

Lepanto verbeeld, vervormd en vereeuwigd

El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* in de
politieke, culturele en historische context van de slag bij
Lepanto



Inhoudsopgave

Inleiding	4
1. De slag bij Lepanto en haar neerslag op de kunst	8
1.1 De Heilige Liga en de oorlog tegen de Turken	8
1.2 Lepanto als politieke en culturele constructie	11
1.3 Lepantokunst: verschillende beeldtypen	13
2. El Greco's <i>Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus</i>	17
2.1 Ontstaansgeschiedenis	17
2.2 Iconografische beschrijving	18
2.3 Aanbidding, allegorie en Apocalyps	28
2.4 Deelconclusie	31
3. El Greco vergeleken met andere Lepanto-allegorieën	32
3.1 Vasari's frescocyclus in het Vaticaan	32
3.2 Veronese's votiefstuk in het Dogenpaleis	33
3.3 Titiaans schilderij voor Filips II	35
3.4 Deelconclusie	37
4. El Greco's schilderij in een politieke context	39
4.1 Spanje: een anomalie	39
4.2 Politieke oorzaken voor El Greco's iconografie	42
5. Een mogelijke functie van El Greco's schilderij	46
5.1 Een opdracht van Filips II	46
5.2 Het graf van Don Juan	47
Conclusie	51

Bibliografie	54
Afbeeldingen	56
Plagiatdeksblad	66

INLEIDING

In het koninklijk klooster van San Lorenzo de El Escorial in Spanje hangt al eeuwen een doek van de Griekse schilder El Greco (1541-1614), dat waarschijnlijk in opdracht van de Spaanse koning Filips II is gemaakt (afb. 1). De National Gallery te Londen bezit een kleine voorstudie op paneel, die gedeeltelijk, maar niet wezenlijk, afwijkt van het voltooide schilderij in het Escoriaal (afb. 2). De kunstwerken worden op stilistische gronden tussen 1577 en 1580 gedateerd.¹ Het schilderij in het Escoriaal, dat meestal de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* wordt genoemd, heeft een erg complexe iconografie die nu nog steeds niet geheel begrepen wordt. In een baanbrekend artikel uit 1940 wist Anthony Blunt echter aannemelijk te maken dat El Greco's schilderij een allegorie op de slag bij Lepanto is.²

In deze zeeslag, die plaatsvond op zeven maart 1571 in de golf van Patras, werd de vloot van de Turkse sultan verslagen door een bondgenootschap van Spanje, Venetië en de Pauselijke Staat. De overwinning van de zogenaamde Heilige Liga zou uiteindelijk weinig strategisch belang blijken te hebben, maar desalniettemin werd de triomf van de katholieke mogendheden op de heidense Turken breed uitgemeten.³ Munten werden geslagen, triomftochten werden gehouden en plechtige processies trokken door de steden van Italië.

Gezien de grote aandacht voor Lepanto, is het niet verwonderlijk dat de zeeslag ook zijn neerslag had in de beeldende kunst van de late zestiende eeuw. Vorsten, edelen, geestelijken en militairen die een aandeel hadden gehad in de overwinning op de Turken gaven opdracht voor kunstwerken om de slag te herdenken. Het formaat, het medium en de iconografie van deze Lepantokunstwerken liep, zoals in het eerste hoofdstuk zal blijken, sterk uiteen.

De hypothese van Blunt dat El Greco's schilderij ook in verband staat met Lepanto wordt vandaag de dag ondersteund door de meeste kunsthistorici en hoewel de

¹ Blunt, 1940, p. 68

² Blunt, 1940, pp. 58-69

³ Jordan, 2004, pp. 3-8

Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus beslist niet het meest bestudeerde werk van El Greco's omvangrijke oeuvre is, hebben verschillende wetenschappers aandacht geschonken aan de iconografie van het werk. El Greco's schilderij lijkt echter beduidend af te wijken van andere allegorieën op Lepanto, maar hier wordt in het wetenschappelijk debat weinig tot geen aandacht aan besteed.

Het doel van deze scriptie is dan ook om te onderzoeken in welke opzichten en waarom de iconografie van El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* afwijkt van andere allegorieën op de slag bij Lepanto uit Spanje en Italië. Om te achterhalen of en hoe de iconografie anders is dan die van andere kunstwerken steun ik voornamelijk op de iconografische literatuur die over het schilderij is geschreven en vergelijk ik het werk met andere allegorieën met hetzelfde thema uit Spanje, Venetië en Rome. De oorzaken voor de afwijkende iconografie zijn naar mijn mening vooral politiek van aard en probeer ik dan ook te vinden door het schilderij in de politieke en maatschappelijke context van de lange nasleep van Lepanto in de zestiende eeuw te plaatsen. Ook wordt geprobeerd de oorspronkelijke functie van het schilderij te achterhalen, aangezien die ook waarschijnlijk invloed heeft gehad op de ingewikkelde iconografie.

In navolging van Blunt is veel kunsthistorische literatuur over de problematiek van El Greco's schilderij geschreven. Hoewel deze publicaties uitgebreid de iconografie en haar herkomst behandelen en het werk stevast met Lepanto verbinden, gaan de auteurs niet verder dan enkel het vaststellen van deze connectie. De dieperliggende oorzaken van El Greco's iconografie zijn nauwelijks onderzocht en niet in verband gebracht met de politieke en culturele aspecten van Lepanto. Ook de wetenschappelijke discussie over andere Lepantokunstwerken schiet op dit vlak vaak tekort.

Deze lacune is voor een deel gevuld door het proefschrift van Iris Contant uit 2005 over Italiaanse Lepantokunst. Deze publicatie behandelt niet alleen de iconografie en opdracht situatie van een breed scala aan Lepantokunstwerken, maar plaatst deze ook in een bredere historische context. Contant behandelt in haar proefschrift echter alleen Italiaanse kunst en laat de Spaanse achterwege.

Historici onderzoeken wel regelmatig de culturele en politieke invloeden van Lepanto over het gehele middellandse zeegebied. Vooral de studie van Jenny Jordan uit 2003 schetst een complex maar interessant beeld van de politieke en culturele gevolgen van Lepanto op zowel Italië als Spanje. Jordan spreekt echter niet specifiek over schilderijen, laat staan over El Greco.

De studie van Jan de Jong uit 2013 over pauselijke propaganda in Vaticaanse kunst gaat weliswaar slechts indirect over Lepanto, maar laat wel zien hoe het mogelijk is om zestiende-eeuwse kunst, geschiedenis en politiek in één samenhangend geheel te verbinden. De Jong behandelt verschillende kunstwerken met een historisch thema, waarbij hij steeds eerst het werk in kwestie beschrijft en iconografisch duidt, om vervolgens de politieke invloeden en propagandistische strategieën achter het ontwerp te onderzoeken. In de conclusie worden de verschillende propagandastrategieën samengevat en reflecteert De Jong op hun nut. Bovendien begint het boek met een uitvoerige historische beschrijving van de positie van het pausdom in de vijftiende en zestiende eeuw.

In deze scriptie wil ik de beste elementen van de bovenstaande tradities samenvoegen en de iconografie van de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* zowel met andere Lepantokunstwerken uit Spanje en Italië vergelijken als deze in de politiek-historische context van Lepanto plaatsen. Met deze aanpak hoop ik inzicht te bieden in de complexe relatie tussen kunst, politiek, religie en actualiteit in de late zestiende eeuw en de manier waarop machthebbers zich historische gebeurtenissen voor propagandadoeleinden toe-eigenen.

In het eerste hoofdstuk wordt, in navolging van De Jong, een beeld gegeven van de historische ontwikkelingen rondom de vorming van de Heilige Liga en de slag bij Lepanto, om vervolgens de politieke constructie rondom Lepanto en haar invloed op de beeldende kunst te duiden. Hoofdstuk twee richt zich op de iconografie van El Greco's schilderij, terwijl deze in hoofdstuk drie vergeleken wordt met andere allegorieën op Lepanto. In de laatste twee hoofdstukken zoek ik oorzaken voor El Greco's iconografie. Hoofdstuk vier richt zich op politieke oorzaken en in hoofdstuk

vijf wordt afgewogen of de originele functie van het schilderij invloed heeft gehad op zijn iconografie.

HOOFDSTUK 1: DE SLAG BIJ LEPANTO EN HAAR NEERSLAG IN DE BEELDENDE KUNST

1.1 De Heilige Liga en de oorlog tegen de Turken

De vorming van de Heilige Liga

Sinds de Ottomanen in 1453 Constantinopel in hadden genomen en tot hun hoofdstad hadden gemaakt, groeide het Turkse rijk uit tot een maritieme grootmacht in de Middellandse Zee. In de vijftiende en zestiende eeuw wisten de Turkse zeevaarders ten koste van christelijke staten zoals Venetië en Spanje bijna het gehele oostelijke en zuidelijke deel van de Middellandse zee onder hun bewind te brengen. Een gezamenlijke actie van de katholieke staten, zoals het Heilige Roomse Rijk, Frankrijk, Spanje en de Italiaanse staten, bleef echter uit. De onwil van de christelijke vorsten om samen tegen de Ottomanen op te trekken kwam voort uit wederzijds wantrouwen, uit religieuze conflicten die Europa sinds de reformatie verscheurden en uit slepende grensconflicten.⁴

Sultan Selim II eiste in 1570 de Venetiaanse kolonie Cyprus op. De Serenissima verklaarde daarom de oorlog aan het Ottomaanse rijk, in het volle besef dat ze deze oorlog niet zonder bondgenoten kon winnen.⁵ Paus Pius V koesterde al lang plannen voor een kruistocht tegen de moslims en greep de gelegenheid met beide handen aan. Hij stuurde de nuncio's van de Heilige Stoel naar alle katholieke vorsten van Europa om deelnemers voor zijn Heilige Liga tegen de Turken te werven. Zowel de Franse koning als de Duitse keizer hield vast aan zijn vredesverdrag met de sultan, maar veel Italiaanse staten gaven wel gehoor aan de oproep tot heilige oorlog. De Republiek Genua, het groothertogdom Toscane, de Orde van Sint Jan en de hertogdommen Savoie, Parma en Urbino verklaarden zich bereid tot deelname aan de Heilige Liga.

Koning Filips II van Spanje trad eind mei 1570 ook toe tot de Heilige Liga en stuurde een delegatie onder leiding van kardinaal Granvelle naar Rome om te

⁴ Contant, 2005, p. 10

⁵ Contant, 2005, p. 11

onderhandelen met de paus en de doge.⁶ Deze onderhandelingen verliepen, tot grote ergernis van Pius, erg moeizaam. De voornaamste reden hiervoor was de grote argwaan tussen Venetië en Spanje, die allebei krampachtig hun eigenbelang probeerden te verdedigen.⁷

Op 27 mei 1571 waren de onderhandelaars het eindelijk met elkaar eens en werd de Heilige Liga officieel gesloten. Er was besloten dat Don Juan van Oostenrijk, de halfbroer van Filips, de gezamenlijke vloot zou leiden. De bejaarde Sebastiano Veniero kreeg het commando over de Venetiaanse schepen en Marcantonio Colonna gaf leiding aan de pauselijke vloot. De vloot van de Liga verzamelde in de haven van Messina, waar Colonna en Veniero in juli arriveerden. Don Juan kwam, tot ergernis van de Venetianen, pas een maand later.⁸ Op 16 september vaart de vloot eindelijk uit richting Cyprus.

De zeeslag bij Lepanto

Op 6 oktober naderde de vloot van de Heilige Liga de Golf van Lepanto vanuit het noorden, de Turkse vloot onder leiding van Ali Pasha zeilde hen tegemoet. 207 christelijke galeien lagen nu tegenover 280 Turkse schepen.⁹

In de ochtend van 7 oktober gaf Don Juan het bevel om de vijand aan te vallen. De zeeslag die volgde was kort, maar bloederig. Tegen de middag enterde Don Juan het Turkse vlaggenschip en na een hevige strijd van een uur waren de Turken verslagen.

De sultan had een verpletterende nederlaag geleden. Zo'n 20.000 soldaten waren gedood, gewond of gevangen, 137 schepen waren ingenomen en vijftig gezonken. De Heilige Liga had zo'n 12.000 christelijke galeislaven bevrijd en admiraal Ali Pasha was met zijn schip ten onder gegaan. De verliezen van de christenen vielen

⁶ Contant, 2005, pp. 11-12

⁷ Hess, 1972, p. 62

⁸ Contant, 2005, p. 16

⁹ Konstam, 2003, pp. 23-25: Spanje leverde ongeveer de helft van de schepen, Venetië een kwart, de paus kon slechts zeven galeien sturen en de overige schepen kwamen uit de verschillende Italiaanse staten.

daarentegen mee: de Heilige Liga had 7.500 mannen en zeventien schepen verloren.¹⁰

De nasleep van de overwinning

Al direct na de zeeslag verdween de saamhorigheid van de christenen als sneeuw voor de zon en ontstonden grote irritaties tussen de vlootleiders. Ze konden het maar moeilijk eens worden over de verdeling van de buit.¹¹ Bovendien was Don Juan woedend op Sebastiano Veniero, die onmiddellijk na de overwinning een schip naar Venetië had gestuurd om het goede nieuws aan te kondigen. Zo kwam het dat niet alleen doge Mocenigo, maar ook paus Pius en koning Filips het nieuws al weken wisten voordat de bode van Don Juan hen bereikte. De opperbevelhebber vond dat Veniero zijn gezag had ondermijnd, terwijl de Venetiaanse admiraal Don Juan verweet dat hij meer oog had voor het verdelen van de buit dan het voeren van een oorlog.¹²

Omdat de Spaanse vloot een maand te laat in Messina was aangekomen, was het nu te laat in het seizoen voor een grootschalige maritieme expeditie naar Cyprus. Don Juan overwinterde in Messina en Colonna keerde met veel spektakel terug naar Rome. Alleen de oude Veniero zette nog maandenlang de strijd tegen de Turken langs de Dalmatische kust door, totdat hij door de Senaat werd gevraagd om terug te keren naar Venetië.¹³

De Heilige Liga staakte de strijd tegen de sultan en stierf een stille dood. De Venetianen trokken zich ongeveer een jaar na Lepanto terug uit het bondgenootschap en Filips II had zijn handen vol aan de opstand van de Nederlandse gewesten. Het doel van de Liga, het heroveren van Cyprus, is dus nooit behaald.

¹⁰ Konstam, 2003, pp. 23-25

¹¹ Jordan, 2004, p. 2

¹² Contant, 2005, p. 19

¹³ Contant, 2005, p. 21

1.2 Lepanto als culturele, politieke en memoratieve constructie

Vreugde en feesten in Italië

Het nieuws van de overwinning bij Lepanto verspreidde zich via Veniero's gezant razendsnel over Europa. De paus werd in de nacht van 21 op 22 oktober door een Venetiaanse bode op de hoogte gebracht, maar wist naar eigen zeggen door een visioen van de Madonna al van de overwinning.¹⁴ Pius riep door dit visioen 7 oktober uit tot de feestdag van *Santa Maria della Vittoria*. Na Pius' dood in 1572 wijdde zijn opvolger Gregorius XIII het feest aan de Madonna van de Rozenkrans. Omdat precies op het moment van de zeeslag de rozenkransbroederschappen hun processies hadden gelopen, werd de overwinning namelijk toegeschreven aan de rozenkrans, met een enorme productie van afbeeldingen van de rozenkransmadonna als gevolg.¹⁵

De feestdag die de paus aan de Madonna wijdde was slechts de eerste van een lange reeks handelingen van Italiaanse vorsten om Lepanto te vieren, te herdenken en te verheerlijken. In zowel Rome als Venetië als de kleinere Italiaanse staten werden feesten gevierd, gedichten geschreven, munten geslagen, prenten gemaakt, intochten gehouden, kunstwerken besteld en kapellen gebouwd om de overwinning te vieren.¹⁶ Dichters vergeleken Lepanto met Salamis en Actium, de befaamde zeeslagen uit de klassieke oudheid die in de renaissance bestudeerd en bejubeld werden.¹⁷ Lepanto drong dus in alle lagen van de zestiende-eeuwse cultuur door.

Discrepancie tussen strategisch belang en maatschappelijke status

De bijna mythische status van Lepanto lijkt niet in verhouding te staan met het strategische nut van de overwinning.¹⁸ De Heilige Liga viel namelijk al snel uiteen en de Venetianen moesten een onvoordelige vrede met de sultan sluiten.

De schade die de Liga aan de Turkse vloot had toegebracht, was ook niet blijvend. In 1573, slechts twee jaar na de slag, berichtte de Venetiaanse ambassadeur in

¹⁴ Contant, 2005, p. 20

¹⁵ Contant, 2005, p. 2

¹⁶ Hess, 1972, p. 53

¹⁷ Jordan, 2004, p. 98: de geografische nabijheid van Actium en Lepanto versterkte deze vergelijking.

¹⁸ Hess, 1972, pp. 53-54

Istanbul dat de Turken hun vloot weer volledig herbouwd hadden en dat deze zelfs groter was dan in 1571.¹⁹ De christenen hadden, zoals hem door een glunderende Turkse hoogwaardigheidsbekleder was verteld, 'slechts de baard van de sultan bijgeknipt'.²⁰

De resultaten van de overwinning bij Lepanto, die op zichzelf inderdaad verpletterend was en gunstig had kunnen uitpakken als er na de slag adequaat was gehandeld, staan dus in schril contrast met de torenhoge kosten, de jarenlange onderhandelingen en het vergoten bloed van de katholieke mogendheden.²¹

De symbolische kracht van Lepanto

Het strategische belang van Lepanto mag dan gering zijn geweest, de symbolische en morele kracht van de overwinning waren enorm.²² De katholieke staten hadden al bijna honderd jaar lang nederlaag na nederlaag geleden. Onder de vorsten van deze landen heerste het gevoel dat ze een tweefrontenoorlog tegen de heidenen aan het vechten en aan het verliezen waren. De moslims bedreigden de staten aan de Middellandse Zee en de protestanten zorgden voor veel problemen in Noord-Europa. De overwinning bij Lepanto was dus eigenlijk het eerste goede nieuws dat de katholieke staten in jaren gekregen hadden. Iris Contant onderscheidt in haar studie uit 2003 drie belangrijke symbolische functies die in deze context aan Lepanto toegeschreven werden.

In de eerste plaats stond Lepanto symbool voor het vernieuwde militaire vermogen van het katholieke geloof.²³ De nederlaag van de Turken had de mythe dat ze onoverwinnelijk waren, ontkracht. Deze mythe was in 1453 bij de inname van Constantinopel ontstaan en was, ondanks de Turkse nederlaag voor de muren van Wenen in 1529 en de herovering van Tunis door Karel V in 1535, tot op 7 oktober 1571 in de hoofden van de christenen blijven spoken. De zeeslag bij Lepanto bracht een wending in de haast fatalistische instelling van de mediterrane mogendheden,

¹⁹ Jordan, 2004, p. 4

²⁰ Jordan, 2004, p. 4

²¹ Jordan, 2004, p. 4

²² Contant, 2005, p. 2

²³ Contant, 2005, p. 2

die zonder veel weerstand kolonie na kolonie aan de sultans hadden verloren. De katholieken kregen door Lepanto weer vertrouwen in hun eigen kracht.

De tweede gedachte was dat de eendracht onder de christenen had geleid tot de overwinning.²⁴ Deze gedachte is ongetwijfeld aangemoedigd en verspreid door de paus, die het meeste baat had bij een eensgezind christendom. Dat de saamhorigheid tussen Spanje, Venetië en Rome voor de zeeslag erg gering was en direct na de slag als sneeuw voor de zon verdween, werd natuurlijk verzwegen.

In de derde plaats werd de zege toegeschreven aan goddelijke hulp.²⁵ Ook in het verspreiden van deze notie lijkt Pius V een grote hand te hebben gehad, aangezien hij de overwinning had opgedragen aan de Heilige Maagd. In Venetië geloofde men dat de Turken verslagen waren op voorspraak van de heilige Justina, die in de Veneto veel vereerd werd en wiens feestdag op 7 oktober viel.²⁶

Als Lepanto een “*non-event*” was, zoals verschillende historici beweren, dan was het dat dus alleen in relatie tot de enorme schaal die de overwinning in het collectieve geheugen van de zestiende eeuw toebedeeld kreeg.²⁷ Het militaire belang van de slag mag dan gering zijn geweest, het cultureel en psychologisch belang van Lepanto is onbetwistbaar.

1.3 Lepantokunst: verschillende beeldtypen

Door het grote belang dat men aan Lepanto hechtte, mag het niet verbazen dat in de jaren na 1571 veel kunstwerken ontstonden met de zeeslag of de Heilige Liga als thema. In de maanden na oktober 1571 waren dit vooral afbeeldingen die snel gemaakt konden worden en als voornaamste doel hadden om mensen te informeren over wat er gebeurd was.²⁸ Denk hierbij aan prenten, munten, medailles

²⁴ Contant, 2005, p. 2

²⁵ Contant, 2005, p. 2

²⁶ Contant, 2005, p. 20

²⁷ Jordan, 2004, p. 7

²⁸ Contant, 2005, p. 23

en penningen. Omwille van de overzichtelijkheid behandel ik deze afbeeldingen niet, maar richt ik me op schilderijen met Lepanto of de Heilige Liga als thema.²⁹

Al snel nadat het goede nieuws zich over het Italiaans schiereiland had verspreid besloten verschillende religieuze en seculiere overheden om de overwinning te laten vereeuwigen door beroemde kunstenaars. De paus gaf Vasari slechts dagen nadat hij het nieuws gehoord had opdracht om de muren van zijn *Sala Regia* te beschilderen.³⁰ Jacopo Tintoretto (1518-1594) kreeg exact één maand na de zeeslag van de Venetiaanse staat al de opdracht om een monumentaal schilderij voor in het Dogenpaleis te schilderen.³¹ Dit schilderij is echter tijdens een brand in 1577 verloren gegaan.

Een deel van de schilderijen die naar aanleiding van Lepanto gemaakt werden, zijn vrij letterlijke weergaven van de zeeslag. Een voorbeeld hiervan is het enorme doek van Andrea Vicentino (1542-1617) in de *Sala dello Scrutinio* van het Dogenpaleis te Venetië (afb. 3). De Venetiaanse overheid had in 1603 opdracht gegeven voor dit schilderij, dat hoogstwaarschijnlijk als vervanger van Tintoretto's verbrande kunstwerk moest dienen.³² Op Vicentino's *Zeeslag bij Lepanto* is de slag in al haar hevigheid losgebarsten. Het vlaggenschip van Veniero ramt een Ottomaanse galei, terwijl de Turken bij bosjes in het water vallen en de hemel in brand lijkt te staan.

Afbeeldingen van de zeeslag werden vaak gecombineerd met voorstellingen van Christus, Maria of andere heiligen die op een of andere manier de vloot van de Heilige Liga te hulp komen. Zo is op Vasari's fresco in de *Sala Regia*, dat hij in 1571 in opdracht van de paus maakte, te zien hoe Christus en zijn heiligen vanuit de hemel bliksemschichten, dolken en pijlen naar de heidense Turken werpen (afb. 4). Een minder expliciet voorbeeld is de *Slag bij Lepanto* uit 1572 van Paolo Veronese (afb. 5). Op de onderste helft van dit schilderij is de zeeslag zelf te zien, terwijl de

²⁹ Voor meer informatie over deze 'Lepantoprenten' etc., zie: Contant, 2005, pp. 360-458 en Jordan, 2004, pp. 23-100.

³⁰ Boase, 1971, pp. 325-328

³¹ Contant, 2005, p. 115

³² Contant, 2005, p. 113

bovenste helft laat zien hoe de personificatie van Venetië op voorspraak van enkele heiligen hulp smeekt en ontvangt van de Maagd Maria.³³

Edelen die bij Lepanto hadden gevochten lieten vaak verwijzingen naar de zeeslag aanbrengen in hun portretten. Een voorbeeld hiervan is het portret dat Tintoretto van Sebastiano Veniero maakte toen de bejaarde zeeheld teruggekeerd was naar Venetië (afb.6). Op het schilderij draagt Veniero een wapenrusting en heeft hij zijn commandantenstaf in zijn rechterhand. Blijkbaar was dit niet voldoende om de man als triomferende admiraal af te beelden, want op de achtergrond heeft Tintoretto de zeeslag bij Lepanto geschilderd.³⁴

De enorme hoeveelheid Rozenkransmadonna's die tot ver in de twintigste eeuw gemaakt werd, is via het visioen van Pius V en de door de paus ingestelde feestdag ook terug te leiden op Lepanto.³⁵ Kunstwerken van de Madonna met een rozenkrans zijn echter niet, zoals Contant doet geloven, enkel terug te leiden tot Lepanto. Al in de vijftiende eeuw zijn over heel Europa Rozenkransmadonna's te vinden.³⁶ Hoewel de verering van de rozenkrans ongetwijfeld toenam na Lepanto, is het voorbarig om elke afbeelding van de gebedssnoer met de zeeslag in verband te brengen.

Ten slotte was veel Lepantokunst allegorisch van aard. Deze allegorieën kunnen grofweg in twee categorieën ingedeeld worden. De eerste groep bestaat uit schilderijen die de Heilige Liga of de stichting daarvan verheerlijken, terwijl op de tweede groep voornamelijk te zien is hoe de hoofdrolspelers van Lepanto – of één van deze hoofdrolspelers – Christus en zijn heiligen danken voor de overwinning. Van beide categorieën is een voorbeeld te vinden in de rozenkranskapel (ca. 1604-1617) van de Santa Corona te Vicenza.³⁷ Het ene schilderij, gemaakt door Giambattista Maganza, stelt de vorming van de Heilige Liga voor en het andere, gemaakt door Alessandro Maganza, de triomf van Sebastiano Veniero. De schilderijen zijn allegorieën omdat ze symbolisch van aard zijn en bovendien nooit

³³ Salomon, 2014, pp. 142-143

³⁴ Kelly, 1933, pp. 36-37

³⁵ Contant, 2005, p. 2

³⁶ Kirschbaum, 1970, k. 569-570

³⁷ Contant, 2005, p. 173

in werkelijkheid plaats hebben gevonden. Filips, Pius en Mocenigo hebben elkaar nooit in levende lijve gezien, net zo min als Veniero door een engel gekroond is terwijl hij omringd werd door verslagen Turken. In hoofdstuk drie ga ik verder in op allegorische voorstellingen van Lepanto en de Heilige Liga.

Samenvattend kan niet alleen gesteld worden dat er een enorme verscheidenheid aan Lepantokunst gemaakt werd, maar ook dat deze kunstwerken nog decennia na 1571 besteld werden. De verbeeldingskracht van Lepanto dus bleef nog jaren lang doorwerken in de kunsten.

HOOFDSTUK 2: EL GRECO'S AANBIDDING VAN DE HEILIGE NAAM VAN JEZUS

El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* is een van de weinige Spaanse kunstwerken die met de Heilige Liga in verband worden gebracht. Om een zo helder mogelijk beeld te geven van dit complexe schilderij bespreek ik eerst zijn plaats in El Greco's oeuvre, om vervolgens uitgebreid stil te staan bij de iconografische elementen op het doek en ten slotte een bredere iconografische duiding van het schilderij te geven.

2.1 Ontstaansgeschiedenis

El Greco's leven en loopbaan kenmerken zich door een grote verscheidenheid aan culturele invloeden. De kunstenaar werd in 1541 als Domenikos Theotokopoulos geboren op Kreta, dat in die tijd een kolonie van de Republiek Venetië was. In 1563 had hij zijn eigen kunstenaarsatelier op het eiland, maar vijf jaar later vertrok hij naar Venetië. Het was gebruikelijk voor Kretenzische schilders om een studiereis naar de hoofdstad te maken en dan weer terug naar het eiland te keren, maar Domenikos bleef in Italië.³⁸ Over zijn verblijf in Venetië is weinig bekend, maar het is wel duidelijk dat El Greco zich rijkelijk door de stijl van Titiaan, Tintoretto en de andere grote Venetiaanse schilders liet inspireren. In 1570 verhuisde de schilder naar Rome, waar hij echter weinig opdrachten krijgt. Hij maakte in de Eeuwige Stad wel deel uit van de intellectuele cirkel rondom kardinaal Alessandro Farnese en maakt kennis met de kunst van Michelangelo, die hij zowel bewonderde als bekritiseerde.

In 1576 vertrok El Greco naar Spanje, waar hij de rest van zijn leven zou blijven. De reden achter deze beslissing is onbekend, maar het is aannemelijk dat hij aan het hof van Filips II opdrachten binnen hoopte te halen.³⁹ Als dit zijn bedoeling was, dan is dat plan mislukt, want El Greco kreeg nauwelijks opdrachten van het Spaanse hof.

³⁸ Lavín Berdonces en Redondo Cuesta, 2010, p. 52

³⁹ Lavín Berdonces en Redondo Cuesta, 2010, p. 56

Hij vestigde zich daarom al vrij snel definitief in Toledo. Hier werd hij een uiterst succesvolle schilder en beschilderde hij een enorme hoeveelheid doeken op groot formaat tot zijn dood in 1614.

El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* is gesigneerd, maar niet gedateerd. De eerste schriftelijke vermelding van het schilderij is pas in 1657, dus contemporaine bronnen over de opdrachtsituatie en de datering zijn niet beschikbaar.⁴⁰ Op basis van stijlkenmerken kan het doek echter in de periode tussen 1577 en 1580 geplaatst worden.⁴¹ Dit wil zeggen dat het een van de eerste werken moet zijn die El Greco in Spanje maakte, waar hij in 1576 aan was gekomen.

Toen de Spaanse geestelijke Francisco de los Santos El Greco's schilderij in 1657 beschreef, hing het in het Escoriaal, waar het nu nog steeds te vinden is.⁴² Filips II liet dit enorme complex, dat zowel een klooster als een koninklijk paleis was, tussen 1563 en 1584 ten noordwesten van Madrid bouwen. De aanwezigheid van het werk in het koninklijk klooster maakt het aannemelijk dat El Greco het voor Filips gemaakt heeft, maar hard bewijs, zoals een contract of andere contemporaine bronnen, ontbreken hiervoor. De opdrachtsituatie zal later in dit onderzoek uitgebreid belicht worden.

2.2 Iconografische beschrijving

De Heilige Naam van Jezus

Veel iconografische elementen van de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* zijn raadselachtig en daarom veelvuldig onderwerp van discussie onder kunsthistorici. In deze paragraaf wordt een poging gedaan om een helder beeld te geven van de verschillende beeldelementen, hun mogelijke duiding en hun mogelijke herkomst.

⁴⁰ Davies, 2003, p. 126

⁴¹ Davies, 2003, p. 127

⁴² Davies, 2003, p. 126

El Greco heeft zijn schilderij in verschillende zones opgedeeld. De wolkenpartij in het midden van het schilderij scheidt de hemelse voorstelling op de bovenkant van de rest van het doek. Dit is op dat moment de eerste keer dat El Greco dit beeldelement in zijn kunst gebruikt, maar hij zal dit later nog veel vaker doen. Het bekendste voorbeeld hiervan is de *Begrafenis van de graaf van Orgaz* uit 1587 (afb. 7). Op het schilderij in het Escoriaal zijn onder de wolkenpartij twee dingen te zien: op de linkerzijde knielt een enorme groep mensen in gebed en op de rechterzijde ziet men een zeemonster dat mensen in zijn gapende bek opslokt. Het schilderij bestaat dus uit drie verschillende delen.⁴³

In de hemel verschijnt de naam van Jezus, die wordt weergegeven door de letters IHS. Dit zijn de Iota, de Èta en de Sigma, de eerste drie letters van de Griekse naam van Jezus: Ιησους. De Heilige Naam wordt aanbeden door engelen in de hemel, maar ook door een grote groep mensen op de aarde en zelfs door de gekwelde mensen die door het hellemonster worden opgeslokt.

Dit tafereel is gebaseerd op een passage uit de brief van de apostel Paulus aan de Filippenzen. De connectie met de Bijbelpassage werd in 1657 door Francisco de los Santos al gemaakt.⁴⁴ In deze brief schrijft de apostel:

“Daarom heeft God hem [Jezus] hoog verheven en hem de naam geschonken die elke naam te boven gaat, opdat in de naam van Jezus elke knie zich zal buigen, in de hemel, op aarde en onder de aarde, en elke tong zal belijden: ‘Jezus Christus is onze Heer’, tot eer van God, de Vader.” (Fil. 2: 9-11)

De Heilige Naam van Jezus genoot een grote verering in Spanje, die in de tijd van El Greco onder andere door de invloedrijke theoloog Luis de Granada werd aangemoedigd.⁴⁵ Belangrijker voor de verering van de Heilige Naam waren echter de jezuïeten, die veel invloed hadden in Spanje. De aan Jezus gewijde orde, die in 1534 door de Spanjaard Ignatius van Loyola was opgericht, gebruikte het christogram zelfs als officieel symbool.

⁴³ Kelemen, 1961, p. 118

⁴⁴ Blunt, 1940, p. 59

⁴⁵ Blunt, 1940, p. 58

De gedachte dat El Greco's schilderij voor een jezuïetenkerk gemaakt is, is dan ook niet vergezocht. Dit valt echter niet te rijmen met de aanwezigheid van het schilderij in het Escoriaal, dat een Hiëronymietenklooster was. Het gebruik van het christogram was echter niet alleen aan de Jezuïeten voorbehouden. Al in de veertiende eeuw liet Bernardinus van Siena, een franciscaan en vurig vereerder van de Naam van Jezus, door heel Italië afbeeldingen van dit symbool aanbrengen. Het symbool kwam echter al eerder voor. De heilige Birgitta van Zweden gebruikte het als haar embleem en ook de dominicanen lieten het monogram op verschillende plaatsen aanbrengen.⁴⁶ Andere christogrammen, zoals de Chi-Ro, werden al vanaf de eerste eeuwen van het christendom gebruikt.

De letters IHS werden ook wel geïnterpreteerd als de afkorting van *Iesus Hominorum Salvator*. Blunt wijst erop dat IHS ook gelezen kan worden als *In Hoc Signo (Vinces)*, de woorden die samen met het kruisteken in een visioen aan de Romeinse keizer Constantijn verschenen en hem er toe bewogen om zich te bekeren tot het christendom. Volgens Blunt stonden deze woorden boven een afbeelding van de gekruisigde Christus op het vaandel dat Don Juan gebruikte bij Lepanto en hoogstpersoonlijk van de paus had gekregen. Om die reden zou het symbool op El Greco's schilderij rechtstreeks met Lepanto in verband te brengen zijn.⁴⁷ Kunsthistorica Du Gué Trapier merkt in haar korte studie over El Greco's schilderij uit 1958 echter terecht op dat de letters die op de vaandel boven de crucifix staan niet IHS, maar INRI (*Iesus Nazareus Rex Iudaeorum*) zijn.⁴⁸ Het vaandel is namelijk bewaard gebleven en bevindt zich nu in het Museo de Santa Cruz te Toledo (afb. 8).

De centrale groep

In het midden van de voorgrond knielt een groep mannen in een cirkel neer op kussens en een rijkelijk versierd kleed. Niet alle figuren uit deze groep zijn met absolute zekerheid te identificeren, maar de in het zwart geklede man lijkt sprekend

⁴⁶ Kirschbaum, 1970, k. 337

⁴⁷ Blunt, 1940, p. 67

⁴⁸ Du Gué Trapier, 1958, p. 23

op portretten van Filips II.⁴⁹ De oude man met rode handschoenen naast hem moet, gezien zowel zijn gelaatstrekken als zijn kleding, paus Pius V zijn. Tegenover de paus, met zijn rug naar de toeschouwer, zit een tweede oude man met een hermelijnen mantel. Deze mantel werd gedragen door de doges van de Republiek Venetië. De man moet dan wel Alvise Mocenigo zijn, die doge was toen Filips en Pius regeerden over Spanje en de Pauselijke Staat.

De combinatie van koning Filips II, paus Pius V en doge Mocenigo kan op niets anders wijzen dan de Heilige Liga en de slag bij Lepanto.⁵⁰ De drie staatshoofden waren aan de macht toen de Liga gevormd werd en de Turken verslagen werden en er is geen enkele andere context waarin deze drie samen afgebeeld kunnen worden. De aanwezigheid van deze groep was in 1940 dan ook het belangrijkste argument van Blunt een nieuwe interpretatie voor El Greco's schilderij voor te stellen: *Allegorie op de Heilige Liga*.⁵¹

Aan weerszijden van de paus staan twee kardinalen. De oudste van de twee, die links van de paus staat, is waarschijnlijk kardinaal Granvelle.⁵² De kardinaal lijkt namelijk erg op een portret dat Titiaan van dezelfde kardinaal maakte. Het is ook zeker niet onlogisch dat Granvelle de leiders van de Heilige Liga vergezelt, aangezien hij Filips' voornaamste gezant was die deelnam in de gesprekken die tot de totstandkoming van de Liga leidden.⁵³ Als Granvelle de ene kardinaal is, dan moet de andere haast wel Francisco Pacheco de Toledo zijn.⁵⁴ Pacheco was niet alleen de Spaanse ambassadeur bij de Heilige Stoel, maar ook Granvelles naaste medewerker in de onderhandelingen met Rome en Venetië.

Waar de drie staatshoofden en de twee kardinalen met vrij grote zekerheid te identificeren zijn, leveren de drie overige figuren in de groep grotere problemen op. Een van hen draagt een Romeinse wapenrusting en leunt op zijn zwaard, de andere twee zijn in gewaden gehuld en knielen op de grond. De gezichten zijn zodanig

⁴⁹ Davies, 2003, p. 126

⁵⁰ Davies, 2003, p. 126

⁵¹ Blunt, 1940, p. 58

⁵² Davies, 2003, p. 126

⁵³ Blunt, 1940, p. 65

⁵⁴ Blunt, 1940, p. 65

gegeneraliseerd dat het uit te sluiten is dat het hier om natuurgetrouwe portretten gaat. Ze zijn echter te prominent aanwezig, zitten net als de staatshoofden op kussens en lijken dus belangrijk te zijn. Het zullen echter waarschijnlijk geen heiligen zijn, zoals soms wordt geopperd.⁵⁵ De twee voorste figuren hebben geen attributen bij zich en hoewel dit niet noodzakelijk is voor heiligen, is het opmerkelijk dat ze dan ook niet aan kleding, haar of gezichtstype te herkennen zijn. Bovendien heeft El Greco vrijwel nooit anonieme heiligen geschilderd. De krijger met harnas en zwaard heeft wel attributen en zou met wat inlevingsvermogen als de heilige Mauritius of de heilige Joris geïdentificeerd kunnen worden, maar deze heiligen komen nauwelijks op andere Lepanto-schilderijen voor. Bovendien zou het vreemd zijn om de heiligen tussen de mensen op aarde weer te geven. Als El Greco heiligen had willen schilderen, dan had hij ze vrijwel zeker tussen de engelen in de hemel geplaatst.

De krijger in zijn harnas wordt herhaaldelijk geïdentificeerd als Don Juan van Oostenrijk. Het is toepasselijk dat de overwinnende generaal in harnas en met zwaard wordt weergegeven en op veel andere Lepanto-allegorieën neemt de Don ook een prominente plek in.⁵⁶ Du Gué Trapier merkt op dat Don Juan stevast met een snorretje wordt weergegeven en dat het daarom niet voor de hand ligt dat de soldaat op El Greco's schilderij, die geen snor heeft, de Spaanse infante is. Bovendien is het volgens haar onlogisch om een contemporaine zeeheld in een Romeins kostuum af te beelden.⁵⁷ Volgens Du Gué Trapier is het daarom waarschijnlijker dat de man die met zijn armen voor zijn borst gevouwen op de grond knielt, Don Juan is.⁵⁸ Dit is echter niet heel geloofwaardig, aangezien deze man ook geen snorretje heeft en zelfs nog sterker geëeneraliseerd is dan de soldaat.

Als Don Juan de achterste figuur is, dan zou het voor de hand liggen dat de voorste twee Marcantonio Colonna en Sebastiano Veniero zijn.⁵⁹ De drie admiralen worden op tal van Lepanto-schilderijen samen afgebeeld en het ligt dus voor de hand dat El

⁵⁵ Talbot Rice, 1964, p. 158

⁵⁶ Blunt, 1940, p. 65

⁵⁷ Du Gué Trapier, 1958, p. 22

⁵⁸ Du Gué Trapier, 1958, p. 22

⁵⁹ Davies, 2003, p. 126

Greco die beeldtraditie heeft voortgezet. Het is echter vreemd dat hun gezichten zo weinig portretmatig zijn, terwijl er van zowel Colonna als Veniero meer dan genoeg portretten voorhanden waren, zowel schilderijen als gravures. Veniero, die 75 was toen hij de Turken bij Lepanto versloeg, wordt bovendien steevast als oude man met witte baard afgebeeld, terwijl de twee mannen op El Greco's schilderij jong en gladgeschoren zijn.

De figuur die omhoog wijst ontbreekt op de voorstudie voor het schilderij die zich nu in de National Gallery bevindt. Aangezien El Greco geen logische reden gehad kan hebben om alleen de Venetiaanse of alleen de Romeinse admiraal naast Don Juan af te beelden op zijn voorstudie, lijkt deze discrepantie te bewijzen dat de twee figuren op de voorgrond niet Veniero en Colonna zijn, zoals Blunt en Davies beweren. Wellicht zijn de twee mannen niets anders dan de voorste figuren van de anonieme mensenmassa achter de centrale groep. Het klopt dat de figuur die naast de doge knielt net als de staatshoofden op een kussen zit en dus een prominente positie lijkt te bekleden, maar het is niet onmogelijk dat alle mensen op het doek op een kussentje knielen, omdat alleen de benen van de voorste groep te zien zijn. El Greco heeft de twee figuren misschien wel om puur visuele redenen op de voorgrond geplaatst, want ze verbinden de machthebbers op de voorgrond met de mensen op de achtergrond.

Kortom, de centrale groep bestaat uit de staatshoofden van de drie deelnemers van de Heilige Liga, twee Spaanse kardinalen die essentieel waren voor de totstandkoming van deze liga en drie figuren die niet met zekerheid geïdentificeerd kunnen worden. Een van deze figuren is waarschijnlijk opperbevelhebber Don Juan, maar hard bewijs voor deze hypothese onderbreekt. De andere twee figuren worden regelmatig als Veniero en Colonna geïdentificeerd, maar lijken eerder de voorste figuren van de anonieme mensenmassa te zijn.

De Strijdende Kerk

Achter de centrale figuren knielt een enorme mensenmassa ook neer in aanbidding voor de Heilige Naam. El Greco heeft alleen de mensen op de voorste rijen uitgewerkt, de figuren achter hen dienen slechts om de omvang van de menigte uit

te drukken. Deze visuele strategie werd vaak door Byzantijnse kunstenaars toegepast en zal waarschijnlijk ook aan El Greco geleerd zijn op Kreta.⁶⁰

Meerdere wetenschappers, zoals Blunt, Kelemen en Davies, wijzen erop dat de biddende engelen in de hemel, de biddende mensen op aarde en de biddende zielen in de hel en het vagevuur staan voor respectievelijk de Triomferende Kerk, de Strijdende Kerk en de Lijdende Kerk.⁶¹ Dit zijn de drie fases waarin theologen de leden van de Kerk onderverdeelden. De Triomferende Kerk bestaat uit de heilige en zalige zielen die toegelaten zijn tot het hemels paradijs, de Strijdende Kerk zijn de katholieken op aarde, die nog moeten vechten voor een plaats in de hemel. De Lijdende Kerk wordt gevormd door de gekwelde zielen in het vagevuur, die na hun dood moeten boeten voor hun zonden op aarde.⁶²

De menigte die de Strijdende Kerk vertegenwoordigt, vormt een cirkel om een lege plek. Bij de lege plek staat een in het roze gehulde figuur die zijn armen in een wanhopig gebaar ten hemel heft. Brown zegt in zijn monografie over El Greco uit 1982 over deze figuur:

*“The rose-clad figure with upstretched arms [...] can be seen as the dramatic fulcrum of the entire composition. His gesture of striving for salvation unites the upper and the lower parts of the picture and his small scale helps to establish the enormity of the space and the operatic dimensions of the event.”*⁶³

Deze figuur lijkt inderdaad de bovenste, hemelse, helft met de onderste, aardse, helft van de voorstelling te verbinden. El Greco zou vlak voor zijn dood dezelfde figuur gebruiken om de apostel Johannes in zijn *Opening van de Vijfde Zegel* weer te geven. Volgens Talbot Rice stelt de figuur in het roze niemand minder dan Don Juan voor, maar hij draagt hier geen argumenten voor aan.⁶⁴ Het is niet voor de hand liggend om de held van Lepanto zo ver naar de achtergrond te verplaatsen en zo weinig uit te werken. Bovendien is het nut van de soldatenfiguur die meestal als

⁶⁰ Kelemen, 1961, p. 119

⁶¹ Davies, 2003, p. 126

⁶² In het Latijn worden deze ook wel de *Ecclesia Triumphans*, *Ecclesia Militans* en de *Ecclesia Penitens* genoemd.

⁶³ Brown, 1982, p. 232

⁶⁴ Talbot Rice, 1964, p. 122

Don Juan wordt aangewezen dan volstrekt onduidelijk. De roze figuur moet dan ook voornamelijk gezien worden als een compositorisch middel om de bovenste en onderste helft van het doek met elkaar te verbinden, net zoals de twee eerder besproken figuren op de voorgrond een visueel middel zijn om de twee helften van de Strijdende Kerk met elkaar te verbinden.

De hellemond

De rechterzijde van het gedeelte onder de wolkenpartijen wordt gevormd door een zeemonster dat gekwelde mensen opslokt en een brug over een vuurzee die naar een poort leidt. Het leviathan-achtige monster dat verdoemde zielen opslokt werd in de middeleeuwen al vaak afgebeeld als symbool voor de hellemond en is hier vrijwel zeker voor hetzelfde doel gebruikt.⁶⁵ El Greco heeft zich voor de weergave van het hellebeest vrij letterlijk aan de Bijbeltekst uit de Openbaring van Johannes gehouden, die beschrijft dat het Beest door de Hemelse legerscharen wordt verslagen en in vuurpoel wordt gegooit:

“Maar het Beest werd gegrepen, en met hem de valse profeet – die voor hem de wonderen had gedaan waardoor de mensen verleid werden het teken van het Beest aan te nemen en zijn beeld te aanbidden. Levend werden beiden geworpen in de vuurpoel die gloeit van zwavel.” (Op. 19:20)

Zowel Talbot Rice als Kelemen wijst erop dat de hellemond op Byzantijnse fresco's vaak op bijna precies dezelfde manier werd afgebeeld. Zo wijzen beide wetenschappers op een fresco van het Laatste Oordeel in de refter van het Lavraklooster op de berg Athos dat een monster afbeeldt dat volgens hen sterke overeenkomsten vertoont met die van El Greco (afb. 9).⁶⁶ Hoewel de uiterlijke kenmerken van beide monsters minimaal zijn, klopt het inderdaad dat de Leviathan van El Greco en die van de onbekende Kretenzische schilder op de berg Athos dezelfde functie hebben. Volgens Kelemen zijn tal van voorbeelden van

⁶⁵ Blunt, 1940, p. 59

⁶⁶ Kelemen, 1961, p. 119 en Talbot Rice, 1964, p. 122

vergelijkbare hellemonden te vinden in Griekenland en Bulgarije, maar hij noemt deze voorbeelden niet.⁶⁷

El Greco heeft overigens ongeveer tien jaar eerder de hel op exact dezelfde manier weergegeven. Op het centrale paneel van zijn *Modena Triptiek* (1568), dat het Laatste Oordeel voorstelt, is net als op de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* in de rechteronderhoek het zeemonster als hellemond weergegeven (afb. 10). Het feit dat El Greco dit motief in 1568, toen hij nog maar net in Italië aan was gekomen, al gebruikte, lijkt inderdaad te bevestigen dat het uit zijn Kretenzische periode moet komen.

Het vagevuur

Waar de betekenis en de herkomst het hellebeest dus vrij gemakkelijk te duiden zijn, levert de voorstelling met de brug grotere problemen op. Hemel, aarde en hel zijn al weergegeven, dus het kan haast niet anders dan dat de brug symbool staat voor de vierde dimensie van het katholieke wereldbeeld: het vagevuur. We zien een grot waarin vlammen hoog oplaaien. In de grot is een soort poort of vestibule, die alleen toegankelijk is via een smalle brug. Op de brug lijkt een ruiter samen met wat andere figuren mensen in de vuurzee onder hen te gooien. Boven de brug hangt iemand aan een galg.

Volgens Blunt heeft deze lugubere voorstelling van het vagevuur geen directe precedent in de beeldende kunst, maar is zij wel in verband te brengen met middeleeuwse mystieke literatuur, zoals de *Visioenen van Tundalus*.⁶⁸ Over deze brug zouden, volgens de geschriften, de rechtvaardige zielen zonder problemen kunnen lopen, terwijl de verdorven zielen uit zouden glijden of door duivels in de afgrond zouden worden getrokken.⁶⁹

Wat Blunt niet wist, is dat er wel degelijk een contemporair kunstwerk met hetzelfde motief bestaat. Op een gravure van het Laatste Oordeel door Giovanni Battista Fontana uit 1578 is de rechteronderhoek op vrijwel exact dezelfde manier

⁶⁷ Kelemen, 1961, p. 119

⁶⁸ Blunt, 1940, p. 60

⁶⁹ Blunt, 1940, p. 60

ingevuld als op het schilderij van El Greco (afb. 11).⁷⁰ Hetzelfde hellemonster slokt verdoemde zielen naar binnen en dezelfde brug met mensen die naar beneden vallen en aan galgen hangen is achter het beest te zien. De overeenkomsten zijn te groot om op toeval te berusten, zeker als je bedenkt dat de twee kunstenaars beiden in de jaren zestig in Venetië woonden.⁷¹ De gelijkenis is zo groot dat een van de twee kunstenaars het werk van de ander haast wel voor ogen gehad moet hebben. Fontana vertrok in 1573 echter voor goed naar Oostenrijk en zal El Greco's schilderij in Spanje dus waarschijnlijk niet gezien hebben. Het is waarschijnlijker dat El Greco Fontana's gravure, die in grote oplagen geproduceerd en veel gemakkelijker over grote afstanden verspreid kon worden, gezien heeft of zelfs in zijn bezit had. Een tweede mogelijkheid is dat beide kunstenaars tijdens hun verblijf in Venetië tekeningen van dezelfde visuele bron gemaakt hebben, al is deze bron nu niet meer bekend. El Greco waarschijnlijk heeft dus niet, zoals Blunt suggereert, eeuwenoude theologische literatuur moeten lezen om tot het iconografisch motief van de brug en de leviathan te komen. Gelijkende voorstellingen waren namelijk aanwezig.

Deelconclusie

Het is duidelijk dat de iconografie van El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* voor de moderne mens alles behalve helder is. De bovenste helft, waar het Christogram aanbeden wordt door de Triomferende Kerk in de hemel, is het gemakkelijkst te duiden.

De centrale voorstelling wordt gevormd door de Strijdende Kerk, die aangevoerd door koning, paus en doge in aanbidding neerknielt. Deze drie figuren zijn met grote zekerheid te identificeren als Filips II, Pius V en Alvise Mocenigo. De twee kardinalen zijn waarschijnlijk de diplomaten van Filips, maar de drie figuren aan de linkerkant leveren meer vragen dan antwoorden op. Een van hen zou goed Don Juan van Oostenrijk kunnen zijn, de andere twee zijn waarschijnlijk anonieme figuren. Achter de deelnemers aan de Heilige Liga knielt een enorme mensenmassa, die de rest van de Strijdende Kerk moet voorstellen, ook neer in gebed.

⁷⁰ Braham, 1966, p. 308

⁷¹ Brown, 1982, p. 231

De Lijdende Kerk bevindt zich in het vagevuur, die El Greco als een smalle brug heeft weergegeven. Dat dit geen ongebruikelijke manier van afbeelden is, blijkt uit de aanwezigheid van hetzelfde motief op een gravure van Fontana. Ook het hellemonster in de rechteronderhoek is op deze gravure te zien, maar wordt ook al eerder door El Greco zelf gebruikt voor zijn *Modena Triptiek*. Aangezien er veel Byzantijnse voorbeelden van vergelijkbare hellemonsters bekend zijn, is het aannemelijk dat de schilder uit Kreta die voorbeelden goed kende.

2.3 Iconografische duiding

Discussie over de benaming

Voordat Blunt in 1940 zijn baanbrekende artikel publiceerde waarin hij El Greco's doek in verband bracht met de Heilige Liga, werd de connectie met Lepanto niet gemaakt. De titel die voor de Tweede Wereldoorlog aan het werk werd gegeven onderstreept zijn raadselachtigheid: *De droom van Filips II*. Filips was de enige persoon op het schilderij die kunsthistorici in die tijd herkenden en het mysterieuze licht, de apocalyptische gebeurtenissen en de enigszins macabere sfeer gaven de indruk dat het om een droom ging. Zo schreef de Oostenrijks-Britse kunsthistoricus Golscheider enkele jaren voor de oorlog:

*"This picture can only be understood as a reflection of the shadowy light, the iridescent colour, the incoherent flash of details and the convincing improbabilities of a dream."*⁷²

De Heilige Liga en Lepanto

De centrale groep, die hierboven uitgebreid besproken is, was voor Blunt de belangrijkste reden om El Greco's schilderij in het Escoriaal met de Heilige Liga in verband te brengen.⁷³ Hij was de eerste die ontdekte dat behalve Filips ook Pius V en doge Mocenigo een belangrijke rol in het werk speelden en stelde dat de

⁷² Geciteerd in: Talbot Rice, 1964, p. 122

⁷³ Blunt, 1940, p. 63

combinatie van koning, paus en doge op geen enkele andere gebeurtenis dan de vorming van de Heilige Liga en haar overwinning bij Lepanto kan duiden.⁷⁴

Afgezien van de centrale groep zijn er in ieder geval geen expliciete verwijzingen naar Lepanto. Er zijn geen verslagen Turken of heiligen die met de overwinning geassocieerd worden te zien. Zelfs schepen ontbreken op de voorstelling.

Dat het monogram van de Heilige Naam ook op de banier van Don Juan stond is, zoals in het voorgaande al uitgelegd is, niet waar. De Naam van Jezus is echter wel op een andere manier met Lepanto in verband te brengen. Filips II schreef namelijk op 12 april 1571 aan kardinaal Granvelle dat de Heilige Liga niet alleen was opgericht om het christendom te beschermen, maar ook om 'de Heilige Naam te verdedigen'.⁷⁵ De Heilige Naam werd dus wel degelijk verbonden met de Liga en haar zege bij Lepanto. Sterker nog, een van de oprichters van de Liga noemt het beschermen van deze Naam expliciet als doel van de heilige oorlog tegen de Turken. Met die gedachte is het dus ook niet zo verbazend dat op het schilderij de deelnemers van de Liga in aanbidding voor de Heilige Naam neerknielen en dat El Greco het christogram zo'n prominente plek heeft gegeven.

Apocalyps in het Oosten en in het Westen

De Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus vertoont opvallend veel iconografische overeenkomsten met een aantal afbeeldingen van het Laatste Oordeel.⁷⁶ Dit thema is een van de meest voorkomende in de christelijke kunst van de renaissance en de middeleeuwen en de vorm en iconografie van deze voorstellingen loopt dan ook ver uiteen. Toch is El Greco's schilderij in zowel katholieke als orthodoxe apocalyptische beeldtradities te plaatsen.

Een van de meest voorkomende beeldelementen in westerse voorstellingen van de Apocalyps is Christus die als rechter aan de hemel verschijnt. Soms is de hele drie-eenheid aanwezig en vaak wordt Christus omringd door Maria, Johannes de Doper en andere heiligen en engelen. Dit alles is bijvoorbeeld op de gravure van Fontana

⁷⁴ Blunt, 1940, p. 63

⁷⁵ Geciteerd in: Davies, 2003, p. 126

⁷⁶ Davies, 2003 p. 127

te zien, die deels geïnspireerd lijkt te zijn op Michelangelo's beroemde *Laatste Oordeel* in de Sixtijnse kapel. Op El Greco's schilderij zien we echter alleen het christogram en een grote groep engelen. Met westerse voorstellingen lijkt het dan ook weinig gemeen te hebben.

Men moet echter niet vergeten dat El Greco opgegroeid is op Kreta, waar de Byzantijnse cultuur diep geworteld was. De orthodox-christelijke Byzantijnen noemden het Laatste Oordeel liever de 'Tweede Komst van Christus', maar maakten er net zo veelvuldig afbeeldingen van als de katholieken.⁷⁷ Veel Byzantijnse afbeeldingen van de Apocalyps komen grofweg overeen met de westerse, maar er bestaat ook nog een andere Byzantijnse beeldtraditie.⁷⁸ In deze traditie wordt Christus zelf niet afgebeeld, maar staat zijn lege troon met daarop een boekrol (het Woord) centraal. Boven de troon verschijnt het christogram, als symbool van zijn onafbeeldbare aanwezigheid.⁷⁹ El Greco heeft geen troon of boekrol afgebeeld, maar de Heilige Naam van Jezus past dus wel degelijk in de iconografische traditie van de Tweede Komst van Christus.

De keuze van de kunstenaar of de opdrachtgever om de hellemond weer te geven op het schilderij verdient bijzondere aandacht. De zielen in de hel zijn niet opgenomen in de Triomferende, Strijdende of Lijdende Kerk omdat deze gestorvenen door hun grote zonden zichzelf buiten de gemeenschap van de katholieke Kerk geplaatst hebben. De aanwezigheid van de hel op El Greco's schilderij is dus veel minder vanzelfsprekend dan die van hemel, aarde en vagevuur.

De hellemond is echter een van de meest veelvoorkomende beeldmotieven in apocalyptische voorstellingen. In veel van deze afbeeldingen is te zien hoe de rechtvaardigen aan de rechterhand van Christus naar het hemels paradijs mogen opstijgen, terwijl de verdorvenen aan Christus' linkerhand de hellemond in gesleurd worden. Deze hellemond kan, zoals op de schildering in het Lavraklooster, op El Greco's eigen *Modena Triptiek* of op de gravure van Fontana als de gapende bek van een duivels monster worden afgebeeld, maar dit hoeft niet per se. De leviathan

⁷⁷ Kelemen, 1961, p. 118

⁷⁸ Kelemen, 1961, p. 119

⁷⁹ Kelemen, 1961, p. 119

op het schilderij in het Escoriaal kan dus haast niets anders zijn dan een verwijzing naar het Laatste Oordeel en het lot dat de heidense Turken te wachten staat.⁸⁰

2.4 Conclusie

Dat El Greco niet alleen een getalenteerde kunstenaar maar ook een belezen intellectueel was, is goed te zien aan de complexe iconografie van het schilderij in het Escoriaal. De kunstenaar heeft zowel westerse als Byzantijnse en zowel oude als eigentijdse bronnen aangeboord voor zijn iconografie. Het werk moet in eerste plaats opgevat worden als een aanbidding van de Heilige Naam van Jezus door de drie klassen van de katholieke gemeenschap: de Triomferende Kerk in de hemel, de Strijdende Kerk op aarde en de Lijdende Kerk in het vagevuur. De verering van de Heilige Naam, die op het schilderij afgebeeld is als het christogram IHS, was in El Greco's tijd al eeuwenoud en is gestoeld op het woord van de apostel Paulus in zijn brief aan de Filippenzen.

De centrale groep van acht knielende mensen in de voorgrond brengt het werk in verband met de Heilige Liga. De staatshoofden van Spanje, Venetië en Rome die ten tijde van de slag bij Lepanto aan de macht waren, zijn met bijna absolute zekerheid te identificeren. De twee kardinalen op de voorgrond zijn waarschijnlijk Granvelle en Pacheco, die beiden een grote rol speelden in de totstandkoming van de Liga. De identificatie van de overige figuren is problematisch, maar het is aannemelijk dat één van hen Don Juan van Oostenrijk is en de andere twee slechts anonieme figuren zijn.

Behalve een aanbidding van de Heilige Naam en een allegorie op de Heilige Liga kan het werk ook opgevat worden als een Apocalyptische voorstelling. Het christogram dat aan de hemel verschijnt komt namelijk ook regelmatig voor op Byzantijnse afbeeldingen van de Tweede Komst van Christus. De hellemond die zielen van de verdorvenen opslokt is op zowel westerse als oosterse voorstellingen van het Laatste Oordeel vaak aanwezig en roept dus ook associaties met de Apocalyps op.

⁸⁰ Talbot Rice, 1958, pp. 157-158

HOOFDSTUK 3: EL GRECO IN DE CONTEXT VAN ANDERE ALLEGORIEËN OP LEPANTO

3.1 Vasari's frescocyclus in het Vaticaan

Het eerste grootschalige Lepantokunstwerk was de al eerder genoemde frescocyclus die Giorgio Vasari in opdracht van de paus maakte. Pius had duidelijk haast: Vasari moest zijn ontwerpen binnen een half jaar na de slag al inleveren en de uitvoering van de fresco's was anderhalf jaar na oktober 1571 voltooid.⁸¹ Vasari kreeg de opdracht om zijn fresco's in het hart van het Vaticaan te schilderen, namelijk in de *Sala Regia*. In deze zaal werden belangrijke gasten ontvangen en staat tot de dag van vandaag de pauselijke troon. Het was aanvankelijk de bedoeling dat de cyclus uit drie fresco's zou bestaan: *De overhandiging van het vaandel aan Don Juan*, *De vlootopstelling bij Lepanto* (afb. 12) en *De slag bij Lepanto* (afb. 4). Alleen de laatste twee fresco's zijn echter uitgevoerd, omdat de nieuwe paus Gregorius XIII ruimte vrij wilde maken voor een fresco dat de slachting op Bartholomeusnacht in Parijs moest vereeuwigen.⁸²

Vasari's twee fresco's combineren weergaven van de vlootopstelling en de zeeslag, die Vasari zo correct mogelijk weer wilde geven, met allegorische elementen.⁸³ Op de voorgrond van het fresco met de vlootopstelling is behalve een geografische kaart en personificaties van dood en wanhoop ook een groep van drie allegorische vrouwen te zien. De vrouwen met kroon, tiara en *corno ducale* symboliseren Spanje, Rome en Venetië. De drie vrouwen worden door Rome in een elegante, maar stevige omhelzing gesloten. Het was voor Pius dan ook belangrijk om de eendracht van de christelijke staten te propaganderen, aangezien hij als opvolger van Petrus graag als de opperste leider van deze staten gezien wilden worden.⁸⁴

⁸¹ Contant, 2005, p. 25

⁸² Contant, 2005, p. 33: In de nacht van 23 op 24 augustus vermoordden katholieken in Parijs honderden protestanten, waarna zich een golf van anti-protestants geweld door Frankrijk verspreidde. De paus was aanvankelijk zeer verheugd over dit nieuws en vroeg Vasari om in plaats van *De overhandiging van het vaandel aan Don Juan* een fresco over de Bartholomeusnacht te schilderen.

⁸³ De Jong, 2013, p. 149: Vasari sprak met ooggetuigen, waaronder Marcantonio Colonna, om zijn weergaven van de vlootopstelling en de slag historisch en topografisch correct af te beelden.

⁸⁴ De Jong, 2013, p. 149

Bovendien was hij degene die met veel moeite Spanje en Venetië om de tafel had kunnen krijgen en wilde hij waarschijnlijk zijn eigen rol als bemiddelaar benadrukken.

Ook op het fresco met de zeeslag zelf zijn symbolische elementen te vinden. Op de voorgrond zien we de triomf van het christelijk geloof, uitgebeeld door een vrouw met kruis, miskelk en hostie. In de hemel mengt Christus zich samen met zijn heiligen in de strijd door de Turken met bliksem en pijlen te bestoken. Duivels en demonen slaan door de goddelijke interventie op de vlucht.

Hoewel de schaal van Vasari's frescocyclus vele malen groter is dan El Greco's doek en de decoratie van de *Sala Regia* minder allegorische elementen dan het schilderij in het Escoriaal bevat, valt ook een aantal overeenkomsten tussen beide werken op. Zowel Vasari als El Greco lijkt – ongetwijfeld op verzoek van hun opdrachtgevers – de nadruk te leggen op de eendracht van de drie deelnemers aan de Heilige Liga. De paus had duidelijk baat bij een eensgezinde christenheid en kon zo bovendien de aandacht vestigen op zijn rol als bemiddelaar tussen Spanje en Venetië.⁸⁵ Wat het motief van de Spaanse koning was om Rome en Venetië een net zo belangrijke rol als zichzelf toe te delen, is daarentegen minder duidelijk. In het volgende hoofdstuk wordt uitgebreid aandacht besteed aan deze kwestie.

3.2 Veronese's votiefstuk in het Dogenpaleis

Toen doge Alvise Mocenigo stierf in 1577, werd Sebastiano Veniero unaniem tot zijn opvolger gekozen. De 82-jarige admiraal had zijn verkiezing ongetwijfeld aan zijn optreden bij Lepanto te danken, dat hem immens populair had gemaakt in Venetië.

Nu was het goed gebruik voor de doges van Venetië om opdracht te geven voor een zogenaamd votiefstuk in het Dogenpaleis. Op deze votiefstukken, waarvan er nog veel in het paleis te vinden zijn, is vaak te zien hoe de doge knielt voor Christus of Maria, gelauwerd wordt door Venetia of omringd wordt door heiligen van zijn persoonlijke voorkeur.

⁸⁵ De Jong, 2013, p. 149

Veniero gaf direct na zijn aantreden de opdracht voor zijn votiefstuk aan Paolo Veronese (afb. 13). Door de eerder genoemde brand in het Dogenpaleis had Veniero de plek van zijn kunstwerk voor het uitkiezen. Hij koos dan ook, net als bij zijn kunstenaarskeuze, voor de meest prestigieuze optie: in de grote *Sala del Collegio*, waar de doge en zijn raadsheren belangrijke buitenlandse gasten ontvingen, boven de deur naar het tribunaal.

Op een modello in het British Museum (afb. 14) is de eerste opzet voor de iconografie van het votiefstuk te zien: Veniero knielt in wapenrusting neer voor de heilige Marcus, die hem zegent. Ondertussen wordt de doge gekroond door Venetia en vergezeld door Fides.

Het uiteindelijke kunstwerk in de *Sala del Collegio* wijkt af van de ontwerpschets. Marcus is naar beneden verplaatst en Veniero knielt nu voor Christus neer in plaats van voor de evangelist. De figuur van Venetia is, waarschijnlijk toen het schilderij al af was, naar achteren verplaatst en vervangen door de heilige Justina, op wiens naamdag de slag bij Lepanto beslecht werd. Bovendien is nu een vaandeldrager prominent op de voorgrond te zien. Deze man is admiraal Agostino Barbarigo, die sneuvelde bij Lepanto en hoog in aanzien stond bij de Venetianen.⁸⁶

De redenen voor deze wijzigingen zijn niet helemaal duidelijk, maar het lijkt er op dat sommige aanpassingen pas na de voltooiing van het schilderij gemaakt zijn.⁸⁷ Sinding-Larsen merkt in zijn studie over het votiefstuk op dat de rol van Veniero, die op de ontwerpschets nog ongebreideld verheerlijkt wordt, afneemt ten koste van die van de stadstaat.⁸⁸ Dit is een opmerkelijke bewering, aangezien zowel de personificatie van de Serenissima als nationale heilige Marcus op het uiteindelijke werk naar de tweede rang is verplaatst, terwijl de doge prominent op de voorgrond gebleven is.

In het uiteindelijke resultaat heeft Christus de meest prominente plek gekregen en lijkt de dank voor de overwinning dan ook naar hem uit te gaan. Dit is gepaster dan de christelijke overwinning aan de interventie van Marcus toe te schrijven en valt

⁸⁶ Sinding-Larsen, 1956, p. 300

⁸⁷ Sinding-Larsen, 1956, p. 298

⁸⁸ Sinding-Larsen, 1956, p. 299

bovendien meer in lijn met de algemene Lepanto-iconografie waarin Christus ook vaak een prominente plek had.⁸⁹

In vergelijking met El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus*, die rond dezelfde tijd maar voor een andere overheid gemaakt werd, valt een aantal overeenkomsten op. Op beide schilderijen is te zien hoe hoofdrolspelers van de overwinning op hun knieën Christus danken, al heeft El Greco de Verlosser op een abstractere manier dan Veronese weergegeven. Ook hebben beide werken een onderscheid tussen een hemelse zone, waar Christus en zijn engelen zich bevinden, en een aardse zone.

Het grote verschil tussen het schilderij in het Escoriaal en dat in het Dogenpaleis is dat het laatste erg specifiek op Venetië gericht is, terwijl El Greco de drie leden van de Heilige Liga een even belangrijke rol toebedeelt. Aan het schilderij in Spanje is op het eerste gezicht niet af te lezen dat het voor de Spaanse koning en niet voor de paus of de doge gemaakt is. Veronese's votiefstuk richt zich echter heel sterk op het Venetiaanse aandeel in de overwinning door Veniero, Marcus, Venetia en Barbarigo prominent weer te geven. Alle referenties aan de Pauselijke Staat en aan Spanje ontbreken. In de modello van het votiefstuk waren de verwijzingen naar Venetië zelfs nog sterker aanwezig.

3.3 Titiaans schilderij voor Filips II

Filips II kreeg in de laatste maanden van 1571 meerdere keren goed nieuws. Ten eerste kwam op 31 oktober eindelijk Don Juans boodschapper aan in Madrid om de koning over de overwinning te vertellen. Dit nieuws kwam niet als een verassing voor Filips, die tien dagen eerder al door de Venetiaanse ambassadeur op de hoogte was gesteld van het verloop van de slag.⁹⁰ Amper een maand later, op vier december, werd infante Fernando, Filips' eerste zoon en beoogde troonopvolger, geboren.

⁸⁹ Contant, 2005, p. 159

⁹⁰ Jordan, 2003, pp. 163-164

Dat Filips de geboorte van zijn zoon met de overwinning van de christelijke vloot bij Lepanto in verband bracht, wordt duidelijk door het feit dat hij de befaamde Titiaan vroeg om een schilderij te maken dat zowel de geboorte van Fernando als de overwinning van de Heilige Liga als onderwerp moest hebben (afb. 15). De koning stuurde zijn hofschilder met een schets naar Venetië om de koninklijke aanwijzingen persoonlijk aan Titiaan door te geven. Op 22 december 1574, toen de infante dus al zijn derde verjaardag gevierd had, schreef Titiaan aan Filips dat hij bezig was met het schilderij.⁹¹ Of de vertraging aan Filips of aan Titiaan te wijten valt, is niet duidelijk. Wel staat vast dat Titiaans *Filips II presenteert zijn zoon aan de Overwinning* in 1575 voltooid was en in Filips' paleis hing.

Op Titiaans schilderij is te zien hoe Filips de infante boven een altaar-achtige tafel opheft en zijn zoon presenteert aan een engel of een Victoria die naar beneden komt vliegen. Hoewel sommige wetenschappers twifelen aan de connectie tussen Titiaans verheerlijking van de Habsburgse dynastie en de slag bij Lepanto, zijn de verwijzingen naar deze slag onmiskenbaar. Op de voorgrond ligt een verslagen en geketende man, die vanwege zijn tulband en de maansikkel naast hem zonder twijfel een Turk is en op de achtergrond zien we een zeeslag die wel Lepanto moet zijn.

Aangezien zowel Titiaans als El Greco's schilderij voor de Spaanse koning is gemaakt en in het Escoriaal hing, is het redelijk om een aantal overeenkomsten tussen beide kunstwerken te verwachten. Beide kunstenaars beelden Filips af en beide kunstwerken zijn sterk allegorisch van aard, maar de overeenkomsten lijken hier te eindigen.

Waar El Greco's schilderij de Heilige Liga centraal stelt, vermindert Titiaan de gezamenlijke overwinning tot een dynastieke verheerlijking van het Spaanse koninklijk huis.⁹² De Italiaanse staten worden geheel buiten beschouwing gelaten, net zoals Veronese in het Dogenpaleis Rome en Spanje niet afbeeldde. Dat Filips zichzelf een belangrijke rol in de overwinning toe wilt bedelen is op zich helemaal niet vreemd, maar het is wel opmerkelijk dat hij El Greco een paar jaren later de

⁹¹ Kamen, 2010, p. 188

⁹² Mulcahy, 2004, p. 284

hele Heilige Liga laat huldigen. Hoewel ook Titiaans doek een allegorie is, zijn de hierboven genoemde verwijzingen veel explicieter dan de complexe symboliek van El Greco.

3.4 Conclusie

Uit de vergelijking met de drie allegorieën uit het Vaticaan, het Dogenpaleis en het Escoriaal komen niet alleen verschillen naar voren, maar ook overeenkomsten. Zo bedeeft El Greco Christus, in abstracte vorm, net zoals Vasari en Veronese een belangrijke rol in de overwinning bij Lepanto toe. Wat opvalt, is dat El Greco veel minder direct naar Lepanto verwijst dan de andere besproken schilders, die altijd de zeeslag zelf in de achtergrond afbeelden. De *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* is ook beduidend kleiner dan de andere werken, die allemaal monumentale afmetingen hebben. Dit kan aan de vermoedelijke functie van het doek (zie hoofdstuk 5) maar ook aan El Greco's persoonlijke voorkeur liggen. De Griek was namelijk pas net in Spanje aangekomen en schilderde voor die tijd altijd op klein formaat.⁹³

De verschillen tussen de vier kunstwerken laten zien dat Lepanto niet alleen een politieke, maar ook een artistieke constructie was. Deze constructie bood machthebbers zoals de paus, de doge en de koning de mogelijkheid om de overwinning te presenteren op de manier die voor hen het beste uitkwam. Pius V wilde eendracht onder de christenen scheppen, dus hij liet Vasari de nadruk leggen op de gezamenlijkheid van de overwinning. Veniero wilde zijn eigen aandeel in de strijd tegen de Turken onderstrepen, waarschijnlijk om zijn positie als doge te versterken. Filips gebruikte Titiaans schilderij om de overwinning bij Lepanto te verbinden met de triomf van zijn eigen dynastie.⁹⁴

Het is opmerkelijk dat de Spaanse koning Titiaan in 1575 een schilderij laat schilderen dat de aandacht volledig vestigt op de Habsburgse dynastie en de rol van zowel Venetië en Rome als opperbevelhebber Don Juan volkomen negeert, terwijl hij enkele jaren later El Greco een allegorie laat maken die de Italiaanse staten niet

⁹³ Lavín Berdonces en Redondo Cuesta, 2010, p. 52

⁹⁴ Kamen, 2010, p. 189

alleen op de voorgrond zet, maar zelfs nevengezocht aan Spanje zelf maakt. Deze discrepantie toont aan dat de constructie Lepanto niet alleen voor verschillende vorsten verschillende doelen kon dienen, maar zelfs door één man op meerdere manieren ingezet kon worden.

Het is de vraag waarom El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* op iconografisch gebied zo sterk afwijkt van de andere allegorieën. Geen enkele andere allegorie combineert de Heilige Liga met een aanbidding van de Heilige Naam en apocalyptische thema's. En geen andere kunstenaar verwijst zo weinig expliciet naar Lepanto als El Greco, die nog geen zee of zeeslag in zijn schilderij opnam. In de volgende hoofdstukken worden mogelijke oorzaken voor deze opmerkelijke discrepantie besproken.

HOOFDSTUK 4: EL GRECO'S SCHILDERIJ IN EEN POLITIEKE CONTEXT

Het is goed om hier even pas op de plaats te maken en kort samen te vatten wat tot dusver besproken is, voordat ik mogelijke oorzaken voor de afwijkende iconografie van El Greco's schilderij bespreek. In het eerste hoofdstuk heb ik niet alleen een kort overzicht gegeven van de historische gebeurtenissen die geleid hebben tot de vorming van de Heilige Liga en haar overwinning bij Lepanto, maar heb ik ook betoogd dat Lepanto een politieke en culturele constructie is, die op verschillende manieren ingezet kan worden. Bovendien is de veelzijdigheid van de kunstwerken die in de nasleep van Lepanto ontstonden behandeld. Het tweede hoofdstuk spitste zich toe op de iconografie van El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* in het Escoriaal. Het schilderij moet vanwege de aanwezigheid van de hoofdrolspelers binnen de Heilige Liga met Lepanto in verband gebracht worden, maar is ook een apocalyptische voorstelling en een aanbidding van de Heilige Naam. In het derde hoofdstuk is gebleken dat El Greco's schilderij in vergelijking met andere Lepanto-allegorieën wel erg indirect naar de zeeslag verwijst.

Dit hoofdstuk behandelt een mogelijke reden voor de complexe en weinig expliciete Lepanto-iconografie van El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* en de afwezigheid van Lepantokunst in Spanje. Als deze problematiek in de politieke context van het Spaanse hof in de jaren na Lepanto gezien wordt, blijkt dat Filips II waarschijnlijk belang had bij het minimaliseren van de verheerlijking van Lepanto.

4.1 Spanje: een anomalie

Waar is de Spaanse Lepantokunst?

In Italië gaven, zoals in de voorgaande hoofdstukken is beschreven, zowel religieuze als seculiere overheden en adellijke families volop opdrachten voor kunstwerken om Lepanto te herdenken. In Spanje lijken echter nauwelijks opdrachten gegeven te zijn in het kader van Lepanto. Behalve de twee besproken schilderijen van El Greco en Titiaan, die overigens beide zelf geen Spanjaard waren, wordt slechts één ander 'Spaans' schilderij met Lepanto in verband gebracht. Dit is Titiaans *Spanje redt het*

geloof (afb. 16). Dit schilderij was echter in 1534 al voltooid en kan dus niet oorspronkelijk de zeeslag als thema gehad hebben. Titiaan heeft het na de overwinning bij Lepanto schijnbaar uit zijn berging gehaald, wat retouches aangebracht, de titel veranderd en het als cadeau naar Filips II opgestuurd. Het resultaat was een schilderij met een titel die weinig toepasselijk is op de voorstelling.⁹⁵ Het is dus duidelijk niet van meet af aan bedoeld als allegorie op Lepanto. Bovendien is het schilderij niet in opdracht van Filips gemaakt, maar op eigen initiatief van de kunstenaar naar de Spaanse koning gestuurd.⁹⁶ De enige twee zestiende-eeuwse schilderijen die in Spanje gemaakt zijn ter nagedachtenis aan Lepanto zijn dus *Filips II biedt zijn zoon aan de overwinning aan* van Titiaan en El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus*, die beide binnen tien jaar na Lepanto gemaakt zijn.⁹⁷

Het is nog vreemder dat Filips de zeeslag niet heeft laten vereeuwigen in het Escoriaal, dat tussen 1563 en 1584 in aanbouw was en in de jaren zeventig van de zestiende eeuw rijkelijk gedecoreerd werd. Kosten noch moeite werden voor dit gebouw gespaard, maar zelfs in de *Hal der Veldslagen*, waar wandschilderingen aan grote Spaanse overwinningen tegen de Moren en de Fransen herinneren, is geen enkele verwijzing naar het verslaan van de Turkse vloot bij Lepanto te zien.

De terughoudendheid van Filips II

Niet alleen de Spaanse kunstwerken, maar ook de openbare vieringen en herdenkingen van de overwinning op de Turken verbleekten bij die van de Italianen. Marcantonio Colonna werd door de paus als een antieke veldheer met enorm spektakel in een triomftocht door Rome gehuldigd.⁹⁸ In Venetië koos men voor een subtielere aanpak: de senaat liet plechtige processies door de stad houden om

⁹⁵ Kamen, 2010, p. 189

⁹⁶ Zie Panofsky, 1969, pp. 186-190 en Tietze-Conrat, 1951, pp. 127-132 voor een uitvoerige bespreking van Titiaans schilderij.

⁹⁷ Sommige (kunst)historici, zoals Kamen, schrijven zelfs dat Titiaans schilderij het enige Spaanse Lepantokunstwerk is en lijken El Greco's werk over het hoofd te zien. In het tweede hoofdstuk van deze scriptie is echter bewezen dat de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* zonder meer met Lepanto in verband gebracht moet worden.

⁹⁸ Jordan, 2004, pp. 154-164

zowel de gesneuvelden van Lepanto als het verlies van Cyprus te herdenken.⁹⁹ Er was echter ook genoeg ruimte om de overwinning op de Turken te vieren, want de rijke kooplieden hielden in samenwerking met de regering grote feesten in Rialto.¹⁰⁰

Koning Filips liet, in sterk contrast met Italië, de zege bij Lepanto helemaal niet herdenken.¹⁰¹ Hoewel verschillende Spaanse steden zoals Barcelona op eigen initiatief feesten en ceremonies organiseerden, kwam er vanuit het paleis geen enkele oproep tot festiviteiten. Sterker nog, Filips verbood zijn halfbroer Don Juan om terug te keren naar Madrid om gehuldigd te worden en wees zelfs het aanbod van de paus af om de opperbevelhebber naast Colonna in zijn triomftocht in Rome op te nemen.¹⁰²

De terughoudendheid van Filips is vreemd, omdat de Spanjaarden eigenlijk meer reden hadden om Lepanto te vieren dan de Italianen. De paus had slechts zeven galeien kunnen leveren, maar zag dat schijnbaar niet als belemmering om festiviteiten in Rome te organiseren die zodanig uit proportie met zijn aandeel in de overwinning waren, dat ze kwaad bloed zetten bij de Spaanse adel in de stad.¹⁰³ De feesten in Venetië waren subtieler, maar de Venetianen hadden met het verlies van Cyprus dan ook eigenlijk meer reden tot rouw dan blijdschap. De Spaanse kroon had daarentegen niet alleen de meeste schepen en soldaten geleverd, maar ook succesvol de Turkse vloot van haar bezittingen in Zuid-Italië en Sicilië afgewend. Bovendien was het gezien de nederlagen die Filips in de jaren zeventig in de Nederlanden leed helemaal geen slecht plan geweest om de Spaanse overwinning bij Lepanto voor propagandadoeleinden breed uit te meten.

De twee Spaanse Lepantokunstwerken die overgeleverd zijn verwijzen niet eens direct naar de zeeslag. Deze twee schilderijen hebben weliswaar Lepanto als onderwerp, maar lijken allebei niet als hoofddoel te hebben om de zeeslag te herdenken. Titiaan laat de meeste aandacht uitgaan naar Filips en de voortzetting van zijn Habsburgse dynastie en maakt de overwinning bij Lepanto zo eerder

⁹⁹ Jordan, 2004, pp. 145-146

¹⁰⁰ Jordan, 2004, p. 146

¹⁰¹ Jordan, 2004, p. 167

¹⁰² Jordan, 2004, p. 167

¹⁰³ Jordan, 2004, p. 158

ondergeschikt dan nevengeschiedt aan de geboorte van de kroonprins. El Greco presenteert de triomf van de Heilige Liga als een onderdeel van een schilderij dat ook de aanbidding van de Heilige Naam en het Laatste Oordeel afbeeldt en lijkt zo dus ook haar belang te minimaliseren. De Spaanse kunstwerken vormen dus een opmerkelijk contrast met de enorme triomfkunstwerken die Vasari in Rome en Vicentino, Tintoretto en Veronese in Venetië maakten en doen vermoeden dat de Spaanse koning met opzet Lepanto in een heel ander licht wilde presenteren.

4.2 Politieke oorzaken voor El Greco's iconografie

Machtsstrijd tussen Filips en Don Juan

De reden voor Filips' terughoudendheid lag waarschijnlijk bij zijn wantrouwen jegens Don Juan. De halfbroer van de koning was jong, knap, uiterst succesvol op het slagveld en genoot al grote populariteit in Spanje omdat hij eerder in 1571 een Moors rebellenleger bij Las Alpujarras had verslagen. Zijn overwinning bij Lepanto maakte hem alleen maar populairder bij het volk en aan het hof.¹⁰⁴ Filips, die nog geen mannelijke troonopvolger had, zag zijn halfbroer waarschijnlijk als een bedreiging voor zijn dynastie. Don Juan had de genegenheid van het volk, machtige vrienden aan zowel het Spaanse hof als in Italië en was bovendien een succesvol krijgshoofd met het grootste deel van de Spaanse vloot onder zijn commando. Mocht de koning plotseling komen te overlijden, dan verkeerde Don Juan in een uitstekende positie om kroonprinses Isabella Clara Eugenia van haar troon te beroven en een einde te maken aan de Habsburgse dynastie.¹⁰⁵

Filips was waarschijnlijk bang dat elke poging om Lepanto te vieren of te herdenken automatisch gepaard zou gaan met een huldiging van Don Juan, die immers opperbevelhebber van de christelijke vloot was.¹⁰⁶ Het was daarom veiliger voor de koning om zo min mogelijk aandacht aan de zeeslag te geven en zijn halfbroer zelfs te verbieden om terug te keren naar Madrid.

¹⁰⁴ Jordan, 2003, p. 169

¹⁰⁵ Jordan, 2003, p. 169

¹⁰⁶ Jordan, 2003, p. 171

Toen de koningin op 4 december 1571 eindelijk een mannelijke troonopvolger baarde, barste in heel Spanje het feest los.¹⁰⁷ Filips had nu iets anders – en vooral iets minder problematisch – gevonden om te vieren dan Don Juan. De nadrukkelijke connectie die Titiaan in opdracht van Filips tussen de geboorte van de infante en de overwinning bij Lepanto maakt en het feit dat Don Juan nergens op het schilderij te zien is, moet dan ook in dat licht gezien worden.

De unieke iconografie van El Greco's schilderij kan echter moeilijk door de geboorte van de infante verklaard worden. Het prinsje is nergens op het doek te bekennen en was waarschijnlijk al overleden voordat het schilderij af was.¹⁰⁸ Het is wel opmerkelijk dat de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus*, die op stilistische gronden tussen 1577 en 1580 gedateerd wordt, niet alleen het eerste Spaanse Lepantoschilderij na het werk van Titiaan uit 1575 is, maar ook ontstaan is rond dezelfde tijd dat Don Juan in 1578 aan de tyfus stierf en in 1579 in het Escoriaal begraven werd.¹⁰⁹

Waarom staat Don Juan wel op El Greco's schilderij?

Ondanks de hierboven geschetste machtsstrijd tussen Filips en Don Juan, staat Don Juan waarschijnlijk wel op El Greco's schilderij voor Filips afgebeeld. Dit is opmerkelijk, want de koning had er net zo goed voor kunnen kiezen om zijn halfbroer niet op het schilderij te laten vereeuwigen. Op Titiaans schilderij is Don Juan namelijk ook niet te zien. Het is goed mogelijk dat het na de dood van Don Juan weer 'veilig' was om de commandant af te beelden en zijn aandeel in de overwinning bij Lepanto te erkennen. El Greco minimaliseerde dat aandeel echter wel nog zo veel mogelijk. Don Juan is slechts één van de figuren in de centrale groep en krijgt niet meer aandacht dan Filips, Alvise Mocenigo, Pius V en de twee kardinalen.

De vertegenwoordigers van Venetië en de Pauselijke Staat zijn misschien door El Greco in de voorstelling opgenomen om het aandeel van Don Juan in de

¹⁰⁷ Jordan, 2003, p. 171

¹⁰⁸ Infante Fernando stierf in 1578. Filips zou uiteindelijk door zijn zoon Filips III, die in het zelfde jaar geboren werd, opgevolgd worden.

¹⁰⁹ Blunt, 1940, p. 68

overwinning te nuanceren of zelfs te bagatelliseren. Zoals uit de voorgaande hoofdstukken bleek, lieten de meeste opdrachtgevers de focus van de Lepantokunstwerken op hun eigen persoon of ten minste op hun eigen staat leggen. De paus deed dat niet, maar had er dan ook belang bij om de eendracht van de christelijke staten te laten zien. Filips II hoefde dat niet te doen, zoals ook blijkt uit het feit dat hij Titiaan de nadruk op zijn eigen persoon liet leggen. Op de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* is echter toch de voltallige Heilige Liga afgebeeld. De achterliggende reden zou kunnen zijn dat Filips door zoveel mogelijk personen die bijgedragen hadden aan de overwinning bij Lepanto af te laten beelden het aandeel van Don Juan in deze overwinning liet minimaliseren. Aan de andere kant moest de Spaanse koning volgens Kamen in zijn publicatie uit 2010 over het Escoriaal ook simpelweg erkennen dat Lepanto niet alleen een Spaanse overwinning was:

“Lepanto was a victory for Christendom. But, as historians recognise, it was never simply a Spanish victory. Without the extensive resources of the Italians, Spain would have been powerless to act. Philip was perfectly aware of this and it explains his refusal to participate in the daydreaming in which less realistic men, such as Don Juan and Pope Pius V, indulged.”¹¹⁰

Lepanto als propaganda

Filips lijkt dus een effectieve manier gevonden te hebben om zijn populaire, maar uitgeschakelde rivaal en zijn grote overwinning te herdenken, maar probeerde zelf ook te profiteren van de roem die Lepanto met zich meebracht. De nadruk van het schilderij ligt dan ook niet op Don Juan of de officieren en soldaten die bij Lepanto de overwinning behaalden, maar op de machthebbers in wiens naam ze vochten en sneuvelden. El Greco lijkt dan ook, ongetwijfeld op aandringen van Filips, de overwinning meer aan de politici en diplomaten die de Heilige Liga oprichtten – waaronder de koning zelf – dan aan de militairen die daadwerkelijk in de zeeslag vochten toe te schrijven.

¹¹⁰ Kamen, 2010, p. 186

Filips heeft dus niet alleen de rol van zijn halfbroer geminimaliseerd, maar zeker ook zijn eigen rol vergroot. De Spaanse koning paste deze propagandastrategie vaker toe, zoals in het eerder besproken schilderij van Titiaan waarin de rol van Don Juan, maar ook die van de andere leden van de Heilige Liga, zelfs volledig ontkent wordt. Ook de overwinning van het Spaanse leger op de Fransen bij Saint-Quentin in 1557, waar Filips eveneens niet bij aanwezig was, wist de koning door middel van een kunstwerk naar zijn hand te zetten. Op een portret van Anthonis Mor uit hetzelfde jaar laat Filips zich afbeelden in de wapenrusting die hij bij Saint-Quentin gedragen zou hebben om zo het beeld van een militair krachtige vorst op te roepen.¹¹¹

De propagandastrategie van Filips die in het schilderij van El Greco naar voren komt, komt overeen met de strategieën die De Jong beschrijft in zijn in de inleiding al genoemde studie over pauselijke propagandakunst. De Jong noemt twee belangrijke politieke functies van kunstwerken met een historisch onderwerp. In de eerste plaats kunnen historische gebeurtenissen, zoals de slag bij Lepanto, voorbeelden geven van de triomfen van de opdrachtgever of zijn voorgangers.¹¹² Filips eigent zich met El Greco's schilderij dan ook de overwinning bij Lepanto toe, ook al was hij niet bij de zeeslag aanwezig. In de tweede plaats kan kunst volgens De Jong historische gebeurtenissen verdraaien en ze zo minder gevoelig afbeelden dan dat ze eigenlijk waren.¹¹³ El Greco lijkt met het minimaliseren van Don Juans prominente rol in de overwinning op de Turken inderdaad de geschiedenis gunstiger te hebben afgebeeld voor zijn opdrachtgever. Op deze manier heeft Filips geprobeerd om El Greco de geschiedenis te laten herschrijven.

Door zijn eigen rol te vergroten heeft Filips een manier gevonden om de constructie Lepanto naar zijn hand te zetten en voor eigen doeleinden te gebruiken. Hij was zeker niet de enige vorst die dat probeerde, zoals blijkt uit de in het voorgaande hoofdstuk besproken opdrachten van paus Pius en doge Veniero, maar paste wel een andere en in veel opzichten subtielere methode toe om zich Lepanto toe te eigenen.

¹¹¹ Campbell, 1990, p. 202

¹¹² De Jong, 2013, pp. 164-165

¹¹³ De Jong, 2013, pp. 164-165

HOOFDSTUK 5: MOGELIJKE FUNCTIE VAN EL GRECO'S SCHILDERIJ

Toen Francisco de los Santos in 1657 El Greco's *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* voor het eerst beschreef, hing het in de sacristie van het mausoleum van de infantes in het Escoriaal.¹¹⁴ De bouw van dit mausoleum is echter pas in 1617 begonnen, dus het kan niet de plek zijn waar El Greco's werk oorspronkelijk hing.¹¹⁵ De oorspronkelijke functie van het schilderij is dan ook niet met zekerheid te achterhalen, maar toch betoog ik in dit hoofdstuk, in navolging van Anthony Blunt, dat de opmerkelijke iconografie van het werk en de historische omstandigheden waarin het tot stand kwam het aannemelijk maken dat het schilderij een funeraire functie had.

5.1 Een opdracht van Filips II

Omdat het schilderij op stilistische gronden tussen 1577 en 1580 gedateerd kan worden en dus een van de eerste werken is die El Greco in Spanje maakte, vermoeden sommige kunsthistorici dat de kunstenaar het schilderij op eigen initiatief heeft gemaakt en als cadeau aan Filips heeft gegeven om zo bij de koning in de gunst te komen.¹¹⁶ Ferino-Pagden en Cremares schrijven (zonder voetnoot) in hun catalogus uit 2001 voor een El Greco-tentoonstelling in het Kunsthistorisches Museum te Wenen dat de twee mannen elkaar zelfs in 1579 ontmoet hebben in Toledo.¹¹⁷ Elk bewijs voor deze ontmoeting ontbreekt echter en wordt door de twee wetenschappers zelf ook niet aangeleverd.

El Greco heeft het schilderij vrijwel zeker niet op eigen initiatief geschilderd. Het zou vreemd zijn als de kunstenaar een werk met zo'n ingewikkelde iconografie uit eigen beweging voor een koning maakt. De complexiteit suggereert eerder een uitgebreid doorgesproken iconografisch programma. In de tweede plaats zal El Greco, die in

¹¹⁴ Brown, 1982, p. 231

¹¹⁵ Blunt, 1940, p. 68

¹¹⁶ Ferino-Pagden en Cremares, 2001, p. 72

¹¹⁷ Ferino-Pagden en Cremares, 2001, p. 72

Rome met Spaanse intellectuelen omging, waarschijnlijk geweten hebben dat Filips weinig prijs stelde op pogingen om Lepanto te herdenken.

Het is dus voor de hand liggend dat Filips opdracht heeft gegeven voor dit werk. Als dit zo is, dan heeft El Greco het iconografisch programma ongetwijfeld met Filips of diens vertegenwoordigers besproken. De versie van het schilderij in de National Gallery zal dan waarschijnlijk niet alleen als compositieschets, maar ook als *vidimus* voor de koning gediend hebben. Het zou kunnen dat Filips wat aanmerkingen op El Greco's ontwerp had, want de voltooide versie oogt wat minder smal. Er zijn echter, behalve de in hoofdstuk twee besproken figuur, geen grote iconografische verschillen tussen schets en schilderij. Men kan dus aannemen dat Filips achter de merkwaardige iconografie en stijl van El Greco's schilderij stond.

5.2 Het graf van Don Juan

Blunt stelt dat El Greco de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* voor de grafkapel van Don Juan heeft gemaakt.¹¹⁸ Don Juan stierf in 1578 aan de tyfus in de Nederlanden, waar hij landvoogd was en een jaar later werd zijn lichaam met alle eegards in het Escoriaal bijgezet. Deze jaartallen komen overeen met de datering van het schilderij.¹¹⁹ Als het schilderij voor de grafkapel van de infante is gemaakt, dan zou dit ook verklaren waarom Filips zo'n zeven tot acht jaar na Lepanto El Greco een kunstwerk liet wijden aan de overwinning die hij voor die tijd niet had willen herdenken.

Nu zijn halfbroer zonder vrouw of kinderen gestorven was, hoefde Filips duidelijk niets meer van hem te vrezen. Het zal, zeker gezien de besloten context van een mausoleum, daarom niet bezwaarlijk voor hem zijn geweest om Don Juan en zijn succes bij Lepanto op dit schilderij te herdenken. Sterker nog, nu Don Juan er niet meer was om te protesteren kon de koning de Lepanto-constructie volledig naar zijn hand zetten en de overwinning op de Turken aan zichzelf toeschrijven. Hij liet zich door El Greco dan ook prominent op de voorgrond afbeelden.

¹¹⁸ Blunt, 1940, p. 68

¹¹⁹ Blunt, 1940, p. 68

Het is opvallend dat Don Juan, voor wiens graf het schilderij waarschijnlijk gemaakt is, beduidend minder portretmatig is afgebeeld dan Filips en de paus. Een portret, zeker een portret van een overledene, hoefde in de renaissancetraditie echter niet altijd een uiterlijke gelijkenis met de geportretteerde te vertonen.¹²⁰ Het was voor veel opdrachtgevers namelijk belangrijker om een weergave van hun innerlijke dimensie, dus hun karakter en deugden, te hebben dan van hun uiterlijke kenmerken. Het lichaam is, zo werd geredeneerd, namelijk sterfelijk, maar de ziel leeft ook na de dood door.¹²¹ Zo lijken Michelangelo's beelden voor de tombes van Giuliano en Lorenzo de' Medici in de nieuwe sacristie van de San Lorenzo te Florence ook niet op de overleden Medici-telgen. Michelangelo, wiens werk El Greco goed kende, wilde geen uiterlijke, maar een innerlijke gelijkenis weergeven.¹²² Bij het 'portret' van Don Juan lijkt dit ook gebeurd te zijn: zijn gezicht lijkt waarschijnlijk niet erg op het gelaat van de overleden infante, maar El Greco heeft wel een treffende weergave van een jonge triomferende legeraanvoerder geschilderd. De Don Juan op het schilderij boven zijn graf moet dan ook niet als een weergave van de levende man, maar als een afbeelding van zijn onsterfelijke ziel gezien worden.

De iconografische combinatie van een allegorie op Lepanto, een apocalyptische voorstelling en een aanbidding van de Heilige Naam, die zoals eerder is gebleken niet gebruikelijk is, zou goed passen in een funeraire context. De overwinning van Lepanto was Don Juans grootste verdienste en dus een logische keuze om boven zijn graf te herdenken.¹²³ Apocalyptische voorstellingen werden al eeuwen gebruikt om grafkapellen te decoreren en zowel de overledene als zijn nabestaanden er aan te herinneren wat er na de dood te wachten kon staan.¹²⁴ Een beroemd voorbeeld hiervan is het grote fresco dat Giotto di Bondone van het Laatste Oordeel maakte voor de Arena Kapel te Padua, die was opgericht om de doden van de familie

¹²⁰ Syson, 2008, p. 24

¹²¹ Syson, 2008, p. 15

¹²² In literatuur over renaissanceportretten wordt vaak een onderscheid gemaakt tussen een *resemblance* en een *likeness*. De eerste is een uiterlijke gelijkenis met de geportretteerde, terwijl de tweede meer als een nabootsing van zijn of haar karakter en (gewenste) uitstraling opgevat moet worden.

¹²³ Blunt, 1940, p. 68

¹²⁴ Welch, 1997, p. 146

Scrovegni te herdenken, maar ook elders in Italië zijn talloze voorbeelden van Apocalyptische schilderijen met hemel, hel en vagevuur in grafkapellen en bij begraafplaatsen te vinden.¹²⁵ Ook op El Greco's schilderij verschijnen hel en vagevuur om de verdorven zielen te verslinden. De Heilige Naam verschijnt echter stralend aan de hemel en houdt Don Juan en de kijker de belofte van verlossing van de gruwelen op aarde en na de dood voor, mits hun leven in het teken van Jezus staat.¹²⁶ Het gebruik van christogrammen in een funeraire context kent een nog langere traditie dan het Laatste Oordeel: al op vroegchristelijke sarcofagen komt de Heilige Naam voor.¹²⁷

Don Juan werd in 1579 bijgezet in de grafkerk bij het Escoriaal waar ook zijn vader Karel V met diens vrouw Isabella lag begraven. Het is goed mogelijk dat El Greco's schilderij bij de tombe van de infante hing, maar er zijn geen beschrijvingen van de grafkerk om dit te bevestigen. In 1586 werd het lichaam samen met de stoffelijke resten van de twee Spaanse vorsten verplaatst naar de crypte onder het hoogaltaar van de nieuwe kloosterkerk van het Escoriaal, maar ook van deze crypte zijn geen beschrijvingen bewaard gebleven. Volgens Blunt was deze crypte zo klein dat het schilderij van El Greco daar niet gehangen kan hebben, waardoor het waarschijnlijk in de berging belande.¹²⁸ Toen het nieuwe mausoleum van de koninklijke familie in het Escoriaal door Filips IV voltooid was, werd Don Juans lichaam hier bijgezet. De *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* werd uit de berging of uit een andere plek gehaald en opgehangen in de sacristie van dit mausoleum, waar het volgens de eerder genoemde beschrijving van pater Dos Santos in ieder geval in 1657 gehangen moet hebben. Het schilderij hing dus niet langer boven de tombe van Don Juan en het zou dus kunnen dat de oorspronkelijke betekenis van het werk in de jaren tussen 1586 en 1657 verloren is gegaan. In de negentiende eeuw was deze betekenis in ieder geval niet meer bekend, want toen Don Juans lichaam in 1888 naar het nieuwe mausoleum van de infanten werd verplaatst, bleef het schilderij in de sacristie van het oude mausoleum hangen.

¹²⁵ Welch, 1997, pp. 146-147

¹²⁶ Blunt, 1940, p. 68

¹²⁷ Réau, 1957, pp. 28-29

¹²⁸ Blunt, 1940, p. 68

Dat El Greco de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* in opdracht van Filips voor de grafkapel van Don Juan heeft gemaakt, lijkt dus een waarschijnlijk scenario. De iconografie past goed bij een funeraire functie en bevestigt dus de hypothese van Blunt. Met de dood van zijn halfbroer lijkt Filips eindelijk ook bereid te zijn geweest om Lepanto te herdenken, al liet hij dit El Greco nog steeds in bedekte termen en met zo min mogelijk aandacht voor Don Juan doen.

CONCLUSIE

Hoewel het strategisch belang van Lepanto gering was, werd de overwinning op de Turken door de overwinnaars gebruikt om hun eigen positie en die van het katholicisme te versterken. Lepanto moet dan ook gezien worden als een politieke en memoratieve constructie die erop gericht was om eenheid onder de christenen te vergroten, het militaire vermogen van de katholieke staten te herbevestigen en om goddelijke hulp aan het eigen beleid toe te schrijven. Om deze redenen gaven zowel religieuze als seculiere machthebbers opdracht om de zeeslag in kunstwerken te herdenken.

Een groot deel van deze kunstwerken was allegorisch van aard. Hoewel de iconografie van deze allegorieën niet uniform was, zijn er toch gemeenschappelijke kenmerken te noemen. De meeste Lepanto-allegorieën in zowel Spanje als Italië verwijzen vrij direct naar de overwinning door de zeeslag zelf af te beelden, door Christus en zijn heiligen een prominente plek te geven en door staatshoofden, bevelhebbers of personificaties van de leden van de Heilige Liga weer te geven. Veel van deze kunstwerken legden sterk de nadruk op de rol van de opdrachtgever in de overwinning.

El Greco's schilderij voor Filips II wijkt aanzienlijk af van deze eigenschappen en kenmerkt zich door een complexe iconografie. De groep op de voorgrond, met Filips II, paus Pius, doge Mocenigo en, waarschijnlijk, Don Juan, verbindt het doek zonder twijfel met de Heilige Liga, maar andere verwijzingen naar Lepanto zijn niet te vinden. Bovendien heeft het schilderij ook nog andere thema's. Behalve een allegorie op Lepanto is het namelijk ook een voorstelling van de aanbidding van de Heilige Naam en van het Laatste Oordeel.

De afwijkende iconografie moet haast wel in verband staan met het opmerkelijke gebrek aan feesten en herdenkingen in Spanje na de overwinning bij Lepanto. Filips, die geen mannelijke troonopvolger had, voelde zich bedreigd door zijn halfbroer Don Juan en kon Lepanto niet herdenken zonder Don Juan te huldigen. Toen zijn langverwachte zoon geboren werd, kon Filips de jubelstemming na Lepanto kanaliseren in een viering van zijn dynastie, zoals blijkt uit het schilderij dat hij

Titiaan liet maken, maar pas na de dood van Don Juan in 1578 kon de bevelhebber zelf ook afgebeeld worden. El Greco liet echter, ongetwijfeld op verzoek van Filips, zo weinig mogelijk aandacht naar Don Juan uitgaan op zijn schilderij. In plaats van de militairen zijn het dan ook de politici en de diplomaten aan wie de schilder de overwinning toeschrijft. Op deze manier heeft de Spaanse koning de constructie Lepanto naar zijn eigen hand gezet.

Het is zeer aannemelijk dat El Greco de *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* voor de grafkapel van Don Juan heeft geschilderd. Niet alleen komt de datering van het werk (1577-1580) overeen met de dood van Don Juan in 1578 en de bijzetting van zijn lichaam in de grafkerk van het Escoriaal in 1579, maar ook de iconografie van het schilderij doet een funeraire functie vermoeden. Het werk herdenkt niet alleen het grootste wapenfeit van de overledene, maar draagt ook uit dat hij na zijn dood, ondanks de apocalyptische verschrikkingen van hel en vagevuur, door de Heilige Naam verlost kan worden. Daar komt nog bij dat El Greco het portret van de infante sterk geïdealiseerd heeft, zoals gebruikelijk was bij postume portretten.

De *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus* is dan ook veel meer dan alleen een iconografisch interessant object, ook al is het wel vaak zo behandeld. Het is niet nuttig om, zoals een aantal kunsthistorici hebben geprobeerd, het schilderij met allerlei omwegen in een iconografische traditie te plaatsen. Juist doordat de iconografie afwijkt en het werk ontstaan is in een interessante politieke context, vormt het werk een sleutelstuk om tot een beter begrip te komen van de complexe samenhang tussen politiek, actualiteit, religie en kunst in het Spanje en Italië van de late zestiende eeuw.

Deze casus toont aan dat historische gebeurtenissen ook in de zestiende eeuw door machthebbers werden toegeëigend, gevormd en gebruikt voor politieke doeleinden. Kunst – en zeker beeldende kunst – speelde daarbij vaak een belangrijke rol en kon gebruikt worden om historische gebeurtenissen als triomf van de opdrachtgever uit te leggen of om deze in een gunstiger daglicht voor de opdrachtgever te stellen en zo de geschiedenis te herschrijven. In die zin zijn de kunstwerken die in de nasleep van Lepanto ontstonden niet veel anders dan de

kunst die in de nasleep of aanloop van latere oorlogen en conflicten gemaakt werd. Ik hoop dan ook dat studies zoals deze ook de moderne kunstbeschouwer kunnen laten beseffen dat er geen gapend gat tussen oude en moderne kunst hoeft te bestaan, maar dat dezelfde thema's en achterliggende motieven steeds weer hun weg terug in de kunstgeschiedenis weten te vinden.

Deze studie leert echter ook dat deze motieven zelden eenvoudig en vrijwel nooit eenduidig zijn, maar meestal onderhevig blijken te zijn aan historische ontwikkelingen, politieke agenda's en wisselende machtsverhoudingen. De manier waarop El Greco de triomf van de Heilige Liga in het Escoriaal heeft vereeuwigd zegt misschien dan ook meer over deze processen dan over de herfstochtend in 1571 waarop Don Juan van Oostenrijk, Marcantonio Colonna en Sebastiano Veniero hun galeien in formatie riepen, de trompetten lieten schallen en de vloot van de sultan tot zinken brachten.

LITERATUUR

Anthony Blunt: 'El Greco's Dream of Philip II: An Allegory of the Holy League', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* ,3, (1940), 1/2, pp. 58-69

Allan Braham: 'Two Notes on El Greco and Michelangelo', *The Burlington Magazine*, 108, 1966, 759, pp. 307-310

Jonathan Brown e.a., *El Greco of Toledo*, Boston 1982

Thomas Boase, *Giorgio Vasari: the Man and the Book*, Washington 1971

Lorne Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven/Londen 1990

Iris Contant, *Kruisbeeld tegen kromzwaard: de neerslag van de zeeslag van Lepanto in de Italiaanse kunst ten tijde van de Contrareformatie*, Nijmegen 2005

David Davies (red.), *El Greco*, Londen 2003

Sylvia Ferino-Pagden en Fernando C. Cremades, *El Greco*, Milaan 2001

Elizabeth Du Gué Trapier, *El Greco: Early Years at Toledo 1576-1586*, New York 1958

Andrew Hess: 'The Battle of Lepanto and its Place in Mediterranean History', *Past & Present*, 57, 1972, pp. 53-73

Jan de Jong, *The Power and the Glorification: Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, University Park (Pennsylvania) 2013

Jenny Jordan, *Imagined Lepanto: Turks, Mapbooks, Intrigue and Spectacular in the Sixteenth Century Construction of 1571*, Los Angeles 2004

Henry Kamen, *The Escorial: Art and Power in the Renaissance*, New Haven 2010

Pál Kelemen, *El Greco Revisited: Candia, Venice, Toledo*, New York 1961

Engelbert Kirschbaum, *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, Rome/Freiburg/Basel/Wenen 1970

Angus Konstam, *Lepanto 1571: The Greatest Naval Battle of the Renaissance*, Oxford 2003

Ana Carmen Lavín Berdonces en José Redondo Cuesta, *El Greco: Domenikos Theotokopoulous 1900*, Leuven 2010

Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain: Patron of the Arts*, Dublin 2004

Erwin Panofsky, *Problems in Titian: Mostly Iconographic*, New York 1969

Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien II.2*, Parijs 1957

Xavier S. Salomon, *Veronese*, Londen 2014

Staale Sinding-Larsen: 'The Changes in Iconography and Composition in Veronese's: Allegory of the Battle of Lepanto in the Doge's Palace', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 19, 1956, 3/4, pp. 289-302

Luke Syson: 'Witnessing Faces, Remembering Souls' in: Lorne Campbell e.a. (red.), *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, Londen 2008

Erica Tietze-Conrat: 'Titian's "Allegory of Religion"', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951, 1, pp. 127-132

David Talbot Rice: 'The Adoration of the Holy Name of Jesus' in: David Piper (red.), *Enjoying Paintings*, Harmondsworth 1964

Evelyn Welch, *Art in Renaissance Italy*, Oxford 1997

AFBEELDINGEN



Afb. 1) El Greco, *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus*, 1578-1580, olieverf op doek, 140 x 110 cm, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, bron: wga.hu



Afb. 2) El Greco, studie voor *Aanbidding van de Heilige Naam van Jezus*, 1577-1580, olieverf en tempera op pijnboomhout, 55 x 34 cm, National Gallery, Londen, bron: National Gallery



Afb. 3) Andrea Vincentino, *De slag bij Lepanto*, 1603, olieverf op doek, Dogenpaleis, Venetië, bron: wga.hu



Afb. 4) Giorgio Vasari, *De slag bij Lepanto*, 1571-1572, fresco, Sala Regia, Vaticaanstad, bron: wga.hu



Afb. 5) Paolo Veronese, *De slag bij Lepanto*, 1572, olieverf op doek, 169 x 137 cm, Gallerie dell'Accademia, Venetië, bron: wga.hu



Afb. 6) Jacopo Tintoretto, *Portret van Sebastiano Veniero*, ca. 1572, olieverf op doek, 105 x 85 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, bron: wga.hu



Afb. 7) El Greco, *De begrafenis van de gaaf van Orgaz*, 1586-1588, olieverf op doek, 480 x 360 cm, Santo Tomé, Toledo, bron: wga.hu



Afb. 8) Vaandel van Don Juan, ca. 1571, Museo de Santa Cruz, Toledo, bron: Museo de Santa Cruz



Afb. 9) *Tweede Komst van Christus*, muurschildering, Lavraklooster, Berg Athos, bron: macedonian-hertiga.gr



Afb. 10) El Greco, *Modena Triptiek (voorzijde)*, 1567, tempera op paneel, 37 x 24 cm (centrale paneel), Galleria Estense, Modena, bron: wga.hu



Afb. 11) Giovanni Battista Fontana, *Laatste Oordeel*, 1578, gravure, bron: wikipedia.org



Afb. 12) Giorgio Vasari, *De vlootopstelling bij Lepanto*, 1571-1572, fresco, Sala Regia, Vaticaanstad, bron: wga.hu



Afb. 13) Paolo Veronese, *Votiefstuk van Sebastiano Veniero*, 1577-1580, olieverf op doek, Sala del Collegio, Dogenpaleis, Venetië, bron: wga.hu



Afb. 14) Paolo Veronese, modello voor *Votiefstuk van Sebastiano Veniero*, 1577-1578, 30 x 47 cm, pen en penseel in bruine inkt, British Museum, Londen, bron: British Museum



Afb. 15) Titiaan, *Filips II biedt zijn zoon aan de overwinning aan*, 1574-1575, olieverf op doek, 325 x 274 cm, Museo del Prado, Madrid, bron: wga.hu



Afb. 16) Titiaan, *Spanje redt het geloof*, 1534-1575, olieverf op doek, 168 x 168 cm, Museo del Prado, Madrid, bron: wga.hu