



Masterproef ingediend met het oog op het behalen van de
graad van Master of Science in de Kunstwetenschappen en
Archeologie

Antwerpia-America, De impact van Maarten de Vos op de koloniale beeldcultuur in Nieuw-Spanje

Reinout REYBROUCK

0516775

Academiejaar 2020-2021

Promotor: Tine MEGANCK

Jury: Natasja PEETERS & Peter

MARTENS

Letteren en Wijsbegeerte



VERKLARING VAN AUTHENTICITEIT

De ondertekende verklaring van authenticiteit is een integrale component van het geschreven werk (Bachelorproef of Masterproef) dat wordt ingediend door de student.

Met mijn handtekening verklaar ik dat:

- ik de enige auteur ben van het ingesloten geschreven werk¹;
- ik dit werk in eigen woorden heb geschreven;
- ik geen plagiaat heb gepleegd zoals gedefinieerd in artikel 118 van het Onderwijs- en Examenreglement van de VUB; waarbij de meest voorkomende vormen van plagiaat zijn (niet-limitatieve lijst):
 - aard 1: tekst overnemen van andere auteurs, weliswaar met bronvermelding maar zonder gebruik van aanhalingstekens waar het om een letterlijke overname gaat;
 - aard 2: tekstfragmenten overnemen van andere auteurs, al dan niet letterlijk, zonder bronvermelding;
 - aard 3: verwijzen naar primair bronmateriaal waar de tekst en bronvermelding al dan niet letterlijk wordt overgenomen uit niet-vermelde secundaire bronnen;
 - aard 4: tekstfragmenten overnemen van andere auteurs, al dan niet met bronvermelding, met geringe en/of misleidende tekstaanpassingen.
- ik in de tekst en in de referentielijst volledig heb gerefereerd naar alle internetbronnen, gepubliceerde of on gepubliceerde teksten die ik heb gebruikt of waaruit ik heb geciteerd;
- ik duidelijk alle tekst heb aangeduid die letterlijk is geciteerd;
- ik alle methoden, data en procedures waarheidsgetrouw heb gedocumenteerd;
- ik geen data heb gemanipuleerd;
- ik alle personen en organisaties heb vermeld die dit werk hebben gefaciliteerd, dus alle ingediende werk ter evaluatie is mijn eigen werk dat zonder hulp werd uitgevoerd tenzij uitdrukkelijk anders vermeld;
- dit werk noch een deel van dit werk werd ingediend aan een andere instelling, universiteit of programma;
- ik op de hoogte ben dat dit werk zal gescreend worden op plagiaat;
- ik alle origineel onderzoeksmateriaal onmiddellijk zal indienen op het Decanaat wanneer hierom wordt gevraagd;
- ik op de hoogte ben dat het mijn verantwoordelijkheid is om na te gaan dat ik word opgeroepen voor een hoorzitting en tijdens de periode van hoorzittingen beschikbaar te zijn;
- ik kennis genomen heb van artikel 118 van het Onderwijs- en Examenreglement van de VUB omtrent onregelmatigheden en dat ik op de hoogte ben van de disciplinaire sancties;
- de afgedrukte kopie die ik indiende identiek is aan de digitale kopie die ik oplaadde op Turnitin.

Student Reybrouck Reinout

Datum:

Handtekening:



**AFGIFTE- / ONTVANGSTBEWIJS
MASTERPROEF**

Persoonsgegevens:

Naam + voornaam: REYBROUCK Reinout
Rolnummer: 0516775
Opleiding: Kunstwetenschappen en Archeologie

Titel van de masterproef zoals op het voorblad van het ingediende werk:

Antwerpia-America, De impact van Maarten de Vos op de koloniale beeldcultuur in Nieuw-Spanje

Engelse vertaling van de titel (verplicht):

Antwerpia-America, Maarten de Vos' impact on the colonial visual culture of New Spain

Naam: Reinout Reybrouck

Handtekening:

*Vak voorbehouden voor medewerker
faculteitssecretariaat:*

De student heeft zijn Masterproef

ingeleverd op Datum van afgifte:

.....

Voorwoord

Deze masterproef is (ten dele) tot stand gekomen in de periode dat het hoger onderwijs onderhevig was aan een lockdown en beschermende maatregelen ter voorkoming van de verspreiding van het COVID-19 virus. Het proces van opmaak, de verzameling van gegevens, de onderzoeksmethode en/of andere wetenschappelijke werkzaamheden die ermee gepaard gaan, zijn niet altijd op gebruikelijke wijze kunnen verlopen. De lezer dient met deze context rekening te houden bij het lezen van deze masterproef, en eventueel ook indien sommige conclusies zouden worden overgenomen.

Als auteur voel ik mij moreel verplicht om op de historische gevoeligheden rondom de kolonialisering van Amerika duiden. De kolonisatie van Nieuw-Spanje is op zijn allerm minst een zwaar beladen historische gebeurtenis, waar etnische bevolkingsgroepen tot op heden de sociale maatschappelijk gevolgen van dragen. Dit kunsthistorisch onderzoek tracht inzicht te verwerven in de 16de en 17de - eeuwse koloniale maatschappij die sterk onderhevig was aan geweld, uitbuiting, discriminatie en racisme. Als onderzoeker wil ik mij hier dan ook actief van distantiëren en verwerp ik dergelijke praktijken primordiaal. Ik geloof op de hoogte te zijn van hardnekkige stereotypes, gevoelige terminologieën én achterhaalde denkkaders die doorheen de tijd standhielden, om deze vervolgens naar mijn best vermogen te vermijden of nuanceren. Dit vanuit een wetenschappelijk én moreel verantwoorde geest met de bedoeling om elke vorm van discriminatie doorheen de tijd te verwerpen.

Hartelijk bedankt voor uw interesse,

Reinout Reybrouck

Inhoud

Inleiding: Maarten de Vos en de circulatie van beeldtaal tussen Antwerpen en Amerika	4
1. Koloniaal Mexico en zijn beeldcultuur	14
1.1. Eerste fase (1524-1560).....	14
1.2. Tweede fase (1560-1650).....	17
2. Maarten de Vos' prenten in de kolonies en vice versa	21
2.1. Prententekenaar tussen twee vuren	22
2.2. De odyssee van Antwerps drukwerk naar Nieuw-Spanje.....	24
2.3. Kannibalisme en de beeldvorming van 'Amerika'	26
2.3.1. <i>Amerika</i>	27
2.3.2. <i>De grote vissen eten de kleine</i>	32
3. Schilderijen van Maarten de Vos in Nieuw-Spanje.....	35
3.1. Het Derde Mexicaans Provinciaal Concilie (1585)	37
3.2. Transcultureel netwerk in het Habsburgse Rijk	40
3.3. Invloed van De Vos' schilderijenreeks.....	44
3.3.1. <i>Sint Michiel de Aartsengel</i>	44
3.3.2. <i>Sint Christoffel</i>	47
4. Verspreiding van het De Vos idioom via immigrant schilders	52
4.1. Vlaamse migranten	52
4.2. Simon Peryn	54
4.2.1. <i>Het retabel van Huejotzingo</i>	58
4.2.2. Het vraagstuk van de leermeester	63
4.3. Diego de Borgraf	64
4.3.1. <i>De heremietenreeks van Puebla</i>	66
5. De impact van De Vos op de koloniale decoratieve kunsten	72
5.1. Houtbewerkingsateliers uit Villa Alta de San Ildefonso	72
5.1.1. <i>Bureaustuk met de kaart van Villa Alta de San Ildefonso.</i>	75
Conclusie	81
Bibliografie	86

Dankwoord

Als ik mij afvraag welke ervaringen bepalend waren voor de keuze van dit onderzoek, dan denk ik met veel nostalgie terug naar het najaar van 2016. Dankzij het Erasmus Mundus programma kreeg ik de kans om als bachelorstudent een semester in Puebla, México te studeren, wat mij uiteindelijk zou leiden tot het schrijven van deze thesis. Aan de Universidad Popular Autonoma del Estado de Puebla leerde ik over Meso-amerikaanse culturen, paleografie én beeldende kunst uit de koloniale periode, en geraakte uitermate geïntregerd door hun geschiedenis. Omdat we in studieverband verscheidene excursies ondernamen naar prachtige Azteekse tempels, musea en koloniale kerken, kreeg ik namelijk als uitwisselingsstudent een unieke kans om het Mexicaans cultuurhistorisch landschap in al zijn rijkdom én diversiteit te leren kennen. Ik koester de vele mooie herinneringen aan mijn semester als uitwisselingstudent, de befaamde Mexicaanse keuken, hun gastvrije cultuur én mexicaanse tradities waaronder de magische feestviering van *Día de los Muertos*. Hiervoor ben ik specifiek Luna en haar familie Guevara Landa hartelijk dankbaar.

Voor het onderzoeksthema van mijn bachelorproef ging ik op zoek naar analogieën tussen de geschiedenis van (het huidige) België en Mexico, waarbij ik geïnspireerd werd door de geschiedschrijving die over de nationale grenzen en geesten heen gaat. In dit verband dacht ik aan het tragische verhaal van Keizerin Charlotte van België en Maximiliaan van Oostenrijk, een geschiedenis dat in onze contreien lang tot de taboesfeer behoorde. Waar dit verhaal in België – enigszins succesvol – tot de gemeenschappelijke vergetelheid geraakte, bleven de regeerperiode en koloniale ambities van het Europese koningspaar in Mexico wél algemeen gekend. Niet alleen als een belangrijke passage van de Mexicaanse onafhankelijkheidsstrijd, maar ook als het onderwerp van het satirische volkslied *Adiós, mamá Carlota*.

Maar het verhaal dat bovenal tot mijn verbeelding zou spreken was dat van Simon Peryn, een 16^{de}-eeuwse Antwerpse kunstschilder die na een verblijf in Spanje, uitweek naar de avontuurlijke oorden van de Nieuwe Wereld. Zo wijdde ik mijn bachelorpaper na mijn terugkomst in België (2017-2018) aan het bestuderen van het werk en leven van deze intrigerende schilder. Simon Peryn geniet in Mexico

tot op vandaag een grote naamsbekendheid, maar blijft tot mijn verbazing in België een eerder obscure figuur. Met behulp van prof. Ann Diels was ik vastberaden om Peryn's voetsporen van Antwerpen naar de Nieuwe Wereld te achterhalen, gemotiveerd om de kunstenaar in België de aandacht te geven die hij verdient. Enerzijds vonden we de inschrijving van zijn vader Phares Peryn terug in de poortersboeken van Antwerpen, anderzijds ondervonden we hoe verreikend de invloed van de Nederlandse beeldtaal in de Spaanse kolonie eigenlijk was. Deze laatste zin verklaart tevens hoe de voorliggende masterthesis in het verlengde van mijn bacheloronderzoek ligt. Verdergaande op inzichten rond de verspreiding van Nederlandse beeldtaal in Mexico van het bacheloronderzoek, werd besloten de focus van Simon Peryn naar de figuur van Maarten de Vos te verschuiven. Peryn, zoals we zullen zien, schilderde altaren in Mexico naar ontwerp van De Vos, die zelf de oversteek naar de kolonie nooit maakte, maar wiens impact er aanzienlijk is. Zo hoopt deze thesis onder andere de figuur en het oeuvre van Simon Peryn de verspreiding van de Nederlandse beeldcultuur ruimer te kaderen.

'Antwerpia-America, De impact van Maarten de Vos op de koloniale beeldcultuur in Nieuw-Spanje' was niet mogelijk geweest zonder de hulp van professor Tine Meganck, promotor van de scriptie. Haar advies bij het conceptualiseren van het onderzoek was een grote hulp bij het uitwerken van deze thesis. Door haar diepgaande kennis, verruimende blik en analytisch denkvermogen, kreeg ik geleidelijk een inzicht in de veelzijdigheid van de vroegmoderne beeldcultuur. De kennis en ervaring die ik doorheen het onderzoeksproces mocht opdoen, blijf ik ongetwijfeld levenslang koesteren. Ik ben professor Meganck hartelijk dankbaar voor haar onvoorwaardelijke hulp als promotor en haar nauwe betrokkenheid bij het onderzoek.

Ik kon gelukkig ook rekenen op hulp van professor Natasja Peeters. Meer bepaald haar expertise over de Sint-Lucasgilde en het atelier van Frans Floris, zorgden voor belangrijke en kritische kantlijnen doorheen onderzoek, waarvoor ik haar erg dankbaar ben.

Hier bedank ik ook mijn dierbare familie en vrienden, die allen op hun eigen manier een steentje bijdroegen. Doorheen mijn studentenjaren op de VUB, mijn studiese­mester in Puebla én *The Great Lockdown*, kon ik telkens rekenen op de steun, het advies en de liefde van mijn ouders Koen en Katrien en mijn broers Karel en Floris. De actuele omstandigheden leerden ons op een pijnlijke manier dat we het

welzijn van onze naasten en dierbaren niet als een vanzelfsprekendheid mogen beschouwen. Wanneer het leek alsof de wereld even stopte met draaien, was het geruststellend om te kunnen vertrouwen op de steun van mijn familie, vrienden en mijn liefdevolle vriendin Ellen.

Inleiding: Maarten de Vos en de circulatie van beeldtaal tussen Antwerpen en Amerika

Maarten de Vos (1532-1603) was één van de toonaangevende kunstenaars werkzaam tijdens de gouden 16^{de} eeuw van Antwerpen, een bloeitijd voor kunst en humanisme. Gekend voor zijn schilderijen met grootse religieuze taferelen en portretten van de Noord-Europese elite, was hij ook een begeerd ontwerptekenaar voor graveurs en prentenmakers. Voornamelijk vanaf de jaren 80' van de 16^{de} eeuw, zou hij als prentontwerper een groot aantal taferelen hernemen,¹ die door de beste graveurs uit de Nederlanden in koperplaat werden gesneden.² Via uitgevers en hun uitgebreide handelsnetwerken kwamen de begeerde prenten vervolgens in omloop op de internationale markt, waar ze tot in de verste hoeken van de wereld verhandeld werden.³ Omdat prenten in vroegmoderne kunstateliers gebruikelijk model stonden voor nieuwe composities op doek, paneel én in beeldhouwwerk,⁴ circuleerde de beeldtaal van Nederlandse kunstenaars niet alleen in Europa, maar ook in overzeese gebieden zoals in Nieuw-Spanje.⁵ De koloniale invloedssfeer van de Spaanse kolonie komt tijdens de tweede helft van de 16^{de} eeuw grotendeels overeen met de grenzen van het huidige Mexico (fig.1),⁶ maar zal doorheen de tijd sterk aan terrein winnen.⁷ Het vicekoninkrijk van Spanje behoorde destijds samen met de Spaanse Nederlanden, Napels en Sicilië tot het Habsburgse Rijk van Filips II.

¹ Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Berlin: Mann, 1980), p.174-195.

² Christiaan Schuckman, red., *Maarten De Vos*, vol. 1 (Plates), Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700., Vol.44 (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995).

³ Werner Thomas en Eddy Stols, red., *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)* (Leuven: Acco, 2009).

⁴ Roger Adolf d'Hulst, 'Over enkele tekeningen van Maarten de Vos', *Miscellanea Jozef Duverger*, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, nr. 2 (1968): p.505-517.

⁵ Isabel Fraile Martín, 'El uso del grabado entre los mintors de la catedral de Puebla', *Quiroga, Revista de Patrimonio Iberoamericano*, UG, nr. 2 (juli 2012): p.40-51.

⁶ Peter Gerhard, Stella Mastrangelo, en Reginald Piggott, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821* (Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), p.14-17.

⁷ In het begin van de 19^{de} eeuw bakent Nieuw-Spanje een immens territorium af; gaande van Midden-Amerika, grote delen van Noord-Amerika, Cuba, Hispaniola (Haïti/Dominicaanse Republiek), Puerto Rico én de Filipijnen.

De impact van Maarten de Vos in Nieuw-Spanje is in de eerste plaats toe te schrijven aan zijn wijdverspreide én hernomen prenten,⁸ kunstwerken die niet zelden (misprijzend) als kopieën van lokale kunstenaars worden beschreven. Daarnaast kwamen vijf schilderijen van zijn hand terecht in de Kathedraal van Mexico-stad (1585).⁹ De centrale locatie van deze altaarstukken bewerkstelligde ongetwijfeld de faam en invloed van De Vos. In tegenstelling tot in Europa, illustreert de reeks ook dat de impact van de schilder in Nieuw-Spanje voornamelijk binnen de religieuze context kadert. Een derde motor van de verspreiding van Maarten de Vos' idioom waren uitgeweken Europese kunstschilders, zoals de Antwerpenaren Simon Peryn (c.1535–c.1589) en Diego de Borgraf (1618-1686), én de Spaanse schilders Andres de La Concha (?-1612) en Baltasar Ochave Orio (1548-c.1620).¹⁰ Zij gebruikten allen op een aparte, doch vergelijkbare manier, de beelden van De Vos, als model voor hun eigen kunst. Wat tot op heden een onderbelicht blijft, is dat de impact van De Vos ook in de seculiere sfeer te traceren is. Zo nuanceert een 17^{de}-eeuws bureaustuk afkomstig uit een houtbewerkingsatelier uit de regio van Villa Alta de San Ildefonso (Oaxaca), de wijdverspreide invloed van de kunstenaar op de decoratieve kunsten in Nieuw-Spanje.

Deze thesis onderzoekt dergelijke diverse circulatievormen van Maarten de Vos' beeldtaal tussen Antwerpen en Amerika. We focussen ons op allerhande beelden, taferelen, media en actoren om de opmerkelijke impact van de Antwerpse schilder in Nieuw-Mexico te definiëren. Door het onderzoeken van de kunsthistorische tendensen waarin De Vos' invloed in Nieuw-Spanje kon gedijen, willen we aantonen hoe zijn Antwerpse inventies op een ongeziene wijze een trans-Atlantische beeldcultuur vormgaven. Alvorens de structuur van de thesis in te leiden, volgt er een kort overzicht over, enerzijds het hedendaags onderzoek naar artistieke uitwisse-

⁸ Francisko De La Maza, *El pintor Martín De Vos en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México D.F.: Imprenta Universitaria, 1971), p.17; Stephanie Porras, 'Going viral? Maerten De Vos's St. Michael the Archangel', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Netherlandish Art in its Global Context, nr. 66 (2016): p.54-79.

⁹ Elsa Minerva Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España' (Doctoraatsthesis, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), p.101-158.

¹⁰ Ana Elvira Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII' (Thesis, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), p.206-210.

lingen tussen Europa en Amerika in de vroegmoderne tijd, anderzijds het naslagwerk om Maarten de Vos als een globaal gerenomeerde kunstenaar van zijn tijd te omschrijven.

Het verzamelwerk *'Een wereld op papier'*¹¹ van Werner Thomas en Eddy Stols brengt de aanwezigheid van de Zuid-Nederlandse grafiek (boeken, prenten en kaarten) in het Spaanse-Portugese wereldrijk, gedetailleerd in kaart. Doorheen de verhandelingen wordt duidelijk hoe Antwerpen zich vanaf de 16^{de} eeuw ontwikkelde tot het epicentrum van grafisch drukwerk behorende tot het Spaans-Portugese wereldrijk van de Habsburgers. Ondanks de woelige periode van de Tachtigjarige Oorlog bleef de Scheldestad namelijk een bruisende handelsmetropool,¹² een stad van waaruit ideeën en beelden tot in de verste uithoeken van de wereld werden verspreid.

Het onderzoek van Marina Garone Gravier en Isabel Fraile Martin zijn een vaste referentie voor de studie naar typografie, prent en boekdrukkunsten in Mexico.¹³ In hun studies worden talloze voorbeelden aangehaald van interacties tussen het Europees drukwerk en autochtone kunstenaars,¹⁴ alsook de handel van drukwerk tussen Antwerpen en de Spaanse kolonie.¹⁵ Hun onderzoek toont aan dat het drukwerk niet uitsluitend uit Europa verhandeld moest worden aangezien er kort na de *Conquista* meerdere drukkerijen werden opgericht. Niet toevallig is ook hier Vlaamse invloed te bespeuren.¹⁶

Serge Gruzinski's expertise inzake de *cross cultural processes* van Latijns Amerika en Azië verleent ons een uniek dieptezicht in de totstandkoming van een koloniale beeldcultuur. De kolonisering van de precolumbiaanse rijken ging gepaard met

¹¹ Thomas en Stols, *Een wereld op papier*, p.7-22.

¹² Leon Voet, 'De typografische bedrijvigheid te Antwerpen in de 16e eeuw', in *Antwerpen in de XVIe eeuw*, onder redactie van Walter Couvreur (Antwerpen: Mercurius, 1975), p.233-255.

¹³ Kelly Donahue Wallace, 'Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la ilustración', in *Miradas a la Cultura del Libro en Puebla: Bibliotecas, Tipógrafos, grabadores, librerías y ediciones en la época colonial*, onder redactie van Marina Garone Gravier (México, 2012), p.355-377.

¹⁴ Isabel Fraile Martín, 'The Usage of Engraving among the Painters of the Cathedral of Puebla Mexico', *Quiroga, Revista de Patrimonio Iberoamericano*, UG, juli 2012, p.40-51.

¹⁵ Marina Garone Gravier, 'De Flandes a la Nueva España: Derroteros de la Tipografía Antuerpiana en las Imprentas de España y México', *Bibliographica Americana, Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, BNMM, nr. 7 (december 2011): p.45-63.

¹⁶ Donahue Wallace, 'Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la ilustración', p.52; Ernesto de la Torre Villar, *Breve historia del libro en México*, 1.ed. (México: UNAM, Biblioteca del Editor, 1987), p.107-110.

tallose culturele kruisbestuivingsprocessen, die nieuwe koloniale samenlevingen op een doortastende wijze mee vormden. Voor het onderzoeksthema zijn meer bepaald Gruzinski's studies¹⁷ over koloniaal Mexico onmisbaar, alsook het theoretische denkkader van 'La Monarchie Catholique' (1580-1640),¹⁸ dat de ruime wereld van het Habsburgse wereldrijk kadert waarin De Vos' beelden circuleerden. In zijn studie 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial México'¹⁹ wordt de complexiteit van *het beeld* haarfijn binnen de koloniale en diverse samenleving van Mexico weergegeven. De ontplooiing van de christelijke iconografie in de Amerindiaanse wereld illustreert namelijk het belang, de kracht en de betekenis van het beeld voor de kolonisator. Gruzinski bespreekt de periode vanaf de *Conquista* door Hernan Cortés (1485-1547) in 1521, over de aankomst van de eerste kloosterordes (1524-1533) en de Europese schilders (1566), tot en met de 17^{de}-eeuwse bloei van de – zogenaamde – 'barokke' kunsten. Zijn expertise en historische kaders zijn ontzettend waardevol voor het onderzoeksdomein.

Een mijlpaal voor de studie naar koloniale kunst van Nieuw-Spanje was de tentoonstelling 'Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821' (2004) in het Denver Art Museum. Het was de grootste expositie over Mexicaanse koloniale schilderkunst ooit georganiseerd buiten Mexico waarbij 60 topstukken uit Mexicaanse, Europese en Amerikaanse musea verzameld werden. De bijhorende tentoonstellingscatalogus,²⁰ opgebouwd door Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar en Clara Bargellini, vormt een begeerde introductie tot het onderzoeksgebied.

¹⁷ Serge Gruzinski en Heather MacLean, *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*, Latin America Otherwise (Durham: Duke University Press, 2001); Colin MacLachlan, Serge Gruzinski, en Eileen Corrigan, *The Conquest of Mexico: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries.*, vol. 99, 1994; Serge Gruzinski, *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization* (New York: Routledge, 2002); Serge Gruzinski, *Man-Gods in the Mexican Highlands: Indian Power and Colonial Society, 1520-1800* (California: Stanford University Press, 1989).

¹⁸ Serge Gruzinski, 'Het Babel van de zestiende eeuw', in *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols (Leuven: Acco, 2009), p.25-41.

¹⁹ Serge Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The case of (Latin) America*, Poetics Today, 1, nr. 16 (1995): p.53-77.

²⁰ Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar en Clara Bargellini, *Painting a New World: Mexican art and life, 1521-1821* (Denver: Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2004).

Ook de studies van Thomas DaCosta Kaufmann over de globalisering van kunst in de vroegmoderne tijd vormen een leidraad in de voorliggende scriptie.²¹ Kaufmann wijdde publicaties aan de Nederlandse kunst in een globale,²² alsook een Amerikaanse context.²³ In het essay '*Flanders in the Americas, The Challenge of Interpretation*',²⁴ kaart hij aan dat de studie van Nederlandse kunst binnen de Amerikaanse koloniale context, tot op heden geen gepast referentiekader of terminologie heeft om de degelijke culturele wisselwerking te beschrijven. Hoewel er in de praktijk een veelvoud aan termen worden gebruikt, zoals bijvoorbeeld; *acculturation, transculturation, multiplication, hybridity, syncretism én mestizaje*, volstaan deze concepten binnen zijn theoretisch kader niet.²⁵ Enerzijds missen de termen de complexiteit om de (im)materiële culturele processen te beschrijven, anderzijds bevatten bepaalde termen een omstreden betekenis of een racistische ondertoon (*mestizaje en hybridity*).²⁶ Daarom stelt Kaufmann de termen; *juxtaposition, convergence, explants en fragments* voor, die hij afleidde uit een passage van George Kubler's '*On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art*'.²⁷ Hoewel Kubler de terminologie oorspronkelijk suggereerde voor het catalogeren van verschillende culturele interacties in het licht van het uitsterven van precolumbiaanse motieven tijdens de *Conquista*,²⁸ zijn deze volgens Kaufmann evenzeer toepasbaar

²¹ Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, en Béatrice Joyeux-Prunel, red., *Circulations in the global history of art*, Studies in art historiography (Farnham Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2015).

²² Thomas DaCosta Kaufmann en Michael North, *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014); Thomas DaCosta Kaufmann en Elizabeth Pilliod, red., *Time and place: the geohistory of art*, Histories of vision (Burlington: Ashgate, 2005); Astrid Erll, 'Circulating Art and Material Culture, A Model of Transcultural Mediation', in *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, onder redactie van Thomas DaCosta Kaufmann en Michael North (Amsterdam, Princeton, 2015), p.321-328; Thomas DaCosta Kaufmann, 'The "Netherlandish model"? Netherlandish art history as/global art history', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. 66 (oktober 2016): p.272-295.

²³ Thomas DaCosta Kaufmann, 'Painting of the Kingdoms: A Global View of the Cultural Field', in *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, onder redactie van Juana Gutiérrez Haces, 1. ed (México D.F.: Grupo Financiero Banamex, 2008), p.87-135.

²⁴ Thomas DaCosta Kaufmann, 'Flanders in the Americas: The Challenge of Interpretation', in *Orbis Artium (Festschrift for Lubomír Slaviček)*, onder redactie van Zora Worgötter (Brno: Masaryk University, 2009), p.29-42.

²⁵ Kaufmann, 'Flanders in the Americas', p.44.

²⁶ Kaufmann, 'Flanders in the Americas', p.48.

²⁷ Kaufmann, 'Flanders in the Americas', p.52-53; George Kubler, 'On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art', in *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, onder redactie van Samuel K. Lothrop (Harvard University Press, 1961), p.66-74.

²⁸ In het algemeen, zie: Kubler, 'On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art'.

op de beschrijving van de Nederlandse kunst in de Amerikas.²⁹ Hier volgt een korte uiteenzetting van de Kaufmann's terminologie die we doorheen het onderzoek in de praktijk willen brengen.

De juxtapositie (*-in juxtaposition*) tussen twee objecten duidt kortweg op het 'misen van een wisselwerking' tussen beide artefacten. Eén of meerdere voorwerpen delen geen verhaal én bevatten intrinsiek verschillende eigenschappen. Hiertegenover staat dat objecten ook convergerend (*-in convergence*) voorkomen wat theoretisch slaat op 'het naar elkaar groeien vanuit verschillende entiteiten'.³⁰ Een explantaat (*explant*) kan als term biologisch gedefinieerd worden als 'een weefsel afkomstig uit een vreemd organisme', dat in leven blijft in een nieuw milieu.³¹ *Explant* werd als term door Kubler gehanteerd om voorbeelden van inheemse tradities te beschrijven die doorheen de koloniale samenleving verder evolueerden, maar leent zich bijvoorbeeld als term ook goed aan om de evolutie van De Vos' impact in Nieuw-Spanje te omschrijven. Tenslotte bestaan er ook fragmenten (*fragments*) die als geïsoleerde stukjes van inheemse gebruiken voortkwamen, maar niet overleefden.³²

Hoewel de voorliggende studie niet ambieert om zich over de semantisch zeer complexe materie van vakterminologie te buigen, is het noodzakelijk om bepaalde termen en concepten kritisch toe te passen. Omdat onder andere Kaufmann argumenteert dat de termen *mestizaje* en *hybridity* bepaalde koloniale en raciale noties in stand houden,³³ worden beide termen hier niet gehanteerd. Bijgevolg verkiezen we om de neutrale term *beeldassociatie* te gebruiken om kunst(werken) te definiëren die doorgaans beschreven worden als 'kopieën naar', 'tegenhangers van' of 'perifere producten'. *Beeldassociatie* legt als term de nadruk op het verbindende tussen kunstwerken, veeleer dan de hiërarchische machtsrelaties tussen Europese én koloniale kunst. De Amerikaanse kunsthistorica Stephanie Porras, die reeds

²⁹ Kaufmann, 'Flanders in the Americas', p.52-53.

³⁰ In de koloniale context van dit én Kubler's onderzoek, mogen we niet vergeten dat de groeirichting werd bepaald door de doeleinden van de machthebbende groep, zie: Kubler, 'On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art', p.66-74.

³¹ 'explantaat - de betekenis volgens Biologische encyclopedie', geraadpleegd 19 juni 2020, <https://www.ensie.nl/biologische-encyclopedie/explantaat>.

³² Kubler, 'On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art', p.66-74.

³³ Kaufmann, 'Flanders in the Americas', p.48.

onderzoek deed naar de verspreiding van prenten naar De Vos in Mexico, verwoordt dit als volgt:

*"To describe this painting as simply a 'copy' of De Vos's design fails to illuminate the political, religious, mercantile and cultural links between the Southern Netherlands and the viceroyalty of Peru that enabled De Vos's image to find purchase thousands of miles away."*³⁴

Porras' artikel, *'Going viral? Maerten De Vos's St. Michael the Archangel'*,³⁵ wijst ook op de complexiteit en valkuilen van het onderzoekdomein. Met haar *virality* model biedt ze naast de traditionele onderzoeksmethodes een verfrissend alternatief om de complexe verspreiding van Europese kunst in het Amerikaans continent te beschrijven.³⁶ Net als in onze hedendaagse visuele cultuur waarbij beelden of *memes* via sociale media viraal gaan, beschrijft Porras de manier waarop De Vos' *Sint Michiel de Aarstengel* in de vroegmoderne periode viraal ging én bijgevolg een bijzonder populair beeld werd in Amerika.³⁷ In haar model, dat is geïnspireerd op mediastudies, worden de computertermen kopiëren (*copying*) en doorsturen (*forwarding*) gehanteerd, alsook de factor van het keerpunt (*the tipping point*), dat dient om de afnemende trend binnen het virale proces aan te duiden. Recent bestudeerde zij reeds de invloed van De Vos op de Hispano-Filipijnse ivoorsnijkunst waarmee zij ook op het transmediale van het virale proces duidt.³⁸

Tot op heden biedt Armin Zweite's biografie *'Marten de Vos als Maler'*³⁹ het referentiewerk voor de studie naar de Antwerpse schilder. Het werk illustreert zijn omvangrijk geschilderd oeuvre én kadert hem als een vooraanstaand kunstenaar in Antwerpen en de ruimere Europese kunstmarkt tijdens de tweede helft van de 16^{de} eeuw. De monografie biedt vanzelfsprekend waardevolle inzichten doorheen de thesis.

³⁴ Porras, 'Going viral?', p.56.

³⁵ Porras, 'Going viral?', p.56.

³⁶ Porras, 'Going viral?', p.57.

³⁷ 'Coined by Richard Dawkins in 1976, meme is a combination of the words 'mimesis' and 'gene', shortened so that it forms a syntactic parallel with 'gene', zie: Porras, 'Going viral?', p.65.

³⁸ Stephanie Porras, 'Locating Hispano-Philippine ivories', *Colonial Latin American Review* 29, nr. 2 (april 2020): 256-91.

³⁹ Zweite, *Marten de Vos als Maler*.

Francisko De La Maza wijdde als eerste met '*El pintor Martín de Vos en Méjico*',⁴⁰ een uitgebreide studie aan de schilder in de kolonie van Nieuw-Spanje. In een overzicht bespreekt hij De Vos' schilderijenreeks in Mexico en de beeldassociaties geschilderd door de koloniale kunstenaars. Volgens hem is de invloed van de Antwerpse meester nog in talloze 16^{de} én 17^{de}-eeuwse schilderijen zichtbaar. Zo meent hij bijvoorbeeld De Vos' impact te herkennen in de manier waarop engelen sindsdien in de Mexicaanse koloniale kunst, geschilderd worden.⁴¹

Vandaag biedt Elsa Arroyo Lemus met haar doctoraatsstudie '*Cómo pintar a lo Flamenco*'⁴² het referentiekader om De Vos in relatie tot de Mexicaanse schilderkunst te bestuderen. Op basis van stijlanalyses en materieel-technisch onderzoek schreef Arroyo Lemus vijf schilderijen toe aan de hand van De Vos. De auteur gaat verder op het globale karakter van deze kunstwerken en hun impact op de schilders in Nieuw-Spanje. Zij brengt ook de Antwerpse kunstschilder Simon Peryn onder de aandacht.⁴³

Voor de studie naar De Vos' prenten is het raadplegen van zijn driedelige Hollstein catalogus onmisbaar.⁴⁴ De illustraties en de bijhorende tekst, worden in de bijlage dan ook telkens geciteerd met hun Hollstein catalogusnummer, waar aanmerkelijk meer informatie verstrekt wordt.

Dankzij de PESSCA-database (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art) bestaat er sinds kort een open platform om de invloed van – voornamelijk Nederlandse – prenten op de toenmalige kolonies in kaart te brengen.⁴⁵ Dit initiatief stelde kunsthistorici én academici in staat om, enerzijds op een grotere schaal visueel vergelijkend onderzoek te voeren, anderzijds hun resultaten snel zichtbaar te maken door ze persoonlijk in de database in te voeren. De zoekopdracht naar

⁴⁰ Voor hem zien we Mexicaans auteurs als Luis Gonzalez Obregon, Manuel Revilla, Manuel Toussaint en Xavier Moysén voor het eerst de invloeden van Noordelijke schilderkunst in de Mexicaanse kunstgeschiedenis in beeld brengen. Voor een eerste kadering van de Vos in de kolonie, zie: De La Maza, *El pintor Martín De Vos en Méjico*.

⁴¹ De La Maza, *El pintor Martín De Vos en Méjico*, p.42-46.

⁴² Arroyo Lemus, '*Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España*'.

⁴³ Arroyo Lemus, p.312-330.

⁴⁴ Christiaan Schuckman, red., *Maarten de Vos, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700.*, Vol.44 (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996).

⁴⁵ Almerindo Eduardo Ojeda, 'The Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art', PESSCA, geraadpleegd 29 juni 2020, <https://colonialart.org/us>.

Maarten de Vos' in PESSCA leverde ongeveer 300 zoekresultaten op doorheen Latijns-Amerika, waarvan er 50 beeldassociaties tot het hedendaags grondgebied van Mexico behoren.⁴⁶ Maar we kunnen aannemen dat de daadwerkelijke invloed van De Vos veel hoger ligt dan de gekende voorbeelden op PESSCA. Naast de kunstwerken die de tand des tijds niet overleefden en de resultaten die nog niet in de database werden ingevoerd, wachten er – ongetwijfeld – nog vele kunstwerken in Mexicaanse kerken, collecties en musea de ontdekking van hun iconografische oorsprong af. Dit onderzoek bestudeert zowel onbekende als bekende beeldassociaties op de PESSCA databank, met het doel om de verspreiding van het De Vos idioom te bestuderen.

De onderzoeksopzet van de thesis is om Maarten de Vos' diverse impact op de koloniale beeldcultuur in kaart te brengen, aan de hand van een literatuuronderzoek én een frisse blik op het visueel bronmateriaal. Hierdoor werd de thesis opgedeeld in vijf hoofdstukken waarin de voornaamste (f)actoren én processen bestudeerd worden om de impact van de Antwerpse schilder te doorgronden. Het eerste hoofdstuk geeft een overzicht van het cultureel historisch landschap van Mexico. Hiermee bieden we een minimum vereiste aan informatie om koloniale beeldcultuur te doorgronden. We bestuderen onder andere de voornaamste processen die ervoor zorgden dat Nieuw-Spanje geleidelijk aan een eigen culturele identiteit en beeldtaal ontwikkelde, alsook de rol van het *beeld* doorheen de koloniale periode.

Het tweede hoofdstuk schetst Maarten de Vos als productieve prentontwerper tijdens een turbulente periode van Antwerpen. We bestuderen hoe De Vos' prenten verhandeld werden langs een trans-Atlantisch handelsnetwerk én waarom er een grote vraag vanuit de Spaanse kolonie naar grafiek bestond. Aan de hand van de prenten *Amerika* en *De grote vissen eten de kleine* bespreken we eveneens hoe Maarten de Vos het beeld van Amerika in Europa mee vormgaf.

In het derde hoofdstuk verdiepen we ons in De Vos' schilderijenreeks voor de kathedraal van Mexico-stad. De vraag stelt zich hoe en waarom precies deze doeken

⁴⁶ 'Maarten de Vos', PESSCA, geraadpleegd 31 oktober 2020, <https://colonialart.org/@@search?SearchableText=Maarten+De+Vos>.

in dit belangrijk gebedshuis terecht kwamen, en welke invloed de doeken uitoefenden op de toenmalige schilders in Nieuw-Spanje.

Het vierde hoofdstuk focust op de Vlaamse schilders Simon Peryn en Diego de Borgraf die de beeldtaal van De Vos in Nieuw-Spanje verspreidden. In dit verband vermelden we de Nederlandse ambachtslieden in Nieuw-Spanje, die zich niet alleen kritisch ten opzichte van het katholicisme opstelden, maar zich ook als Nederlanders onder elkaar verenigden. Omdat in de kunst van Peryn en De Borgraf telkens meer het De Vos' idioom onthuld wordt, omschrijven we beide schilders hier als vertegenwoordigers van de Antwerpse schilderkunst in Nieuw-Spanje.

In het vijfde hoofdstuk bestuderen we tenslotte Maarten de Vos in de decoratieve kunsten van de kolonie. We focussen hierbij op de productie van luxueuze meubelstukken uit de regio van Villa Alta de San Ildefonso Meer, meer bepaald het iconisch bureaustuk waarop een topologische kaart van de buurt wordt afgebeeld. Doorheen deze hoofdstukken maken we kennis met tal van kunstwerken, kunstenaars, gebeurtenissen en processen, kortom; de voornaamste (f)actoren verantwoordelijk voor De Vos' invloed op de koloniale beeldcultuur in Nieuw-Spanje.

1. Koloniaal Mexico en zijn beeldcultuur

Om de impact van Maarten de Vos in Nieuw-Spanje beter te begrijpen, is het gewenst om een inzicht te verwerven in de cultuurhistorische verschuivingen in het 16^{de} en 17^{de} -eeuwse Mexico. Hiervoor hanteren we een schema aangeboden door Gruzinski met betrekking tot het gebruik van beelden in kolonisatieprocessen. Hiervoor delen we de koloniale periode van Mexico op in twee overzichtelijke periodes; een eerste zeer destructieve fase (1524-1560) beginnende na de *Conquista*, én een tweede fase (1560-1650) waarin men een nieuw samengestelde maatschappij zal vaststellen.⁴⁷

1.1. Eerste fase (1524-1560)

Na de eerste apocalyptische jaren van de *Conquista* werden de kloosterordes tijdens de eerste fase (1524–1560's) bevoegd voor de evangelisatie van de inheemse bevolking. Tot de Grote vallei van Mexico, beh(o)or(d)en verscheidene Meso-Amerikaanse culturen die in de literatuur gezamenlijk als *Nahuas* worden omschreven.⁴⁸ Het begin van deze periode wordt op een grove wijze gekenmerkt door de vernietiging van de precolumbiaanse, 'heidense' beelden. Zo was na de *Conquista* de eerste missionaris missie in Mexico een vernielingstocht, bedoeld om letterlijk en figuurlijk plaats te maken voor het katholieke geloof.⁴⁹ Vele Azteekse *codici* (zijnde lange vellen met pictografisch schrift) werden door de Spaanse priesters als heidens en gevaarlijk aanschouwd en dus opzettelijk vernietigd.⁵⁰ Hierdoor

⁴⁷ Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.55.

⁴⁸ 'At the beginning of the sixteenth century, the ancient Mexicans, Texcocans, Cholulans, Chalcans, and Tlaxcaltecs - were people of diverse cultural interests and activities. Although they settled in the great Valley of Mexico and its environs at different periods, they were linked by a common language, Nahuatl, and inherited not only many of the traditions and ideas of the ancient Toltecs, but also something of their extraordinary creative spirit.', zie: Miguel León Portilla, *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind* (Norman: University of Oklahoma Press, 1963), p.XIX.

⁴⁹ Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.55,56.

⁵⁰ Een ironische kanttekening hierbij is dat de Azteekse *codici* alteraties waren van eerdere *codici* behorende tot de Maya. Zo zou Itzcoatl (4de keizer van de Azteken) in 1430 de vernietiging van de Maya *codici* hebben bevolen, waarna de Azteken in de *codici* zichzelf als rechtvaardige heersers (in plaats van de Maya's) hebben

geraakte er verschrikkelijk veel historisch waardevolle informatie verloren. Volgens Gruzinski vond de vernietiging van de precolumbiaanse cultuur in Mexico niet toevallig plaats, wanneer ook Europa gevoelig was voor idoloclastische tendensen.⁵¹

Hierna volgde de verspreiding van de christelijke boodschap (dogmas, symboliek en iconografie), die onder meer door het illustratief gebruik van afbeeldingen succesvol de basis legde voor het evangeliseren van de inheemse bevolking.⁵² We zien hierbij een speciale rol weggelegd voor het Moeder Maria beeld. Waar zij als beschermheilige tijdens *de Conquista*, de Spaanse kolonistoren in de strijd tegen de ongelovigen diende, werd ze in hierna vooral gekend onder de syncretische vorm van *la Virgen de Guadalupe*. Dit hedendaags emblematisch beeld voor Mexico én Latijns-Amerika werd oorspronkelijk enorm populair bij de inheemse bevolking omwille van haar precolumbiaanse symboliek.⁵³

Bij het prediken van de christelijke leer door de broederordes werd duidelijk dat het toe-eigenen van de inheemse tradities en leefwereld een doeltreffende(re) methode was voor de evangelisering van indianen.⁵⁴ De meest spraakmakende voorbeelden hiervan zijn de talloze piramides die werden afgebroken en heropgebouwd

omschreven, zie: Sahagún, *Codice florentino*, VIII, 192v; Stuart Murray, *The Library: An Illustrated History* (New York: Skyhorse Publishing, Inc., 2009), p.136–138; Felipe Meneses Tello, 'El desastre de la documentación indígena durante la invasión conquista española en Mesoamérica', *Library and Information Science Critique*, 4, nr. 2 (juli 2011): p.20–32.

⁵¹ Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.55.

⁵² Voor meer inzicht in de verschillende complexe processen van de kolonisatie in Nieuw-Spanje zie: José Luis Flores, 'La cristianización como estrategia de resistencia: la representación de indígenas cristianos en el arte del siglo XVI.', *Boletín Americanista*, UAB, 2, nr. 71 (juni 2015): p.15–33; Susan Verdi Webster, 'Art Ritual, and Confraternities in Sixteenth Century New Spain: Penitential Imagery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 19, nr. 70 (augustus 1997): p.5–43.

⁵³ Patricia Harrington, 'Mother of Death, Mother of Rebirth: The Mexican Virgin of Guadalupe', *Journal of the American Academy of Religion*, Oxford University Press, 56, nr. 1 (Lente 1988): p.25–50; Jeanette Favros Peterson, 'Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain', *The Americas, Franciscan Influence in Colonial Latin America*, Cambridge University Press, 4, nr. 61 (april 2005): p.571–610. Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.59–63.

⁵⁴ Guadalupe Rodríguez Domínguez, 'Early Signs of Sixteenth-Century Mexican Typography and Bibliography', *Varia Historia*, UASLP, 68, nr. 35 (mei 2019): p.565–594.

als kerk,⁵⁵ én het syncretisme tussen het Meso-Amerikaanse pantheon en christelijke heiligen.⁵⁶ Maar naast deze voorbeelden moet men zich talloze andere vormen van culturele kruisbestuivingen inbeelden die bedacht werden om de transitie tussen het Meso-Amerikaanse geloof bij de overblijvende Amerindianen én het Christendom van de kolonistoren te versoepelen.⁵⁷

Tijdens deze eerste fase werd er bijna uitsluitend beroep gedaan op *Nahuas* voor de artistieke productie van de nieuwe kolonie. In bepaalde openluchtkloosters, specifiek opgericht voor het massaal evangeliseren van de inheemse bevolking,⁵⁸ werden zij opgeleid in de christelijke liturgie aan de hand van heiligen en taferelen. San José de Naturales is een bekend voorbeeld van een dergelijk openluchtklooster, opgericht door de Vlaamse Franciscaner monnik Pedro de Gante.⁵⁹ Door het evangeliseren aan de hand van de christelijke iconografie uit bijbels en prenten, kwam een artistieke stijlvermenging tot stand die vandaag beter bekend staat als *Arte Indocristiano*.⁶⁰ Voorbeelden hiervan zijn doorgaans terug te vinden op fresco's en beeldhouwwerken in Mexicaanse én Latijns-Amerikaanse kloosters. Maar ook in Europa is deze transculturele kunst terug te vinden in *De mis van Sint*

⁵⁵ In het algemeen, zie: Saúl Pérez Castillo, 'Origen, preservación y pérdida de los espacios arquitectónico religiosos localizados dentro de los límites que tuvieron las ciudades de Tenochtitlan y Tlatelolco: los teocallis y las iglesias de los barrios indígenas' (Doctoraatsthesis, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, z.d.).

⁵⁶ Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.70-73; Peter T Markman en Roberta H Markman, *Masks of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamerica* (Berkeley: University of California Press, 1994), p.150-166.

⁵⁷ Markman, *Masks of the Spirit*, p.150-166.; Guillaume Boccara, red., *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*, 1. ed (Lima, Perú: Quito, Ecuador: IFEA; Ediciones Abya-Yala, 2002).

⁵⁸ "Such chapels were located — those immense atriums — so that religious exercises could be attended by thousands of converts standing outside in the open air. In addition to solving the problem of numbers a psychological advantage was gained for in their ancient pagan rites the Indians had been accustomed to attend their ceremonies standing in the open before their pyramids and facing the sun.", zie: Francisco De La Maza, 'Friar Pedro de Gante and the open air Chapel of San Jose de los Naturales', *Fray Pedro de Gante, Artes de México*, nr. 150 (1972): p.104.

⁵⁹ Carlos Torre, 'The Missionary Work of Fray Pedro de Gante in the Early New Spain', *Fronteras de la historia*, ICANH, 1, nr. 21 (juni 2016): p.90-116; Werner Thomas, 'Misioneros flamencos en América Latina', *Espacio, Tiempo y Forma.*, UNED, 2, nr. 4 (januari 1994): p.451-478; Francisco De La Maza, 'Friar Pedro de Gante and the open air Chapel of San Jose de los Naturales', *Fray Pedro de Gante, Artes de México*, nr. 150 (1972): p.104-107.

⁶⁰ In het algemeen, zie: Constantino. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México* (México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía 'Prof. Manuel del Castillo Negrete', SEP, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978).

Gregorius (1539), een uiterst zeldzaam voorbeeld van Indiaanse vederkunst verwoven met een dogmatisch christelijke iconografie (fig.2).⁶¹ Op de rand van *De mis van Sint Gregorius* kunnen we in het Latijn lezen, waar en voor wie het werk vervaardigd werd. Het werd 'opgedragen aan paus Paulus III, gemaakt in de grote stad van México van de Indiën, door de gouverneur Don Diego en onder toezicht van Pedro de Gante, 1539'.⁶² In Mexico wordt dit Frans topstuk behorende tot de *Arte Indocristiano* ook als *Tequitqui* kunst omschreven.⁶³

Volgens Kubler's terminologie zouden we deze kunstvorm als convergerend kunnen benoemen omdat zijn artefacten, in vergelijking met zijn andere termen, voornamelijk ontstonden door het -naar -elkaar -toe -groeien van verschillende culturen.⁶⁴ Toch moet dit als een voorbarige stelling worden beschouwd omdat het academisch debat rond *Arte Indocristiano* als beeldtaal en term, op verschillende interpretaties duidt over een complexe historische culturele wisselwerking. Volgens Stefanie Wickstrom mist deze term de nodige nuancering aangezien *Arte Indocristiano* een materiële cultuur tracht te definiëren aan de hand van louter christelijke of indiaanse kenmerken. Volgens haar kwam de kunst in de nasleep van de *Conquista* van de Amerikas op uiterst diverse wijze tot stand, waarbij sommige factoren tot op heden nog niet helemaal vatbaar zijn.⁶⁵

1.2. Tweede fase (1560-1650)

⁶¹ Claire J. Farago, 'The Mass of St. Gregory', in *Painting a new world: Mexican art and life, 1521-1821*, onder redactie van Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar, en Clara Bargellini (Denver: Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2004), p.98-102; Lauren Kilroy Ewbank, 'Featherworks: The Mass of St. Gregory', Khan Academy, geraadpleegd 12 augustus 2020, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/new-spain/viceroyalty-new-spain/a/featherworks-the-mass-of-st-gregory>.

⁶² Pierce, Ruiz Gomar, en Bargellini, *Painting a new world*, p.95,96.

⁶³ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana.*, 2 ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), p.10.

⁶⁴ José Luis Pérez Luis, 'The Christianization as the Strategy of Resistance: the Representation of Indigenous Christians in the Art of the Sixteenth Century', *Boletín Americanista*, UAB, LXVII, nr. 71 (2015): p.15-33; In het algemeen, zie: Rodríguez Domínguez, 'Early Signs of Sixteenth-Century Mexican Typography and Bibliography'; Ernesto de la Torre, 'Época colonial. Siglos XVI y XVII', in *Historia documental de México 1*, 4de druk door Miguel León Portilla verbeterd en uitgebreid, (México: UNAM, z.d.), p.455-644; zie in het algemeen Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico'.

⁶⁵ In het algemeen, zie: Stefanie Wickstrom en Philip D. Young, red., *Mestizaje and globalization: transformations of identity and power* (Tucson: University of Arizona Press, 2014); Boccara, *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*.

In een tweede fase (1560's – 1650s) lijkt *de Conquista* in zijn opdracht geslaagd en heerst er in het algemeen een politieke stabiliteit in de kolonie. Er trekt zich een urbanisatieproces op gang wat nieuwe machtsverhoudingen brengt in de socio-politieke en religieuze organisatie van het maatschappelijk gebeuren. Zo werd de implementatie van het beeld, ter illustratie van de christelijke leer, steeds meer de verantwoordelijkheid van de hogergeplaatste clerici binnenin de seculiere kerk. Dit ten koste van de reguliere geestelijken behorend tot de kloosterordes die voordien de beeldtradities bepaalden.⁶⁶ Franciscanen, augustijnen en dominicanen, verantwoordelijk voor de bekering van enorme aantallen Amerindianen, hadden voornamelijk invloed op de inheemse bevolking in rurale context.⁶⁷ Door een reeks epidemieën daalde het aantal ruraal wonende indianen significant, wat één van de oorzaken was waarom de kloosterordes geleidelijk macht verloren aan de bisschoppen en aartsbisschoppen uit de stedelijke context.⁶⁸

In dit snelgroeiend stedelijk milieu ontstond er een nieuwe multiraciale samenleving bestaande uit; indianen, Spanjaarden, tot- slaaf- gemaakte Afrikanen, Filipinos en hun gevarieerd nageslacht; *Mestizo, Castizo, Mulatto, Morisco, etc...* De nakomelingen afkomstig uit deze verschillende etnische groepen werden vooral in officiële documenten gekenmerkt door hun *mestizaje*. *Mestizaje* verwijst enerzijds naar de etnische en culturele diversiteit binnenin de Mexicaanse geschiedenis, anderzijds naar een veelbesproken academische term gehanteerd in de humane wetenschappen.⁶⁹ Volgens het controversiële *Casta* model (kastensysteem), kon het staatsapparaat de etnische groepen vervolgens opdelen binnenin een hiërarchisch

⁶⁶ Magnus Lundberg, *Unification and conflict: the church politics of Alonso de Montúfar OP, Archbishop of Mexico, 1554-1572*, *Studia missionalia Svecana* 86 (Uppsala, Sweden: Swedish Institute of Missionary Research, 2002), p.111-137; Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.57.

⁶⁷ Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.57.

⁶⁸ Magnus Lundberg, *Unification and conflict: the church politics of Alonso de Montúfar OP, Archbishop of Mexico, 1554-1572*, *Studia missionalia Svecana* 86 (Uppsala, Sweden: Swedish Institute of Missionary Research, 2002), p.111-37, 173-94.

⁶⁹ Kaufmann, 'Flanders in the Americas', p.48.

maatschappelijk systeem, hoewel recent onderzoek eerder duidt op sociale fluïditeit binnenin de rassenkwesie.⁷⁰

Ondanks de sociale onrechtvaardigheid werden de verschillende etnische groepen doorheen de sociale klassen aangemoedigd om hetzelfde geloof én gebruiken aan te nemen. Volgens de Tridentijnse richtlijnen, propageerde de Mexicaanse kerk vanaf 1565 een christelijke liturgie die eerder berust op traditionele gebruiken.⁷¹ De devotiecultus rond Maria en de implementatie van een arsenaal aan heiligen, diende de ruimte in te vullen die geleidelijk achtergelaten werd door de oude heidense goden.⁷²

Tijdens deze religieuze ontwikkelingen ontstond de vraag naar een nieuw beeldprogramma. Naast de inheemse kunstenaars werden nu voor het eerst ook Europese schilders verantwoordelijk voor de beeldproductie van de kolonie. Onder de eerste lichting Europese schilders die zich naar de Spaanse kolonie wendden bevonden zich Francisko de Morales, Simon Peryn, Andrés de la Concha (?-1612) en Juan de Arrue. Zij werkten meermaals samen en waren verantwoordelijk voor talloze retabels van kloosters en kerken.⁷³ Het is in deze retabels, geschilderd en gesculpteerd vanaf de jaren 80' van de 16^{de} eeuw, dat we de invloed van De Vos' prenten voor het eerst sterk ontwaren. Deze eerste generatie werd opgevolgd door een tweede generatie schilders, waaronder Diego de Borgraf, Baltasar Echave Rioja (1632–1682), José Juárez (1617-1670), Pedro Ramirez (c.1614-1679), Juan

⁷⁰ In welke mate het Casta model, al dan niet, in de organisatie van de koloniale samenleving gehanteerd werd, is het onderwerp van een grootschalig debat waarbij menig onderzoekers duidt op de problematiek van het model, zie: Pilar Gonzalbo Aizpuru, 'La trampa de las castas', in *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*, onder redactie van Pilar Gonzalbo Aizpuru en Solange Alberro, 2013, 15–193; Pamela Anne Patton, red., *Envisioning others: race, color, and the visual in Iberia and Latin America*, The medieval and early modern Iberian world (formerly Medieval Iberian Peninsula), volume 62 (Leiden: Brill, 2016); Voor een overzicht van het onderwerp en problematiek, zie, Laura Giraudo, 'Casta(s), "sociedad de castas" e indigenismo: la interpretación del pasado colonial en el siglo XX', *Nuevo mundo mundos nuevos*, Digital. CSIC.

⁷¹ Lundberg, *Unification and conflict*, p.94-96.

⁷² Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.58.

⁷³ In het algemeen de volgende studies, zie: Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 4de dr., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México D.F.: Imprenta Universitaria, 1983); Manuel Toussaint en Xavier Moyssén, *Pintura colonial en México*, 2. ed, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982); Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, *Arte novohispano* 4 (México, D.F: Grupo Azabache, 1992); Andrea Cordero Zorrilla, 'El Renacimiento novohispano a través del estudio histórico y polícromo de los retablos franciscanos de Puebla' (Thesis, BUAP, 2016).

Tinoco (1617-1699) en Sebastián López de Arteaga (1610-1652).⁷⁴ Doorheen hun barokke oeuvres is ook De Vos' invloed te bespeuren.

Gruzinski concludeert dat beelden én wereldbeelden, doorheen de *Conquista* en koloniale periode beslissend waren voor het maatschappelijke gebeuren. Over het prentenmedium schrijft hij meer bijzonder dat:

*"For both spiritual and linguistic reasons – the requirements and urgencies of evangelization, on the one hand, and the many impediments created by the Indian tongues, the lack of dictionaries and interpreters, and the difficulties of translation, on the other – the image played a major role in the conquest and colonization of the New World during the sixteenth century. We must remember that the discovery of America was contemporaneous with the introduction of engraving and the techniques of the quattrocento painters."*⁷⁵

⁷⁴ In het algemeen, zie: Toussaint, *Arte colonial en México*; Toussaint en Moyssén, *Pintura colonial en México*; Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*; Fernando E. Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf: un destello en la noche de los tiempos, obra pictórica* (Puebla: Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, 2000).

⁷⁵ Gruzinski, *Images and cultural mestizaje*, p.54.

2. Maarten de Vos' prenten in de kolonies en vice versa

Vanaf de 16^{de}-eeuw werden Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten massaal uitgevoerd naar Nieuw-Spanje, dit vaak als liturgisch materiaal gehanteerd voor koloniale doeleinden.⁷⁶ Drukwerk speelde een sleutelrol in de Europese expansie en globalisering van de vroegmoderne wereld, maar had ook binnen Europa de confessionele strijd sterk bepaald. Tijdens de grote religieuze conflicten van het 16^{de}-eeuwse Europa, maakten zowel het protestantisme als het Katholicisme handig gebruik van het krachtig medium voor propagandistische doeleinden.⁷⁷ Dankzij de drukpers werden grotere bevolkingsgroepen betrokken bij politiek,⁷⁸ wat als gevolg een kettingreactie doorheen de geest van de massa veroorzaakte. Niet toevallig is de opkomst van het protestantisme in een voornamelijk urbane context te linken aan het gedrukt woord, zoals bijvoorbeeld die van de Antwerpse humanistische kringen.⁷⁹

In dit hoofdstuk situeren we eerst De Vos als prententekenaar binnenin de turbulente Gouden eeuw van Antwerpen. Vervolgens kijken we in detail naar twee prenten waarin De Vos het Europees beeld van Amerika mee uittekent: de *Amerika* prent uit de reeks van de *Continentalen én de Grote vissen eten de kleine*. Een studie naar de bronnen en inspiraties van De Vos verhelderen de ambigue perceptie van de Nieuwe Wereld in vroegmodern Europa.

⁷⁶ In het algemeen, zie: Thomas en Stols, *Een wereld op papier*; Marina Garone Gravier en Marisa Álvarez, red., *Miradas a la cultura del libro en Puebla: bibliotecas, tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial*, 1. ed (Puebla, México: Gobierno de Puebla & EyC, 2012); Garone Gravier, 'De Flandes a la Nueva España'.

⁷⁷ Hanneke Banine, 'Propaganda tijdens de Reformatie', Universiteit Utrecht, geraadpleegd 13 augustus 2020, <https://geschiedenisendidactiek.wp.hum.uu.nl/lessen/propaganda-tijdens-de-reformatie/>; R. P. Zijp, 'De iconografie van de reformatie in de Nederlanden, een begripsbepaling', *Bulletin van het Rijksmuseum* 35, nr. 3 (1987): p.176-92.

⁷⁸ H. Meeus, 'Printing vernacular translations in sixteenthcentury Antwerp' 64 (1 januari 2014): p.126; Guido Marnef, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie: Ondergronds protestantisme in een handelsmetropool 1550-1577* (Amsterdam, Antwerpen: Meulenhoff, Kritak, 1996); Werner Thomas, *La represión del protestantismo en España, 1517-1648* (Leuven: Leuven University Press, 2001)..

⁷⁹ Marnef, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie*, p.37-47.

2.1. Prententekenaar tussen twee vuren

Onder meer Amanda Herrin en Stephanie Porras hebben recent de bedrijvigheid van De Vos als schilder en prentontwerper in de sociaal, politiek en religieuze context van Antwerpen bestudeerd.⁸⁰ Beiden stellen dat zijn religieuze overtuiging, zoals menig Antwerps kunstenaar op het einde van de 16^{de} eeuw, moeilijk definieerbaar is. We verklaren.

Tijdens de jaren 70' van de 16^{de} eeuw schilderde De Vos belangrijke opdrachten voor prominente Calvinisten waaronder de invloedrijke bankier, rederijker en handelaar Gillis Hooftman (1520/1523-1581).⁸¹ Hooftman verzocht via zijn toenmalige werknemer, de humanist en koopman Johan Radermacher (1538-1617) om een schilder te vinden voor de versiering van zijn eetkamer. Specifiek een schilder die minder traag en duur was dan Frans Floris (1519/1520-1570).⁸² Op aanraden van de cartograaf en geograaf Abraham Ortelius (1527-1598) werd de vrijwel onbekende Maarten de Vos voorgesteld, die vervolgens vijf schilderijen uit het leven van de apostel Paulus zal schilderen.⁸³ Het succes van deze opdracht tekent het begin van De Vos' carrière en zal hem een veelgevraagd schilder in Antwerpen maken.

Voorname­lijk vanaf de jaren 80' van de 16^{de} eeuw zien we Maarten de Vos zich toespitsen op het ontwerpen van prenten.⁸⁴ Deze shift is ongetwijfeld toe te schrijven aan de aanhoudende oorlog tussen de Nederlanden met Spanje, die de Antwerpse kunstmarkt destabiliseerde.⁸⁵ Prenten waren goedkoper om te produceren,

⁸⁰ Voor een overzicht van de literatuur, zie: Amanda K. Herrin, 'Narratives of Origin in Netherlandish Art: Maarten de Vos & Late Sixteenth-Century Print Design as Visual Exegesis' (Doctoraatsthesis, New York, New York University, 2016), p.14; in het algemeen, zie: Porras, 'Copies, cannibals and conquerors'; Porras, 'Going viral?'

⁸¹ Over het patronage van Gillis Hooftman, zie: Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Berlin: Mann, 1980), p.36, 64-84; Porras, 'Copies, cannibals and conquerors', p.263; Herrin, 'Narratives of Origin in Netherlandish Art', p.22.

⁸² Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.68.

⁸³ K. J. S. Bostoën, *Bonis in bonum: Johan Radermacher de Oude (1538-1617), humanist en koopman*, Zeven Provinciënreeks, d. 15 (Hilversum: Verloren, 1998), p.27,28; Jos Hanou, 'Mozes, muiters en munten. De Wet in Maerten de Vos' "Panhuyspaneel" volgens de "methode Radermacher"', *Oud Holland* 127, nr. 2/3 (2014): p.66,67.

⁸⁴ Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.174-195.

⁸⁵ Filip Vermeulen, *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's golden age*, Studies in European urban history (1100-1800) vol.2 (Turnhout: Brepols, 2003), p.100-111.

verspreiden én aan te kopen dan schilderijen, op doek of op paneel. Verschillende van zijn prentontwerpen zijn uitgesproken katholiek, zoals bijvoorbeeld de reeksen over heiligen en eremieten die bijgevolg vlot afzet vinden in Nieuw-Spanje en Katholiek Europa. Maar bij de val van Antwerpen (1585) staat De Vos echter opgetekend als Lutheraan.⁸⁶ Wat kunnen we uit deze tweestrijd concluderen? In de gevoelige confessionele context waarin hij werkte en leefde, blijkt de kunstenaar op professioneel vlak vooral pragmatisch. Herrin haalt aan dat het vooral de financiële moeilijkheden van kunstenaars, drukkers, handelaars en geleerden waren die tijdens deze moeilijke periode meer doorwogen dan hun persoonlijke geloofsbelijdenis.⁸⁷

Bijvoorbeeld in 1575 produceerde De Vos samen met één van de Wierix broers; zijnde Johannes (c.1549-1618), Hieronymus (1553-1619) of Antonius (c. 1555/9-1604) een huwelijksportret van Willem van Oranje (1533-1584),⁸⁸ terwijl hij in het midden van de jaren 80' zich opnieuw met de Wierix'en zal toespitsen op de groeiende markt van de katholieke Spaanse koloniën.⁸⁹ De losbandige Wierix broeders waren eveneens opgetekende Lutheranen.⁹⁰ Met het beleg (1584) en de Val van Antwerpen (1585) kwam de stad terug onder Spaanse bewind waarna De Vos, zoals menig ander Lutheraan, besliste om niet in te gaan op de reconciliatie act

⁸⁶ "In the census taken between 1584 and 1585 for the purpose of levying an extra tax on Antwerp's citizens, records document that Maarten de Vos was a Lutheran", zie: Herrin, 'Narratives of Origin in Netherlandish Art', p.22; verwijzend naar Jan Van Roey, *De Antwerpse schilders in 1584-1585: poging tot sociaal-religieus onderzoek*, Jaarboek (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, 1966), p.113,125; Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.40.

⁸⁷ Herrin, 'Narratives of Origin in Netherlandish Art', p.15; met een verwijzing naar Christian Tümpel, 'Jordaens, a Protestant Artist in a Catholic Stronghold', in *Jacob Jordaens: (1593-1678)*, vol. 1. Paintings and Tapestries (Ausstellung, Brussels: Gemeentekrediet, 1993), p.31-38.

⁸⁸ Deze prent is ook toegeschreven aan Theodoor de Bry, zie: James Clifton, 'Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. 52 (november 2001): p.108; Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert* (Brussel: Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1978), n.1670; Christiaan Schuckman, red., *Maarten de Vos*, vol. 2 (Plates), *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700.*, Vol. 44 (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995), n.1332; James Tanis en Daniel Horst, *Images of discord: a graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War* (Grand Rapids, Michigan: Bryn Mawr College Library ; W.B. Eerdmans, 1993), p.92-93.

⁸⁹ In het algemeen, zie: Porras, 'Copies, cannibals and conquerors'; Porras, 'Going viral?'

⁹⁰ M. Mauquoy-Hendrickx, *Les Wierix illustreurs de la Bible dite de Natalis* (Quaerendo, 1976), p.30-33; Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Berlin: Mann, 1980), p.36,27; Porras, 'Going viral? Maarten de Vos's St. Michael the Archangel', p.63.

van Alexander Farnese (1545-1592).⁹¹ Als een ervaren kunstenaar met een uitgebreid netwerk aan opdrachtgevers, graveurs en uitgevers was hij waarschijnlijk niet bereid om te verhuizen naar nieuwe oorden met een mogelijk minder lucratief kunstmilieu.⁹²

Naarmate de tachtigjarige oorlog vorderde, ontwierp hij talloze prentenreeksen waaronder: *het Oude en Nieuwe testament, heiligen, de apostelen én de heremieten*, alsook allegorieën van: *de planeten, sterrenbeelden, seizoenen, maanden, continenten, wereldwonderen, zintuigen en deugden*.⁹³ In de driedelige Hollstein catalogus wordt de omvang en rijkdom van De Vos' grafisch oeuvre meteen duidelijk. De catalogus bevat ongeveer 1600 originele prenten naar zijn ontwerpen die door de beste Nederlandse graveurs werden gegraveerd, namelijk, Jan Sadeler (1550-1600), Crispijn van de Passe I (1564-1637), de Wierix broers, Adriaan Collaert (c. 1560-1618) (en familie), Karel de Mallery (c. 1576-na 1631) en twee van Philips Galle's schoonzonen. Ook voor Officina Plantiniana, meer bepaald onder Jan I Moretus (1543-1610), ontwierp hij enige tijd de boekillustraties voor de telkens herwerkte *Missale Romanum*. Zijn voornaamste uitgevers waren Phillip Galle (1537-1612), Adriaan Collaert, Jan & Raphael Sadeler en Johannes Baptista de Vrints (1552-1610), die allen tot de belangrijkste drukker/graveur families van Antwerpen behoorden.⁹⁴ Zij stonden in voor de productie en verkoop van geproduceerd drukwerk, dat via diverse handelsnetwerken doorheen de wijde wereld verspreid werd. Hij wordt beschouwd als de meest productieve kunstenaar van zijn generatie in Antwerpen, wat hem respectievelijk situeert als opvolger van Frans Floris en voorganger van Pieter Paul Rubens (1577-1640).

2.2. De odyssee van Antwerps drukwerk naar Nieuw-Spanje

⁹¹ Van Roey, *De Antwerpse schilders in 1584-1585: poging tot sociaal-religieus onderzoek*, p.125.

⁹² Herrin, 'Narratives of Origin in Netherlandish Art', p.23.

⁹³ Voor een volledig overzicht kan de inhoudstafel dienen van: Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1996.

⁹⁴ In het algemeen, zie: Christiaan Schuckman, red., *Maarten de Vos*, vol. 3 (Text), *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700.*, Vol. 44 (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995), n.1332; James Tanis en Daniel Horst, *Images of discord: a graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War* (Grand Rapids, Michigan: Bryn Mawr College Library; W.B. Eerdmans, 1993).

Na het beleg het Antwerpen in 1585 recupereerde de Antwerpse economie snel en zien we Spanje als een belangrijke afzetmarkt groeien.⁹⁵ De onuitputtelijke vraag naar liturgisch drukwerk vanuit het Iberisch schiereiland, dient men te begrijpen in de context van het opbouwen van de overzeese kolonies aan de hand van het evangeliseringsproces.⁹⁶ Aangezien lokale drukkerijen maar een deel van het nodige drukwerk konden opleveren, werd er voornamelijk beroep gedaan op Antwerpse drukkerijen én specialiseerden zij zich als gevolg op de Spaanse markt.⁹⁷ Enrique González González beschrijft de handelsroute van grafiek uit de Nederlanden, via Spanje naar Nieuw-Spanje. De odyssee van het drukwerk begon met een zeereis van de stad aan de Schelde naar de noordelijke havens van Spanje. Hier van werd het merendeel over land naar Sevilla vervoerd, waarna het drukwerk toe was aan een trans-Atlantische tocht naar de Golf van Mexico, de haven van Veracruz. Langs Puebla reisden de goederen verder door naar Mexico-Stad, waarna ze samen met lokaal geproduceerd drukwerk door de kolonie werden verspreid.⁹⁸ Tijdens de Contrareformatie was deze stroom van prenten en boeken uitermate belangrijk en werd ze door de inquisitie streng gecontroleerd. Zo werden drukkers, uitgevers en handelaren die instonden voor de productie en verspreiding van verboden boeken, steeds meer gevisieerd door de Inquisitie.⁹⁹ Tussen de oude en Nieuwe Wereld zien we een censuremuur opgetrokken worden, wat vergelijkbaar is met het *agency* begrip uit Porras model,¹⁰⁰ zijnde; het al dan niet ingrijpen tijdens het virale proces. Voor Spanje was het van cruciaal belang om denkbeelden

⁹⁵ Francine De Nave, 'Antwerpen als typografisch centrum voor de Iberische wereld', in *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols (Leuven: Acco, 2009), p.56.

⁹⁶ In het algemeen, zie: Gruzinski, 'Het Babel van de zestiende eeuw'.

⁹⁷ De Nave, 'Antwerpen als typografisch centrum voor de Iberische wereld', p.44; Werner Thomas, 'Zuid-Nederlandse drukkers in Spanje en Spaans-Amerika', in *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Eddy Stols en Werner Thomas (Leuven: Acco, 2009), p.171-172; Eddy Stols, 'De Iberisch en koloniale horizonten van de handel der Nederlanden inde 16de eeuw', in *Christoffel Plantijn en de Iberische wereld*, onder redactie van Carl Depauw, Francine De Nave, en Dora. Imhof (Antwerpen: Museum Plantin-Moretus, 1992), p.33.

⁹⁸ Enrique González González, 'Boeken uit de Zuidelijke Nederlanden in Nieuw-Spanje', in *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols (Leuven: Acco, 2009), p.192-211.

⁹⁹ In het algemeen, zie: Thomas, 'Zuid-Nederlandse drukkers in Spanje en Spaans-Amerika'; Thomas, *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*.

¹⁰⁰ Porras, 'Going viral?', p.65-71.

uit Reformatorische hoek te weren uit zijn kolonies, aangezien dit in essentie hun gezag zou ondermijnen.

Maar niet alleen het drukwerk zelf verliet Antwerpen. Al vroeg in de 16^{de} eeuw zien we Vlaamse handelaren, drukkers en kunstenaars de Scheldestad verlaten om hun geluk elders op te zoeken.¹⁰¹ Nederlandse graveurs, die vaak ook de rol van drukker en uitgever op zich namen, vonden hun weg naar het Iberische schiereiland waarna er verscheidene drukkerijen in de Spaanse steden ontstonden.¹⁰² Werner Thomas toont aan dat deze buitenlandse ondernemingen handelscontact bleven houden met drukkerijen in Antwerpen (waaronder Plantijn) én weldra successen boekten. Hiertegenover staat dat, het opbouwen van succesvolle drukkerijen in Amerika vele moeizamer verliep dan gehoopt.¹⁰³ Een gebrek wat het Habsburgse Rijk uiteindelijk ook kiespijn zal bezorgen. Kelly Donahue Wallace duidde reeds op het belang van een eigen Spaanse (of lokale) reproductie, collectie- en beeldvorming van grafiek voor politieke vertegenwoordiging.¹⁰⁴ Naargelang de tijd zal het Spaanse rijk en haar kolonies benadeeld worden door het negatieve beeld dat van hen ontstond in de Antwerpse én buitenlandse reproductie industrie.

2.3. Kannibalisme en de beeldvorming van 'Amerika'

De export van de prenten ontworpen door Europese kunstenaars, leverde een ongeziene bijdrage aan de koloniale beeldcultuur van Nieuw-Spanje. Opvallend hierbij is dat het vaak dezelfde kunstenaars waren die ook de beelden over de Amerikas produceerden die de perceptie van de Nieuwe Wereld in Europa tekende. Deze beeldvorming was soms positief of neutraal, maar vaak negatief van aard.¹⁰⁵ We onderzoeken hier de *Amerika* (1598, fig.3) prent in de reeks over de continenten

¹⁰¹ Voor deze vroege wisselwerking tussen de Nederlanden en Spanje, zie: Raymond Fagel, 'De Hispano-Vlaamse Wereld, De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders 1496-1555' (Doctoraatsthesis, Nijmegen, Brussel, 1996); Eddy Stols, 'Vlaamse ambachtstlui en handelaars in koloniaal Mexico', in *De Belgen en Mexico, Negen bijdragen over de Geschiedenis van de Betrekkingen tussen België en Mexico*, vol. 2, Avisos de Flandes (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1993), p.8-15.

¹⁰² In het algemeen, zie: Thomas, 'Zuid-Nederlandse drukkers in Spanje en Spaans-Amerika'.

¹⁰³ Garone Gravier, 'De Flandes a la Nueva España', p.52; Thomas, 'Zuid-Nederlandse drukkers in Spanje en Spaans-Amerika', p.169.

¹⁰⁴ Donahue Wallace, 'Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la ilustración', p.362.

¹⁰⁵ Donahue Wallace, 'Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la ilustración', p.362,363.

naar het ontwerp van De Vos, gegraveerd en uitgegeven door Adriaan Collaert, én de satirische *De groten vissen eten de kleine* (c.1580, fig.5), eveneens getekend door De Vos en uitgegeven door Johannes Baptista de Vrints.¹⁰⁶ Hoewel op beide prenten een kannibalistische scene staat afgebeeld, verschilt de invulling die aan deze vermeende praktijk wordt gegeven. Door het doorgronden van de stereotyperende beelden komen belangrijke nuances aan het licht.

2.3.1. Amerika

In De Vos' bekende *Continenten* reeks, gegraveerd en uitgebracht door Adriaan Collaert (1589), zien we telkens een halfnaakte vrouw die één van de vier continenten (Europa, Azië, Afrika en Amerika) zal personifiëren.¹⁰⁷ De vrouwen zijn uitgerust met typerende attributen, geënceneerd in een landschap met oorlogstaferelen, exotische fauna en flora¹⁰⁸ Op de prent staat *Amerika* in wapenuitrusting afgebeeld, paraderende op een gordeldier met onrealistische afmetingen. Ze kijkt achterom naar op een veldslag tussen naakte indianen die het met hun speren, pijlen en bogen opnemen tegen Spanjaarden uitgerust met lansen en musketten. Naast de veldslag staan er enkele indianen verzameld onder een rots, mogelijk afgebeeld als -delvende naar metalen. Langs haar rechterzijde zien we op de voorgrond een opmerkelijke verzameling dieren. We onderscheiden twee schapen (met staarten), een vogel (mogelijk een papegaai), een gordeldier én twee exotische geiten met lange oren.

Deze twee vreemde geiten herkennen we als *cabras de India* en zijn waarschijnlijk gebaseerd op een illustratie uit Bernard von Breidenbach's (c.1440-1497) reisverslag naar Jeruzalem, *Peregrinatio in terram sanctam* (1486).¹⁰⁹ Hoewel we geneigd

¹⁰⁶ Christiaan Schuckman, red., *Maarten de Vos*, vol. 2 (Plates), Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700., Vol.44 (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995), catalogusnummer: 1399, 1403.

¹⁰⁷ Maarten de Vos, *De Continenten Reeks*, drukwerk, geraadpleegd 13 augustus 2020, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/2800737--henitsirk/collections/visions-of-america>.

¹⁰⁸ Op de prenten Europa, Azië en Amerika worden veldslagen afgebeeld, behalve op die van Afrika.

¹⁰⁹ Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, 1. ed (Mainz: Peter Schöffer, 1486), (zie gedigitaliseerde versie, p.48).

zijn om de twee geiten met hun disproportionele oren als fantasiewezens te beschrijven, vertonen ze een sterke gelijkenis met de Indisch-Pakistaanse geit variëteiten zoals de *beetal*, *kamori* of *jamnapari*. De *cabra de India* komt doorheen de vroegmoderne Europese beeldcultuur sporadisch voor, vaak als een illustratie naast andere exotische dieren.¹¹⁰ Veeleer dan een ooggetuige, voegt De Vos dit dier toe als een voorbeeld van vermeende fauna van de Indiën, zoals toen zowel Azië als de Amerikas werden genoemd.

Achter de fauna zien we zowel een kannibalistische scene als een jachttafereel afgebeeld, die we beide als generische beelden in de beeldvorming van Amerika kunnen aanschouwen. Amerindiaans kannibalisme werd in de 16^{de} eeuw doorgaans geïllustreerd aan de hand van een slachttafereel op een werkbank én het grillen van de ledematen op een vuur. Dit vaak in het gezelschap van een moeder met haar zuigeling, die door de horror onbewogen blijven.¹¹¹ De Latijnse tekst onder de prent verduidelijkt:

"Illa quidem nostris dudum non cognita terris, Facta brevi auriferis latè celeberrima venis, Visceribus scelerata suis humana recondens, Viscera feralem prætendit AMERICA clavem."

"Zij is het ons lang niet gekende land, korte tijd later gekend voor haar gouddragende aderen, Het opslaan van menselijke organen zijn (hun) zonden, dodelijke bedrog is AMERIKA('s) sleutel" (eigen vertaling)

Woord en beeld creëren hier samen het stereotype van een zondig continent, gecompliceerd voor een Europees publiek. Naast bijvoorbeeld de reisverslagen van

¹¹⁰ Naast een verwijzing naar een *cabra de India* in Bosch' *Tuin der lusten*, is ook een voorbeeld in een 16de eeuws koninklijk (Vlaams) wandtapijt in Portugal gevonden, namelijk het *Cortejo triunfal com dromedários*, uit de *À maneira de Portugal e da Índia* serie in het Museu do Caramulo, zie: Luis Tejero González, 'América En El Jardín de Las Delicias' (z.d.), 35, geraadpleegd 10 augustus 2020; én Pedro Dias, 'À maneira de Portugal e da Índia, uma tapeçaria inédita', 2007, p.22-23.

¹¹¹ Charles Zika, 'Fashioning New Worlds from Old Fathers: Reflections on Saturn, Amerindians and Witches in Sixteenth-Century Print', in *Dangerous Liaisons: Essays in Honour of Greg Denning*, onder redactie van Donna Merwick en Greg Denning, Melbourne University History Monographs 19 (Parkville: History Dept., University of Melbourne, 1993), p.264-269; Porras, 'Copies, cannibals and conquerors', p.256-257.

Columbus, Magelaan en Vespucci, bestendigen ook zeker de beelden van een barbaars Amerika het Europees superioriteitsgevoel. Een koloniale tijdsgeest waarmee de verovering en uitbuiting van deze volkeren rechtvaardigt werd.¹¹²

De Vos was een goede vriend van Abraham Ortelius, en maakte deel uit van zijn Europees artistiek-humanistisch netwerk.¹¹³ Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (eerste druk 1570), is eveneens een mijlpaal voor de beeldvorming van de Nieuwe Wereld.¹¹⁴ Naast de kennis van een honderdtal land- en zeekaarten (waaronder de Nieuwe Wereld) zien we onderaan de titelpagina, Amerika, als de personificatie van een barbaars continent (zie fig.4). Hier letterlijk en figuurlijk ondergeschikt aan respectievelijk Afrika, Azië en Europa.¹¹⁵

Tegenover dit Amerika als een land van kannibalen, circuleerde reeds vroeg de opvatting dat niet de lokale bevolking, maar de kolonistoren de ware barbaren waren. Zo beschrijft Bartolomé de Las Casa's in zijn *Brevissima relación de la destrucción de las Indias* (1552),¹¹⁶ de gruweldaden van de Spaanse kolonistoren ten opzichte van de inheemse bevolking. Las Casas (1484-1566) was oorspronkelijk een kolonist in Hispaniola, die na het waarnemen van ongelijkheid en uitbuiting, zich weet in te zetten voor een betere behandeling van de indianen.¹¹⁷ Omdat de getuigenissen en verhalen in Las Casas' boeken zo afstotelijk zijn, twijfelden

¹¹² J. Lechner, 'Beeldvorming omtrent de "Conquista" door tijdgenoten', in *Beeld en verbeelding van Amerika*, onder redactie van Wil Pansters, Jan Weerdenburg, en Hanneke Burger, 1. ed., vol. 1 (Utrecht: Bureau Studium Generale, Universiteit Utrecht, 1992), p.45-52; Renate Pieper, 'De Nieuwe Wereld in het Zuid-Nederlandse drukwerk uit de zestiende eeuw', in *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols (Leuven: Acco, 2009), p.321-333.

¹¹³ In het algemeen, zie: Tine Luk Meganck, *Erudite Eyes, Friendship, Art and Erudition in the Network of Abraham Ortelius (1527-1598)* (Leiden, Boston: Brill, 2017).

¹¹⁴ Pieper, 'De Nieuwe Wereld in het Zuid-Nederlandse drukwerk uit de zestiende eeuw', p.321.

¹¹⁵ Elisabeth Neumann, 'Imagining European community on the title page of Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (1570)', *Word & Image, A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 25 (oktober 2009): p.427-42.

¹¹⁶ Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Colombia: Grupo Difusión Científica Colombia, 2008).

¹¹⁷ Hij wordt ook wel vaak als de eerste mensenrechten activist beschreven, zie: Manuel Giménez Fernández, 'Fray Bartolomé de Las Casas: A Biographical Sketch', in *Bartolomé de Las Casas in History: Toward an Understanding of the Man and His Work*, onder redactie van Juan Friede en Benjamin Keen (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1971), p.67-127; Juan Friede en Benjamin Keen, red., *Bartolomé de Las Casas in History: Toward an Understanding of the Man and His Work* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1971).

ook zijn tijdgenoten aan de door hem beschreven feiten.¹¹⁸ Recent onderzoek toont aan dat hij veel uit een eerste en tweede instantie hoorde én in zijn verslaggeving overdreef om een schokeffect te creëren.¹¹⁹ Tien jaar na het losbarsten van de Revolte in de Nederlanden, werd *La destrucción de las Indias*, voor het eerst vertaald naar het Nederlands (1578) én vervolgens het Duits (1599)¹²⁰. Ook in de *essays* (1580) van de Franse filosoof Michel de Montaigne (1533-1592) wordt er kritiek geleverd op het brutale optreden van de Spanjaarden in de Amerikas.¹²¹ Voortbouwend op Las Casas, beschrijft Montaigne een nagenoeg perfecte precolumbiaanse wereld, die door de hebzucht van de Spanjaarden verwoest werd.¹²²

Naar het einde van de 16^{de} eeuw zal vooral de geïllustreerde compendia van Theodoor de Bry (1528-1589) en zijn zonen dit beeld, van Amerika als een teruggevonden paradijs dat geplunderd werd door de Spaanse veroveraars, verder uitdragen. In hun bekende boeken over Amerika (1590-1634) worden de door Las Casas beschreven gruwelijkheden in prent gegraveerd.¹²³ De weerzinwekkende prenten zijn talloze keren herdrukt, en dienden tot het begin van de 18^{de} eeuw vaak ter illustratie voor literaire werken over het continent Amerika.¹²⁴ We zien oorlogstaferelen, wrede verminkingen en Spanjaarden als gulzige barbaren. Toch toont óók De Bry de Amerindianen als bloeddorstige kannibalen, wat aantoont hoe het idee van indiaans kannibalisme diep in de Europese psyché was doorgedrongen.¹²⁵ In hoeverre de beelden representatief zijn voor de *Amerikas*, de *Nahuas* en de Spaanse kolonistoren, blijft een moeilijke vraag. De mythevorming rond kannibalisme bij Indianen behoort, naast de goudkoorts van het *El Dorado* en de woeste

¹¹⁸ Voor meer informatie, zie: Juan Comas, 'Historical Reality and the Detractors of Father Las Casas', in *Bartolomé de Las Casas in History: Toward an Understanding of the Man and His Work*, onder redactie van Juan Friede en Benjamin Keen (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1971), p.487-537.

¹¹⁹ Lechner, 'Beeldvorming omtrent de "Conquista" door tijdgenoten', p.48.

¹²⁰ Lechner, 'Beeldvorming omtrent de "Conquista" door tijdgenoten'. p.49.

¹²¹ Michel de Montaigne, 'Of Cannibals', in *The complete works*, vol. boek 1, 15, 1580; Michel de Montaigne, 'Of Coaches', in *The complete works*, vol. boek 3, 6, 1580.

¹²² Lechner, 'Beeldvorming omtrent de "Conquista" door tijdgenoten', p.50.

¹²³ "De eerste Duitse vertaling (Frankfurt, 1599) was verlucht met prenten van Johan Theodoor de Bry, zoon van de Luikse graveur en drukker Theodoor, die met zijn beide zoons Johan Theodoor en Johan Israel was uitgeweken naar Duitsland om daar zijn protestantisme ongestoord te kunnen belijden", zie: Lechner, 'Beeldvorming omtrent de "Conquista" door tijdgenoten', p.49.

¹²⁴ Donahue Wallace, 'Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la ilustración', p.363.

¹²⁵ Donahue Wallace, 'Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la ilustración'.

vrouwelijke *Amazonen* krijgers tot de hardnekkigste stereotypes over Amerika in de vroegmoderne tijd.¹²⁶

In de 16^{de}-eeuwse Spaanse bronnen worden de Amerindiaanse volkeren bijna vanzelfsprekend beschreven als kannibalistisch (*qui comen carne humana*), terwijl hierbij maar weinig waardevolle eerstehands getuigenissen worden vermeld.¹²⁷ Uit de voorbeelden die antropoloog Neil Whitehead aanhaalt (voornamelijk uit Columbus ontdekkingsreizen in de Caraïben) zou het gaan over zeldzame rituelen, waarbij het innemen van een overleden geliefde of een vermoorde vijand, een bron is van spirituele kracht. Aangezien deze vastgestelde praktijken allesbehalve lijken op de taferelen afgebeeld in de prenten van De Bry of De Vos, schrijft hij de beeldtaal van Amerindiaans kannibalisme dan ook voornamelijk toe aan de koloniale Europese angsten over deze rituelen. We mogen niet vergeten dat het christendom namelijk in de eucharistieviering een sleutelbeeld verstrekt voor heilig kannibalisme,¹²⁸ het sacrament dat traditioneel de vleeswording van het lichaam van Christus in wijn en brood uitbeeldt. In de christelijke liturgie wordt dit ook wel de transsubstantiatie genoemd.

Maar er bestaan ook politieke beweegredenen om de mythe van kannibalisme in de beeldtaal te verklaren. Zo ligt Las Casas' publicatie mee aan de basis van de Spaanse *Leyenda Negra*, een anti-Spaanse en anti-katholieke propagandistische stroming, ontstaan in Noord-Europese gebieden tijdens de 16^{de} eeuw.¹²⁹ De Zwarte Spaanse legende, weergegeven in De Bry's prenten, werd handig uitgespeeld in de machtsstrijd tussen het Habsburgse Rijk én Engeland, Frankrijk en de Nederlanden, Europese mogendheden die allemaal koloniale ambities koesterden. Naarmate de godsdienstoorlogen vorderden, werd kannibalisme meer en meer geassocieerd met Spaans geweld en christelijke overheersing. Ook in de Nederlanden werd het beeld van kannibalisme door de Reformisten, onder invloed van de

¹²⁶ Neil L. Whitehead, 'El Dorado, Cannibalism and the Amazons: European Myth and American Praxis in the Conquest of South America', in *Beeld en verbeelding van Amerika.*, onder redactie van Wil Pansters, Jan Weerdenburg, en Hanneke Burger (Utrecht: Bureau Studium Generale, Universiteit Utrecht, 1992), p.53-69.

¹²⁷ William F. Arens, *The man-eating myth: anthropology & anthropophagy* (New York: Oxford University Press, 1979); Whitehead, 'El Dorado, Cannibalism and the Amazons', p.64.

¹²⁸ Whitehead, p.65-66.

¹²⁹ Javier Sáenz del Castillo Caballero, 'La Leyenda Negra hispanoamericana', *Arbil*, nr. 90 (maart 2005): p.1-22; Rómulo D. Carbia en Miguel Molina Martínez, *Historia de la leyenda negra hispano-americana*, Ambos mundos (Madrid: Marcial Pons Historia, 2004).

Spaanse *Leyenda Negra*, handig uitgespeeld. Enerzijds vergeleken protestanten de furie van de Spaanse Inquisitie met de gruweldaden van de Spanjaarden overzee; anderzijds verwezen zij naar het indiaans 'kannibalisme' om spot te drijven met katholieken die deelnamen aan de eucharistieviering.¹³⁰

In de studies naar de Meso-Amerikaanse beschavingen komt een genuanceerder beeld van rituele mensenoffers tijdens de 15^{de} en 16^{de} eeuw naar voren. Onder de heerschappij van de Azteken gingen mensenoffers en kannibalisme doorgaans samen gepaard en maakten deze gruwelijke praktijken een cruciaal deel uit van hun leefwereld.¹³¹ Dergelijke rituelen gebeurden op een dermate grote schaal én lugubere wijze, dat we het Amerindiaanse kannibalisme in de Europees stereotyperende beeldtaal zelfs eerder als karikaturaal kunnen omschrijven. Vermits het Azteeks kannibalisme hier de nodige contextualisering mist moeten we de beelden misschien eerder als echo's opgevangen door de eerste Amerika reizigers aanzien; namelijk als een praktijk uitgevoerd boven op de piramides én als een cruciaal gegeven behorende tot hun geloofsovertuiging.

2.3.2. De grote vissen eten de kleine

De grote vissen eten de kleine prent naar Maarten de Vos (fig.5) refereert naar de gelijknamige prent van Pieter Bruegel de Oude (c.1525/30-1569) (1557, fig.6), die op zijn beurt naar Hieronymus Bosch (1450-1516) verwijst.¹³² Op de achtergrond speelt zich bij De Vos evenwel een kannibalistische scene af. Volgens Stephanie Porras, die deze prent grondig onderzocht, toont De Vos zich hier als een

¹³⁰ Porras, 'Copies, cannibals and conquerors', p.262-263.

¹³¹ Voor een inzicht in de materie, zie: Burr Cartwright Brundage, *The Fifth Sun: Aztec Gods, Aztec World*, 1 ed., Texas Pan American Series (Austin: University of Texas, 1983), p.195-219; Herbert Burhenn, 'Understanding Aztec Cannibalism', *Archiv für Religionspsychologie / Archive for the Psychology of Religion* 26 (2004): p.1-14.

¹³² Matthijs Ilsink, *Bosch en Bruegel als Bosch: kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528 - 1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450 - 1516)*, Nijmeegse Kunsthistorische studies 17 (Edam: Orange House, 2009), p.304-308.

ambigue kunstenaar tijdens de moeilijke periode in Antwerpen.¹³³ Porras stelt dat De Vos zich voor de kannibalistische scene, zowel qua design als stijl, baseerde op het gespierde lichaam van een kannibaal op een prent van Maarten van Heemskerck (1498–1574).¹³⁴ Van Heemskerck' prent (fig.7) is eenduidiger dan De Vos' prent, waarbij het kannibalisme voor een bredere interpretatie vatbaar is.¹³⁵

De prent in kwestie behoort tot de reeks van Keizer Karel V 's (1500-1558) veldslag overwinningen en verwijst naar de *Conquista* van de inheemse volkeren van Amerika: "*The Indians, who once nourished themselves with human flesh, have now become civilized, overcome by the invincible weapons of the emperor*".¹³⁶ Onder de prent wordt het jaar 1530 vermeld, wat niet lijkt te verwijzen naar een bepaalde veldslag van Hernan Cortés of Francisco Pizarro (1476-1541), maar eerder naar Karel V's pauselijke kroning tot keizer van het Heilig Romeinse Rijk. Hiermee wordt rechtstreeks de rechtvaardiging van de *Conquista* afgebeeld, in naam van het christendom én aan de hand van de veldtochten van het Habsburgse Rijk tegen de barbaarse Indianen. De Vos ontleent in veel van zijn creaties, vormen en beelden aan Maarten van Heemskerck.¹³⁷ Karel van Mander (1548-1606) noemt hem in zijn *Schilderboeck* (1604) dan ook de onbetwistbare opvolger van van Heemskerck.¹³⁸ In Bruegel's prent van *De grote vissen eten de kleine* wordt een vicieuze cirkel van hebzucht afgebeeld. Een kritiek op de menselijke drang zich telkens opnieuw te willen verrijken, ten koste van je medemens of soortgenoten.¹³⁹ Wanneer De Vos tijdens het Lutherse bewind, in het begin van de jaren 80', dit beeld van '*de grote vissen die de kleine eten*' naast dat van '*Amerindiaanse kannibalen*' toont, creëert

¹³³ Stephanie Porras, 'Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's the big fish eat the small', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1, nr. 64 (januari 2014): p.248–71.

¹³⁴ Porras, 'Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's the big fish eat the small', p. 257.

¹³⁵ Porras, 'Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's the big fish eat the small', p. 257.

¹³⁶ 'ANTEHAC HVMANIS VESCENTES CARNIBVSTINDI / IAM DOMITI INVICTIS MITESCUNT CAESARIS ARMIS / 1530.', zie: Bart Rosier, 'The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, SNKP, 1, nr. 20 (1990): p.30.

¹³⁷ Herrin, 'Narratives of Origin in Netherlandish Art', p.15-20.

¹³⁸ "Sijn ordinantien der Historien, manier, en steldtselen der beelden, en in summa, zijnen geest, bewijzen overvloedich de Printen, die van hem door verscheyden Plaet-snijders uytcomen, en in sulck ghetal, dat hy in de veelheyten den anderen Marten, te weten, Heemskerck, te boven gaet, oft ten minsten ghelijck is: want hy was seer overvloedigh, veerdigh, en vast in zijn teyckenen" in: Carel van Mander, *Het Schilder Boeck* (Haarlem: Passchier van Westbusch, 1604), f. 265r.

¹³⁹ Voor een overzicht van de literatuur, zie: Maarten Bassens e.a., *Bruegel in zwart en wit: het complete grafische werk* (Brussel, Veurne: KBR, Hannibal, 2019), p.126.

hij op een subtiele manier een nieuwe betekenislaag. De *Grote vis die de kleine opeet* is niet alleen op figuratieve wijze vergelijkbaar met *de mens die zijn soortgenoot opeet*, maar is in essentie gelijkaardig. Beide beelden hebben een dubbele bodem en uiten zo verholde kritiek.¹⁴⁰ Porras verklaart verder dat de onderliggende connotaties voldoende ruimte laten voor interpretatie, om zowel de uitgever als de *inventor* De Vos vrij te pleiten in geval van conflict met religieuze en politieke autoriteiten: *Strategic ambiguity was not only a marketing ploy, an appeal to the broadest possible market; it also allowed for subsequent plausible deniability.*¹⁴¹

Het wordt duidelijk dat De Vos in zijn prenten de perceptie van Amerindiaans karnibalisme zorgvuldig afweegt.¹⁴² Diezelfde flexibiliteit bewerkstelligde dat Maarten de Vos, ondanks zijn Lutherse inclinatie, toch één van de meest invloedrijke kunstenaars in de rooms-katholieke evangelisatie van Nieuw-Spanje zou worden.

¹⁴⁰ Porras, 'Copies, cannibals and conquerors', p.264-265.

¹⁴¹ Porras, p.265. verwijzend naar Irving L. Zupnick, 'Bruegel and the Revolt of the Netherlands', *Art Journal* 23, nr. 4 (1964): p.283-289.

¹⁴² "The incoherence of De Vos's design thus not only was a survival strategy in politically uncertain times, but it also exposes the deep-rooted anxieties of this tumultuous period – when Antwerp itself was at risk of being consumed by outside forces.", zie: Porras, 'Copies, cannibals and conquerors', p.268.

3. Schilderijen van Maarten de Vos in Nieuw-Spanje

We keren onze blik nu naar de vijf schilderijen van de hand van Maarten de Vos die in Mexico terecht kwamen. Zoals Armin Zweite en Arroyo Lemus al aankaartten bestaat er jammer genoeg geen duidelijke bron over hoe De Vos schilderijen in Mexico arriveerden.¹⁴³ Miguel Falomir, die de schilderijenmarkt in Spanje rond 1600 bestudeerde, duidt op de lacunes in de kennis over de uitvoer van schilderijen van Sevilla naar de Amerikas in de 16^{de} eeuw. Dit geldt ook voor de Spaanse handel én de vraag naar Nederlandse schilderijen.¹⁴⁴

Drie schilderijen, *Sint Paulus* (fig.16), *Sint Petrus* (fig.18), en *Sint Michiel de Aartsengel* (fig.21), kwamen doorheen de geschiedenis terecht in de San Buenaventura Kathedraal in Cuautitlán, een stad dertig kilometer ten noorden van Mexico-Stad. *Tobias en de Engel* (fig.13) en *de Openbaring van Johannes* (fig.10) bevinden zich vandaag respectievelijk in de Catedral Metropolitano en het Museo Nacional del Virreinato. Van de vijf schilderijen zijn er slechts twee gesigneerd (fig.11,22), namelijk *de Openbaring van Johannes* en *Sint Michiel de Aartsengel*, waarvan de laatste ook de datering 1581 draagt (fig.23).¹⁴⁵

Zweite situeert *Tobias en de Engel* tussen het altaarstuk dat De Vos schilderde voor de hofkerk van Celle (1569) en het *Thomas triptiek* (1574), en dateert het schilderij kort na 1570.¹⁴⁶ Hij merkt voorts op dat voorstelling van *Openbaring van Johannes*, als een thema uit de *Apocalyps*, zeldzaam is in de Antwerpse schilderkunst van de 16^{de} eeuw. Hij wijst op stilistische gelijkenissen tussen *De Openbaring van Johannes* en de *Thomas Triptiek* en dateert op basis hiervan het werk rond

¹⁴³ Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.199-200, 286, 295; Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin de Vos y su anclaje en la Nueva España', p.100.

¹⁴⁴ Miguel Falomir, 'Artists' Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600', in *Mapping markets for paintings in Europe 1450-1750*, onder redactie van Neil De Marchi en Hans J. van Miegroet, *Studies in European urban history (1100-1800)* 6 (Turnhout: Brepols, 2006), p.147-149.

¹⁴⁵ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.103 .

¹⁴⁶ Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.165.

1574.¹⁴⁷ De Vos' grafisch oeuvre omvat eveneens voorstellingen van *De Openbaring van Johannes*, meer bepaald gegraveerd door Adriaan Collaert, Julius Goltzius (c.1555-c.1601) en Sadeler, waarvan deze laatste dateert uit 1579 (fig.12).¹⁴⁸

Behalve de *Sint Paulus*, *Sint Petrus* en *Sint Michiel de Aartsengel* schilderijen van De Vos, behoort tot het gerenoveerd altaarstuk van Cuautitlán (fig.9) ook een *Kroning van Maria* (fig.14). Deze laatste werd reeds door Zweite en De La Maza echter als stilistisch afwijkend beschreven.¹⁴⁹ Guillermo Tovar de Teresa schreef voor het eerst de *Kroning van Maria* toe aan de hand van Andrés de la Concha.¹⁵⁰ Dit wordt bevestigd door Arroyo Lemus, die het werk toeschrijft op basis van een vergelijkende studie van de stijlkenmerken en ondertekeningen.¹⁵¹ Haar conclusie is dat de la Concha de *Kroning van Maria* schilderde met kennis van De Vos' schilderijen, waarbij hij de kwaliteit van diens werk trachtte te evenaren. Dit wordt eveneens geïllustreerd door de compositie van het beeld, waar we gelijkenissen treffen met een *Kroning van Maria* prent (ongedateerd, fig.15), gegraveerd en uitgebracht door Hieronymus Wierix,¹⁵² alsook gelijknamige prenten van De Vos.¹⁵³

Zoals vermeld is er alleen op *Sint Michiel de Aartsengel* een signatuur met datum terug te vinden, zijnde: 'MERTINO DE VOS ANTUPIECIS INVENTOR ET FECIT ANNO 1581'. Deze signatuur bevat een (originele) orthografische fout in het Latijn, waarbij er eigenlijk 'ANTUERPIENSIS' hoort te staan.¹⁵⁴ We merken op dat Zweite de datum van de signatuur foutief heeft overgenomen (1587 in plaats van 1581).

Betreffende de ongedateerde en ongesigneerde *Sint Paulus* en *Sint Petrus* geven de tekeningen van de *evangelisten Mattheus* (1578) en *Lucas* (fig.17), behorende tot het prentenkabinet van het Nationaal Museum te Praag meer duiding. Dit omdat het waarschijnlijk om voorbereidende schetsen gaat voor de zijpanelen van

¹⁴⁷ Zweite, p.166.

¹⁴⁸ Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1995, 1 (Plates): n.610, 870, 882; Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.287.

¹⁴⁹ Zweite, *Marten de Vos als Maler*; De La Maza, *El pintor Martín De Vos en México*, p.39.

¹⁵⁰ Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, p.192.

¹⁵¹ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco', p.161-166.

¹⁵² Arroyo Lemus, p.162.

¹⁵³ Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1995, vol. 1 (Plates), n.420, 1553.

¹⁵⁴ Arroyo Lemus merkte een gelijkaardige fout op in de Vos' *altaarstuk van de gilde van de oude voetboog* (1590) behorende tot het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Over de signatuur van *Johannes schrijft de Apocalyps* en *Sint Michiel de Aartsengel*, zie: Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.211-217.

een retabel.¹⁵⁵ Zweite dateert de schilderijen op basis van hun stijlkenmerken vóór 1580, wat chronologisch overeenstemt met De Vos' prenten naar deze heiligen behorende tot de reeks *Christus, Sint Paulus en de 12 apostelen*, uitgegeven door schilder, rederijker en prentenmaker, Pieter Baltens (1525-1584) in 1578.¹⁵⁶ Bij de vergelijking van de *evangelisten* prentenreeks is eenzelfde monumentale pose van de figuur op te merken.

Omdat de schilderijen op doek geschilderd zijn,¹⁵⁷ en Zweite vergelijkbare signaturen vond tussen *Sint Michiel de Aartsengel* en de geëxporteerd schilderijen voor Mecklenburg (1572), Celle (1565-1576) en Madrid (ongedateerd), waren ze waarschijnlijk voorbestemd voor de handel. Verder stelt hij de samenstelling van het retabel in Cuautitlán in vraag.¹⁵⁸ Dankzij Arroyo Lemus' doctoraatsthesis is er sinds Zweite's referentiewerk al aanmerkelijk meer kennis. Zij formuleerde een hypothese waarin de schilderijen als een reeks naar Nieuw-Spanje kwamen, én van 1585 tot en met 1656 het hoofdaltaar van de Oude Kathedraal van Mexico vormden (fig.8).¹⁵⁹ Het lijkt dat De Vos de Mexicaanse doeken niet als één geheel ontwierp, maar zij in Mexico wel werden samengebracht in het hoofdaltaar.

3.1. Het Derde Mexicaans Provinciaal Concilie (1585)

De bouw van het hoofdaltaar in de kathedraal van Mexico is te situeren in de context van het Derde Mexicaanse Provinciale Concilie dat in 1585 plaatsvond in Mexico-Stad. Het Concilie werd uitgeroepen door de aartsbisschop, generaal inquisiteur en vicekoning, Pedro Moya de Contreras (1528-1591), die gedurende

¹⁵⁵ Roger Adolf d'Hulst, 'Over enkele tekeningen van Maarten de Vos', *Miscellanea Jozef Duverger*, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, nr. 2 (1968): p.516; Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.200.

¹⁵⁶ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.228; Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1995, n.846, 858.

¹⁵⁷ Voor uitgebreide studie naar de dragers en voorbereiding van de doeken, zie: Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.173-182.

¹⁵⁸ Zweite, *Marten de Vos als Maler*, p.200.

¹⁵⁹ Naast verscheidene bronnen die doorheen de tijd de thema's van het hoofdaltaar beschrijven, tonen de doeken materiaal technische overeenkomsten, zie: Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.159-280.

deze periode, zowel aan het hoofd van de kerk, de staat als het gerecht van Nieuw-Spanje stond ¹⁶⁰

Het Derde Mexicaanse Provinciale Concilie bepaalde de implementatie van de Tridentijnse richtlijnen volgens de Nieuw-Spaanse wetgeving, verdergaand op de decreten uit het Eerste (1555) en het Tweede Concilie (1565). Dit waren voornamelijk richtlijnen en decreten die nog niet in praktijk waren gebracht.¹⁶¹ Hiernaast ging het ook over de moeilijke dotatiekwestie tussen seculiere clerici en de broederordes in Nieuw-Spanje, die al enkele jaren problematisch was.¹⁶² Dit Derde Concilie wordt in de geschiedenis dan ook als het meest invloedrijke geduid, omdat de krachtlijnen die werden vastgelegd voor de Mexicaanse kerk bepalend zouden zijn tot het einde van de 19^{de} eeuw.¹⁶³ Pedro Moya de Contreras' bewind, als politiek en religieuze autoriteit, wordt beschreven als één waarin hij contrareformatische ideeën doorvoerde en zorgde voor een consolidatie tussen de politieke, economische en sociale systemen in Nieuw-Spanje.

In januari 1584, ongeveer één jaar voor de start van het concilie, begonnen de grote voorbereidingen in Mexico-Stad. Omdat de oude kathedraal bouwvallig was, en de constructie van de aanpalende nieuwe Kathedraal veel vertraging opliep,¹⁶⁴ schakelde De Contreras talloze ambachtslieden in om de oude kathedraal te renoveren. Een deel van de oude kathedraal was namelijk ingestort door de bouw van de nieuwe kathedraal, waardoor er dringende herstellingswerken moesten worden

¹⁶⁰ In 1571 werd hij Generaal Inquisiteur en installeerde hij het *Tribunal del Santo Oficio*, de Mexicaanse vertakking van de Spaanse inquisitie. In 1573 werd hij benoemd als aartsbisschop van Nieuw-Spanje, de functie waar het Derde Mexicaans Concilie zijn grootste verwezenlijking zal van zijn. In september 1584 nam hij even de functie van Onderkoning op, tot en met oktober 1585. Bij zijn terugkomst in Spanje werd hij President van de Raad van Indië tot en met zijn dood in 1591, zie: Stafford Poole, *Pedro Moya de Contreras: Catholic reform and royal power in New Spain, 1571-1591*, 2de dr. (Norman: University of Oklahoma Press, 2011).

¹⁶¹ Luis Martínez Ferrer e.a., red., *Decretos del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)*, Colección investigaciones (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Universidad Pontificia de la Santa Cruz, 2009).

¹⁶² Deze dotatiekwestie speelde zich voornamelijk af tussen de jaren 1550 én 1585. Voor meer informatie zie 1.2. *Tweede fase (1560-1650)* en Rodolfo Aguirre Salvador, 'El tercer concilio mexicano frente al sustento del clero parroquial', *Estudios de Historia Novohispana*, UNAM, nr. 51 (december 2014): p.9-44; Stafford Poole, 'Opposition to the Third Mexican Council', *The Americas* 25, nr. 2 (1968): p.111-159.

¹⁶³ María del Pilar Martínez López-Cano en Francisco J. Cervantes B., red., *Los concilios provinciales en Nueva España: reflexiones e influencias*, 1. ed, Serie Historia novohispana 75 (México, D. F: Universidad Nacional Autónoma de México & Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005), p.42; Voor een overzichtswerk, zie: Martínez Ferrer e.a., *Decretos del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)*.

¹⁶⁴ Silvio Zavala, 'La catedral vieja e iniciación de la nueva', in *Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585*, 1ste dr., vol. 96, Jornadas (El Colegio de Mexico, 1995), p.1-9.

uitgevoerd. Uiteindelijk zal de restauratie van de oude kathedraal niet voor de start van het Concilie klaar geraken waardoor bepaalde werken grotendeels samenvielen met de vergaderingen van januari tot en oktober 1585. De befaamde architect Claudio de Arciniega (1520–1593) was verantwoordelijk voor de heropbouw van de ineengestorte kathedraal. Het schrijnwerk van de spreek- en koorgestoelte werd de verantwoordelijkheid van de Vlaamse beeldhouwer Adrian Suster (c.1554-?), het verguldings- en schilderwerk de verantwoordelijkheid van Francisco de Zumaya (1532 - eind 16^{de} eeuw) en Nicolas de Téxeda. De schilder Cristobal de Almeria bouwde de versierde relingen van meerdere altaren. Naar het einde van het Concilie (januari - oktober 1585), eindigden ook de werken in de kathedraal wat de talrijk aanwezige clerici ongetwijfeld bekoorde. In de context van deze renovatiewerken werd er eveneens een nieuw retabel verzocht, wat voor deze speciale gelegenheid uiteraard niet kon ontbreken.

Voor de bouw van dit retabel werd de uitgeweken Sevillaanse schilder Andrés de la Concha aangesteld.¹⁶⁵ De la Concha kon rekenen op de medewerking van talloze beeldhouwers en schilders én hij maakte naar alle waarschijnlijkheid ook zelf één doek, *De kroning van Maria* (fig.14).¹⁶⁶ Ook de Vlaamse schilder Simon Peryn was aanwezig tijdens de werken.¹⁶⁷ Hij kreeg de opdracht om de doeken op dragers te bevestigen.¹⁶⁸ In het *Libro de fabrica* van de Kathedraal valt te lezen dat; “op 9 september 1585 het retabel klaar was voor een finale inspectie door de beeldhouwers Pedro de Brizuela en Juan Montaña, de schrijnwerker Adrian Suster en de schilders, vergulders en inlijsters Nicolás de Texeda, Pedro Rodríguez en Simon Peryn.”¹⁶⁹ (eigen vertaling)

Arroyo Lemus kon aan de hand van archiefwerk onderbouwen dat het retabel van het Derde Provinciaal Mexicaans Concilie bestond uit de *Kroning van Maria* én de

¹⁶⁵ Arroyo Lemus, ‘Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España’, p.127.

¹⁶⁶ Arroyo Lemus ‘Cómo pintar a lo Flamenco’, p.159-166.

¹⁶⁷ Voor meer informatie zie hoofdstuk 4.2. Simon Peryn.

¹⁶⁸ “Concha subcontrató al pintor flamenco Simón Pereyys quien recibió 72 pesos de oro por montar las seis pinturas sobre tela conformaron el programa” Arroyo Lemus, ‘Cómo pintar a lo Flamenco’, p.127.

¹⁶⁹ “El nueve de septiembre de 1585 la obra fue sometida a revisión por los escultores y entalladores Pedro de Brizuela y Juan Montaña, por el entallador Adrián Suster y los pintores, doradores y estofadores Nicolás de Texeda, Pedro Rodríguez y Simón Pereyys.”, zie: Arroyo Lemus, ‘Cómo pintar a lo Flamenco’, p.126.

vijf De Vos schilderijen.¹⁷⁰ Hierbij maakte zij ook al een hypothetische reconstructie van het retabel, die doorgaans, zoals andere renaissance altaarstukken in Nieuw-Spanje, opgedeeld werd in drie luiken met drie verdiepingen (fig.8).¹⁷¹

Hoewel het retabel ongetwijfeld een indrukwekkend kunstwerk was, zou het tegen 1649 toch al deels ontmanteld worden.¹⁷² Dit lot ondergingen vele renaissance retabels naargelang de tijd vorderde, de smaak veranderde en de Barokstijl furor maakte. Zo werden *Tobias en de Engel* en vermoedelijk ook de *Openbaring van Johannes* in een barok retabel herwerkt, terwijl de andere schilderijen waarschijnlijk nog enige tijd tot een provisioneel retabel behoorden in de Oude Kathedraal. Dit tot hun installatie in Cuautitlán in 1656.¹⁷³

Kortom de opstelling van De Vos' schilderijen in het hoofdaltaar de Oude kathedraal past binnenin de complexe logistieke onderneming naar aanleiding van het Derde Mexicaanse Provinciale Concilie. Een context waarbij de meest gerenommeerde ambachtsslui van Nieuw-Spanje werden ingeschakeld door De Contreras om, in een mum van tijd, een gepast decor te creëren voor de religieuze autoriteiten. We onthouden dat deze ambachtsslieden, de meest gekwalificeerde van Nieuw-Spanje, voor de gelegenheid genoodzaakt waren om nauw samen te werken. Hetzelfde samenwerkingsverband tussen de Concha en Peryn zal een jaar later ook verantwoordelijk zijn voor de productie van het altaar van Huejotzingo.¹⁷⁴ Waarom er exact voor De Vos' schilderijen gekozen werd én wie hiervoor verantwoordelijk was blijft een vraag.

3.2. Transcultureel netwerk in het Habsburgse Rijk

¹⁷⁰ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.122-127.

¹⁷¹ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco', p.129-131.

¹⁷² Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco', p.124.

¹⁷³ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España'; Toussaint, *Arte colonial en México*.

¹⁷⁴ Zie verder 4.2.1. *Het retabel van Huejotzingo* én de contracten gepubliceerd in: Heinrich Berlin, 'The High Altar of Huejotzingo', *The Americas* 15, nr. 1 (1958): p.63-73.

Om de keuze voor De Vos verder te begrijpen, bekijken we het netwerk achter de schilderijen van De Vos, zoals Arroyo Lemus het reeds deels ontrafelde. Haar hypothesen verbinden verschillende actoren uit de hoogste kringen in Spanje, waarvan de interesse en handel in Vlaamse kunst reeds gedocumenteerd werd.¹⁷⁵

Een spilfiguur in haar verhaal is de befaamde Spaanse theoloog Benito Arias Montano (1527-1598), ook welbekend als redacteur van de *Antwerpse Polyglot Bijbel* (1572) gedrukt bij Plantijn. In opdracht van Filips II, verbleef Montano een zevental jaar in Antwerpen (1568-1575), waar hij als verantwoordelijke voor de *Bijbel*, bevriend werd met vele Nederlandse geleerden, drukkers en kunstenaars.¹⁷⁶ Het is dankzij Montano's briefwisseling met de Spaanse elite dat we op de hoogte zijn van zijn kennis van het Antwerps kunstmilieu.¹⁷⁷ Uit zijn correspondentie met personen als; de secretaris van Filips II, Gabriel de Zayas (1526-1593); de aartsbisschop van Sevilla, Pedro Fernandez Temiño (1532-1590), en de president van de Raad van de Indiën, Juan de Ovando (1530-1575); kunnen we afleiden dat hij een schakelpersoon was tussen de Antwerpse kunstmarkt en de Iberische elites. Aan de hand van Montano's briefwisseling beschreef Sylvaine Hänsel een verfijnd handelsnetwerk, waarin de theoloog fungeerde als een mecenas, tussenpersoon, koper en kenner van Brabantse schilderijen, boeken en prenten.¹⁷⁸

Arroyo Lemus legt in haar betoog voornamelijk de link tussen Benito Arias Montano en zijn studiegenoot Juan de Ovando, die op zijn beurt een hechte politieke relatie kende met Pedro Moya De Contreras. We verklaren hier kort deze politieke relatie. Vóór de Ovando's benoeming als president van de Raad van de Indiën (1571) speelde hij als lid van de Hoge Raad van de Inquisitie een belangrijke rol in De Contreras' benoeming als eerste Inquisiteur van Mexico (1571). Hierna opnieuw in zijn aanstelling als aartsbisschop van Nieuw-Spanje (1573). Volgens een analyse

¹⁷⁵ In het algemeen, zie: Daan van Heesch e.a., red., *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain: Studies in Honor of Professor Jan Karel Steppe (1918-2009)*, (London Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2018).

¹⁷⁶ Uit de briefwisseling Montano en Ortelius, waarin beide elkaars vriendschap en erudiete oog voor kunst beschrijven, doet Montano de groeten naar hun gemeenschappelijke goede vriend Maarten de Vos.

¹⁷⁷ Sylvaine Hänsel, *Benito Arias Montano (1527-1598)*. (Huelva: Universidad de Huelva, 1999), <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4626586>.

¹⁷⁸ Hänsel, *Benito Arias Montano (1527-1598)*, p.81. Arroyo Lemus, p.147.

van Stafford Pool, betekent de Ovando's beïnvloeding in De Contreras' aanstellingen, dat hij een vertrouwenspersoon zocht aan het hoofd in Nieuw-Spanje.¹⁷⁹ Omdat gelijktijdig met de Opstand in de Nederlanden, in Nieuw-Spanje de samenzwering van de *Encomenderos* onder leiding van Martin Cortés (1533-1589) plaatsvond,¹⁸⁰ stond er voor Filips II veel op het spel.

We zien Montano ook optreden als tussenpersoon voor Abraham Ortelius en Juan de Ovando. Zo verzocht Ortelius via zijn vriend Montano, kaarten van Amerika voor zijn *Theatrum orbis terrarum*.¹⁸¹ Deze bundeling landkaarten gefinancierd werd door Gillis Hooftman,¹⁸² eerder aangehaald als de invloedrijke lutheraanse opdrachtgever voor Maarten de Vos. Ook hieruit blijkt dat de multi-confessionele kennisnetwerken de theologische geschillen van de periode duidelijk wisten te overstijgen.

In dit opzicht zijn ook de drie prenten gegraveerd door de Wierix broers en uitgegeven door Adriaan Huybrechts (c.1550-c.1614) uiterst interessant. Het gaat over *Jezus op het Kruis*, *Maria Magdalena voor het kruis* en *Sint Michiel de Aartsengel* (fig.24), allen daterende uit 1584 én opgedragen aan de aartsbisschop Montano.¹⁸³

Het is opmerkelijk dat deze prenten, sterk ingebed in het katholieke dogma, in het jaar 1584 gepubliceerd werden. Tijdens het beleg van Antwerpen bevond de stad zich namelijk onder protestants bewind.¹⁸⁴ Volgens James Clifton bereidden de Huybrechts, de gebroeders Wierix en De Vos zich voor op de Val van Antwerpen,

¹⁷⁹ Stafford Poole, *Pedro Moya de Contreras: Catholic reform and royal power in New Spain, 1571-1591*, 2nd ed (Norman: University of Oklahoma Press, 2011), p.14; Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.149.

¹⁸⁰ De encomenderos ijverden voor meer autonomie ten opzichte van het thuisland en de Kroon. Z.d.

¹⁸¹ Vicente Bécares Botas, *Arias Montano y Plantino: el libro flamenco en la España de Felipe II*, Humanistas españoles 19 (León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1999), p.81; González González, 'Boeken uit de Zuidelijke Nederlanden in Nieuw-Spanje', p.197.

¹⁸² Bostoen, *Bonis in bonum*, p.28,29.

¹⁸³ Onderaan het beeld zien we, in de cartouche een beschrijving van het tafereel, hiernaast de gegevens van de kunstenaar *M. de Vos figuravit*, alsook de verwijzing naar *D. Benedicto Arias Montaña D Theologiae Doctori clarib.* en de uitgever, zie, Schuckman, Hoop Scheffer, en Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, n.1127 .

¹⁸⁴ César Esponda de la Campa en Orlando Hernández-Ying, 'El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana', *Atrio. Revista de Historia del Arte*, UPO, 0, nr. 20 (11 maart 2014): p.8-23.

door zich voorbarig te profileren als werknemers voor de katholieke kerk.¹⁸⁵ Om die reden zouden zij de invloedrijke Spaanse theoloog hebben vermeld én gekozen hebben voor een contrareformatorische beeldtaal. Dit laatste uit zich onder meer in de keuze om *Sint Michiel de Aartsengel* triomferend over een duivels figuur af te beelden. De prenten illustreren andermaal dat deze Antwerpse prentontwerpers, uitgevers, drukkers en graveurs zich op het kruispunt van het theologische debat bevonden, waar omwille van de prangende economische instabiliteit, weinig tot geen ruimte was voor een het doordrukken van een religieuze overtuiging.

Eén van de schilderijen van De Vos in het retabel van de Oude Kathedraal van Mexico-Stad (1585) toont eveneens een *Sint Michiel de Aartsengel* (1581), en dateert van vóór Huybrechts prent (1584) naar Montano. Meestal werden schilderijen naar prenten gemaakt, meer zelden andersom.¹⁸⁶ Hier past een nuancering door Porras die de enorm populaire prent onderzocht in haar *virality* model.

*"Perhaps De Vos knew his 1581 painting of the same subject had found favor in the Spanish orbit... St Michael the Archangel's dedication to Montano, a man with ties to both Antwerp print culture and the Spanish crown, points away from the documented personal beliefs of the printmakers and towards those espoused in Madrid and in Catholic territories."*¹⁸⁷

Het is zeker aanneembaar dat de Nederlandse prentmakers op de hoogte waren van hun weerslag in de overzeese kolonies. Andersom bestaan er ook bronnen van Vlaamse migranten in Nieuw-Spanje die op de hoogte bleven van het nieuws uit Vlaanderen.¹⁸⁸ Hoewel tot op heden geen 'rechtstreekse' bronnen zijn gevonden die schilderijen van De Vos voor de kathedraal van Mexico-Stad direct linken aan de besproken actoren rond Benito Arias Montano, lijkt dit netwerk een plausibel kanaal waarlangs de Antwerpse doeken naar Mexico verhandeld konden worden.

¹⁸⁵ Clifton, 'Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands', p.112; Porras, 'Going viral?', p.63; Esponda de la Campa en Hernández-Yíng, 'El Arcángel San Miguel de Martín de Vos', p.14.

¹⁸⁶ Sommige auteurs beschreven de datering van de prent als foutief omwille van hun overtuiging dat Nieuw-Spaanse kunst steeds gebaseerd is op de Noord Europese prenten, zie: Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.146.

¹⁸⁷ Porras, 'Going viral?', p.64.

¹⁸⁸ Stols, 'Vlaamse ambachtslui en handelaars in koloniaal Mexico', p.13.

In de praktijk weten we dat in het begin van de *Conquista*, de commissie van schilderijen gebeurde via *La Casa de Contratación*, het instituut dat in 1504 opgericht werd ter bevordering van de handel en navigatie met de *Amerikas*. Maar vanaf 1540 zien we de commissie van schilderijen slechts op uitzonderlijke basis gebeuren.¹⁸⁹ In de komende decennia vond er namelijk een professionalisering in de schilderijenhandel plaats, wat betekent dat De Vos' schilderijen ook mogelijk via de eerder algemene handel van Nederlandse schilderijen, tot in Mexico konden geraken. Archiefonderzoek naar De Vos schilderijen in *La Casa de Contratación* (rond het jaar 1581) kan mogelijk meer licht werpen op het traject van de schilderijen.

3.3. Invloed van De Vos' schilderijenreeks

Na het onderzoeken van de totstandkoming van het retabel, de contrareformato-
rische inslag van de schilderijen én het trans-Atlantisch handelsnetwerk waarlangs
werken van De Vos naar Nieuw-Spanje circuleerden, onderzoeken we hier de im-
pact van het idioom van De Vos in de Spaanse kolonie. Zien we een invloed op
kunstenaars die al dan niet rechtstreeks meewerkten aan het retabel van het
Derde Mexicaanse Concilie? Vinden we de beeldtaal uit deze reeks terug in de
kunst van andere Nieuw-Spaanse schilders? We bespreken deze vragen aan de
hand van twee schilderijen, namelijk de *Sint Michiel de Aartsengel* (fig.25) van
Andrés de la Concha én *Sint Christoffel* (fig.26) van Simon Peryn.

3.3.1. *Sint Michiel de Aartsengel*

De *Sint Michiel de Aartsengel* uit de Kathedraal van Antequara (Oaxaca) is door
meerdere Mexicaanse kunsthistorici toegeschreven aan Andrés de la Concha
(1568-1612). Het zou oorspronkelijk toebehoord hebben aan een vandaag verlo-
ren retabel uit een kapel van de kathedraal. De la Concha signeerde zijn werk niet,
maar aan de hand van een werkcontract uit archieven van de kathedraal, kon het

¹⁸⁹ Falomir, 'Artists' Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600', p.148.

werk gedateerd worden op het jaar 1582.¹⁹⁰ Het schilderij valt te categoriseren als wat Thomas DaCosta Kaufmann een *explant* noemt, namelijk een afgeleide van *De Vos' Sint Michiel de Aartsengel* (fig.21) in Amerika.

Dit werk zou dus niet alleen dateren van vóór het altaar van het Derde Provinciaal Mexicaans Concilie (1585), maar ook van vóór de prent die aan Montanus werd opgedragen in 1584 (fig.24)! In dat geval kan het werk van de la Concha dus uitsluitend gebaseerd zijn op het originele schilderij aan de hand van De Vos daterende uit 1581 én gaat het waarschijnlijk om het eerste voorbeeld van de impact van De Vos' tafereel in Nieuw-Spanje. Dit werk dateert ook ruim voor de voorstellingen van *Sint Michiel de Aartsengel* in Lima en Madrid, die beide worden gedateerd in het begin van de 17^{de} eeuw.¹⁹¹ Hiermee biedt dit schilderij eveneens een 'terminus ante quem' datum voor de aanwezigheid van De Vos' schilderijenreeks in Mexico, ervan uitgaande dat zij als een geheel verhandeld werden. De la Concha's schilderij getuigt dus dat De Vos' *Sint Michiel de Aartsengel* al binnen (maximum) twee jaar tijd als voorbeeld aan de andere kant van de Atlantische oceaan diende.

Andrés de la Concha was een van oorsprong Sevillaanse schilder die in 1568 aankwam in Nieuw-Spanje. Als een vooraanstaand kunstenaar zou hij er actief zijn tot het einde van de 16^{de} eeuw. Zoals hierboven vermeld, was hij verantwoordelijk voor de bouw van het hoofdaltaar van de oude kathedraal van Mexico (1585), maar ook van vele andere retabels, vaak in samenwerking met Simon Peryn.¹⁹² Hij was ook een architect en werd in 1603 bouwmeester van de kathedraal van Mexico.¹⁹³

Verdergaand op het archiefwerk en de expertise van Arroyo Lemus, trachten we te achterhalen hoe en waarom de la Concha het beeld zou hebben gereproduceerd. Zij formuleerde reeds bedenkingen over de figuur Bartolomé de Ledesma (1524-

¹⁹⁰ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.144.

¹⁹¹ Kaufmann formuleerde reeds dat Nederlandse stijlinvloeden eerder in Amerika dan in Spanje hun uitwerking vonden, zie: Kaufmann, 'Flanders In The Americas', p.45; Esponda de la Campa en Hernández-Ying, 'El Arcángel San Miguel de Martín de Vos', p.16,22; Porras, 'Going viral?', p.70,71.

¹⁹² Zoals die van Yanhuitlan (1575) Teposcolula (1580), Coixtlahuaca (1584), Tamazulapan (1587), Achiutla (1587), Oaxtepec (1593) Toussaint en Moyssén, *Pintura colonial en México*, p.58,59.

¹⁹³ Efrain Castro Morales, 'The Master Builders of the Mexico City Cathedral', *La Catedral de México*, Artes de México, nr. 182/183 (1975): p.145-52.

1604), bisschop van Oaxaca, die volgens haar als een religieuze leider – zoals we reeds van De Contreras vermoedden – actief het beeld wilde ondersteunen.¹⁹⁴ Hoewel Ledesma pas in 1583 bisschop wordt in Oaxaca, (een jaar na de commissie van het retabel voor de kapel van de kathedraal van Antequara), vermoedt Arroyo Lemus dat Ledesma al eerder toegang had tot het schilderij in Mexico, waarna hij een kopie zou bestellen bij de la Concha.¹⁹⁵ Naast de sterke aanwijzingen dat hij ook de *Kroning van Maria* (fig.14) schilderde, duidt dit erop dat de la Concha een actieve rol speelt in het verspreiden van De Vos' beeldprogramma.

Bij het vergelijken van deze beeldassociatie valt op dat de la Concha geen demonisch figuur afbeeldt (fig.25). Betekent dit dat de Contrareformatoren wel degelijk geïntroduceerd werd? Arroyo Lemus vermoedt dat de onderliggende demon doorheen de tijd overschilderd werd,¹⁹⁶ terwijl dit mogelijk een zeer bewuste keuze van de opdrachtgever of schilder geweest was. Aangezien er in Nieuw-Spanje vergaande theologische debatten plaatsvonden over welke katholieke dogma's en devoties geïmplementeerd moesten worden,¹⁹⁷ – specifiek in verband met evangelisatie van de inheemse bevolking – was het mogelijk een doordachte politieke keuze om dit agressief ogend wezen weg te laten. In dit verband is de idolatrie uit de beginjaren van de kolonisatie op te merken, specifiek gekend onder de vorm van *Mexican idols*, zijnde een fenomeen dat sterk gevreesd werd door de franciscaner broeders.¹⁹⁸ In tegenstelling

¹⁹⁴ "Considero que al reproducir de una forma tan cercana el original pintado por Martín de Vos, la tabla oaxaqueña de San Miguel arcángel podría ser resultado de la influencia ejercida por el prestigio del programa de la catedral de México; Es posible que la iconografía del encargo haya sido promovida por el mismo obispo de Oaxaca Bartolomé de Ledesma, quien fue uno de los asistentes al III Concilio Provincial Mexicano."

"Ik overweeg/vermoed dat door het mogelijk reproduceren van het origineel van Maarten de Vos, het Oaxaca-paneel van Sint Michiel de Aartsengel het resultaat zou kunnen zijn van de invloed en het prestige van het programma van de kathedraal van Mexico; Het is mogelijk dat de iconografie van de opdracht werd gepromoot door de bisschop van Oaxaca zelf, Bartolomé de Ledesma, één van de aanwezigen op de IIIe Mexicaanse Provinciale Concilie." (eigen vertaling) zie: Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martín De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.145.

¹⁹⁵ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco', p.145.

¹⁹⁶ Een röntgenfoto kan duidelijkheid scheppen, zie: Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco', p.143.

¹⁹⁷ In het algemeen, zie: Alonso de Montúfar, *Información que el arzobispo de México Don Fray Alonso de Montúfar mandó practicar con motivo de un sermón.*, 2 ed. (Mexico: Ireneo Paz, 1891); Lundberg, *Unification and conflict*, p.181,197-212; Favros Peterson, 'Creating the Virgin of Guadalupe', p.590-591.

¹⁹⁸ "The friars were very cautious when it came to using their images, and they struggled continually against demonic images, namely, Mexican idols. Obsessed with the danger of promoting idolatry, they always kept in mind the censures and prohibitions of the Bible, anxious lest their images themselves become the objects of an

tot Europa, waar *Sint Michiel en de Draak* een lange beeldtraditie kende,¹⁹⁹ én het *Concilie van Trente* ook al enigszins meer duidelijkheid schepte over beeldverering ter stimulatie van religieuze devotie, was dit in Nieuw-Spanje niet het geval. Tot en met het Derde Provinciaal Concilie (1585), waarbij de richtlijnen van het *Concilie van Trente* officieel werden geïmplementeerd, kon dit duivelsfiguur dus voor de nodige verwarring zorgen bij de inheemse bevolking. We ondersteunen onze vermoedens dankzij een opmerkelijke bron voortkomende uit de werkdocumenten van het retabel van Huejotzingo, waaruit blijkt dat de Franciscanen broeders bij het bestellen van een Sint Michiel de Aartsengel sculptuur, de kunstenaars specifiek verzochten deze zonder demonen af te beelden.²⁰⁰ Ondanks dergelijke censuurvorm zal *Sint Michiel de Aartsengel* getypeerd worden door zijn contrareformato- rische inslag, en bijgevolg doorheen Amerika én in Nieuw-Spanje een heel grote invloed hebben.²⁰¹

3.3.2. *Sint Christoffel*

Het tweede schilderij dat de impact van De Vos in Nieuw-Spanje documenteert is een *Sint Christoffel* (fig.26) geschilderd en gesigneerd door Simon Peryn. Het paneel dateert van 1588 en werd in hetzelfde jaar opgetekend als deel van een retabel gewijd aan deze heilige in de oude kathedraal.²⁰² Het schilderij werd door de monnik en geleerde Sancho Sánchez de Muñon (1530-1601) geschonken, drie jaar na het Derde Mexicaanse Provinciale Concilie. Vandaag bevindt het zich in een herwerkt retabel in een zijkapel van de nieuwe kathedraal van Mexico.

idolatrous cult...For example, the friars were notorious for banishing images of Christ from the crosses they erected in front of their new churches. They thought that the symbols of Christ's Passion - the nails, the scale - could represent the bloody episode without running the risk of showing a practice - crucifixion - that the Indians might have confounded with human sacrifice", zie: Gruzinski, 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico', p.56,57.

¹⁹⁹ (Apok. 12, 7-9), In het algemeen, zie: Mina Martens, André Vanrie, en Michel de Waha, *Saint Michel et sa symbolique* (Brussel: De Meyer, 1979).

²⁰⁰ Berlin, 'The High Altar of Huejotzingo', p.72; Cordero Zorrilla, 'Estudio histórico y polícromo de los retablos franciscanos de Puebla', p.131-132.

²⁰¹ In het algemeen, zie: Esponda de la Campa en Hernández-Ying, 'El Arcángel San Miguel de Martín de Vos'.

²⁰² Manuel Toussaint en Xavier Moyssén L., *Pintura colonial en México*, 2. ed (México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1982), p.60.

De heilige Christoffel genoot van een zeer populaire devotie tijdens de 15^{de} en 16^{de} eeuw. De patroonheilige van reizigers werd in tal van omstandigheden aangeroepen, onder meer als afwering van een plotse dood.²⁰³ In de Nederlandse schilderkunst is het een welbekend tafereel dat door menig schilder zoals Joachim Patinir (c.1480-1524), Dirk Bouts (c.1410-1475) en Quinten Matsijs (1466-1530) werd geïnterpreteerd. Hiernaast zijn er ook talloze prentontwerpen te vermelden. Arroyo beschreef hoe Peryn zich waarschijnlijk wendde tot Albrecht Dürer (1471-1528).²⁰⁴ Wij zijn echter overtuigd dat de compositie van Christoffel door Peryn ook teruggaat tot de prentvoorstelling van de heilige pelgrim door Maarten de Vos uit 1586 (fig.27).²⁰⁵ Op het eerste zicht zijn er grote verschillen op te merken, in het bijzonder de houding van de hoofdfiguur. Maar de manier waarop het been van Jezus is weergegeven en waarop het Kind zich rond de schouder van Sint Christoffel grijpt, is echter gelijkaardig. Het lijkt dat Peryn hier zich om eerder anatomische dan compositorische redenen tot de prent wendde, terwijl hij de rest van het tafereel eerder naar zich toe trekt. Peryn beeldt *Sint Christoffel* veel groter af in de beschikbare ruimte. Hij benadrukt zo de fysieke kenmerken van Sint Christoffel die volgens het verhaal een man met rijzig gestalte was én er op uit was om zich uitsluitend in dienst te stellen aan de machtigste koning ter wereld.²⁰⁶ Daarnaast liet Peryn zich mogelijks leiden door de functie van het schilderij, bestemd voor een retabel, en dus bedoeld om van ver te aanschouwen.²⁰⁷

Als we deze beeldassociatie chronologisch reconstrueren valt het op dat de prent van De Vos al twee jaar na zijn druk (1586) de weg tot Peryn vond (1588) en zo de koloniale beeldcultuur van Nieuw-Spanje mee zou vormgeven. Dit kunstwerk,

²⁰³ "He was invoked against the plague, eye diseases, toothache and abscesses, but above all against the risk of sudden death," zie, Nico van Hout en Michael Hoyle, "'The Legend of St. Christopher': A Painting Attributed to Jan van Amstel Reexamined", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 33, nr. 1/2 (2007): p.43.

²⁰⁴ Arroyo Lemus, p.317.

²⁰⁵ Waar ik bij het turen naar de beide figuren niets opmerkte herkende prof. Meganck ogenblikkelijk de gelijkenis tussen beide beelden. Dankzij haar scherpe blik kwam deze beeldassociatie aan het licht, waarvoor ik haar van harte bedank.

²⁰⁶ Jacobus de Voragine, *De hand van God: de mooiste heiligenlevens uit de Legenda aurea*, vertaald door Vincent Hunink (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2006), p.135.

²⁰⁷ José Guadalupe Victoria, 'Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyñs', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 14, nr. 55 (1986): p.79.

dat volgens de Kaufmann's terminologie ook beschreven kan worden als een *ex-plant*,²⁰⁸ illustreert tevens op een toepasselijke wijze het *virality model* van Porras.²⁰⁹ Met andere woorden dat de beeldtaal van De Vos feitelijk in een mum van tijd over enorme afstanden heen, verspreid en opgepikt werd.

Wij menen bovendien dat Peryn naast De Vos' *Sint Christoffel* prent óók beïnvloed werd door De Vos' schilderijenreeks. Meer bepaald omdat de monumentale weergave van Peryn's *Sint Christoffel* doet denken aan *Sint Paulus* (fig.16) en *Sint Petrus* (fig.18). We geloven dit omdat ook De Vos de heilige figuren met hun attributen centraal in de composities verwerkte. Wetend dat Peryn's schilderij oorspronkelijk deel uitmaakte van een altaarstuk ter ere van *Sint Christoffel* in de oude kathedraal, schilderde hij mogelijk naar én vóór de beeldtaal van De Vos, zichtbaar in de heiligen op het hoofdaltaar. Later werd de *Sint Christoffel* in een barok retabel in een zijkapel van de nieuwe kathedraal (kapel van de Onbevleete Ontvangenis) verwerkt,²¹⁰ waardoor het zijn originele afmeting verloor,²¹¹ maar allesbehalve zijn maniëristische stijl kenmerken.

We stellen dat Peryn het De Vos idioom hier op een eerder subtiele manier verwerkt. In tegenstelling tot de la Concha's *Sint Michiel de Aartsengel*, waarbij de figuur eerder letterlijk ontleend wordt aan De Vos, argumenteren we hier waarom Peryn dit opzettelijk niet deed. Waarom verliet Peryn hier gedeeltelijk het voorbeeld van De Vos prentontwerp, wetend dat hij in het retabel van Huejotzingo De Vos zeer nauw zal interpreteren? Hiervoor dienen we het schilderij verder te analyseren. Peryn schilderde onderaan de heilige *Christoffel* twee opmerkelijke vissen.²¹² We menen de linkse als een zeeduivel (fig.28) én de rechtse als een steur te herkennen, twee opvallende vissen die zich in de wateren rond Antwerpen thuis voelen. Omdat de verfijnde penseeltoetsen doen denken aan de eigenheid waarmee exotische fauna en rariteiten in de Nederlanden werd afgebeeld, geloven wij graag dat de vissen een existentiële verwijzing is naar de schilder zijn afkomst.

²⁰⁸ Kaufmann, 'Flanders in the Americas', p.53.

²⁰⁹ Zie in het algemeen, Porras, 'Going viral?'

²¹⁰ Toussaint, *Arte colonial en México*, p.60.

²¹¹ Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.119.

²¹² Reinout Reybrouck, 'Simon Peryn, Antwerpse kunstschilder uit de 16e eeuw in Nieuw-Spanje' (Bachelorpaper, Brussel, Vrije Universiteit Brussel, 2018), p.40.

Hoe dan ook besliste Peryn beide opmerkelijke vissen af te beelden waarmee hij zich duidelijk van De Vos' ontwerp onderscheidt.

Naast één van de vissen hangt een bordje met zijn signatuur (fig.28) dat tevens ook in het Retabel van Huejotzingo zichtbaar is (zie fig.29). Zoals Arroyo en Victor Stoichita verklaren, helpt deze Peryn's originele signatuur ons om de eigenheid van deze schilder beter te begrijpen. Simon Peryn was namelijk gevormd door de oude Nederlandse schilderstraditie en zijn vermelding hier, op een ludieke wijze afgebeeld op een plankje, is niet toevallig. We kunnen het zien als een uiting van de creatieve en artistieke geest van de schilder, een ver uitgeweken ondernemende kunstenaar die verantwoordelijk was voor de coördinatie van een groep beeldhouwers, houtbewerkers en vergulders.²¹³

Beide voorbeelden illustreren het assimilatieproces van de beeldtaal van De Vos. Waar De Vos' voetafdruk in Nieuw-Spanje doorgaans geïllustreerd wordt aan de hand van de verspreiding van zijn prenten, beschreven we hier waarom zijn schilderijenreeks in het hoofdaltaar ten allerminste vergeten mag worden. Het altaar dat opgebouwd werd ter ere van het Derde Mexicaans Concilie stond namelijk inherent symbool voor het begin van het contrareformatorisch beeldprogramma in Nieuw-Spanje. De Vos' schilderijen beïnvloedde ongetwijfeld de twee vooraanstaande schilders de la Concha en Peryn verantwoordelijk voor het altaar. Diens kunst en retabels boden op hun beurt als bron ter inspiratie voor een nieuwe generatie koloniale kunstenaars. Dergelijke kruisbestuiving van beelden bevestigen Porras' *mixed media* model, waarbij de verspreiding van modellen via verschillende en complexe kanalen kan gaan.²¹⁴ Ook Kaufmann nuanceert het transmediale van de Nederlandse ontwerpen die via Spanje hun weg vonden naar de Amerikas.²¹⁵

²¹³ Arroyo: "Deze cartouche was ook een demonstratie van het vermogen van de kunstenaar om plausible, samengestelde en gevormde elementen toe te voegen op basis van zijn kennis over perspectief, licht- en schaduwmodellering om het kaartje echt te laten lijken." (Eigen vertaling), Stoichita "het kaartje is een bron van de poëtica, van bedrog/desillusie", gebruikt door de kunstenaar om zijn imago als "goddelijke schilder", specialist in het vertellen van verhalen, te promoten." (eigen vertaling), zie: Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.313.; Victor I. Stoichita en Anna María Coderch, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996), p.112.

²¹⁴ Porras, 'Going viral?', p.69-70.

²¹⁵ "The same waves of influence that have an impact on Spain are also in the Americas, and even sometimes pass it by. The argument concerns the transmission of sources from books and decorative details, but the same

Bij deze blijft de casestudy van De Vos' *Sint Michiel de Aartsengel* het best uitgewerkte voorbeeld van de beeldcirculatie doorheen de koloniale beeldcultuur én de hierbij horende complexe factoren.²¹⁶

point might be extended to other media.”, zie: , met verwijzing naar Fabienne Emilie. Hellendoorn, ‘Influencia del Manierismo-Nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México - Invloed van het noordelijk-Manierisme op de Mexicaanse religieuze architectuur in de periode van 1600 to 1750’ (Thesis, Delft, Universidad Nacional Autónoma de México, Universiteit Delft, 1980).

²¹⁶ We menen dat de Vos' Vlucht van *Maria naar Egypte, de Kroning van Maria* alsook *het Laatste oordeel* onderbelichte én wijdverspreide taferelen zijn waar toekomstig onderzoek meer duidelijkheid in zou kunnen brengen.

4. Verspreiding van het De Vos idioom via immigrant schilders

Voorgaande voorbeelden geven aan dat niet alleen de export van kunstwerken, prenten én schilderijen, maar ook de aanwezigheid van Europese ingeweken kunstenaars; de taal, naam en faam van Maarten de Vos in de Spaanse kolonie verder verspreidden. Dit hoofdstuk zoomt verder in op de rol van Europese immigranten in de circulatie van beelden tussen Antwerpen en Amerika.

4.1. Vlaamse migranten

Dankzij de jarenlange expertise en studie van Eddy Stols,²¹⁷ die de Vlaamse migranten in Latijns-Amerika onderzocht, hebben we vandaag een goed beeld van wie deze personen waren en wat zij deden in Nieuw-Spanje. Een Nederlander bezat destijds als onderdaan van de Spaanse koning een voorrecht om zich te vestigen in een Spaanse kolonie, wat bijvoorbeeld voor een Italiaan of Fransman veel moeilijker was.²¹⁸ Tijdens de eerste eeuw van de kolonisatie bevinden er zich zo'n honderd Vlamingen in Nieuw-Spanje, afkomstig uit alle provincies van de vroegere Nederlanden.²¹⁹ Ze zijn voornamelijk actief in de metaalbewerking en in de zilverontginning. Stols beschrijft de Vlaamse migranten van eerste of tweede generatie die om economische redenen genoodzaakt waren de Nederlanden te verlaten.²²⁰

²¹⁷ Eddy Stols, 'Artesanos, mercaderes y religiosos flamencos en el México virreinal', in *Memorias e historias compartidas: intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX* (Univeridad Iberoamericana; México, 2009), 19-40; Stols, 'De Iberisch en koloniale horizonten van de handel der Nederlanden in de 16de eeuw'; Stols, 'Vlaamse ambachtslui en handelaars in koloniaal Mexico'.

²¹⁸ Hellendoorn, 'Influencia del Manierismo-Nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México - Invloed van het noordelijk-Manierisme op de Mexicaanse religieuze architectuur in de periode van 1600 to 1750', p.207.

²¹⁹ Stols, 'Vlaamse ambachtslui en handelaars in koloniaal Mexico', p.8.

²²⁰ "Daarnaast zijn er blanke kolonisten die heel wat minder prestige genieten; zoals elders bevinden zich ook in Mexico talrijke Vlaamse schoenmakers, schoenlappers, kleermakers en timmerlui, uitwijkelingen van de eerste of de tweede generatie, dikwijls slachtoffers van een te beperkte of ontoereikende beroepsvorming in de op de spits gedreven urbanisatie van de Nederlanden.", zie: Stols, 'Vlaamse ambachtslui en handelaars in koloniaal Mexico'. p.10.

Naast de eerder lagere klasse van Vlaamse ambachtslieden zien we ook sommige kunstenaars, schilders en drukkers – die doorgaans meer prestige genieten – in de problemen komen met de Inquisitie. In 1568 werd Simon Peryn veroordeeld, in 1598 ook de Vlaamse beeldhouwer Adrian Suster samen met een hele groep Vlaamse ambachtslieden.²²¹ Stols verklaart:

*"Al deze mensen eten samen op vastendagen, ze gaan niet naar de mis, ze bidden geen rozenkrans en houden er eigenaardige ideeën op na over het Indiaanse geloof... De inquisiteurs ontdekken dat dit iets meer ontwikkelde Vlaamse milieu zich interesseert voor schilderkunst, niet voor religieuze schilderkunst, maar voor 'pinturas a lo humano y cosas hechas en Flandes', dus voor genrestukken met Vlaamse thema's. Bij het zien van een doek waarop kerken in een stedelijk landschap zijn afgebeeld, had één van de Vlamingen niet zonder enig leedvermaak opgemerkt dat de katholieken er nu uit verdreven waren."*²²²

Stols baseert zich op inquisitierapporten, waarin duidelijk wordt dat heel wat Vlaamse migranten het niet zo nauw namen met de katholieke kerk en dogmas. Waar de Vlaamse ambachtsslui telkens in de problemen geraakten met de inquisitie; duidt Stols op een verschil met de Vlaamse handelaren actief in de Habsburgse handelsnetwerken. Deze reizende handelaren, die zich doorgaans veel minder diep in de sociale controle van de koloniale samenleving begaven, waren beter op de hoogte van de risico's. Vaak stonden zij in voor het handelen in verboden goederen en gingen ze daarom voorzichtiger om met het verkondigen van hun meningen.²²³

Stols beschrijft ook hoe deze groep Vlamingen graag op de hoogte bleef van wat er in het thuisland gebeurde en zich onder elkaar verenigden. We kunnen ons inbeelden dat de Vlaamse handelaars, die onder andere verantwoordelijk waren voor de verspreiding van boeken, kunst en grafiek én hoogstwaarschijnlijk ook De Vos' prenten, in nauw contact stonden met Vlaamse ambachtsslui die hechte vriendenkringen vormden.

Hiernaast migreerden er in mindere aantallen Vlaamse broeders uit de verschillende katholieke ordes naar Mexico.²²⁴ Welbekend is het verhaal van de Vlaming

²²¹ Francisco De la Maza, 'El Proceso de Adrián Suster', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, nr. 10 (31 december 1969), p.41-49.

²²² Stols, 'Vlaamse ambachtsslui en handelaars in koloniaal Mexico', p.11, 12

²²³ Stols, p.15.

²²⁴ Stols, 'Vlaamse ambachtsslui en handelaars in koloniaal Mexico', p.14.

Pedro de Gante, die als een vertrouweling van Karel V werd aangeduid (op het verzoek van Cortés) om een missionaris missie naar Mexico te ondernemen.²²⁵

4.2. Simon Peryn

Het leven van Simon Peryn (c.1535–1589) is bij Mexicaanse kunsthistorici en onderzoekers van de koloniale periode welbekend, maar minder bij de Europese kunsthistorici. Dankzij het volledig bewaarde inquisitieproces *Proceso y denuncias contra Simón Pereyns* (1568),²²⁶ waarin de schilder wordt aangeklaagd wegens godslasterlijke uitspraken en Lutheranisme, kennen we zijn biografische en kunsthistorische gegevens, alsook die van vele andere kunstenaars die er aanwezig waren. Het document biedt op deze manier unieke inzichten in het sociale, culturele én religieuze leven van het kunstmilieu van 16^{de} eeuw Nieuw-Spanje.

Het inquisitieproces vermeldt dat Simon Peryn afkomstig is uit Antwerpen waar hij werd geboren als zoon van Phares Peryn en Constance van Lier, personen vermoedelijk van een hogere komaf.²²⁷ Hoewel er niet wordt gespecificeerd waar of bij wie hij zijn schildersopleiding krijgt én hij ook niet in *de Liggeren* voorkomt, gaan we ervan uit dat hij in Antwerpen zijn schildersopleiding kreeg.²²⁸

In 1557 vertrok hij naar Lissabon waar hij negen maanden in het gezelschap van een schilder verbleef.²²⁹ Hierover bestaat de hypothese dat het om de schilder Joris van der Straeten (?-1577) gaat, aangezien hij over het nodige netwerk beschikte om Peryn in contact te brengen met de Spaanse hofhouding.²³⁰ Van 1559

²²⁵ Voor meer informatie zie: Thomas, 'Misioneros flamencos en América Latina'; Stols, 'Artesanos, mercaderes y religiosos flamencos en el México virreinal', p.19-40.

²²⁶ Manuel Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la Inquisicion de Mexico', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, nr. 2 (1938).

²²⁷ "... ni tal se a de presumir ni créer de su persona porque es hijodalgo y buen cristiano, temeroso de dios y de su consciencia. - ... men moet dit (over Peryn) niet aannemen of geloven omdat hij een nobelman's zoon en een goede christen is, bang voor God en zijn geweten (eigen vertaling) " (getuigenis van Juan Vellerino) zie: Manuel Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simón Pereyns en la inquisición de México', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, nr. 2 (1938): p.10.

²²⁸ Zie hoofdstuk 4.2.2. Het vraagstuk van de leermeester.

²²⁹ Toussaint, 'Proceso y denuncias', p.5.

²³⁰ Vanaf 1557 lijkt Simon Peryn de voetsporen van zijn landgenoot van der Straeten naar Toledo (1559) en vervolgens Madrid te volgen. Het hof van Filips II bevond zich toen nog in Toledo, vooraleer het hof in 1561

tot 1566 was hij actief aan het Spaanse hof als portretschilder, waarschijnlijk in de schaduw van de grote portretschilders Antonis Mor (1517-1577) en Alonso Sanchez Coëlle (1531-1588) die beiden konden rekenen op een groep leerling schilders, of -eerder gevormde kunstenaars.²³¹ Volgens één van de getuigenissen op het proces, Martin Telmo (1532-?), die samen met hem in Madrid verbleef; "*schilde Simon Peryn in de zaal van zijne Majesteit samen met de meesters die zich hier bevonden. Omwille van zijn bekwaamheid genoot hij de toestemming van zijne Majesteit om zijn portret en dat van de koningin, de prins en de andere leden van de koninklijke familie te schilderen, wanneer hij dit wilde.*"²³² (eigen vertaling)

In mei 1566 vertrok Peryn vanuit Sevilla in dienst met de net aangestelde onderkoning Gaston de Peralta (1510-1587) naar Mexico.²³³ Hoewel hij onder de hoede van de onderkoning reisde, vertonen de inscheepgegevens in de archieven toch enkele onregelmatigheden, waarvan de oorzaak nog niet bekend is. Zo lijkt hij bij het inschepen te liegen over zijn afkomst én de naam van zijn vader.²³⁴

Mogelijk was Peryn's eerste opdracht in Mexico een muurschildering voor Gaston de Peralta in het paleis naast het *zócalo*.²³⁵ Het vandaag verloren fresco was een oorlogstaferel, waar volgens bronnen 30 000 soldaten op werden afgebeeld.²³⁶ Het gaat waarschijnlijk om een historische veldslag, die men destijds als een stijlvolle versiering kan beschouwen. Wat aanvankelijk op een onbevangen kunstwerk lijkt, zal dit werk voor México grote gevolgen hebben. In de toenmalige politiek

naar Madrid verhuisde, zie: Pedro Flor, 'Simón Pereyns pintor da Nova España, em Lisboa (1558)', onder redactie van María del Pilar López en Fernando Quiles García, *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*, 2016, p.103,104; Francisko Montes Gonzalez, 'Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México', *Laboratorio de Arte*, UES, nr. 18 (2005): p.158.

²³¹ Montes Gonzalez, 'Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México', p.158.

²³² "*En la villa de Madrid vido este testigo al dicho Simón Pérez pintar en la sala de su Magestad juntamente con los maeses que en ella estaban y que por su habilidad mereció alcanzar licencia de su Magestad para sacar su retrato todas las veces que quisiese y asimismo el de la reina nuestra Señora y principe y princesa t los de su casa real.*" zie: Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la Inquisicion de Mexico', p.X,17,18.

²³³ Cristóbal. Bermúdez Plata, Luis. Romera Iruela, en María del Carmen. Galbis Díez, *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII.*, Archivo General de Indias (Sevilla: Imprenta Editorial de la Gavidia, 1940). Vol. IV. (III-183v)

²³⁴ Reybrouck, 'Simon Peryn, Antwerpse kunstschilder uit de 16e eeuw in Nieuw-Spanje', p.27, 28.

²³⁵ Francisko Montes Gonzalez, 'Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México', *Laboratorio de Arte*, UES, nr. 18 (2005): p.153-164.

²³⁶ Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, 3. ed, Serie de historiadores y cronistas de Indias (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975), p.155.

onstabiele situatie van de *encomenderos* in Nieuw-Spanje, waarbij *La Audiencia* meer macht in Nieuw-Spanje wou vergaren ten opzichte van de Spaanse kroon, werd de muurschildering als drogreden gebruikt om Peralta te verdenken een geheim leger te achterhouden. In briefwisseling met Filips II, wordt dit leger tot leven geroepen waarmee de nieuwe vicekoning beschuldigd wordt van het plannen van een staatsgreep. Na het aanhoren van deze valse aantijgingen van *La Audiencia*, onthief Filips II de onderkoning uit zijn functie en riep hem terug naar Spanje. De Peralta raadde zijn kamerschilder Peryn echter aan om in de kolonie te blijven omwille van het vele werk dat hem te wachten stond. Zo verwijst het inquisitieproces naar Peryn's commissies voor het retabel in Malinalco.²³⁷ Zes maanden na het vertrek van Peryn's beschermheer de Peralta kwam ook de Antwerpse schilder in de problemen, meer bepaald met de inquisitie.

De aanleiding van het inquisitieproces in 1568 was een geldkwestie tussen Peryn en een jaloerse schilder collega, Francisko de Morales, die vervolgens besliste om hem te tippen aan de inquisitie. De beschuldiging van de Morales is gebaseerd op een discussie die tijdens een middagmaal plaatsvond, vier à vijf maanden eerder in Tepeaca. De onenigheid ontstond over de kwestie 'of seksueel contact tussen ongehuwden een grote zonde was', waarbij Peryn geloofde van niet. Hiernaast werd een anekdote van Peryn over een briefwisseling met zijn vader vermeld, die liet weten; '*fier te zijn op zijn zoon voor het schilderen van portretten*' en geen heiligen, wat zou duiden op zijn calvinistische overtuigingen.²³⁸

Verder kunnen we uit het inquisitieproces concluderen dat De Morales' beschuldigingen strategisch van aard waren én dat hij eigenlijk een mindere schilder was. Op het proces getuigden vele collega's schilders, beeldhouwers, vergulders maar ook paters, die – in tegenstelling tot De Morales – de werkethiek van Peryn wel apprecieerden. Allen verheerlijkten ze Peryn's kwaliteiten als schilder. Zo wordt hij doorheen het proces omschreven als 'de beste schilder van Nieuw-Spanje'.²³⁹ Na afloop van het proces werd Peryn aan een foltering onderworpen, waar hij geen

²³⁷ Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la Inquisicion de Mexico'.

²³⁸ " ... *recibido vna carta de su padre en que le scriuia que se olgava mucho en saber queste confesante se vbicse dado a pintar retratos ...* " (getuigenis Simon Peryn), zie verder: Toussaint; Reybrouck, 'Simon Peryn, Antwerpse kunstschilder uit de 16e eeuw in Nieuw-Spanje'.

²³⁹ Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la Inquisicion de Mexico'.

verdere zonden bekend.²⁴⁰ Als straf moet hij met eigen middelen een schilderij van Maria maken, dat doorheen de tijd bekend zal worden als de iconische *Virgen del Perdon* (1568) van de Kathedraal van Mexico, en gebaseerd is op een prent van Rafael's *Madonna di Foligno*.²⁴¹

Peryn zal nog twee keer in de inquisitiearchieven terugkomen. In 1574 tipte de vergulder Luis de Segura aan de inquisitie het bericht dat hij acht dagen eerder (*via via*) vernam in de stad van Cholula. Het betreft twee Vlaamse artilleristen in het fort van San Juan de Ulúa vragende naar de schilder Simon Peryn omdat hij in Madrid getrouwd was én onwettig was vertrokken.²⁴² Hoewel het bericht moeilijk na te trekken is, duiden we reeds op de onduidelijkheid rondom Peryn's inscheep gegevens in Sevilla. Rond 1580 luidt het verhaal dat hij tijdens een avondmaal bij zijn schilderkompaan Francisko de Zumaya het opnam voor een tot slaaf gemaakt Afrikaans meisje dat oneerbiedig behandeld werd door de gastvrouw. Hij beweerde 'dat ook God hen gloria en zonden toekent', waarna het onderwerp snel van tafel werd geschoven. Ze praatten die avond verder over bekende schilders uit Italië.²⁴³

Het is dankzij de inquisitieprocessen dat we uitzonderlijk veel weten over het leven van de schilder, meer dan over de schilderijen die hij heeft geschilderd. Vandaag rest ons alleen nog maar zijn eerder besproken *Sint Christoffel*, een prachtig bewaarde *ontkleding van Christus* ²⁴⁴ op koperplaat én het *retabel uit Huejotzingo*. De merkwaardige *Virgen del Perdon* werd in 1967 onfortuinlijk door een brand in de kathedraal vernietigd. Voorts getuigen archivale bronnen dat hij verantwoordelijk was voor talloze retabels, vaak in nauwe samenwerking met Andrés de la Concha, zijn aartsvijand Francisko de Morales (1528-c.1597), Francisko de Zumaya (1532-?), Juan de Arrue (1565-1637), Alonso de Villasana (?), Nicolás de Tejeda (?), Juan Gerson (?) én de beeldhouwer Pedro de Requena (?).²⁴⁵ Zo was

²⁴⁰ Manuel Toussaint, 'Procesos y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, nr. 2 (1938).

²⁴¹ Federico Sescosse, 'Nuevo grabado en la obra de Pereyng', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 9, nr. 35 (juli 1966).

²⁴² Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México', p.36-37.

²⁴³ Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México', p.38.

²⁴⁴ 'Jesús Despojado de Sus Vestiduras - Simon de Pereyng', Google Arts & Culture, geraadpleegd 20 mei 2021, <https://artsandculture.google.com/asset/jesús-despojado-de-sus-vestiduras-simon-de-pereyng/OAHHpcARJvUzdA>.

²⁴⁵ Toussaint, *Arte colonial en México*, p.67-69.

hij verantwoordelijk voor verscheidene altaren in Mexico-Stad én werkte hij mee aan het retabel van Ocuilan (?), Tepeaca (1567-68), Malinalco (1568), Cuautinchán (1568), Mixquic (1568), Tula (1574), Teposcolula (1580-81), Coixtlahuaca (c.1586), Cuernavaca en Tlaxcala.²⁴⁶ Alleen het retabel van Huejotzingo (1586) werd in zijn volledigheid bewaard en is dus authentiek.

4.2.1. Het retabel van Huejotzingo

In het klein dorpje Huejotzingo, in de staat Puebla, bevindt zich één van Mexico's best bewaarde en oudste retabels (fig.31). Het monumentale altaarstuk van het San Miguel Arcangel franciscanenklooster dateert van 1586, een jaar na het Derde Mexicaanse Provinciaal Concilie. Het is ook opgebouwd door grotendeels dezelfde vooraanstaande ambachtslieden: de beeldhouwer Pedro de Requena²⁴⁷ de vergulder Marcos de San Pedro en de schilders; Andrés de la Concha, en Simon Peryn.²⁴⁸ Enig verschil is dat deze laatste hier de verantwoordelijkheid van het retabel droeg.²⁴⁹

Het klooster is gewijd aan Sint Michiel de Aartsengel, die net zoals de strijdende figuur Santiago Matamoros,²⁵⁰ een populaire devotiecultus kende in het Spaans-Habsburgse wereldrijk.²⁵¹ De site staat bekend omwille van het hoofdaltaar, zijn architectuur én de uitzonderlijk goed bewaarde vroeg indo-christelijke fresco's.²⁵²

²⁴⁶ Toussaint, 'Proceso y denuncias contra Simón Pereyngs en la inquisición de México', p.XVII,XVIII ; Toussaint, *Arte colonial en México*, p.69; Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España', p.316.

²⁴⁷ Luis Javier Cuesta Hernandez, 'Escultura andaluza y naturalismo en la escultura novohispana', in *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, onder redactie van Lázaro Gila Medina en Roberto Alonso Moral, *Arte y forma* (Madrid: Arco Libros, 2010), p.9.

²⁴⁸ Berlin, 'The High Altar of Huejotzingo', p.69; Cordero Zorrilla, 'Estudio histórico y polícromo de los retablos franciscanos de Puebla', p.127.

²⁴⁹ Cordero Zorrilla, 'Estudio histórico y polícromo de los retablos franciscanos de Puebla', p.127-130.

²⁵⁰ Santiago Matamoros is een Spaanse middeleeuwse devotie, afgeleid van de apostel Jakobus de Meerdere, afkomstig uit de kronieken rond koning Ramiro I van Asturië en zijn veldslag tegen de Moren (vermoedelijk de mythische slag nabij Clavijo)

²⁵¹ Joaquín Montes Bardo, 'Iconografía santiaguista y espiritualidad franciscana en la nueva España (siglo XVI)', *Espacio, Tiempo y Forma*, Historia del Arte, nr. 7 (1995): p.89-102.

²⁵² Susan Verdi Webster, 'Art Ritual, and Confraternities in Sixteenth Century New Spain'; Khan Academy, 'St. Michael the Archangel in Huejotzingo', Khan Academy, geraadpleegd 25 juli 2020, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/new-spain/viceroyalty-new-spain/a/st-michael-the-archangel-in-huejotzingo>; Toussaint, *Arte colonial en México*.

Het monumentale altaarstuk bestaat uit maar liefst tien taferelen met als thema het leven van Christus, dertien houten beelden van heiligen én vier reliëftaferelen in het middenstuk, die samen keurig volgens de christelijke iconografie werden opgebouwd.²⁵³ Ter verduidelijking, Spaanse en Mexicaanse retabels uit de periode zijn in vergelijking met Noord-Europese retables vele malen groter. Aan de hand van meerdere registers vullen ze vaak de abside in zijn volledigheid in, reikend tot het gewelf van de kerk.²⁵⁴

Diego Angulo Iñiguez herkende als eerste composities van De Vos in de schilderijen van Huejotzingo,²⁵⁵ en doorheen de jaren werden telkens meer beeldassociaties ontdekt.²⁵⁶ Vandaag kunnen we het geheel bijna volledig terugkoppelen naar prenten van Maarten de Vos. We bespreken hieronder zowel de gekende bronnen, als nieuwe vondsten die verder aantonen hoe nauw Peryn naar De Vos werkte. We analyseren de beeldassociaties van links naar rechts en van onder naar boven.

In het voetstuk van het retabel ziet men in het linker compartiment *Maria Magdalena* (gesigneerd, 1586) (fig.32) en in het rechter *Maria in Egypte* (fig.35), beide afgebeeld in kleine langwerpige horizontale panelen. In vergelijking met de rest van het retabel, genoten deze taferelen uit het *predella* doorgaans minder kunst-historische aandacht, waardoor de gelijkenissen met de inventies van Maarten de Vos mogelijks tot heden verhuuld konden blijven. *Maria Magdalena* houdt haar handen in een klassieke gebedspose boven een boek, zoals in de prent van De Vos van deze vrouwelijk heilige, gegraveerd door Julius Goltzius (fig.34) uitgebracht door Johannes Baptista de Vrints. De gelijkenissen tussen Peryn's *Maria in Egypte* en een andere *Maria Magdalena* prent uitgegeven door Edwardus Hoofwinckel naar De Vos (ongedateerd, fig.36), zijn nog duidelijker. Hier zien we hoe haar handen tussen de bladzijden van het boek exact afgebeeld zijn als in de prent, en hoe het kruisbeeldje op gelijke wijze in de langwerpige compositie is verwerkt. Gezien de

²⁵³ Francisco De La Maza, 'Simbolismo del Retablo de Huejotzingo', *Retablos Mexicanos*, Artes de México, nr. 106 (1968): p.26-27.

²⁵⁴ Voor het verschil en de gelijkenissen tussen Spaanse en Mexicaanse retabels, zie in het algemeen: Cordero Zorrilla, 'Estudio histórico y polícromo de los retablos franciscanos de Puebla', p.121-133.

²⁵⁵ Diego Angulo Iñiguez, 'Pereyngs y Martin de Vos: El retablo de Huejotzingo', *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, UBA, nr. 2 (1949): p.25-27.

²⁵⁶ In het algemeen, zie: Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII'; en Arroyo Lemus, 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España'.

gelijkaardige positionering van de benen diende deze laatste prent ook mogelijks eveneens als voorbeeld was voor de *Maria Magdalena* van Peryn (fig.32).

De *Aanbidding van de herders* (fig.37) combineert twee prenten naar De Vos. De compositie is ontleend aan een horizontaal georiënteerde prent van Johannes Sadeler (1579, fig.38) die vakkundig werd herschikt in een verticale compositie. De engeltjes in de linkerbovenhoek lijken ons afkomstig te zijn uit de *Vlucht uit Egypte* gravure (c.1579-1582, fig.39) eveneens gegraveerd door Sadeler.

In de *Aanbidding der koningen* (fig.40) zien we Caspar, Melchior en Balthazar of ook wel de oudste, jongste en de zwarte koning (en zijn Afrikaanse bediende), afgebeeld naast Jezus, Maria en Jozef. In vergelijking met oudere beeldtradities van de drie koningen (sterk veranderend doorheen de tijd) toont De Vos Balthazar als een zwarte koning wat in de 16^{de}-eeuw als een nieuw gegeven aanschouwd kan worden.²⁵⁷ In tegenstelling tot de prent van De Vos (fig.41), beeldt Peryn's Balthazar af met een tulband. Peryn haalde hiervoor waarschijnlijk inspiratie bij één van de achterwege gelaten figuranten op de gravure.²⁵⁸

De *Besnijdenis van Jezus* (fig.42) is een eerder letterlijke navolging van een prent van De Vos met deze voorstelling (1581, fig.44).²⁵⁹ We vermelden hier ook Baltazar de Echave Orió's (1558-1623) interpretatie van De Vos' prent om aan te geven dat deze in Nieuw-Spanje wijdverspreid circuleerde.²⁶⁰ Hij verwerkt de compositie echter meer inventief en vervangt de toeschouwers door engelen en de hogepriester door Maria (zie fig.43).

²¹⁷ Marcel Muntean, 'The Adoration of the Magi in the Christian Iconography. Casework from the Catacomb Picture to Renaissance.', *Studia Theologia Orthodoxa*, UBB, 1 (2015): p.217–33.

²⁵⁸ Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII'; Ignacio Márquez Rodiles, 'El pintor, Simon Pereyng, La época, el proceso, la obra y el retablo de Hueotzingo' (Thesis, Puebla, Universidad de las Américas, 1982).

²⁵⁹ Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII'; De La Maza, *El pintor Martín De Vos en México*.

²⁶⁰ Jan Sadeler I en Maarten De Vos, 'Circumcision — Colonial Art', PESSCA, geraadpleegd 14 augustus 2020, <https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/infancy-of-christ/circumcision#c2313a-2316b>.

Voor de *Opdracht van de heer in de tempel* (fig.45) wijkt Peryn opnieuw niet veel af van het De Vos model (1580, fig.46).²⁶¹ Wel geeft hij de hogepriester een mijter, één van de indrukwekkende regalia van katholieke bisschoppen.

De *Verrijzenis van Christus* (fig.47) én de *Hemelvaart* (fig.49) lijken eveneens gebaseerd op verscheidene prenten,²⁶² zoals dit het geval was bij de hierboven besproken *Aanbidding van de herders* (fig.37).

De *Verrijzenis van Christus* (fig.47) vertoont overeenkomsten met meerdere versies van de *Verrijzenis* in prenten van De Vos.²⁶³ We benoemen hier specifiek één van zijn composities zonder Romeinse soldaten (fig.48), gepubliceerd door de befaamde uitgeverij *Aux Quatre Vents* van Hieronymus Cock (1518-1570) en Volcken Dierickx (1525-1600). Deze ongedateerde prent van Christus triomferend over een duivels monster, lijkt in het bijzonder in het gezicht, bovenlijf en armen (pose) het meeste op de Christus geschilderd door Peryn. Voor de Romeinse soldaten baseerde hij zich mogelijk op de vele andere verrijzenisprenten van De Vos.²⁶⁴

Ana Elvira Yáñez Arellano merkte op dat Peryn zich voor de *Hemelvaart van Christus* (fig.49), de voeten van Christusfiguur duidelijk inspireerde op een prent van Dürer (fig.50), terwijl hij zich voor zijn omringende figuren waarschijnlijk liet inspireren door één van de vele De Vos' *Verrijzenis* prenten.²⁶⁵ Hierbij voegen we onze sterke vermoedens toe dat Peryn zich voor de twee centrale figuren op de voorgrond, alsook Maria, inspireerde op een prent over de *heilige Drievuldigheid* gegraveerd door Johannes Sadeler (c.1579, fig.51).

De houtsculpturen van *Sint Michiel de Aartsengel* (fig.30), *Franciskus ontvangt de Stigmata* (fig.52) én *God onze Vader* (fig.54) zijn ongetwijfeld het werk van mees-

²⁶¹ Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII'; Márquez Rodiles, 'El pintor, Simon Pereyns, La epoca, el proceso, la obra y el retablo de Hueotzingo'.

²⁶² Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII'; De La Maza, *El pintor Martín De Vos en México*.

²⁶³ Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1996, n.417,418,458,476,597,674,675,676,677,710.; Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII', p.147.

²⁶⁴ Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1995, 1 (Plates):n.417,418,458,476,497,674,675.

²⁶⁵ Yáñez Arellano, 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores', p.147.

ter beeldhouwer Pedro de Requena. Maar wie het sculptuurwerk ontwierp en vergulde is nog onduidelijk. Heinrich Berlin vermoedt bijvoorbeeld dat Peryn als hoofdaannemer naast de schilderijen ook de houtreliëfs ontwierp,²⁶⁶ terwijl het missen van Andrés de la Concha signatuur op *Maria Magdalena* reeds voor verschillende verklaringen zorgde.²⁶⁷

De situering van de *Heilige Franciskus* (fig.52) als patroonheilige van de franciscanen, centraal in de iconografie van het retabel is natuurlijk geen toeval. We argumenteren dat ook dit houtreliëf geassocieerd kan worden een prent naar De Vos, voornamelijk door het visioen afgebeeld in de linkerbovenhoek, waar de gekruisigde Christus tot Franciskus verschijnt in de vorm van een serafijn met zes vleugels (1583, fig.53).

We eindigen helemaal bovenaan het monumentale retabel waar een beschilderd houten reliëf van *God onze Vader* (fig.54) teruggaat op een prent van Maarten van Heemskerck, *Jonas door de walvis op het strand geworpen* (fig.55).

Deze analyses tonen – meer dan ooit – dat de ambachtslieden verantwoordelijk voor het Huejotzingo retabel gebruik maakten van Nederlandse grafiek én specifiek De Vos' prenten.²⁶⁸ Deze verschillende geciteerde prenten van De Vos behoren tot de reeks over de *Passie van Christus* uit 1581 (fig.39,41,44,46), die door Peryn binnen de vijf jaar werd verwerkt in de koloniale beeldtaal van Nieuw-Spanje. Hoewel dit virale proces (*viralityproces*) vandaag traag kan lijken, is het tempo van de verspreiding opmerkelijk en getuigt dit van een zeer vlotte verbinding.²⁶⁹ Zeker als we weten dat Stephanie Porras het *tipping point* van De Vos viraalgaande-beelden schat op ongeveer 60 jaar.²⁷⁰ Peryn en de la Concha lijken hierdoor de eersten te zijn die De Vos' beeldtaal in Mexico implementeerden. Dit toont

²⁶⁶ Berlin, 'The High Altar of Huejotzingo', p.66.

²⁶⁷ Sommige auteurs vermoeden dat de schilder/architect diverse verantwoordelijkheden opnam. Voornamelijk als vergulder naast Marcos de San Pedro, zie: Cordero Zorrilla, 'Estudio histórico y polícromo de los retablos franciscanos de Puebla', p.127-128.

²⁶⁸ Verdere analyse van de dertien heiligen en decoratieve elementen van het retabel zal mogelijks leiden tot nog meer ontleningen. Zo vermoeden we dat de architecturale stijlelementen ook naar Nederlandse grafie terug te koppelen is. Andere koloniale altaarstukken waar vermoedelijk nog interessante resultaten uit kunnen voortkomen zijn de retabels van Cuauhtinchan, Tecali en Huaquechula, zie: Cordero Zorrilla, p.96-134.

²⁶⁹ Gelijkaardig zoals in de casus van *Sint Christoffel*, zie: hoofdstuk 3.3.2. *Sint Christoffel*

²⁷⁰ Het *tipping point* is het hoogtepunt in het virale proces van beelden. Het keerpunt in de populariteit, zie: Porras, 'Going viral?', p.58.

bovendien hoe vlot deze immigrant -schildermeesters in het bezit geraakten van De Vos' nieuwste uitgaves.

4.2.2. Het vraagstuk van de leermeester

Bovenstaande toont aan hoe Simon Peryn als een uitgeweken kunstenaar zijn Nederlandse afkomst, opleiding en artistieke kennis volop inzet om de koloniale beeldcultuur van Nieuw-Spanje mee vorm te geven. Het feit dat hij de inventies van De Vos citeert en verwerkt duidt niet alleen op de populariteit van De Vos' voorbeelden, maar lijkt ook een bepaalde persoonlijke voorkeur van Peryn voor zijn stadsgenoot te insinueren. In dit verband bestuderen we hier de ongekende scholing van Peryn én de problematische toeschrijving van De Vos aan het atelier van Frans Floris.

Vermoedelijk genoot Peryn als een Antwerpenaar in de bruisende stad ook zijn opleiding. Sommige auteurs hebben gesuggereerd dat Peryn in de leer ging bij Frans Floris,²⁷¹ de toenmalig leidende Antwerps schilder die als eerste een groot atelier uitbouwde naar model van Rafaël (1483-1520) in Italië.²⁷² Deze toeschrijving aan het atelier van Floris berustte voornamelijk op formele stilistische gelijkenissen, aangezien Peryn' leertijd niet gedocumenteerd is.²⁷³ In Edward Wouk's recente monografie over Frans Floris worden er verschillende vastgeroeste ideeën over de atelierwerking van de Antwerpse meester opgefrist. Peryn wordt hierbij niet vermeld, maar beduidender is dat Wouk ook de mythische omschrijving van Floris' atelier in het *Schilderboeck* van van Mander ontkracht. Hierbij wordt ook de

²⁷¹ Flor, 'Simón Pereyns pintor da Nova España, em Lisboa (1558)', p.100; Diego Angulo Iñiguez, 'Frans Floris: la "Virgen del Perdón" de la catedral de Méjico', *Archivo español de arte*, CSIC, 208, nr. 52 (1979): p.438-440.

²⁷² Carl van de Velde, *Frans Floris (1519-20-1570): leven en werken.*, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren 1, 1975, p.102-103.

²⁷³ Márquez Rodiles haalt de mogelijkheid aan dat Pereyns en De Vos vrienden waren, zie: De La Maza, *El pintor Martín De Vos en México*, p.17; Voor stilistische toeschrijvingen, zie: Angulo Iñiguez, 'Frans Floris: la "Virgen del Perdón" de la catedral de Méjico'; Victoria gelooft bij het ontbreken van Pereyns opleiding in het Inquisitieproces, dat hij zijn opleiding niet bij een bekende leermeester genoot, zie: José Guadalupe Victoria, 'Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyns', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 14, nr. 55 (1986): p.71,72.

toeschrijving van De Vos als leerling in Floris' atelier aangekaart.²⁷⁴ Wouk verklaart dat De Vos' oeuvre niet alleen een nieuwe aanpak en realiteit weerspiegelt waarmee hij als kunstenaar in de belangstelling rees, maar ook een doordacht verlaten van Floris' voornaamste uitvindingen. Hoewel De Vos goed vertrouwd was met Floris' kunst, reageerde hij hier op een geheel andere manier op dan Floris' leerjongens.²⁷⁵

Gekend is dat Peryn na zijn opleiding migreerde naar het Iberisch schiereiland waar hij enkele jaren zal werken in het koninklijk paleis (1559-1566).²⁷⁶ Wat hier rond onopgemerkt bleef is dat deze migratie vergeleken kan worden met sommige carrières van Floris gekende leerlingen. Natasja Peeters onderzocht de carrières en netwerken van Floris gekende leerlingen. Natasja Peeters onderzocht de carrières en netwerken van Floris leerlingen die zich na 1566 richting Parijs begaven en concludeert dat de artistieke, sociale en professionele netwerken die de leerlingen in Floris' atelier meekregen, bepalend zullen blijven doorheen hun buitenlandse carrières.²⁷⁷ Zowel de professionele ervaring als de internationale connecties waren belangrijk, en als een leerling in het befaamde atelier van Floris bestond er een goede kans om beide te vergaren. Wederkerende naar Simon Peryn die rond 1557 Antwerpen verlaat, formuleerde Pedro Flor reeds de interessante hypothese dat hij bij aankomst in Lissabon werk en onderdak vond bij Joris van de Straeten,²⁷⁸ vooraleer hij aan het Spaanse hof tewerkgesteld werd, vermoedelijk naast Anthonis Mor. Aangezien beide meesters leerlingen van Floris waren, ondersteunt hij de vermoedens dat Peryn zijn opleiding kreeg bij de Antwerpse meester. Hoe dan ook is het voorbarig om Peryn opleiding te situeren in het atelier van Floris. Duidelijk is dat een zekere "lokale trots" van de Antwerpse emigrante kunstenaar jegens zijn illustere voorganger Floris en zijn populaire tijdgenoot De Vos, zijn artistiek idioom hebben bepaald.

4.3. Diego de Borgraf

²⁷⁴ Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20-1570): imagining a Northern Renaissance*, Brill's studies in intellectual history, Vol. 267 (Leiden; Boston: Brill, 2018), p.182.

²⁷⁵ Wouk, *Frans Floris (1519/20-1570)*, p.182.

²⁷⁶ Márquez Rodiles, 'El pintor, Simon Pereyys, La epoca, el proceso, la obra y el retablo de Hueotzingo'.

²⁷⁷ Natasja Peeters, 'Connecting people: Documenting the activities of the Antwerp painter Hieronymus Francken, and other Floris disciples, in Paris after 1566', in *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, onder redactie van Gaëtane Maës en Jan Blanc (Turnhout: Brepols, 2010), p.117-128.

²⁷⁸ Flor, 'Simón Pereyys pintor da Nova España, em Lisboa (1558)'.

Het verhaal van Diego De Borgraf is in vele opzichten gelijkaardig aan dat van Simon Peryn. In 1618 wordt hij geboren in Antwerpen, als zoon van Andries Lowies de Borchgraeve en Susanna Robijns. Zijn vader Andries staat opgetekend als 'kunstliefhebber' bij de Sint Lucas gilde én als lid van de rederijderskamer *de Vio-lieren*. Zijn broer Johannes de Borchgraeve werd in 1627 ingeschreven in *de Liggeren* als leermeester, een zal verscheidene leerlingen hebben.²⁷⁹ Waar Diego de Borgraf zijn opleiding genoot weten we niet, maar zoals zijn voorganger Peryn, vond hij na een opleiding bij een onbekende leermeester in Antwerpen zijn weg via Spanje naar vervolgens Nieuw-Spanje.²⁸⁰

Het blijft grotendeels gissen naar de omstandigheden waarin de schilder naar Spanje migreerde, eveneens over zijn bedrijvigheid op het Iberisch schiereiland.²⁸¹ In 1640 reisde hij in het gezelschap van de invloedrijke aartsbisschop Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) als kamerschilder naar Mexico waar hij de rest van zijn leven actief zou blijven als schilder. De inscheepgegevens vermelden: "*Diego Burclab, flamenco natural de Brabante, diócesis de Amberes, Edad, 18 años*". Hij vermeldde waarschijnlijk dat hij achttien was om de administratieve formaliteiten te ontwijken, aangezien hij volgens het parochieregister drieëntwintig jaar was.²⁸²

Hoe dan ook, zien we hier opnieuw hoe de beeldcultuur van Nieuw-Spanje getekend werd door de patronage tussen Spaanse nobelen en hun kamerschilders, waarmee zij samen naar de kolonie reisden.²⁸³ Samen met Diego de Borgraf vertrok ook de oudere valentiaanse schilder met reputatie Pedro García Ferrer (1583-1660) naar de Nieuwe wereld.

Volgens Nelly Sigauts onderzoek naar José Juárez (1617-1670), een autochtone schilder van Nieuw-Spanje, dynamiseerden De Borgraf, García Ferrer én Arteaga,

²⁷⁹ Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf*, p.94-134.

²⁸⁰ Pierce, Ruiz Gomar, en Bargellini, *Painting a new world*, p.31,63.

²⁸¹ Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf*, p.82.

²⁸² Eddy Stols e.a., red., *Flandre et Amérique latine: 500 ans de confrontation et métissage*, Flandria extra muros (Anvers: Fonds Mercator, 1993), p.41-67.

²⁸³ Vergelijk met de relaties tussen Juan de Mendoza y Luna (1571- 1628) en zijn kamerschilder Alonso Vázquez (1565-c.1608) én Diego López Pacheco y Portugal (1599-1653) en zijn kamerschilder Sebastian López de Arteaga (1610-1652), zie Nelly Sigaut, *José Juárez: Recursos y discursus del arte de pintar*, 1. ed (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, IIE, 2002), p.78.

de culturele interacties tussen Europese en lokale tradities.²⁸⁴ Zij droegen allen bij aan de vorming, identiteit en eigenheid van de Mexicaanse plastische kunsten.²⁸⁵ In zijn monografie over Diego de Borgraf, noemt Fernando Rodríguez-Miaja De Borgraf de eerste barokschilder van Puebla, de stad waar hij ongeveer veertig schilderijen zou schilderen.²⁸⁶ Het hoeft niet te verwonderen dat De Borgraf sterk beïnvloed was door Pieter Paul Rubens, dé Antwerpse tenoor in de 17^{de} eeuw.²⁸⁷ Naast de gravures van de Wierix broers, Lucas Vorsterman I (1595-1675) en Justus Sadeler (1572/1579–1620), bleef de impact van 16^{de}-eeuwse prenten naar Maarten de Vos, op het oeuvre van De Borgraf eveneens aanzienlijk.

4.3.1. De heremietenreeks van Puebla

In Puebla bevindt zich een reeks van heilige heremieten, die gedeeltelijk is toegeschreven aan de schilder Diego de Borgraf (1618-1686).²⁸⁸ De reeks van de heilige kluizenaars bestaan uit dertien schilderijen gebaseerd op scènes uit het leven van Antonius van Egypte, alsook een *Verleiding van Christus* én was een populaire iconografie binnenin kloosters.²⁸⁹ De reeks behoorde tot en met 1881 tot het klooster van *Nuestra Señora de Belén*,²⁹⁰ maar bevindt zich vandaag in de collectie in het universiteitsmuseum van de BUAP, het *Museo del Casa del Muñeco*.²⁹¹

Omdat de doeken niet gedateerd of gesigneerd zijn, bestaat er veel onduidelijkheid over hun herkomst en auteurschap. Albarrán Samaniego schrijft de schilderijen-

²⁸⁴ Sigaut, p.52, 55.

²⁸⁵ Sigaut, p.78.

²⁸⁶ Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf*, p.197.

²⁸⁷ Rodríguez Miaja, p.177.

²⁸⁸ Arturo Albarrán Samaniego, 'Los Santos Ermitaños de Puebla, México, Un acercamiento a los grabados flamencos de Maarten de Vos y al discurso iconográfico de la Vida Antonii', *Potestas, Religión, poder y monarquía.*, Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica, nr. 13 (2018): 45–75.

²⁸⁹ Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf*, p.446-513.

²⁹⁰ Rogelio Ruiz Gomar, 'Estudio, devoción y belleza: Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos XVII-XX', *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 24 (2002): p.57.

²⁹¹ Dit op een schilderij van Sint Helenus na, behorend tot een privécollectie, zie: 'Francisco J. Ysita del Hoyo Collection — Colonial Art', geraadpleegd 12 maart 2021, <https://colonialart.org/archives/locations/mexico/ciudad-de-mexico-formerly-distrito-federal/francisco-j-ysita-del-hoyo-collection#c1035a-1035b>.

reeks slechts gedeeltelijk toe aan de Borgraf (1618-1686), aangezien in de penseelstreken verschillende handen te herkennen zijn. Hij onderscheidt een groep die min of meer overeenstemt met ander werk van De Borgraf (fig.57,61),²⁹² en een tweede groep waarin die stilistisch afwijkt (fig.64,68,70,72).²⁹³ Fernando Rodríguez Miaja denkt dat het om een opdracht gaat die uitgeschreven is aan Europese kunstenaar (mogelijk een Vlaming), terwijl andere experts op basis van stijl en vakmanschap vermoeden dat het om een reeks gaat die in Europa vervaardigd werd.²⁹⁴ De taferelen tonen telkens één heremiet te midden van een boslandschap, duidelijk geschilderd naar De Vos kluizenaars iconografie.

Volgens de PESSCA-databank zijn de schilderijen gebaseerd op een herdruk van de prentreeks van De Vos (fig.58,60,63,67,71), die net zoals de schilderijen in spiegelbeeld staan ten opzichte van de originele prenten.²⁹⁵ Een aantal details zijn ook anders: zo werd een aureool toegevoegd aan sommige heiligen en zijn details van klederdracht en natuur achterwege gelaten. De prenten behorende tot de originele reeksen zijn vanzelfsprekend fijner gegraveerd (fig.56, 59, 62, 66, 69, 73). Sommige prenten vermelden de (her)uitgever, Jacques Honervogt I (ca.1583–ca.1666), een prentmaker afkomstig uit Keulen, enige tijd werkzaam in Parijs bij Thomas de Leu (1555-c.1613).²⁹⁶ Honervogt I is vooral bekend voor zijn kopieën (1613) naar Rubens' *kruisiging* schilderijen, waarvoor Rubens hem trouwens aanklaagde voor de schending van zijn auteursrechten.

In de verwerking van prent naar schilderij, zien we een opvallende verandering van formaat. De horizontale composities van de prenten worden behendig herwerkt tot verticale en hoge schilderijen. Hierbij is zorgvuldig aandacht besteed aan de verhoudingen van de figuur in zijn omgeving. Voorts zijn de toppen van de

²⁹² Tot de eerste groep behoren; Sint Cyriacus, Sint Epiphanius, Sint Fulgentius en Sint Onufrius, zie: Albarrán Samaniego, 'Los Santos Ermitaños de Puebla, México', p.52-54.

²⁹³ Tot de tweede groep behoren; Sint Antonius de Grote, Sint Apelles, Sint Arsenius, Sint Disibodius, Sint Euthymius, Sint Jakobus de Meerdere, Sint Andries Zoerardo en de verleiding van Christus, zie: Albarrán Samaniego, p.52-54.

²⁹⁴ Elisa Vargas Lugo en Jonathan Brown stemmen overeen in hun toeschrijving van de serie als Europese makelij (persoonlijke communicatie) zie noot 18 van Serie los Ermitaños, in: zie Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf*, p.448.

²⁹⁵ Jacques Honervogt en Maarten De Vos, 'Sint Jacobus, kopie naar Maarten de Vos — Colonial Art', PESSCA, geraadpleegd 14 december 2020, <https://colonialart.org/artworks/1036a>.

²⁹⁶ Roger Armand Weigert, 'Graveurs et marchands d'estampes flamands à Paris sous le règne de Louis XII', *Miscellanea Jozef Duverger*, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, 1968, p.530-40.

bomen en een diepblauwe lucht toegevoegd, waardoor ze de essentie van het leven van de eremiet, teruggetrokken in de natuur, weten te vatten.

Over de herkomst van deze schilderijen weten we alleen met zekerheid dat ze bepaalde tijd toebehoorden aan het klooster *Nuestra Señora de Belén* en daarmee tot de bethlehemieten, in Puebla.²⁹⁷ De orde van de broeders van Bethlehem (*Hermanos de Belén*) was de eerste religieuze orde gesticht op het Amerikaanse continent, meer bepaald door San José de Betancourt (1626-1667) in 1658 in Guatemala (Nieuw-Spanje). Hun missie bestond erin de sociaal kwetsbaarsten, onafhankelijk van hun afkomst of conditie, te helpen in hun kloosters en ziekenhuizen.

Het verhaal van hun grondlegger de Betancourt, is op zich een typerend verhaal voor een 17^{de}-eeuwse Spaanse migrant in de kolonies. Geboren en getogen op Tenerife, vertrok de Betancourt op 23-jarige leeftijd naar de Amerika's, waar hij voor het eerst kennis maakte met de armsten van de maatschappij. Zelf geholpen in tijden van nood, besloot hij zich te bekommeren om de sociaal meest kwetsbaren. In de 17^{de} eeuw was de sociale problematiek immers enorm. Er was niet enkel nood aan middelen voor de armen en de zieken maar ook voor arbeiders en kinderen.²⁹⁸ Na het vroeg sterven van Betancourt in 1667 wordt de orde van de broeders van Bethlehem opgenomen in de Kerk onder Paus Clemens X (1672). Nadien ondertekende de orde hun verantwoording ten opzichte van de koning bij de Raad de Indiën (1696), waarna zij zich snel zouden verspreiden doorheen de Spaanse kolonies in de vorm van ziekenhuizen.²⁹⁹ Met de bijhorende kwesties en onenigheden met de bestaande religieuze ordes, nam deze kloosterorde zijn plaats in talloze steden naast de franciscanen, dominicanen, augustijnen en jezuiten.³⁰⁰ De eerste broeders van Bethlehem kwamen in 1682 aan in Puebla. Zij vestigden zich op een locatie waar in 1692 de bouw *Nuestra Señora de Belén* begon, de plek waar de

²⁹⁷ Ruiz Gomar, 'Estudio, devoción y belleza: Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos XVII-XX', p.57.

²⁹⁸ Juan Vanegas Pérez, Edith Ortiz Díaz, en Claudia Ballesteros César, 'Historia del Hospital de Betlemitas de la ciudad de México.' (IX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes : Instituto de Antropología e Historia : Asociación Tikal, 1996); Guillermo Fajardo Ortiz, 'Algo sobre los betlemitas y sus hospitales en Hispanoamérica', *Revista de la Facultad de Medicina*, UNAM, 6, nr. 45 (z.d.): p.261-63.

²⁹⁹ Ascensión Baeza Martín, 'Los Betlemitas y el nuevo Hospital Real de San Miguel de Guadalajara (Nueva Galicia), 1706-1794', *Témas Americanistas*, US, nr. 204 (januari 2004): p.38-57.

³⁰⁰ Martín; Jacinto del Castillo, 'La obra en America de la Orden Bethlemita dundada por el Tinerfeño Pedro de Bethencourt', p.119.

schilderijen toebehoorden voor hun overdracht naar de *Academia de Bellas Artes* in 1881.³⁰¹

Kan het feit dat de doeken tot de orde van de broeders van Bethlehem behoorden ons leiden tot inzichten over de opdrachtgever van de schilderijenreeks? Niet met zekerheid. Aangezien de Borgraf in 1686 stierf, zijnde ruim vóór de voltooiing van het klooster, kunnen we moeilijk concluderen dat de reeks als een opdracht voor het Bethlehemieten klooster besteld werd. Maar kunnen we de reeks wel als een opdracht vanuit de Bethlehemieten concipiëren? Een belangrijk gegeven is dat de bethlehemieten voor hun sociale werking afhankelijk waren van donaties van de overheid én mecenasen. Omdat deze hulp en middelen, volgens hun geloofsbelijdenis, volledig ter beschikking gesteld moest worden voor de analfabeten, zieken en armen,³⁰² is de luxe en uitbundigheid van de schilderijenreeks, – naast de bovenstaande chronologische argumenten – moeilijk als een opdracht te plaatsen vanuit deze nieuwe orde. In tegenstelling tot Sigaut suggestie van de reeks als een opdracht vanuit de kloosterorde,³⁰³ is het ook mogelijk dat deze reeks als een gift via een mecenas geschonken werd, een invloedrijk persoon mogelijk uit het directe milieu rond Diego de Borgraf.

Maar ook dit verklaart de meerdere handen doorheen de reeks niet, noch het auteurschap van De Borgraf. Aan de hand van de voorgaande expertises zijn er enkele conclusies te trekken. De verschillende handen doorheen de reeks doen geloven dat het om een samengestelde reeks gaat die in atelier verband ontstond. Dit voornamelijk omdat consequent dezelfde kopieën reeks van Honervogt als model werd gebruikt. De mogelijkheid dat één deel van de reeks afkomstig is uit Europa, waarna de rest in Nieuw-Spanje geschilderd werd, (zoals waargenomen in het altaar voor het Derde Provinciaal Concilie) is daarom onwaarschijnlijk. De

³⁰¹ Ruiz Gomar, 'Estudio, devoción y belleza: Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos XVII-XX', p.57.

³⁰² Ascensión Baeza Martín, 'Los Betlemitas y el nuevo Hospital Real de San Miguel de Guadalajara (Nueva Galicia), 1706-1794', *Témas Americanistas*, US, nr. 204 (januari 2004): 38-57; Juan Vanegas Pérez, Edith Ortiz Díaz, en Claudia Ballesteros César, 'Historia del Hospital de Betlemitas de la ciudad de México.' (IX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes: Instituto de Antropología e Historia: Asociación Tikal, 1996); Analola Borges Jacinto del Castillo, 'La obra en America de la Orden Bethlemita fundada por el Tinerfeño Pedro de Bethencourt', *Almogaren, Institutum Canarium*, Memoria Digital de Canarias, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 9, nr. 92 (z.d.): p.109-32.

³⁰³ Nelly Sigaut, *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, 1. ed (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, INBA, 2002), p.43.

reeks wordt volgens ons correct toegeschreven aan Diego de Borgraf en zijn atelier. Niettemin kan onderzoek naar de *provenance* van de reeks cruciale inzichten bieden over het auteurschap.

Tot nu toe is de schilderijenreeks een unicum in Mexico. Doorheen Latijns-Amerika is dankzij PESSCA ook de reeks behorend tot het *Santa Catalina* klooster in Lima gekend.³⁰⁴ Hiernaast is het belangrijk te vermelden dat De Vos' heremieten iconografie in katholiek Europa in meerdere monumentale opdrachten hernomen werd, en dus een wijder gekend fenomeen is.³⁰⁵ Zo werd in het klooster van *Las Descalzas Reales* in Madrid een reeks van dertien schilderijen met heremieten toegeschreven aan een onbekende Vlaamse meester vermoedelijk uit de cirkel van De Vos.³⁰⁶ In de *Pinacoteca Ambrosiana* van Milaan vinden we vandaag negen scènes van heremieten, geschilderd door Paul Bril (1554-1626) en Jan Bruegel de Oude (1568-1625) in opdracht van Federico Borromeo (1564-1631).³⁰⁷ Bruegel en Bril schilderden in 1592 in Rome, een set van dertig koperplaten, zijnde de volledige reeks van De Vos' *Solitudo sive Vitae Patrum Eremicolarum*, vandaag zichtbaar in het *Madre de Dios de Baena* klooster in Córdoba.³⁰⁸ En tenslotte vermelden we het klooster van *La Anunciada de Villafranca del Bierzo* in Castilla y Leon waar zich een schilderijenreeks bevindt bestaande uit oorspronkelijk 94 heremieten, waarvan er vandaag dertig overblijven.³⁰⁹ De opdrachtgever was Pedro de Toledo (1546-1627), een Spaans-Italiaanse nobelman en militair strateeg.³¹⁰ Hij vertrouwde de opdracht in 1601 toe aan vier Nederlandse schilders: Wenzel Cobergher (1560-1634), Paul Bril en twee van zijn leerlingen Willem II van Nieulandt (1584-1635)

³⁰⁴ Albarrán Samaniego, 'Los Santos Ermitaños de Puebla, México'; *Monasterio de Santa Catalina*, geraadpleegd 9 augustus 2020, <https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/monasterio-de-santa-catalina#c328a-328b>.

³⁰⁵ Humberto Cardoso, 'De una encina embebido en lo cóncavo: Las Soledades y la iconografía eremítica', *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 7 (december 2019): p.121-167.

³⁰⁶ Ana García Sanz en Juan Martínez Cuesta, 'La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales', *Cuadernos de arte e iconografía*, Actas de los II Coloquios de Iconografía, 4, nr. 7 (1991): p.291-304; Cardoso, 'De una encina embebido en lo cóncavo: Las Soledades y la iconografía eremítica', p.132.

³⁰⁷ Pamela M. Jones, 'Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600', *The Art Bulletin* 70, nr. 2 (1988): p.263-265.

³⁰⁸ Francisco Carmona, 'Huella y presencia flamenca e italiana en los conventos cordobeses de madres dominicas', *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* 18 (december 2019): p.157-159.

³⁰⁹ Joan Bosch Ballbona, 'Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca', *Locus Amoenus*, UAB, 9, nr. 1 (december 2008): p.127-54.

³¹⁰ Joan Bosch Ballbona, 'Sobre el quinto marqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini', *Locus Amoenus*, UAB, 14 (december 2016): p.91-108.

en Jacob Franquart (c.1582–1651). In het contract komt Cobergher als hoofdverantwoordelijke van de opdracht naar voren. Als een leerling van Maarten de Vos was hij hoogstwaarschijnlijk ook verantwoordelijk voor de iconografische bronnen.³¹¹

Hoewel in het 17^{de}-eeuwse Europa steeds meer kritiek kwam op de religieuze toewijding in de vorm van het kluizenaarsbestaan,³¹² kon deze trend in Nieuw-Spanje omwille van de religieuze versnippering en zijn uitgestrekte landschappen aanmerkelijk langer weerhouden worden.³¹³ Leopoldine van Hogendorp Prosperetti, die De Vos' heremieten reeksen in Europa uitvoerig bestudeerde, vermoedt dat Sadeler en De Vos binnenin de religieuze oorlog een doordachte keuze maakten om de iconografie rond kluizenaars uit te werken: *"The focus on the Desert Fathers may have been an attempt on the part of the producers to find a middle ground between the cult of the saints (fraught with idolatry) and the cult of 'solitudo' (neutral in its insistence on ascesis)"*.³¹⁴

Alles samen ontwierp Maarten de Vos 132 scènes van heremieten, uitgebracht in vijf prentenbundels door Johannes Sadeler tussen 1588 en 1600.³¹⁵ Hiermee leverde hij de belangrijkste bijdrage tot deze veel gevraagde iconografie.³¹⁶ Een verder onderzoek naar de impact van deze reeksen in Europa en de Nieuwe Wereld, alsook de precieze ontstaanscontext van de heremietenreeks in Mexico lijkt zeer opportuun.

³¹¹ Ballbona, 'Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo', p.135.

³¹² Leopoldine van Hogendorp Prosperetti, 'Helenus and Dorotheus: Marten de Vos and the Desert Fathers', in *Imago exegetica: visual images as exegetical instruments, 1400-1700*, onder redactie van Walter S. Melion en James Clifton, *Intersections: interdisciplinary studies in early modern culture*, volume 33 (Lovis Corinth Colloquium, Leiden; Boston: Brill, 2014), p.433, 437.

³¹³ Antonio Rubial García, 'Tebaidas en el Paraíso: Los ermitaños de la Nueva España', *Historia Mexicana*, CM, 3, nr. 44 (januari 1995): p.365.

³¹⁴ van Hogendorp Prosperetti, 'Helenus and Dorotheus: Marten de Vos and the Desert Fathers', p.433.

³¹⁵ Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf*, p.448-449; Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1995, n.921-945, 964-993, 994-1023, 1024-1049, 1050-1075.

³¹⁶ Cardoso, 'De una encina embebido en lo cóncavo: Las Soledades y la iconografía eremítica', p.130.

5. De impact van De Vos op de koloniale decoratieve kunsten

De impact van Maarten de Vos op de decoratieve kunsten van het vroegmoderne vicekoninkrijk is slechts beperkt bestudeerd. In dit hoofdstuk focussen we meer bepaald op het prestigieus meubilair afkomstig uit de regio van Villa Alta de San Ildefonso, waarin ook de invloed van de ontwerpen van De Vos te ontwaren is. Hoewel Stephanie Porras de impact van De Vos op de decoratieve kunsten, en dus ook op dit meubilair nog niet onderzocht, zullen we aantonen dat haar *virality*- en *mixed media* model ook hier van toepassing is. Beelden gaan niet alleen viraal doorheen de tijd, maar eveneens doorheen diverse media.

5.1. Houtbewerkingateliers uit Villa Alta de San Ildefonso

Tussen de 17^{de} eeuw en het eind van de 19^{de} eeuw specialiseerden houtbewerkingateliers uit de regio van San Ildefonso (Oaxaca) zich in de productie van prestigieus meubilair.³¹⁷ In het verlengde van de meubelproductietechnieken uit de renaissance, ontwikkelden ze een eigen artistiek procedé, genaamd *el zumaque*. Door het aanbrengen van inkervingen in het hout, die vervolgens opgevuld werden met een specifieke zwarte pasta, waren meubelmakers in staat om verfijnde tekeningen te creëren op hun meubilair.³¹⁸ Hiernaast gebruikten ateliers op eigen wijze inlegtechnieken en schilderingen, op basis waarvan deze ateliers vandaag in typologieën werden ingedeeld.³¹⁹

³¹⁷ In de productie is er een verschil op te merken tussen een groep eerder luxueuse goederen (voornamelijk bureau's, verwante schrijfbanken én barkasten) en het meubilair dat tot opslag diende zoals kisten, koffers en 'dozen' bedoeld voor het opslaan van textiel en waardevolle goederen, zie: Carla Aymes en Gustavo Curiel, *Carpinteros de la sierra: el mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (siglos XVII-XVIII)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México D.F.: Imprenta Universitaria, 2019); Juan Manuel Corrales, 'Muebles virreinales oaxaqueños realizados en zumaque. La marquetería de Villa Alta', *Disparidades, Revista de Antropología*, CSIC, 66, nr. 1 (juni 2011): p.57-87.

³¹⁸ Corrales, 'Muebles virreinales oaxaqueños realizados en zumaque.', p.59.

³¹⁹ Hilda Urréchaga Hernández, 'Memoria y estudio del mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca' (Thesis, México D.F, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), p.26-29,50-51,70.

De meubelproductie van Villa Alta de San Ildefonso, kan worden beschreven aan de hand van de *Taracea Oaxaqueña* typologie, wat letterlijk het inlegwerk van Oaxaca betekent. Hoewel de gehele provincie van Oaxaca bekend stond om zijn meubelproductie, specialiseerde de regio van San Ildefonso zich in het vervaardigen van prestigieus meubelwerk.³²⁰ Deze meubelateliers waren gevestigd in verscheidene dorpjes in moeilijk toegankelijk bergachtig gebied, maar lagen toch in de nabijheid van de binnenlandse handelsroutes waarlangs goederen van het Manilla Galjoen vervoerd werden. Het Manilla Galjoen is de handelsroute waarlangs oosterse goederen, via de Pacifische oceaan naar de westkust van Amerika en tenslotte over land naar de haven van Veracruz verhandeld werden.³²¹ De zilvervloot verzorgde het handelsverkeer verder over de Atlantische oceaan naar Europa. Naast deze strategische locatie in een globaal handelsnetwerk, hadden de meubelmakers van San Ildefonso in hun omgeving ook directe toegang tot de nodige grondstoffen voor meubelproductie, voornamelijk de verschillende tropische houtsoorten inheems aan de regio. Hun keuze voor verscheidene houtsoorten is gebaseerd op de materiële eigenschappen van elke houtsoort, waaronder bijvoorbeeld de resistentie tegen insecten. Bovendien geurde het tropisch hout wat leidde tot een bijkomende appreciatie.³²²

Dit kostbare meubilair was voornamelijk voorbestemd voor de Spaanse aristocratie van het Habsburgse wereldrijk. Naast het functionele aspect van meubels verrijkte zij zich graag met kunst en exotica.³²³ We kunnen verschillende typologieën opmaken, waaronder de kisten gemaakt voor het opbergen van textiel die vaak als bruiloftsgeschenk voor vrouwen dienden,³²⁴ alsook een groep bureaustukken, bedoeld voor het lezen en schrijven. De aanwezigheid van wapenschilden, duidt op de productie in opdracht van de aristocratie,³²⁵ die doorgaans veel reisden met een kleine hofhouding bestaande uit familieleden en dienstboden. Op deze manier vertrokken de kisten – als deel van de luxueuze inboedel van nobelen – naar alle uithoeken van de wereld of met hun eigenaars terug naar Spanje. Verder zijn er

³²⁰ Corrales, p.68-69.

³²¹ Dolores Folch, 'El Galeón de Manila', 20 maart 2013; Corrales, 'Muebles virreinales oaxaqueños realizados en zumaque. La marquetería de Villa Alta', p.58.

³²² Andres Gutierrez Usillos, *El baúl de la Villa Alta de los marqueses de Mancera*, 2019, p.12.

³²³ Gutierrez Usillos, p.6.

³²⁴ Gutierrez Usillos, p.29, 30.

³²⁵ Gutierrez Usillos, p.26.

ook een paar voorbeelden van meubelstukken die voor broederordes geconcipeerd werden, versierd met religieuze taferelen.³²⁶

Vaak zijn deze meubels met profane, mythologische en religieuze taferelen gedecoreerd, aangevuld met geometrische en figuratieve elementen die werden aangebracht aan de hand van de *zumaque* techniek en inlegwerk. Het merendeel van de iconografie is ontleend aan Nederlandse prenten, zo is er naast de invloed van Maarten de Vos, ook die van verscheidene prentenmakers waaronder de gebroeders Wierix, Jan Sadeler, Crispijn van de Passe I, Guilliam de Gheyn (1610-c.1660) en Nicolaes de Bruyn (1571–1656) opgemerkt.³²⁷ In de geometrische decoratie zijn zowel Moorse als Azteekse patronen herkend. Aangezien de Spaanse meubelproductie sterk beïnvloed werd door Moorse tradities én de grote aanwezigheid van *Tlaxcalteca* in de regio van Analco, hoeft dit niet te verbazen.³²⁸ Onderzoek wijst evenzeer naar de invloed van prestigieus Duits meubilair, dat – getypeerd door zijn verfijnde decoraties – ook geliefd was bij de Nieuw-Spaanse aristocratie.³²⁹ Wat betekent dit voor ons, geïnteresseerd in de impact én verspreiding van het oeuvre van Maarten de Vos?

Allereerst moeten we verklaren dat, door het duiden op de bovenstaande transculturele processen, we de Mexicaanse kunstzinnigheid inherent aan dit type meubilair, allesbehalve willen ontkennen. We trachten te achterhalen hoe verschillende tradities op convergerende wijze samenkwamen in een lokale en uiterst verfijnde kunstvorm. Hiertegenover staat dat het meubilair, beïnvloed door De Vos' wijdverspreide modellen, óók een ruime circulatie kenden, wat verderwijst op een continue (her)verspreiding van beelden. Het doet ons anders nadenken over de vor-

³²⁶ Urréchaga Hernández, 'Memoria y estudio del mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca', p.29.

³²⁷ Gutierrez Usillos schrijft hier de iconografie toe aan Nederlandse en Duitse prenten maar vermeld bij de voorbeelden de drukker Franse drukker Macé Bonhomme uit Lyon. Gutierrez Usillos, 'El baúl de taracea de Villa Alta', p.15.

³²⁸ Carlos de Ovando, 'La Taracea Mexicana / The Mexican Marquetry', *El mueble Mexicano*, Artes de México, nr. 118 (1969): p.56-58; Francisco Santacruz en Héctor Costilla, 'La historia de Tlaxcala (1592) de Diego Muñoz Camargo: texto clave de los procesos de adaptación y reescritura en el México virreinal', *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, SSEH, nr. 31 (oktober 2018): p.9-27; Corrales, 'Muebles virreinales oaxaqueños realizados en zumaque', p.69-70.

³²⁹ Vor een overzicht van de literatuur, zie: Urréchaga Hernández, 'Memoria y estudio del mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca', p.52-57.

men die deze aannemen én de geografische definiëringen die we hiervoor gebruiken. Zo bekeken, is het bijna ironisch te beschouwen dat Taracea Oaxquena versieringen in Europa als exotisch werden aanschouwd, aangezien deze deels geïnspireerd zijn door de Nederlandse beeldtaal. Dit ondanks de Mexicaanse stijkenmerken, materialen en productietechnieken van het meubilair. We concluderen dat de transculturele processen zelden zo nadrukkelijk weergegeven zijn als in dit Mexicaans koloniaal meubilair, dat vanaf de 17^{de} eeuw een product van de koloniale beeldcultuur werd. Een product getekend door Europese, Arabische én Precolumbiaanse, maar voornamelijk Mexicaanse stijlinvloeden.

5.1.1. Bureaustuk met de kaart van Villa Alta de San Ildefonso.

Één van de meubelstukken in *zumaque* waarin De Vos invloed reeds herkend is, dateert van rond 1671 en behoort vandaag tot de collectie van het Boston Museum of Fine Arts (fig.75).³³⁰ Volgens de *provenance* gegevens behoorde het bureau vermoedelijk toe aan Don Fernando Luis Altamirano de Velasco, derde graaf van Santiago de Calimaya en *alcalde mayor* van Villa Alta de San Ildefonso in 1671–2. Zijn functie is vergelijkbaar met een regionale magistraat. De vestiging van Altamirano de Velasco in San Ildefonso wordt in verband gebracht met de verspreiding van de verfijnde Europese iconografie.³³¹

Op verschillende zijden van het bureau is een kaart afgebeeld (fig.76) met de bijhorende vermelding 'MAPA D LA VI ALTA DE SILLEFONSO' wat meteen een belangrijke bron was voor de toeschrijving van dergelijk meubilair aan de regio (fig.77).³³² De afbeelding van kaarten doet vermoeden dat het bureaustuk op maat van de regionale overste gemaakt is.

Het schrijfblad van het bureau is gedecoreerd met verschillende allegorieën waarin een duidelijke invloed van de prenten van Maarten de Vos (fig.78) is te herkennen. Voor de versiering inspireerden de meubelmakers zich hier op prenten over de

³³⁰ *Escritorio (Writing Desk)*, Museum of Fine Arts Boston, geraadpleegd 5 augustus 2020, <https://collections.mfa.org/objects/537313/escritorio-writing-desk>.

³³¹ Gutierrez Usillos, *El baúl de la Villa Alta de los marqueses de Mancera*, p.12.

³³² Corrales, 'Muebles virreinales oaxaqueños realizados en zumaque. La marquetería de Villa Alta', p.69.

planeten, zintuigen en deugden, voortkomend uit verschillende reeksen. Hoewel de zon in het midden van het schrijfblad laat uitschijnen dat het misschien om allegorieën over de seizoenen of planeten gaat, blijft dit eerder onduidelijk. We bestuderen de beeldassociaties tussen de *zumaque* decoratie én De Vos prenten van linksboven naar rechtsonder. Hoewel de voorstellingen teruggrijpen naar motieven uit allegorische reeksen, is de overkoepelende iconografie van het bureaustuk niet helemaal duidelijk.

In het eerste tafereel (fig.80, links) is de gelijkenis op te merken met een *Pietas* prent behorende tot de *deugden* reeks uitgegeven door Gerard de Jode in 1581 (fig.82), waarschijnlijk gegraveerd door Adriaan Collaert. Bijzonder gelijkend zijn de twee vogels die we rond de vrouw kunnen waarnemen. Deze scene, waarin paarden de personificatie van een goddelijkheid in een koets door de hemel trekken, komt in meerdere prenten van De Vos³³³ én Van Heemskerck³³⁴ voor maar is hier moeilijk iconografisch vergelijkbaar.

Hiernaast vindt men het tafereel van *een man vliegend op een arend* (fig.80, rechts), wat duidelijk terug te leiden is naar een *Jupiter* prent (fig.81) van De Vos behorende tot de *planeten* reeks, door een onbekende graveur maar eveneens uitgegeven door Gerard de Jode in 1581. De *zumaque* decoratie werd hier in spiegelschrift ten opzichte van de prent afgebeeld, wat het gevolg is van het overtekenen van het model volgens de *calqué* techniek. De twee arenden die de figuur omsingelen zijn binnen De Vos oeuvre doorgaans een attribuut voor het zintuig van *het Zicht*.³³⁵

Het tafereel van de *vrouw omringd door dieren* (fig.83, links), vertoont zowel een beeldassociatie met een prent over het zintuig *Smaak* (ongedateerd, fig.85),³³⁶ ontworpen door De Vos, gegraveerd en uitgegeven door Adriaan Collaert, als met een *Orpheus speelt voor de dieren* prent van Nicolaes de Bruyn (ongedateerd, fig.86). Uit de *zumaque* versiering merken we opnieuw het inventief gebruik van

³³³ Schuckman, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1995: n.1374, 1378, 1381, 1387.

³³⁴ Ilja M. Veldman, 'De macht van de planeten over het mensdom in prenten naar Maarten de Vos', *Bulletin van het Rijksmuseum* 1, nr. 31 (1983): p.29-30, 49; Ilja M. Veldman, 'Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck: Cosmo-Astrological Allegory in Sixteenth-Century Netherlandish Prints', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, SNKP, 3, nr. 11 (1980): p.165, 167.

³³⁵ Schuckman, n. 1502, 1492, 1487, 1383, 1380, 1351, 1350, 1347.

³³⁶ Schuckman, n.1493.

Nederlandse modellen. Uit De Vos' *Smaak* prent wordt de vrouwelijke personificatie van het zintuig ontleend (samen met haar attributen; groenten en fruit), terwijl voor de omringende fauna inspiratie kwam vanuit De Bruyn's prent (specifiek de struisvogel én leeuw).

Het laatste tafereel op het schrijfblad (fig.83, rechts) van het bureau is gebaseerd op een *Venus* prent (fig.84) uit de *Planeten* reeks, uitgegeven door Crispijn van de Passe I. De datum en de graveur van deze reeks zijn niet gekend. Opvallenderwijs herkennen we in de *zumaque* decoratie ook een vis die afkomstig is uit de *Maan* prent (fig.87) van dezelfde planeten reeks.³³⁷

Bij het opsporen van dergelijke beeldassociaties zijn vaak gelijkenissen te vinden met meerdere voorbeelden in De Vos' pictografisch oeuvre. Onderzoek naar iconografische modellen van deze meubelstukken toont aan dat de meubelmakers zich vaak niet strikt aan het model hielden, maar beeldfragmenten uit verscheidene bronnen op creatieve wijze combineerden om een soort *collage te* creëren. Aangezien het bronmateriaal teruggaat op uiteenlopende allegorische voorstellingen, is het mogelijk dat zij op een minder nauwgezette wijze verkozen om een eerder universeel thema te creëren. Dit verklaart mogelijk ook waarom de tafereelen niet benoemd werden. Hiertegenover staat dat we het thema van de *Vier seizoenen* (fig.79), letterlijk kunnen aflezen in het vooraanzicht van het opengevouwden bureau.³³⁸ De beeldassociaties naar De Vos worden zichtbaar in de personificering van de *Lente* (zie fig. 90), de *Zomer* (fig.88), de *Herfst* (fig.94), de *Winter* (fig.96) én een figuur lijkende op een *Koning* (fig.92). Opnieuw bestuderen we de gelijkenissen tussen de *zumaque* decoratie én De Vos prenten van linksboven naar rechtsonder.

We merken op dat meubelmaker zich voor het afbeelden van de *Zomer* (fig.88), wendde tot een vrouwelijke figuur uit de prent van *Lamech en zijn twee vrouwe Adah en Zillah* (fig.89), behorende tot de reeks *Het verhaal van de eerste mensen*, gegraveerd en uitgegeven door Johannes Sadeler in 1583.³³⁹

³³⁷ Schuckman, n.1376.

³³⁸ Op het beeldmateriaal zijn de inscripties van *de lente* en *de koning* spijtig genoeg niet zeer duidelijk.

³³⁹ Jan Sadeler I en Maarten De Vos, 'Lamech and his two wives Adah and Zillah — Colonial Art', PESSCA, geraadpleegd 12 mei 2021, <https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-massachusetts/city-of-boston/museum-of-fine-arts#c1753a-4706b>.

De *Lente* (fig.90) wordt uitgebeeld aan de hand van een vrouwelijke figuur afkomstig van de *Zon* prent (fig.91), behorende tot de reeks van de *zeven planeten* gegraveerd door Adriaan Collaert en uitgegeven door Gerard de Jode in 1581.

De *Koning* (fig.92) die we in het midden van het paneel terugvinden verwijst duidelijk naar Ferdinand III van Castilië (1199-1252), een Spaanse koning die succesvolle veldslagen leidde tegen de Moren. De befaamde koning werd hiervoor in 1671 heilig verklaard, wat volgens onderzoekers aanleiding gaf aan de toenmalige regionale overste, Don Fernando Luis Altamirano de Velasco, het meubelstuk te bestellen waar zowel de regio als zijn pas heilige verklaarde naamgenoot op worden afgebeeld.³⁴⁰ Opvallend toont de *Koning* enige gelijkenis met de vrouwenfiguur van de *Europa* prent (fig.93) behorend tot de reeks van de *Continentalen* (ongedateerd) gegraveerd door Julius Goltzius en uitgegeven door Johannes Baptista de Vrints. De gelijkenissen zijn op te merken in de wereldbol, staf en de cape. De onnatuurlijke de pose van de Koning is toe te schrijven aan het verlaten van het model.

De *Herfst* (fig.94) wordt gepersonifieerd door een jongentje afkomstig van de *Herfst/Bacchus* prent (fig.95), behorende tot de *Seizoenen* reeks (ongedateerd), gegraveerd en uitgegeven door Adriaan Collaert.³⁴¹ Hier neemt de *zumaque* kunstenaar het model en de allegorie letterlijk over.

Tenslotte is de *Winter* (fig.96), uitgebeeld worden door een oude man, ontleend aan de *Saturnus* prent (fig.97).³⁴² Dat de *Winter* hier door een bejaarde man wordt gepersonifieerd, sluit aan bij de beeldtaal van allegorieën van de vier seizoenen. Vanuit het oeuvre van Maarten van Heemskerck, verklaart Ilja Veldman, dat de metafoor tussen de vier leeftijden van de man én de vier seizoenen een lange

³⁴⁰ Urréchaga Hernández, 'Memoria y estudio del mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca', p.25.

³⁴¹ Adriaan Collaert en Maarten De Vos, 'Autumn (Bacchus) — Colonial Art', PESSCA, geraadpleegd 12 mei 2021, <https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-massachusetts/city-of-boston/museum-of-fine-arts#c2045a-4707b>.

³⁴² Adriaan Collaert en Maarten De Vos, 'Saturn — Colonial Art', PESSCA, geraadpleegd 12 mei 2021, <https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-massachusetts/city-of-boston/museum-of-fine-arts#c4708a-4708b>.

traditie heeft binnenin de klassieke literatuur.³⁴³ Hun doel bestond er hoofdzakelijk in om zingeving te bieden, in het toenmalige wereldbeeld dat gedefinieerd wordt door de micro- en macro- kosmos.³⁴⁴ We zien de *Lente* uitgebeeld als jongetje, de *Zomer* als een jonge adolescent, *Herfst* als een man van middelbare leeftijd en *Winter* als een bejaarde man.³⁴⁵ Het is bekend dat De Vos zich voor zijn reeksen over de *Planeten*, *Seizoenen en Deugden* vaak expliciet inspireerde op Van Heemskerck.³⁴⁶ De meubelmakers illustreren, alleszins in deze personificatie van de *Winter*, vertrouwd te zijn met de metafoor tussen de leeftijd van de man en de seizoenen.

De thematiek van de vier seizoenen behoorde samen met de allegorieën van de maanden, planeten en deugden tot stijlvolle ensceneringen, die in het bureaustuk gecombineerd en herschikt werden en in bepaalde gevallen elkaar aanvulden. Het is aannemelijk dat de meubelmakers bij gebrek aan toepasselijk beeldmateriaal gebruik moesten maken met wat ze voorhanden hadden. Mogelijk leidde een beperkt aantal van dergelijke modellen, ook tot het creatief proces achter het opbouwen van hun eigen composities en beeldtaal. Eerder dan het letterlijk overnemen van de prenten, zien we de schrijnwerkers van Analco de Vlaamse iconografie herinterpreteren en zich toe-eigenen. Carlos de Ovando vat bijvoorbeeld mooi samen dat waar er op de Nederlandse prenten; tweekoppige adelaars, leeuwen, wolven én een *fleur-de-lis* afgebeeld werden, er in de *zumaque* versieringen; gieren, poema's, coyotes en *nopales* (cactus) te zien zijn.³⁴⁷ Om dit eigenzinnig gebruik van Nederlandse beeldtaal in de Amerikas te beschrijven, kunnen we gebruik maken van Kaufmann's voorgestelde terminologie. De Nederlandse beeldtaal die hier als een bron voor inspiratie dient, kunnen we enerzijds omschrijven als een ex-

³⁴³ Ilja M. Veldman, 'Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck Cosmo-Astrological Allegory in Sixteenth-Century Netherlandish Prints', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 11, nr. 3/4 (1980): p.153.

³⁴⁴ In het algemeen, zie: Veldman, 'De macht van de planeten over het mensdom in prenten naar Maarten de Vos'; Veldman, 'Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck'.

³⁴⁵ Voor een publicatie omtrent de verbeelding van ouderdom in Nederlandse prenten, zie: Anouk Janssen, *Grijsaards in zwart-wit: de verbeelding van de ouderdom in de Nederlandse prentkunst (1550-1650)* (Zutphen: Walburg Pers, 2007).

³⁴⁶ Veldman, 'De macht van de planeten over het mensdom in prenten naar Maarten de Vos', p.27,29; Veldman, 'Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck', p.161-162,172,175.

³⁴⁷ de Ovando, 'La Taracea Mexicana / The Mexican Marquetry', p.62.

plantaat omdat deze eigen is aan een ander milieu, anderzijds ook als convergerend, aangezien de beeldtaal hier naast andere stijlinvloeden deel uitmaakt van een nieuwe realiteit.

Het *bureau met de map van Villa Alta de San Ildefonso* illustreert de verregaande invloed van De Vos beeldtaal, tot in de decoratieve kunsten van Nieuw-Spanje. Vanuit Antwerpen vertrokken deze beelden op prenten naar Amerika, waarna ze enkele decennia later naar Europa terugkomen in de vorm van luxueuze exotica. Gaandeweg verspreiden beelden zich over meerdere kunstvormen, ze werden op een indrukwekkende schaal toegeëigend én opnieuw verspreid. Dit meubilair slechts één voorbeeld is waarin De Vos' beelden gebruikt werden , maar we veronderstellen dat er slechts een fractie van werkelijke circulatie is bewaard.

Conclusie

Doorheen dit onderzoek hebben we vanuit verschillende invalshoeken Maarten de Vos' impact op de koloniale beeldcultuur in Nieuw-Spanje bestudeerd. Aan de hand van prenten, schilderijen én een meubelstuk – maar liever gezegd de gemeenschappelijke beeldtaal doorheen deze media – trachtten we zijn invloed in de Spaanse kolonie te ontsluiten.

Vanaf het begin werd het duidelijk dat deze studie vroeg om een omkadering in het vakgebied van de Nederlandse kunst in de *Amerikas*. Een onderbelicht onderzoeksdomein, dat op zich nood heeft aan een gepaste terminologie om de toepasselijke nuances te duiden doorheen de kunstgeschiedenis. Dit leidde ons ertoe om op een inclusieve manier te werk te gaan. We verkozen nadrukkelijk de term *beeldassociaties* om op het gemeenschappelijke tussenbeide beelden te duiden. Hiermee bieden we niet alleen plaats aan het creatief proces achter de beeldvorming, maar ook aan de sociaal, culturele en historische processen waarin De Vos' beelden weerklank vonden in de Nieuwe Wereld: doorheen de koloniale beeldcultuur.

Om de wereld te kunnen begrijpen waarin deze beelden circuleerden, hanteerden we de inzichten en het historische kader van Gruzinski. We leerden hierbij dat *het beeld* doorheen de koloniale periode een aparte en belangrijke rol speelde. In de vroege periode (1524-1560) is een sterke syncretisatie tussen het Azteekse en het christelijke geloof op te merken, die in de latere periode (1560-1650) voornamelijk aan banden wordt gelegd door religieuze richtlijnen uit Europa. We concluderen dat de koloniale beeldcultuur doorheen de tijd verschillende vormen aannam, telkens afgestemd op een nieuwe samenleving in een continue verandering. Een maatschappij die getekend is (én blijft) door haar precolumbiaans verleden én in zijn koloniale periode gestuurd werd door Europese belangen.

We leerden Maarten de Vos kennen als een zeer bedrijvig prententekenaar, die zich als een welvarend schilder moest aanpassen tijdens een instabiele periode in Antwerpen. Zijn talloze ingenieuze prentontwerpen, massaal gedrukt en verhandeld, geraakten via diverse handelsnetwerken via Spanje tot in Amerika. Het hoeft niet te verbazen dat gezien de complexe religieuze verschuivingen, we enige controversie optekenen in de bedrijvigheid van De Vos. Rekening houdend met de rol

van het protestantisme in Antwerpse humanistische kringen én de boek- en prentkunst cultuur, zien we dat er in de havenstad een maakbare maatschappij bestond. Een milieu getekend door een crisisperiode waar opportunisme en handel de bovenhand zullen krijgen op een persoonlijke geloofsovertuiging. Op deze manier zullen De Vos' prenten – op een thans controversiële wijze – hun intrede in de Spaanse kolonies kennen als stijlvolle illustraties van de christelijke canon, verspreid en gehanteerd met liturgische doeleinden.

Aangezien de Antwerpse prenten van De Vos een belangrijke bijdrage leverden aan de beeldcultuur van de Spaanse kolonies, was de volgende stap logischerwijs om de invloed van de Amerikas in zijn oeuvre op te sporen. Zo bestudeerden we De Vos' *Amerika* prent, waarbij duidelijk werd dat de Antwerpse kunstenaar én zijn tijdgenoten gevoelig waren voor een beeldvorming die we vandaag als stereotyperend beschouwen. In de prent vonden we het sterk ingebedde cliché van Amerindiaans kannibalisme, wat desondanks de opgetekende *Nahua* rituelen van mensenoffers en kannibalisme, tóch meer onderscheid biedt over Europese stereotypering dan antropologische vaststellingen van de Nieuwe Wereld. Gezien de omvang en gruwelijkheid van het Azteeks kannibalisme, geloven we dat het vooral hun rituelen waren, die naargelang de tijd, de grootste verantwoordelijkheid dragen voor de Europese stereotypering en beeldvorming van de *Amerikas*.

De gruwelijke verhalen voortkomende uit de *Conquista*, spraken dermate tot de verbeelding van de Europeanen dat het idee van 'kannibalisme' al snel zijn intrede vindt in de zestiende eeuwse Nederlanden, eveneens verwickeld in een oorlog tegen de Spaanse overheersing. Door het samenbrengen van Bruegel's *De grote vissen eten de kleine* en Amerindiaans kannibalisme, weet De Vos, aan de hand van een ingenieuze beeldtaal, een subtiele kritiek te formuleren die voor interpretatie vatbaar is. Zijn meerduidige beeldtaal karakteriseert niet alleen het religieus verdeelde zestiende-eeuwse Antwerpen, maar verklaart ook hoe De Vos – als een opgetekende Lutheraan – een vooraanstaand prentontwerper van een Contrareformatoerisch beeldenprogramma kon worden.

Naast de enorme verspreiding en weerklank van De Vos' prenten, bereikten ook minstens vijf doeken uit zijn atelier Nieuw-Spanje. We bestudeerden de opmerkelijke verzameling doeken, die vanaf 1585 tot en met 1649 gezamenlijk in het hoofdaltaar van de Oude Kathedraal van Mexico-stad opgesteld stonden, maar waarschijnlijk geconcipeerd werden tussen 1570 én 1581. Het retabel werd door

Mexico's voornaamste ambachtslieden opgebouwd ter ere van het Derde Provinciaal Concilie (1585) én duidt officieel op het begin van Contrareformatorische beeldtaal in de Spaanse kolonie. De schilderijen werden mogelijk via connecties in de hoogste Spaanse kringen bezorgd en lieten ongetwijfeld een diepe indruk achter op de groep kunstenaars en beeldhouwers verantwoordelijk voor het altaar. Het populaire beeld van *Sint Michiel de Aartsengel*, hernomen door Andrés de la Concha is hier een goed voorbeeld van. Opmerkelijk is vooral de snelheid waarop beelden in een trans-Atlantische beeldcultuur circuleerden. We argumenteren dat ook het *Sint Christoffel* paneel van Simon Peryn onder invloed van De Vos' schilderijenreeks tot stand kwam. Peryn inspireerde zich enerzijds op een *Sint Christoffel*-prent van De Vos (die al binnen twee jaar na zijn druk in Mexico circuleerde), anderzijds op de *Sint Petrus* en *Sint Paulus* figuren uit het hoogaltaar.

In het hoofdstuk van De Vos' idioom in Nieuw-Spanje, wendden we onze aandacht op enkele geëmigreerde Europese schilders waarlangs zijn impact overzee tot stand kwam. Hierbij is de rol van de schilder Simon Peryn in de Mexicaanse kunstgeschiedenis welbekend. Hij wordt aanzien als de eerste Europese schilder in Mexico (tevens ook Amerika), waar hij een leidende rol opneemt in de samenwerking met andere vooraanstaande schilders en ambachtslieden van de kolonie. Zoals nog Vlaamse ambachtslieden in de kolonie, kwam hij meerdere malen in het vizier van de Inquisitie. Toch belette dit de kunstenaar niet zijn carrière in Amerika voort te zetten. De impact van De Vos op Simon Peryn's schilderijen voor het hoofdaltaar van Huejotzingo was reeds herkend. Dit onderzoek bracht nieuwe beeldassociaties aan het licht, waardoor we de relatie tussen beide kunstenaars verder kunnen bestuderen. De hypothese dat Peryn en De Vos elkaar mogelijk kenden als leerjongens in het atelier van Frans Floris, wordt hier eerder als onwaarschijnlijk verklaard, maar aangezien beide kunstenaars leeftijdsgenoten waren in Antwerpen, sluit dit mogelijk contact tijdens hun jeugd niet uit. We concluderen dat Simon Peryn hoofdzakelijk naar De Vos zal schilderen omwille van zijn stijlvolle en ingenieuze ontwerpen, maar ook omdat hij zich kon identificeren met de virtuositeit van de Antwerpse meester.

In het verlengde van De Vos' idioom in de Spaanse kolonie bestudeerden we de figuur van Diego De Borgraf, een uitgeweken barokschilder uit Antwerpen die carrière maakte in Nieuw-Spanje. Hier werd aan de hand van de heremietenreeks uit Puebla, de invloed van De Vos' reeds opgetekend in de 17^{de} eeuw. Reeds gekend

is dat de reeks behoorde tot de Bethlehemieten, een nieuwe religieuze orde ontstaan in het kielzog van de kolonisatie, die zich ontfermden over de toenemende sociale problemen. We duiden op de chronologische onregelmatigheden van de ongedateerde reeks, die vermoedelijk als gift van een welvarende figuur aan de Bethlehemieten werd geschonken. In Europa bestaan talloze voorbeelden van dergelijke schilderijenreeksen, die gezamenlijk de populariteit van De Vos' heremietenprenten in de katholieke wereld illustreren. Opvallend is dat de heremietenreeks in Puebla geïnspireerd werd op een heruitgave van dergelijke reeksen door Thomas de Leu en Jacques Honervogt in Parijs. De kopieën getuigen van het succesverhaal dat de reeks in de Europese schilderkunst kende, populaire beelden die vervolgens ook in de schilderkunst van Nieuw-Spanje zullen doorsijpelen.

Tot slot bestudeerden we De Vos' invloed op de decoratieve kunsten in Nieuw-Spanje, een aspect dat in de literatuur tot noch toe weinig aandacht kreeg. Het schrijnwerk uit Villa Alta de San Ildefonso illustreert de complexiteit van de studie naar de Nederlandse Kunst in de Amerikas. In het *Bureaustuk met de kaart van Villa Alta de San Ildefonso*, herkennen we beeldfragmenten uit prenten behorend tot De Vos' reeksen *Planeten*, *Seizoenen* en *Deugden*. De *zumaque* versieringen staan onder invloed van Nederlandse prenten, maar smelten hier samen met tradities die teruggaan op Moors inlegwerk, precolumbiaanse geometrische motieven én Duitse meubelwerk. De wijde verspreiding van dergelijk prestigieus meubilair is dan weer toe te schrijven aan de verreizende Spaanse aristocratie en hun diplomatieke betrekkingen. Deze vermenging van stijlinvloeden maakt deze Mexicaanse kunstvorm misschien wel de meest bijzondere uiting van wat Thomas Da-Costa Kaufmann als 'culturele convergentie' omschrijft. Doorheen de thesis maakte zijn vooropgestelde termen het mogelijk om de nodige nuances te treffen, waar dit eerder niet kon.

Kortom wenst het onderzoek een bescheiden – doch illustratief – voorbeeld te bieden van hoe de beelden van een Nederlandse kunstenaar circuleerden in Amerika. We besluiten dat de impact van Maarten de Vos op de koloniale beeldcultuur van Nieuw-Spanje van lange duur is én, zoals door Stephanie Porras' viraliteitsmodel beschreven wordt, via verschillende kanalen, personen én media tot stand kwam. Waar we op het einde van de 16^{de}-eeuw zijn kunst als model en inspiratie binnen het heersend artistiek milieu opmerken, vindt zijn kunst later de weg naar een ruimere koloniale beeldcultuur. We merkten dat een verschuiving plaatsvond

van de oorspronkelijk strikt religieuze sfeer naar de seculiere, waarbij zijn wijdverspreide én stijlvolle beelden naargelang de tijd een eerder decoratieve rol gaan vervullen. Wat juist de oorzaak is van deze trend, blijft een moeilijke vraag. Enige verklaring vinden we dankzij Serge Gruzinski' expertise, specifiek over het begin van de Barok periode wanneer er een streng katholiek beeldprogramma uitgerold werd. Deze studie ondersteunt ook de bevindingen van Elsa Arroyo en menig anderen onderzoekers, die De Vos een steeds vernieuwende rol in de artistieke productie van Nieuw-Spanje toekent. We zijn ervan overtuigd dat nog veel beeldassociaties wachten op hun ontdekking en dat PESSCA hiervoor het platform bij uitstek aanbiedt om dergelijke cross-culturele verbanden vast te leggen.

Over de hele lijn ondervinden we dat de cassusen van dit onderzoek worstelen met de terminologiën komende uit de referentiekaders gedefinieerd door geografische of religieuze typologiën. De aangehaalde kunstwerken zoeken vaak – letterlijk en figuurlijk – de grens op tussen meerdere onderzoeksdomeinen, waarbij de vraag rijst welke maatstaaf zich het beste toelegt voor de studie van het onderwerp. Zoals de dialoog reeds opgestart werd door Thomas DaCosta Kaufmann, is het cruciaal om dit debat rond conceptuele modellen te blijven voeren. Niet alleen voor de studie naar een globale kunstgeschiedenis, maar ook om dergelijke grensverleggende kunstwerken in de toekomst verder te benaderen. Tenslotte toont deze masterthesis aan dat er nog veel ruimte is voor bijkomend onderzoek; niet alleen om De Vos' voetafdruk in Mexico of Amerika verder te traceren, maar vooral om de artistieke wisselwerking tussen continenten tijdens de vroegmoderne tijd grondiger te bestuderen. Dit met het oog op een globale én inclusieve kunsthistorische canon. Want waarom dienen we belang te hechten aan al onze verschillen, als we kracht vinden in wat ons kan verbinden?

Bibliografie

- Aguirre Salvador, Rodolfo. 'El tercer concilio mexicano frente al sustento del clero parroquial'. *Estudios de Historia Novohispana*, UNAM, nr. 51 (december 2014): p.9-44.
- Albarrán Samaniego, Arturo. 'Los Santos Ermitaños de Puebla, México, Un acercamiento a los grabados flamencos de Maarten De Vos y al discurso iconográfico de la Vida Antonii'. *Potestas, Religión, poder y monarquía.*, Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica, nr. 13 (2018): p.45-75.
- Angulo Iñiguez, Diego. 'Frans Floris: la "Virgen del Perdón" de la caedral de Méjico'. *Archivo español de arte*, CSIC, 208, nr. 52 (1979): p.438-440.
- . 'Pereyns y Martin de Vos: El retablo de Huejotzingo'. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, UBA, nr. 2 (1949): p.25-27.
- Arens, William F. *The man-eating myth: anthropology & anthropophagy*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Arroyo Lemus, Elsa Minerva. 'Cómo pintar a lo Flamenco: El lenguaje pictórico de Martin De Vos y su anclaje en la Nueva España'. Doctoraatsthesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Aymes, Carla, en Gustavo Curiel. *Carpinteros de la sierra: el mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (siglos XVII-XVIII)*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México D.F.: Imprenta Universitaria, 2019.
- Baeza Martín, Ascensión. 'Los Betlemitas y el nuevo Hospital Real de San Miguel de Guadalajara (Nueva Galicia), 1706-1794'. *Témas Americanistas*, US, nr. 204 (januari 2004): p.38-57.
- Ballbona, Joan Bosch. 'Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca'. *Locus Amoenus*, UAB, 9, nr. 1 (december 2008): p.127-154.
- . 'Sobre el quinto marqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini'. *Locus Amoenus*, UAB, 14 (december 2016): p.91-108.
- Banine, Hanneke. 'Propaganda tijdens de Reformatie'. Universiteit Utrecht. Geraadpleegd 13 augustus 2020.
<https://geschiedenisendidactiek.wp.hum.uu.nl/lessen/propaganda-tijdens-de-reformatie/>.
- Bassens, Maarten, Dominique Allart, Benedikt Perquy, Sandra Darbé, Pieter Bruegel, en Koninklijke Bibliotheek Albert I (Brussel). *Bruegel in zwart en wit: het complete grafische werk*. Brussel, Veurne: KBR, Hannibal, 2019.
- Bécares Botas, Vicente. *Arias Montano y Plantino: el libro flamenco en la España de Felipe II*. Humanistas españoles 19. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1999.
- Berlin, Heinrich. 'The High Altar of Huejotzingo'. *The Americas* 15, nr. 1 (1958): p.63-73.
- Bermúdez Plata, Cristóbal., Luis. Romera Iruela, en María del Carmen. Galbis Díez. *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Archivo General de Indias. Sevilla: Imprenta Editorial de la Gavidia, 1940.
- Bocara, Guillaume, red. *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. 1. ed. Lima, Quito: IFEA, Ediciones Abya-Yala, 2002.
- Bostoen, K. J. S. *Bonis in bonum: Johan Radermacher de Oude (1538-1617), humanist en koopman*. Zeven Provinciënreeks, d. 15. Hilversum: Verloren, 1998.
- Breydenbach, Bernhard von. *Peregrinatio in terram sanctam*. 1. ed. Mainz: Peter Schöffer, 1486. <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2016rosen0148/?sp=50>.
- Brundage, Burr Cartwright. *The Fifth Sun: Aztec Gods, Aztec World*. 1 ed. Texas Pan American Series. Austin: University of Texas, 1983.
- Burhenn, Herbert. 'Understanding Aztec Cannibalism'. *Archiv für Religionspsychologie / Archive for the Psychology of Religion* 26 (2004): p.1-14.
- Carbia, Rómulo D., en Miguel Molina Martínez. *Historia de la leyenda negra hispano-americana*. Ambos mundos. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004.

- Cardoso, Humberto. 'De una encina embebido en lo cóncavo: Las Soledades y la iconografía eremítica'. *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 7 (december 2019): p.121-167.
- Carmona, Francisco. 'Huella y presencia flamenca e italiana en los conventos cordobeses de madres dominicas'. *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* 18 (december 2019): p.147-166.
- Castro Morales, Efrain. 'The Master Builders of the Mexico City Cathedral'. *La Catedral de México, Artes de México*, nr. 182/183 (1975): p.145-152.
- Clifton, James. 'Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. 52 (november 2001): p.104-125.
- Collaert, Adriaan, en Maarten De Vos. 'Autumn (Bacchus) — Colonial Art'. PESSCA. Geraadpleegd 12 mei 2021. <https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-massachusetts/city-of-boston/museum-of-fine-arts#c2045a-4707b>.
- . 'Saturn — Colonial Art'. PESSCA. Geraadpleegd 12 mei 2021. <https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-massachusetts/city-of-boston/museum-of-fine-arts#c4708a-4708b>.
- Comas, Juan. 'Historical Reality and the Detractors of Father Las Casas'. In *Bartolomé de Las Casas in History: Toward an Understanding of the Man and His Work*, onder redactie van Juan Friede en Benjamin Keen, p.487-537. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1971.
- Cordero Zorrilla, Andrea. 'El Renacimiento novohispano a través del estudio histórico y polícromo de los retablos franciscanos de Puebla'. Thesis, BUAP, 2016. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/2191>.
- Corrales, Juan Manuel. 'Muebles virreinales oaxaqueños realizados en zumaque. La marquetería de Villa Alta'. *Disparidades, Revista de Antropología*, CSIC, 66, nr. 1 (juni 2011): p.57-87.
- Cuesta Hernandez, Luis Javier. 'Escultura andaluza y naturalismo en la escultura novohispana'. In *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, onder redactie van Lázaro Gila Medina en Roberto Alonso Moral. Arte y forma. Madrid: Arco Libros, 2010.
- De La Maza, Francisko. *El pintor Martín De Vos en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México D.F.: Imprenta Universitaria, 1971.
- . 'Friar Pedro de Gante and the open air Chapel of San Jose de los Naturales'. *Fray Pedro de Gante, Artes de México*, nr. 150 (1972): p.104-107.
- . 'Simbolismo del Retablo de Huejotzingo'. *Retablos Mexicanos, Artes de México*, nr. 106 (1968): p.26-27.
- De Nave, Francine. 'Antwerpen als typografisch centrum voor de Iberische wereld'. In *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols, p.41-67. Leuven: Acco, 2009.
- De Vos, Maarten. *De Continenten Reeks*. Drukwerk. Geraadpleegd 13 augustus 2020. <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/2800737--henitsirk/collections/visions-of-america>.
- Dias, Pedro. 'À maneira de Portugal e da Índia, uma tapeçaria inédita'. *Pedro Aguiar-Branco V.O.C. Antiguidades*, 2007.
- Donahue Wallace, Kelly. 'Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la ilustración'. In *Miradas a la Cultura del Libro en Puebla: Bibliotecas, Tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial*, onder redactie van Marina Garone Gravier, p.355-377. México, 2012.
- ErlI, Astrid. 'Circulating Art and Material Culture, A Model of Transcultural Mediation'. In *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, onder redactie van Thomas DaCosta Kaufmann en Michael North, p.321-328. Amsterdam, Princeton, 2015.
- Escritorio (Writing Desk)*. Museum of Fine Arts Boston. Geraadpleegd 5 augustus 2020. <https://collections.mfa.org/objects/537313/escritorio-writing-desk>.

- Esponda de la Campa, César, en Orlando Hernández-Ying. 'El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana'. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, UPO, 0, nr. 20 (maart 2014): p.8-23.
- 'explantaat - de betekenis volgens Biologische encyclopedie'. Geraadpleegd 19 juni 2020. <https://www.ensie.nl/biologische-encyclopedie/explantaat>.
- Fagel, Raymond. 'De Hispano-Vlaamse Wereld, De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders 1496-1555'. Doctoraatsthesis, 1996.
- Falomir, Miguel. 'Artists' Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600'. In *Mapping markets for paintings in Europe 1450-1750*, onder redactie van Neil De Marchi en Hans J. van Miegroet, p.135-163. Studies in European urban history (1100-1800) 6. Turnhout: Brepols, 2006.
- Farago, Claire J. 'The Mass of St. Gregory'. In *Painting a new world: Mexican art and life, 1521-1821*, onder redactie van Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar, en Clara Bargellini, p.98-102. Denver: Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2004.
- Favros Peterson, Jeanette. 'Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain'. *The Americas, Franciscan Influence in Colonial Latin America*, Cambridge University Press, 4, nr. 61 (april 2005): p.571-610.
- Fernández, Manuel Giménez. 'Fray Bartolomé de Las Casas: A Biographical Sketch'. In *Bartolomé de Las Casas in History: Toward an Understanding of the Man and His Work*, onder redactie van Juan Friede en Benjamin Keen, p.67-127. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1971.
- Flood, Barry, David Joselit, Alessandra Russo, Eugene Wang, Christopher Wood, en Mimi Yiengpruksawan. 'The Global Before Globalization'. Massachusetts: The MIT Press, 2010.
- Flor, Pedro. 'Simón Pereyans pintor da Nova Espanha, em Lisboa (1558)'. Onder redactie van María del Pilar López en Fernando Quiles García. *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*, Universo Barroco Iberoamericano, nr. 1 (2016): p.89-115.
- Flores, José Luis. 'La cristianización como estrategia de resistencia: la representación de indígenas cristianos en el arte del siglo XVI.' *Boletín Americanista*, UAB, 2, nr. 71 (juni 2015): p.15-33.
- Folch, Dolors. 'El Galeón de Manila', Universitat Pompeu Fabra, maart 2013, p.1-19.
- Fraille Martín, Isabel. 'El uso del grabado entre los pintores de la Catedral de Puebla'. *Quiroga, Revista de Patrimonio Iberoamericano*, UG, nr. 2 (juli 2012): p.40-51.
- . 'The Usage of Engraving among the Painters of the Cathedral of Puebla Mexico'. *Quiroga, Revista de Patrimonio Iberoamericano*, UG, juli 2012, p.40-51.
- Francisco De la Maza. 'El Proceso de Adrián Suster'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, nr. 10 (december 1969): p.41-49.
- 'Francisco J. Ysita del Hoyo Collection — Colonial Art'. Geraadpleegd 12 maart 2021. <https://colonialart.org/archives/locations/mexico/ciudad-de-mexico-formerly-districto-federal/francisco-j-ysita-del-hoyo-collection#c1035a-1035b>.
- Friede, Juan, en Benjamin Keen, red. *Bartolomé de Las Casas in History: Toward an Understanding of the Man and His Work*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1971.
- García Sanz, Ana, en Juan Martínez Cuesta. 'La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales'. *Cuadernos de arte e iconografía*, Actas de los II Coloquios de Iconografía, 4, nr. 7 (1991): p.291-304.
- Garone Gravier, Marina. 'De Flandes a la Nueva España: Derroteros de la Tipografía Antuerpiana en las Imprentas de España y México'. *Bibliographica Americana, Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, BNMM, nr. 7 (december 2011): p.45-63.
- Garone Gravier, Marina, en Marisa Álvarez, red. *Miradas a la cultura del libro en Puebla: bibliotecas, tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial*. 1. ed. Puebla, México: Gobierno de Puebla & EyC, 2012.

- Gerhard, Peter, Stella Mastrangelo, en Reginald Piggott. *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Giraudó, Laura. 'Casta(s), "sociedad de castas" e indigenismo: la interpretación del pasado colonial en el siglo XX'. *Nuevo mundo mundos nuevos*, CSIC, juni 2018, p.1-19.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. 'La trampa de las castas'. In *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*, onder redactie van Pilar Gonzalbo Aizpuru en Solange Alberro, p.15-193, 2013.
- González González, Enrique. 'Boeken uit de Zuidelijke Nederlanden in Nieuw-Spanje'. In *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols, p.192-211. Leuven: Acco, 2009.
- González, Luis Tejero. 'América En El Jardín de Las Delicias', z.d. Geraadpleegd 10 augustus 2020.
- Gruzinski, Serge. 'Het Babel van de zestiende eeuw'. In *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols, p.25-41. Leuven: Acco, 2009.
- . 'Images and Cultural Mestizaje in Colonial Mexico'. *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The case of (Latin) America*, Poetics Today, 1, nr. 16 (1995): p.53-77.
- . *Man-Gods in the Mexican Highlands: Indian Power and Colonial Society, 1520-1800*. California: Stanford University Press, 1989.
- . *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization*. New York: Routledge, 2002.
- Gruzinski, Serge, en Heather MacLean. *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. Latin America Otherwise. Durham: Duke University Press, 2001.
- Gutierrez Usillos, Andres. 'El baúl de taracea de Villa Alta (Oaxaca, Nueva España) de los marqueses de Mancera en la colección Gerstenmaier'. *Contexto*, Museo de América, januari 2019, p.1-67.
- Hanou, Jos. 'Mozes, milters en munten. De Wet in Maerten de Vos' "Panhuyspaneel" volgens de "methode Radermacher"'. *Oud Holland* 127, nr. 2/3 (2014): p.61-78.
- Hänsel, Silvine. *Benito Arias Montano (1527-1598)*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4626586>.
- Harrington, Patricia. 'Mother of Death, Mother of Rebirth: The Mexican Virgin of Guadalupe'. *Journal of the American Academy of Religion*, Oxford University Press, 56, nr. 1 (1988): p.25-50.
- Heesch, Daan van, Robrecht Janssen, Jan van der Stock, Annelies Vogels, Wendy Wauters, Jan Karel Steppe, en Illuminare - Centre for the Study of Medieval Art, red. *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain: Studies in Honor of Professor Jan Karel Steppe (1918-2009)*. London, Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2018.
- Hellendoorn, Fabienne Emilie. 'Influencia del Manierismo-Nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México - Invloed van het noordelijk-Manierisme op de Mexicaanse religieuze architectuur in de periode van 1600 to 1750'. Thesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Universiteit Delft, 1980. /z-wcorg/.
- Herrin, Amanda K. 'Narratives of Origin in Netherlandish Art: Maarten de Vos & Late Sixteenth-Century Print Design as Visual Exegesis'. Doctoraatsthesis, New York University, 2016.
- Hogendorp Prosperetti, Leopoldine van. 'Helenus and Dorotheus: Marten de Vos and the Desert Fathers'. In *Imago exegetica: visual images as exegetical instruments, 1400-1700*, onder redactie van Walter S. Melion en James Clifton, p.423-448. *Intersections: interdisciplinary studies in early modern culture*, volume 33. Leiden; Boston: Brill, 2014.

- Honervogt, Jacques, en Maarten De Vos. 'Sint Jacobus, kopie naar Maarten de Vos — Colonial Art'. PESSCA. Geraadpleegd 14 december 2020. <https://colonialart.org/artworks/1036a>.
- Hout, Nico van, en Michael Hoyle. "'The Legend of St. Christopher": A Painting Attributed to Jan van Amstel Reexamined'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 33, nr. 1/2 (2007): p.43-52.
- Hulst, Roger Adolf d'. 'Over enkele tekeningen van Maarten de Vos'. *Miscellanea Jozef Duverger*, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, nr. 2 (1968): p.505-517.
- Ilsink, Matthijs. *Bosch en Bruegel als Bosch: kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528 - 1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450 - 1516)*. Nijmeegse Kunsthistorische studies 17. Edam: Orange House, 2009.
- Jacinto del Castillo, Analola Borges. 'La obra en America de la Orden Bethlemita fundada por el Tinerfeño Pedro de Bethencourt'. *Almogaren, Institutum Canarium*, Memoria Digital de Canarias, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 9, nr. 92 (1992): p.109-132.
- Janssen, Anouk. *Grijsaards in zwart-wit: de verbeelding van de ouderdom in de Nederlandse prentkunst (1550-1650)*. Zutphen: Walburg Pers, 2007.
- Google Arts & Culture. 'Jesús Despojado de Sus Vestiduras - Simon de Pereyngs'. Geraadpleegd 20 mei 2021. <https://artsandculture.google.com/asset/jesús-despojado-de-sus-vestiduras-simon-de-pereyngs/OAHHpcARJvUzdA>.
- Jones, Pamela M. 'Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600'. *The Art Bulletin* 70, nr. 2 (1988): p.261-272.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. 'Flanders in the Americas: The Challenge of Interpretation'. In *Orbis Artium (Festschrift for Lubomír Slaviček)*, onder redactie van Zora Worgötter, p.29-42. Brno: Masaryk University, 2009.
- . 'Painting of the Kingdoms: A Global View of the Cultural Field'. In *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, onder redactie van Juana Gutiérrez Haces, 1. ed., p.87-135. México D.F.: Grupo Financiero Banamex, 2008.
- . 'The "Netherlandish model"? Netherlandish art history as/and global art history'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. 66 (oktober 2016): p.272-295.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin, en Béatrice Joyeux-Prunel, red. *Circulations in the global history of art*. Studies in art historiography. Farnham Surrey, Burlington: Ashgate, 2015.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, en Michael North. *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, en Elizabeth Pilliod, red. *Time and place: the geohistory of art*. Histories of vision. Burlington: Ashgate, 2005.
- Khan Academy. 'St. Michael the Archangel in Huejotzingo'. Khan Academy. Geraadpleegd 25 juli 2020. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/new-spain/viceroyalty-new-spain/a/st-michael-the-archangel-in-huejotzingo>.
- Kilroy Ewbank, Lauren. 'Featherworks: The Mass of St. Gregory'. Khan Academy. Geraadpleegd 12 augustus 2020. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/new-spain/viceroyalty-new-spain/a/featherworks-the-mass-of-st-gregory>.
- Kubler, George. 'On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art'. In *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, onder redactie van Samuel K. Lothrop, p.14-34. Harvard University Press, 1961.
- Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Colombia: Grupo Difusión Científica Colombia, 2008.
- Lechner, J. 'Beeldvorming omtrent de "Conquista" door tijdgenoten'. In *Beeld en verbeelding van Amerika*, onder redactie van Wil Pansters, Jan Weerdenburg, en Hanneke Burger, 1ste dr., 1:p.45-52. Utrecht: Bureau Studium Generale, Universiteit Utrecht, 1992.
- León Portilla, Miguel. *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.

- Lundberg, Magnus. *Unification and conflict: the church politics of Alonso de Montúfar OP, Archbishop of Mexico, 1554-1572*. Studia missionalia Svecana 86. Uppsala, Sweden: Swedish Institute of Missionary Research, 2002.
- PESSCA. 'Maarten De Vos'. Geraadpleegd 31 oktober 2020.
<https://colonialart.org/@@search?SearchableText=Maarten+De+Vos>.
- MacLachlan, Colin, Serge Gruzinski, en Eileen Corrigan. *The Conquest of Mexico: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries*. Vol. 99, 1994.
- Mander, Carel van. *Het Schilder Boeck*. Haarlem: Passchier van Westbusch, 1604.
- Markman, Peter T, en Roberta H Markman. *Masks of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamerica*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Marnef, Guido. *Antwerpen in de tijd van de Reformatie: Ondergronds protestantisme in een handelsmetropool 1550-1577*. Amsterdam, Antwerpen: Meulenhoff, Kritak, 1996.
- Márquez Rodiles, Ignacio. 'El pintor, Simon Pereyngs, La epoca, el proceso, la obra y el retablo de Hueotzingo'. Thesis, Universidad de las Américas, 1982.
- Martens, Mina, André Vanrie, en Michel de Waha. *Saint Michel et sa symbolique*. Brussel: De Meyer, 1979.
- Martínez Ferrer, Luis, Alberto Carrillo Cázares, Alfonso C. Chacón Oreja, en Alejandro Mayagoitia, red. *Decretos del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)*. Colección investigaciones. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Universidad Pontificia de la Santa Cruz, 2009.
- Martínez López-Cano, María del Pilar, en Francisco J. Cervantes B., red. *Los concilios provinciales en Nueva España: reflexiones e influencias*. 1. ed. Serie Historia novohispana 75. México, D. F: Universidad Nacional Autónoma de México & Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.
- Mauquoy-Hendrickx, M. 'Les Wierix illustreurs de la Bible dite de Natalis'. *Quaerendo*, Brill, 1, nr. 6 (1976): p.28-63.
- Mauquoy-Hendrickx, Marie. *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert*. Brussel: Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1978.
- Meeus, Hubert. 'Printing Vernacular Translations in Sixteenthcentury Antwerp'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. 64 (januari 2014): p.108-136.
- Meganck, Tine Luk. *Erudite Eyes, Friendship, Art and Erudition in the Network of Abraham Ortelius (1527-1598)*. Leiden, Boston: Brill, 2017.
- Meneses Tello, Felipe. 'El desastre de la documentación indígena durante la invasiónconquista española en Mesoamérica', *Library and Information Science Critique*, 4, nr. 2 (juli 2011): p.20-32.
- Monasterio de Santa Catalina*. Geraadpleegd 9 augustus 2020.
<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/monasterio-de-santa-catalina#c328a-328b>.
- Montaigne, Michel de. 'Of Cannibals'. In *The complete works*, Vol. boek 1. 15, 1580.
 ———. 'Of Coaches'. In *The complete works*, Vol. boek 3. 6, 1580.
- Montes Bardo, Joaquín. 'Iconografía santiaguista y espiritualidad franciscana en la nueva España (siglo XVI)'. *Espacio, Tiempo y Forma, Historia del Arte*, nr. 7 (1995): p.89-102.
- Montes Gonzalez, Francisko. 'Sobre la atribución a Simón Pereyngs de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México'. *Laboratorio de Arte, UES*, nr. 18 (2005): p.153-164.
- Montúfar, Alonso de. *Información que el arzobispo de México Don Fray Alonso de Montúfar mandó practicar con motivo de un sermón : que en la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora (8 de setiembre de 1556) predicó en la capilla de San José de Naturales del Convento de San Francisco de Méjico, el Provincial Fray Francisco de Bustamante acera de la devoción y culto de Nuestra Señora de Guadalupe*. 2 ed. Mexico: Irene Paz, 1891.
- Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Muntean, Marcel. 'The Adoration of the Magi in the Christian Iconography. Casework from the Catacomb Picture to Renaissance.' *Studia Theologia Orthodoxa*, UBB, 1 (2015): p.217-233.
- Neumann, Elisabeth. 'Imagining European community on the title page of Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (1570)'. *Word & Image, A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 25 (oktober 2009): p.427-442.
- Ojeda, Almerindo Eduardo. 'The Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art'. PESSCA. Geraadpleegd 29 juni 2020. <https://colonialart.org/us>.
- Ortiz, Guillermo Fajardo. 'Algo sobre los betlemitas y sus hospitales en Hispanoamérica'. *Revista de la Facultad de Medicina*, UNAM, 6, nr. 45 (z.d.): p.261-263.
- Ovando, Carlos de. 'La Taracea Mexicana / The Mexican Marquetry'. *El mueble Mexicano, Artes de México*, nr. 118 (1969): p.56-75.
- Patton, Pamela Anne, red. *Envisioning others: race, color, and the visual in Iberia and Latin America*. The medieval and early modern Iberian world (formerly Medieval Iberian Peninsula), volume 62. Leiden: Brill, 2016.
- Peeters, Natasja. 'Connecting people: Documenting the activities of the Antwerp painter Hieronymus Francken, and other Floris disciples, in Paris after 1566'. In *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, onder redactie van Gaëtane Maës en Jan Blanc, p.117-128. Turnhout: Brepols, 2010.
- Pérez Castillo, Saúl. 'Origen, preservación y pérdida de los espacios arquitectónico religiosos localizados dentro de los límites que tuvieron las ciudades de Tenochtitlan y Tlatelolco: los teocallis y las iglesias de los barrios indígenas'. Doctoraatsthesis, Universidad Nacional Autónoma de México, z.d.
- Pérez Luis, José Luis. 'The Christianization as the Strategy of Resistance: the Representation of Indigenous Christians in the Art of the Sixteenth Century'. *Boletín Americanista*, UAB, LXVII, nr. 71 (2015): p.15-33.
- Pieper, Renate. 'De Nieuwe Wereld in het Zuid-Nederlandse drukwerk uit de zestiende eeuw'. In *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Werner Thomas en Eddy Stols, p.321-333. Leuven: Acco, 2009.
- Pierce, Donna, Rogelio Ruiz Gomar, en Clara Bargellini. *Painting a New World: Mexican art and life, 1521-1821*. Denver: Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2004.
- Poole, Stafford. 'Opposition to the Third Mexican Council'. *The Americas* 25, nr. 2 (1968): p.111-159.
- . *Pedro Moya de Contreras: Catholic reform and royal power in New Spain, 1571-1591*. 2de dr. Norman: University of Oklahoma Press, 2011.
- Porras, Stephanie. 'Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's the big fish eat the small'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. 64 (januari 2014): p.248-271.
- . 'Going viral? Maerten De Vos's St. Michael the Archangel'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Netherlandish Art in its Global Context, nr. 66 (2016): p.54-79.
- . 'Locating Hispano-Philippine ivories'. *Colonial Latin American Review* 29, nr. 2 (april 2020): p.256-291.
- Reybrouck, Reinout. 'Simon Peryn, Antwerpse kunstschilder uit de 16e eeuw in Nieuw-Spanje'. Bachelorpapier, Vrije Universiteit Brussel, 2018.
- Reyes-Valerio, Constantino. *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía 'Prof. Manuel del Castillo Negrete', SEP, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
- Rodríguez Domínguez, Guadalupe. 'Early Signs of Sixteenth-Century Mexican Typography and Biblio-iconography'. *Varia Historia*, UASLP, 68, nr. 35 (mei 2019): p.565-594.
- Rodríguez Miaja, Fernando E. *Diego de Borgraf: un destello en la noche de los tiempos, obra pictórica*. Puebla: Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, 2000.

- Rosier, Bart. 'The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, SNKP, 1, nr. 20 (1990): p.24-38.
- Rubial García, Antonio. 'Tebaidas en el Paraíso: Los ermitaños de la Nueva España'. *Historia Mexicana*, CM, 3, nr. 44 (januari 1995): p.355-384.
- Ruiz Gomar, Rogelio. 'Estudio, devoción y belleza: Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos XVII-XX'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 24 (2002): p.178-183.
- Sadeler I, Jan, en Maarten De Vos. 'Circumcision — Colonial Art'. PESSCA. Geraadpleegd 14 augustus 2020. <https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/infancy-of-christ/circumcision#c2313a-2316b>.
- . 'Lamech and his two wives Adah and Zillah — Colonial Art'. PESSCA. Geraadpleegd 12 mei 2021. <https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-massachusetts/city-of-boston/museum-of-fine-arts#c1753a-4706b>.
- Sáenz del Castillo Caballero, Javier. 'La Leyenda Negra hispanoamericana'. *Arbil*, nr. 90 (maart 2005): p.1-22.
- Santacruz, Francisco, en Héctor Costilla. 'La historia de Tlaxcala (1592) de Diego Muñoz Camargo: Texto clave de los procesos de adaptación y reescritura en el México virreinal'. *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, SSEH, nr. 31 (oktober 2018): p.9-27.
- Santiago Sebastián. 'Nuevo grabado en la obra de Pereyns'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 9, nr. 35 (juli 1966): p.45-47.
- Schuckman, Christiaan, red. *Maarten De Vos*. Vol. 1 (Plates). Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700., Vol.44. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995.
- , red. *Maarten De Vos*. Vol. 2 (Plates). Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700., Vol.44. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995.
- , red. *Maarten De Vos*. Vol. 3 (Text). Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Ca. 1450 - 1700., Vol.44. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996.
- Sigaut, Nelly. *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*. 1. ed. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, IIE, CONACULTA, INBA, 2002.
- . *José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar*. 1. ed. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, IIE, 2002.
- Stoichita, Victor I., en Anna María Coderch. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- Stols, Eddy. 'Artesanos, mercaderes y religiosos flamencos en el México virreinal'. In *Memorias e historias compartidas: intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*, p.19-40. Univeridad Iberoamericana; México, 2009.
- . 'De Iberisch en koloniale horizonten van de handel der Nederlanden in de 16de eeuw'. In *Christoffel Plantijn en de Iberische wereld*, onder redactie van Carl. Depauw, Francine De Nave, en Dora. Imhof. Antwerpen: Museum Plantin-Moretus, 1992.
- . 'Vlaamse ambachtslui en handelaars in koloniaal Mexico'. In *De Belgen en Mexico, Negen bijdragen over de Geschiedenis van de Betrekkingen tussen België en Mexico*, 2:p.8-15. Avisos de Flandes. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1993.
- Stols, Eddy, Rudi C. Bleys, Manuel Bustos Rodríguez, Eduardo Dargent Chamot, en Bart de Groof, red. *Flandre et Amérique latine: 500 ans de confrontation et métissage*. Flandria extra muros. Anvers: Fonds Mercator, 1993.
- Susan Verdi Webster. 'Art Ritual, and Confraternities in Sixteenth Century New Spain: Penitential Imagery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 19, nr. 70 (augustus 1997): p.5-43.

- Tanis, James, en Daniel Horst. *Images of discord: a graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War*. Grand Rapids, Michigan: Bryn Mawr College Library ; W.B. Eerdmans, 1993.
- Thomas, Werner. *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*. Leuven: Leuven University Press, 2001.
- . 'Misioneros flamencos en América Latina'. *Espacio, Tiempo y Forma.*, UNED, 2, nr. 4 (januari 1994): p.451-478.
- . 'Zuid-Nederlandse drukkers in Spanje en Spaans-Amerika'. In *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*, onder redactie van Eddy Stols en Werner Thomas, p.155-177. Leuven: Acco, 2009.
- Thomas, Werner, en Eddy Stols, red. *Een wereld op papier: Zuid-Nederlandse boeken, prenten en kaarten in het Spaanse en Portugese wereldrijk (16de-18de eeuw)*. Leuven: Acco, 2009.
- Title page of Theatrum Orbis Terrarum*. Geraadpleegd 13 augustus 2020.
<https://collections.leventhalmap.org/search/commonwealth:q524n383g>.
- Torquemada, Juan de. *Monarquía indiana*. 3. ed. 6 vols. Serie de historiadores y cronistas de Indias. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.
- Torre, Carlos. 'The Missionary Work of Fray Pedro de Gante in the Early New Spain'. *Fronteras de la historia*, ICANH, 1, nr. 21 (juni 2016): p.90-116.
- Torre Villar, Ernesto de la. *Breve historia del libro en México*. 1.ed. México: UNAM, Biblioteca del Editor, 1987.
- . 'Época colonial. Siglos XVI y XVII'. In *Historia documental de México 1*, door Miguel León-Portilla, p.455-644, 4de dr. México: UNAM, z.d.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. 4de dr. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México D.F.: Imprenta Universitaria, 1983.
- . 'Proceso y denuncias contra Simon Pereyngs en la Inquisicion de Mexico'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, nr. 2 (1938).
- . 'Proceso y denuncias contra Simón Pereyngs en la inquisición de México'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, nr. 2 (1938): p.1-38.
- Toussaint, Manuel, en Xavier Moyssén. *Pintura colonial en México*. 2. ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Arte novohispano 4. México, D.F: Grupo Azabache, 1992.
- Traslosheros, Jorge, en Ana de Zaballa Beascochea. 'Los indios ante los foros de justicia religiosa en la hispanoamérica virreinal'. *Reseñas*, UNAM, nr. 22 (2012).
- Tümpel, Christian. 'Jordaens, a Protestant Artist in a Catholic Stronghold'. In *Jacob Jordaens: (1593-1678)*, Vol. 1. Paintings and Tapestries. Brussels: Gemeentekrediet, 1993.
- Urréchaga Hernández, Hilda. 'Memoria y estudio del mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca'. Thesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Van Roey, Jan. *De Antwerpse schilders in 1584-1585: poging tot sociaal-religieus onderzoek*. Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, 1966.
- Vanegas Pérez, Juan, Edith Ortiz Díaz, en Claudia Ballesteros César. 'Historia del Hospital de Betlemitas de la ciudad de México.' Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes : Instituto de Antropología e Historia : Asociación Tikal, 1996.
- Velde, Carl van de. *Frans Floris (1519-20-1570): leven en werken*. Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren 1, 1975.
- Veldman, Ilja M. 'De macht van de planeten over het mensdom in prenten naar Maarten de Vos'. *Bulletin van het Rijksmuseum* 1, nr. 31 (1983): p.21-53.
- . 'Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck: Cosmo-Astrological Allegory in Sixteenth-Century Netherlandish Prints'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, SNKP, 3, nr. 11 (1980): p.149-176.

- Vermeulen, Filip. *Painting for the Market: commercialization of art in Antwerp's golden age*. Studies in European urban history (1100-1800) 2. Turnhout: Brepols, 2003.
- Victoria, José Guadalupe. 'Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyñs'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 14, nr. 55 (1986): p.69-83.
- Voet, Leon. 'De typografische bedrijvigheid te Antwerpen in de 16e eeuw'. In *Antwerpen in de XVIe eeuw*, onder redactie van Walter Couvreur, p.233-255. Antwerpen: Mercurius, 1975.
- Voragine, Jacobus de. *De hand van God: de mooiste heiligenlevens uit de Legenda aurea*. Vertaald door Vincent Hunink. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2006.
- Weigert, Roger Armand. 'Graveurs et marchands d'estampes flamands à Paris sous le règne de Louis XII'. *Miscellanea Jozef Duverger*, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, 1968, p.530-540.
- Whitehead, Neil L. 'El Dorado, Cannibalism and the Amazons: European Myth and American Praxis in the Conquest of South America'. In *Beeld en verbeelding van Amerika.*, onder redactie van Wil Pansters, Jan Weerdenburg, en Hanneke Burger, p.53-69. Utrecht: Bureau Studium Generale, Universiteit Utrecht, 1992.
- Wickstrom, Stefanie, en Philip D. Young, red. *Mestizaje and globalization: transformations of identity and power*. Tucson: University of Arizona Press, 2014.
- Wouk, Edward H. *Frans Floris (1519/20-1570): imagining a Northern Renaissance*. Brill's studies in intellectual history, Vol. 267. Leiden ; Boston: Brill, 2018.
- Yáñez Arellano, Ana Elvira. 'Martín De Vos y su influencia sobre cuatro pintores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII'. Thesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Zavala, Silvio. 'La catedral vieja e iniciación de la nueva'. In *Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585*, 1ste dr., 96:p.1-9. Jornadas. El Colegio de Mexico, 1995.
- Zijp, R. P. 'De iconografie van de reformatie in de Nederlanden, een begripsbepaling'. *Bulletin van het Rijksmuseum* 35, nr. 3 (1987): p.176-192.
- Zika, Charles. 'Fashioning New Worlds from Old Fathers: Reflections on Saturn, Amerindians and Witches in Sixteenth-Century Print'. In *Dangerous Liaisons: Essays in Honour of Greg Dening*, onder redactie van Donna Merwick en Greg Dening, p.240-272. Melbourne University History Monographs 19. Parkville: History Dept., University of Melbourne, 1993.
- Zupnick, Irving L. 'Bruegel and the Revolt of the Netherlands'. *Art Journal* 23, nr. 4 (1964): p.283-289.
- Zweite, Armin. *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Berlin: Mann, 1980.
- Z.d.

