardinal: Niño de Guevara or Sandoval y Rojas?*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 33-42.
- BROWN, J. (ed.), *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983.
- BROWN, J., *El Greco und Toledo*, in: BROWN, J., *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, pp. 75-147.
- BROWN, J., *Patronage and piety: Religious Imagery in the Art of Francisco de Zurbarán*, in: BATICLE, J. (ed.), *Zurbarán, Exhibition Metropolitan Museum of art, New York, Sept. 22 - Dec. 13, 1987; Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Jan. 14 - April 11, 1988*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1987.
- BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984.
- BROWN, J., *The Golden Age of Painting in Spain*, London, Yale University Press, 1991.
- CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, s.n., 1857.
- CALVIN, J., *Institution de la Religion Chrestienne*, 5 vols., éd. J. D. Benoît, Paris, Vrin, 1957-63.

- CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, C., *Arte y teoría : La Contrarreforma y España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, s.n., 1800.
- CEBALLOS, A. R. De, *La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 153-59.
- CERVANTES, M. de, *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, vert. B. van de Pol, Amsterdam, Athenaeum, 1997.
- CHACÓN Y AGOSTO OLDOINO, A., *Vitae, et Res gesta Pontificum romanorum et S.R.E. Cardinalium*, Rome, s.n., 1677.
- CHASTEL, A., *A Chronicle of Italian Renaissance Painting*, vert. Linda en Peter Murray, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- CHECA, F., *Felipe II, maecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1993.
- CHILDS, E. (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997.
- CHRISTENSEN, C. C., *Art and the Reformation in Germany*, Athens (Oh.), Ohio University Press, 1979.
- CLAPP, J., *Art Censorship: A Chronology of Proscribed and Prescribed Art*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1972.
- CLOULAS-BROUSSEAU, A., *Le Greco à l'Escorial: Le martyre de Saint-Maurice*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 49-53.

Constituciones Synodales del Arçobispado de Sevilla hechas y ordenadas por el Llmo. Rmo. Señor Don Fernando Niño de Guevara...en el Synodo que se celebró en su Cathedral año de 1604...en Sevilla por Alonso Rodriguez Gomarra año de 1609.

Constituciones Synodales del Arscobispado de Toledo hechas por preladados pasados y agora nuevamente recopilados y añadidas por el mui illustre Señor don Gómez Tello Girón...año de 1566. En Toledo en casa de Juan de Ayala, año de 1568.

Constituciones Synodales del Señor don Fernando Cardenal Infante...En Madrid por Bernardino de Guzmán año de 1622.

CONTRERAS, J., *The social infrastructure of the Inquisition: Familiars and Commissioners*, in: ALCALÁ, A. (ed.), *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Boulder (Col.), Social science monographs, 1987, pp. 133-58.

Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de figuras y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes donde sean vistas. Con licencia. En Madrid por la viuda de Alonso Martin año 1632, in : CALVO SERRALLER, F., *Teoria de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 235-58.

CORDOBA, Luis Cabrera de, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857.

CORSON, R., *Fashion in Eyeglasses*, London, Peter Owen Ltd., 1980.

COSSÍO, M. B., *El Greco*, 3 vols., Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

DAVIES, D. (ed.), *El Greco; The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 October 2003 – 11 January 2004; National Gallery, London, 11 February – 23 May 2004*, London, National Gallery Company Limited, 2003.

DAVIES, D., *El Greco and the Spiritual reform Movements in Spain*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Studies in the history of art: El Greco: Italy and Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 57-72.

DE CEULENEER, A., *L'Anversois Simon Pereyns, peintre du XVIe siècle établi à Mexico*, Antwerpen, Imprimerie J. Van Hille-De Backer, 1912.

Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images (1563), in: DUMEIGE, G. (ed.), *Textes doctrinaux sur la foie catholique*, Paris, Ed. de l'Orante, 1975, pp. 322-23.

DEDIEU, J.-P., *Le modèle sexuel: la défense du mariage chrétien*, in: BENNASSAR, B., *L'Inquisition espagnole XVe-XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1979, pp. 313-38.

DEMPSEY, C., *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century*, in: *The Art Bulletin*, nr. 62, 1980, pp. 552-69.

DIONYSIUS THE AREOPAGITE, *Dionysius the Areopagite, Mystical Theology and the Velestial Hierarchies*, Editors of the Shrine of Wisdom, Godalming, 1965.

DOMERGUE, L., *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*, Paris, Éditions du CNRS, 1982.

DOSTOJEVSKI, F.M., *De Grootinquisiteur*, Soest, Uitgeverij Kairos, 1991.

DUVOSQUEL, J. M. (ed.), *Luister van Spanje en de Belgische steden 1500-1700 : Europalia 85 España : Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 25 september - 22 december 1985*, 2 vols., Brussel, Gemeentekrediet van België, 1985.

DVORÁK, M., *Über Greco und den Manierismus*, in: *Jahrhundertbuch für Kunstwissenschaft*, 1/XV, 1921-1922, Wien, 1923.

Editto del cardinal C. Borghese (1603), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 37, 1914.

EIRE, C. M., *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

EL VIZCONDE DE PALAZUELOS, *Toledo: Guía artístico-práctica*, Toledo, s.n., 1890.

ELLENIUS, A. (ed.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford, Clarendon press, 1998.

ELLIOTT, J. H., *El Greco's Mediterranean: The Encounter of Civilisations*, in: DAVIES, D. (ed.), *El Greco; The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 October 2003 – 11 January 2004; National Gallery, London, 11 February – 23 May 2004*, London, National Gallery Company Limited, 2003, pp. 19-29.

FEHL, P., PERRY, M., *Painting and the Inquisition at Venice: Three Forgotten Files*, in FEHL, P. (ed.), *Decorum and Wit: The poetry of Venetian Painting – Essays in the History of the Classical Tradition*, Vienna, IRSA Verlag, 1992, pp. 243-60.

FEHL, P., *Veronese and the Inquisition: A Study of the Subject Matter of the so-called Feast in the House of Levi*, in: FEHL, P. (ed.), *Decorum and Wit: The poetry of Venetian Painting – Essays in the History of the Classical Tradition*, Vienna, IRSA Verlag, 1992, pp. 223-43.

FERGUSON, G., *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1966.

FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I., *Philippe II et la Contre-réforme : l'Eglise espagnole à l'heure du Concile de Trente*, Paris, Publisud, 2001.

FRAGNITO, G., *Church, censorship and culture in early modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

FREEDBERG, D., *The Power of Images: Studies in the history and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

GÁLLEGO, J., *La peinture Espagnole*, Paris, Pierre Tisné éditeur, 1962.

GÁLLEGO, J., *El Pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

GARDINER, H. C., *Catholic viewpoint on censorship*, New York, Hanover House Garden City, 1958.

GODMAN, P., *Het Geheim van de Inquisitie*, vert. B. München, Baarn, Tirion Uitgevers BV, 2003.

GONZÁLEZ DE CALDAS, M. V., *New Images of the Holy Office in Seville: The Auto da Fe*, vert. E. da Costa-Frankel, in: ALCALÁ, A. (ed.), *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Colorado, Boulder, 1987, pp. 265-300.

GOOSEN, L., *Van Afra tot de Zevenslapers – Heiligen in Religie en Kunsten*, Nijmegen, SUN, 1992.

GOOSEN, L., *Van Andreas tot Zacheüs: Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*, Nijmegen, SUN, 1992.

HADERMANN-MISGUICH, L., *Forme et esprit de Byzance dans l'oeuvre du Greco*, in : *Revue de l'Université de Bruxelles*, nr. 5, 1964, pp. 1-27.

HADJINICOLAOU, N. (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's birth, Iraklion, 1-5 September 1990*, Iraklion, 1995.

HALICZER, S. (ed.), *Inquisition and society in early modern Spain*, London, Croom Helm, 1987.

HALICZER, S., *Inquisition Myth and Inquisition History: The Abolition of the Holy Office and the Development of Spanish Political Ideology*, in: ALCALÁ, A., *The Spanish Inquisition and the inquisitorial mind*, Colorado, Boulder, 1987, pp. 523-46.

HALL, J., *Hall's Iconografisch Handboek*, vert. T. Veenhof, Primavera Pers, Leiden, 1992.

HÄNSEL, S., *Figuras buenas y decentes: Unpublizierte und wenig bekannte Briefe und Gutachten des spanischen Humanisten Benito Arias Montano zur Zensur von Buchillustrationen*, in: BLUMENTHAL, P., HEYDENREICH, T., *Glaubensprozesse – Prozesse des Glaubens?*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1989, pp. 89-104.

HÄNSEL, S., *Der Spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991.

HENDRIKX, E. (ed.), *Encyclopedie van het Katholicisme*, 3 vols., Antwerpen, Uitgeverij 't Groeit, 1955.

HERANDEZ DIAZ, J., *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, 2 vols., Sevilla, Consejería de Cultura, 1928.

HOFMANN, W., *Luther und die Folgen für die Kunst*, München, Prestel, 1983.

IPSER, K., *El Greco : Der Mahler des christlichen Weltbildes*, 2 vols., Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1960.

JACOB, S., *Florentinische Elemente in der Spanischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, nr. 13, 1967-68, pp. 115-64.

JONES, D., *Censorship- a world encyclopaedia*, 4 vols., London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001.

JUSTI, C., *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, Grote, 1908.

KAGAN, R. L., *Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco*, in: BROWN, J., PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *Studies in the history of art: El Greco, Italy and Spain*, Vol. 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 85-92.

KAGAN, R. L., *The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco*, in: HADJINICOLAOU, N. (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's birth, Iraklion, 1-5 September 1990*, Iraklion, 1995.

KAGAN, R. L., *Toledo zur Zeit El Grecos*, in: BROWN, J., *El Greco aus Toledo*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1983, pp. 35-73.

KAGAN, R.L., *El Greco and the Law*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 79-90.

KAMEN, H., *The Spanish Inquisition, an historical revision*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997a.

KAMEN, H., *Philip of Spain*, London, Yale University Press, 1997b.

KAPLAN, P. H., *Veronese and the Inquisition: The Geopolitical Context*, in: CHILDS, E. (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 85-124.

LAÍNEZ ALCALÁ, R., *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes (1546-1618)*, Salamanca, s.n., 1958.

LASSAIGNE, J., *El Greco*, vert. J. Brenton, Thames and Hudson Ltd., London, 1973.

LEA, H. C., *A history of the Inquisition of Spain*, 4 vols., New York, Macmillan, 1906.

LEMM, R., *De Spaanse Inquisitie: tussen geschiedenis en mythe*, Kampen, Kok Agora, 1993.

LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética (1596)*, Madrid, CSIC, 3 vols., 1953.

LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

LUTHER, M., *D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe*, 66 vols., Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1905.

MÂLE, É., *L art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIII siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1951.

MANCINI, G., *Considerazioni sulla Pittura (1614-1621)*, 2 vol., ed. Adriana Marucchi en Luigi Salerno, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956.

MANN, R. G., *El Greco and his Patrons: Three Major Projects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

MARÍAS, F., BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de EL Greco: Comentarios a un texto inédito*, Madrid, Editores Cátedra, 1981.

MARÍAS, F., *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris, Adam Biro, 1997.

MARÍAS, F., *El Greco's Artistic Thought*, in: ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco : identity and transformation ; Crete, Italy, Spain ; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 3 - May 16, 1999 ; Palazzo delle Esposizioni, Rome, June 2 - September 19, 1999 ; National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, Athens, October 18, 1999 - January 17, 2000*, Milano, Skira, 1999, pp. 165-85.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.

MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Idoles e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

MAYER, A. L., *El Greco*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1931.

MAYER, A. L., *Geschichte der Spanischen Malerei*, 2 vols., Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1913.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, 4 vols., Buenos Aires, Emecé, 1945.

MENOZZI, D., *Les images: L'église et les arts visuels*, Parijs, Cerf, 1991.

MICHALSKI, S., *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Routledge, London, 1993.

Ministerio de cultura Direccion de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdireccions general de Archivos, *La Inquisición : Exposición : Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, Octubre-Diciembre 1982*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

MOLANUS, J., *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum, libri*, Lovanii, Apud Ioannem Bogardum, 1594.

MOORMANN, M., UITTERHOEVE, W., *Van Achilles tot Zeus: Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, SUN, Nijmegen, 1987

MORÁN TURINA, J. M., *Felipe III y las artes*, in *Anales de Historia del Arte*, nr. 1, 1989, pp. 159-80.

Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum Index et Catalogus pro catholicis Hispaniarum Regnis, Madrid, Diego Díaz impresor, 1640.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, s.n., 1893.

PACHECO, F., *Arte de la Pintura (Sevilla, 1649)*, ed. F. J. Sánchez Cantón, 2 vols., Madrid, 1956.

PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1581)*, in BAROCCHI, P. (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 vols., Bari, Laterza, 1961, pp. 398-407.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica (1724)*, Madrid, Aguilar, 1947.

PARTRIDGE, L., STARN, R., *A Renaissance Likeness in Raphael's Julius II*, Los Angeles, University of California Press, 1980.

PINTO CRESPO, V., *La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa: Tres ejemplos de su actuación*, in: *Hispania Sacra*, nr. 33, 1981, pp. 285-322.

- PINTO CRESPO, V., *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.
- PUIGBLANCH, A., *La Inquisición sin Máscara (1816)*, Barcelona, Mataró, 1988.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Catálogo de los artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo, s. n., 1920.
- RAWLINGS, H., *Church, Religion and Society in Early Modern Spain*, New York, Palgrave, 2002.
- REAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- REKERS, B., *Benito Arias Montano (1527-1598)*, Academisch proefschrift ter verkrijging van de graad Doctor in de Letteren en Wijsbegeerte, Universiteit Amsterdam, 1961.
- REUSCH, H., *Die Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Nieuwkoop, de Graaf, 1970.
- ROMÁN PARRO, S., *Toledo en la mano*, Toledo, s.n., 1857.
- RUIZ ÁLVAREZ, J. *La Inquisición de Canarias que el Cristo de Tacoronte*, in: *Revista de Historia*, nr. 19, 1953, pp. 174-80.
- SALAS, X., *Un exemplaire des Vies de Vasari annoté par le Greco*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, nr. 69, 1967a, 176-80.
- SALAS, X., *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967b.
- SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F., *El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli*, Madrid, Fortanet, 1910.
- SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F., *De la vida del Greco*, in: *Archivo español de arte y arqueología*, no. 8, 1927.
- SCHILLER, G., *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, 4 vols., Gütersloh, Gerd Mohn, 1968, II, p. 93.

SCHOLZ-HÄNSEL, M., *Die Spanische Inquisition als Richtstelle und Thema der Kunst*, in: BLUMENTHAL, P., HEYDENREICH, T., *Glaubensprozesse – Prozesse des Glaubens?*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1989, pp. 123-141.

SCHOLZ-HÄNSEL, M., *El Greco "Der Großinquisitor": Neues Licht auf die Schwarze Legende*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

SCHOLZ-HÄNSEL, M., *Von Spanien nach Sarajevo. Wege inquisitorischer Intoleranz und ihre Folgen jenseits van Goya*, in: *kritische berichte*, nr. 2, 1994a, pp. 4-17.

SCHOLZ-HÄNSEL, M., *El Santo Niño de La Guardia: La pintura como medio de propaganda inquisitorial*, in: *La balsa de la Medusa*, nr. 30/31, 1994b, pp. 43–62.

SCHOLZ-HÄNSEL, M., *Künstler als Gastarbeiter in Spanien – Vom Reiz des Fremden sowie dem Leiden unter und dem Leben mit der Inquisition*, in: NOEHLES-DOERK, G. (ed.), *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main, Carl Justi-Vereinigung, 1996, pp. 75-86.

SCHOLZ-HÄNSEL, M., *Im Dienst inquisitorischer Disziplinierung und Propaganda: Spanische Kunst im Kontext der Judenverfolgung und Gegenreformation*, in: FLEMMING, V. (ed.), *Aspekte der Gegenreformation*, nr. 3/4, 1997, pp. 845–881.

SCHROTH, S., *Burial of the Count of Orgaz*, in: BROWN, J. (ed.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 1-16.

SIGÜENZA, J., *La Fundación del Monasterio de El Escorial (Madrid, 1605)*, Madrid, Turner Libros, 1988.

SOEHNER, H., *Greco in Spanien*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3, nr. 8, 1957.

SORIA, M. S. (ed.), *The paintings of Zurbarán*, London, Phaidon Press, 1951.

STUKENBROCK, C., TÖPPER, B. (ed.), *Duizend meesterwerken van de Europese schilderkunst – van de dertiende tot de negentiende eeuw*, vert. A. Bloemhard en Henk Motshagen, Köln, Könemann, 2000.

TEJADA Y RAMIRO, J., *Colección de cánones de todos los Concilios de la Iglesia española en latin y castellano*, 6 vols., Madrid, s.n., 1863.

- THOMAS, W., *Een spel van kat en muis. Zuidnederlanders voor de Inquisitie in Spanje 1530-1750*, Brussel, Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1991.
- TOUSSANT, M., *Proceso y denuncias contra Simón Pereyñs en la Inquisición de Mexico*, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Mexico, nr. 2, suplemento, 1938.
- TRAPIER, E., *El Greco*, New York, The Hispanic Society of America, 1925.
- TRENS, M. *María – Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.
- TURCAT, A., *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*, Paris, A. & J. Picard, 1994.
- VALLENTIN, A., *El Greco*, Paris, Fernand Hazan, 1951.
- VAN DER HEIJDEN, C. (ed.), *Schittering van Spanje 1598-1648: van Cervantes tot Velázquez*, Zwolle, Waanders, 1998.
- VAN DOOREN, K., ZWARTJES, O., *Geschiedenis en cultuur van Spanje: van steentijd tot verlichting*, Bussum, Coutinho b.v., 1995.
- VASARI, G., *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, vert. A. Kee, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1998.
- VERHOEVEN, C., *Kritische status quaestionis van het huidige El Greco-onderzoek. El Greco geplaatst tegen de achtergrond van het einde van de zestiende eeuw*, Licenciaatsverhandeling, KUL, Departement Archeologie en Kunstwetenschap, 1983.
- VILLAR, E. H. del, *El Greco en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1928.
- WETHEY, H. E., *El Greco and His School*, 2 vols., New Jersey, Princeton University Press, 1962.
- WILDE, J., *Italian Drawings in the British Museum, Michelangelo and his Studio*, vert. J. H. Gere, T. H. Scrutton, London, The British Museum Press, 1953.
- WRIGHT, A. D., *Catholicism and Spanish Society under the Reign of Philip II, 1555-1598 and Philip III, 1598-1621*, Lampeter, The Edwin Mellen Press Ltd., 1991.

ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1618)*, Madrid, Estanislao Maestre, 1931.