**Afb. 1** ← Fede Galizia, *Stilleven met perziken en pruimen*, ca. 1610

Olieverf op paneel, 30 × 42 cm; Campione, verzameling Silvano Lodi



# Stillevens
# banden m

In de 17de
het vanaf
dig genre.[1]
lende plaa
literatuur
van de wer
nieuwde c
tot het ont
*la pintura*
Udine in d
werkers, Ju
Spanje eer
gelden als
Vlaamse s
kortste ker

De eers
Toledo gesc
*de la pintu*
Sevilla doe
mee op zij
Medina Si
sjarief van
schenken v

Pacheco
nieme stille
geschilderd
met het bel

**Afb. 1** → Fede Galizia, *Stilleven met perziken en pruimen*, ca. 1610

Olieverf op paneel, 30 × 42 cm; Campione, verzameling Silvano Lodi

EDUARDO LAMAS-DELGADO

# Stillevens in Spanje: banden met Vlaanderen en Italië

In de 17de eeuw kwam het stilleven in Europa tot grote bloei. Na Vlaanderen werd het vanaf de jaren 1590 ook in Noord-Italië en in Spanje vrij spontaan een volwaardig genre.[1] Voor deze bijna gelijktijdige opkomst van hetzelfde fenomeen op verschillende plaatsen, zijn verschillende oorzaken aangehaald.[2] Zo was er in de artistieke literatuur van de renaissance opnieuw belangstelling voor de oudheid. Het nabootsen van de werkelijkheid was een belangrijke topos. Ook het feit dat men door het hernieuwde contact met de oudheid weer grotesken schilderde, zou hebben bijdragen tot het ontstaan van het stilleven.[3] Francisco Pacheco vermeldt dit zelfs in *El arte de la pintura* (1638).[4] De vruchtenslingers in trompe-l'oeil (ca. 1519) van Giovanni da Udine in de Loggia's van het Vaticaan vonden inderdaad veel navolging. Zijn medewerkers, Julio de Aquiles (?–1556) en Alejandro Mayner (?–ca. 1545), schilderden in Spanje een aantal ensembles van grotesken. Werken van hen in Granada kunnen gelden als de eerste stillevens op het schiereiland.[5] De guirlandes op 17de-eeuwse Vlaamse schilderijen, die erg gesmaakt werden en die de Spanjaarden binnen de kortste keren overnamen, zijn afgeleid van dit soort schilderijen.[6]

De eerste stillevens in Spanje dateren echter van eind 16de eeuw en werden in Toledo geschilderd door Blas de Prado (ca. 1546–1600).[7] Pacheco vertelt in zijn *El arte de la pintura* dat Prado dit genre beoefende en er zeer goed in was, en dat hij in Sevilla doeken met vruchten van zijn hand had gezien.[8] Prado nam deze schilderijen mee op zijn reis naar de Maghreb, waar hij zich voor rekening van de hertog van Medina Sidonia, die in de streek grote belangen had,[9] in dienst ging stellen van de sjarief van Marokko. Waarschijnlijk waren de werken bedoeld als diplomatieke geschenken voor deze laatste.

Pacheco maakt van Prado de pionier van het stilleven in Spanje. Twee kleine anonieme stillevens uit de collectie van de Fundación Santamarca in Madrid die zouden geschilderd zijn omstreeks 1600, worden door de meeste kenners in verband gebracht met het bekende werk van Blas de Prado.[10] Het oudste gedocumenteerde stilleven in

**Afb. 2** → Aquili en Alexander Mayner, *Detail van het caissonplafond in de Sala de frutas*, ca 1535–1537

Paleis van Karel V in Granada

Spanje – gesigneerd en 1602 gedateerd – is echter van de hand van een van zijn leerlingen, Juan Sánchez Cotán (1560–1627).[11]

Uit de twee schilderijen in de Santamarca-collectie blijkt dat het grondtype van deze stillevens (vruchten op een schaal op voet tegen een neutrale achtergrond), dat Vlaams van oorsprong was maar al snel ingang vond in Lombardije, eind 16de eeuw Spanje bereikte. Er zijn treffende gelijkenissen tussen enerzijds de twee bedoelde werken en anderzijds stillevens die in dezelfde jaren geschilderd werden in Lombardije, met name door Ambrogio Giovanni Figino en Fede Galizia (afb. 1).[12] Bij deze Italiaanse schilders keert steeds hetzelfde grondschema weer: objecten staan op een tafel die van bovenaf in beeld wordt gebracht en schuin naar de kijker toe is gekeerd. De twee Spaanse werkjes focussen op dezelfde manier op hun onderwerp. Dit compositietype is afgeleid van de werken die Jan I Brueghel schilderde toen hij tussen ca. 1590 en 1596 in Milaan en elders in Italië was – en waarvoor hij zich op zijn beurt liet inspireren door Italiaanse schilders (afb. 3). Soortgelijke typologieën vind je ook bij andere schilders uit het Noorden die in die periode actief waren, zoals Georg Flegel, Ambrosius I Bosschaert en Roelant Savery.[13] In hun bloemstukken benaderen zij de ruimte op een vergelijkbare manier: een vaas staat centraal op het voorplan, tegen een donkere neutrale achtergrond die de bontheid van de bloemen goed tot haar recht laat komen.

Toegepast op vruchten lijkt dit schema in dezelfde periode ook in Spanje de bovenhand te hebben gehad. Waarschijnlijk speelde zich dus zowel in het Noorden

**Afb. 3** → Jan I Brueghel, *Bloemenvaas*

Olieverf op paneel, 101 × 76 cm; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

als in het Zuiden eenzelfde soort proces van verspreiding en overname van voorbeelden af.[14] Pacheco wijst op de invloed die in Spanje werd uitgeoefend door een reeks panelen met vruchten in trompe-l'oeil tegen een donkere neutrale achtergrond die omstreeks 1535–1537 geschilderd werden door De Aquiles en Mayner (afb. 2).[15] Hoewel deze panelen waren ondergebracht in de plafondvakken in een van de salons in het paleis van Karel V in Granada[16] en dus niet bestemd waren om aan de muur te worden opgehangen, is hun *di sotto in sù*-compositie verwant aan de kadrering van de net vermelde werken. De schilderijen in Granada, wellicht de oudste voorbeelden van dit soort composities in Spanje, zijn het werk van een Italiaan en een in Italië opgeleide Vlaming. De hoofdgalerij van het aartsbisschoppelijk paleis in Sevilla bevat een soortgelijk, omstreeks 1604 gedateerd voorbeeld: grotesken omlijsten stillevens – als waren het ezelschilderijen – met natuurgetrouw weergegeven peren en druiven.[17] Dat beide decoraties een impact hadden op het ontstaan van het stilleven als genre in Spanje, wordt bevestigd door Pacheco, die schrijft dat de werken van De Aquiles en Mayner invloed uitoefenden op de stillevenschilders Blas de Ledesma (actief 1602–1614) en Antonio Mohedano (ca. 1561–1626). Deze laatste was bovendien gespecialiseerd in decoraties met grotesken.[18] Er is nog geen enkel stilleven van hem teruggevonden, maar volgens een inventaris uit 1637 bevonden er zich op dat moment veertien fruitmandschilderijen van zijn hand in de collectie van de derde hertog van Alcalá in Sevilla.[19] Ze dateren waarschijnlijk van voor 1610, want in dat jaar verliet Mohedano Sevilla. Sommige auteurs schrijven hem ook de schilderijen in de galerie van het aartsbisdom in die stad toe.[20]

De invloed van het Lombardische stilleven op de Spaanse kunst verliep in de eerste plaats via werken in Spaanse collecties. We weten dat de collectie van de markies van Leganés in Madrid in 1655 een werk van de in Cremona geboren schilder Panfilo Nuvolone bevatte.[21] De markies had het schilderij mogelijk in Lombardije gekocht tussen 1635 en 1641, de periode waarin hij voor de koning van Spanje gouverneur van het hertogdom Milaan was.[22] Een andere mogelijkheid is dat het schilderij al vroeger in Spanje was en dat Leganés het in Madrid kocht van de markies van Hinojosa, gouverneur van hetzelfde hertogdom van 1612 tot 1615. In diens collectie wordt namelijk een schilderij vermeld waarvan de beschrijving erg gelijkt op die van het werk in de collectie van Leganés.[23] Dat er door de aanwezigheid van Spaanse gouverneurs in het hertogdom Milaan een speciale band was tussen Spanje en Lombardije, werd later bevestigd door Malvasia. De historicus schreef inderdaad dat gouverneurs voor de koning stillevens van Carlo Antonio Procaccini mee naar Spanje brachten.[24] En Baldinucci noteerde dat diens stillevens in Spanje erg gezocht waren.[25]

Dat Vlaamse en Lombardische stillevens aan het eind van de 16de eeuw een grote invloed hadden op het ontstaan van het genre in Spanje, lijdt niet de minste twijfel. Daarnaast ontwikkelde Juan Sánchez Cotán, monnik en schilder, leerling van Blas de Prado en werkzaam in Toledo en Granada, een heel eigen type stilleven.[26] Zijn stillevens, waarschijnlijk allemaal geschilderd in de jaren 1593–1603, worden door kunstcritici zeer hoog aangeslagen.[27] Ze oefenden een grote invloed uit op de stillevens die in de eerste drie decennia van de 17de eeuw in Castilië en aan het hof geschilderd werden.

In de jaren 1620 domineerde de van oorsprong Vlaamse schilder Juan van der Hamen (1596–1631) de productie van stillevens in Madrid.[28] Zijn werk werd getypeerd als een aanpassing van de voorbeelden van Cotán aan de hofkunst: luxueuze objecten, gesofisticeerde boeketten en verfijnde lekkernijen deden hun intrede. Ook dit proces verliep onder de invloed van Lombardische schilders en van Vlaamse meesters als Osias I Beert, Clara Peeters en Frans Snijders.[29]

Er werden niet alleen stillevens stricto sensu geschilderd. Sommige kunstenaars verwerkten in hun compositie ook menselijke figuren. Pacheco en Carducho noemden dit soort werken *bodegones*, een term waarmee in hedendaags Spaans stillevens met eetwaren worden onderscheiden van stillevens met bloemen, *floreros*. Carducho had bepaald geen hoge pet op van stillevens met figuren.[30] Het genre was nochtans de specialiteit van de jonge Velázquez in Sevilla.[31] Veel van zijn leerlingen legden zich op dit genre toe: Francisco Burgos y Mantilla (1612–1672),[32] Francisco de Palacios (1640–1676) en misschien ook zijn schoonzoon, Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1611–1667)[33] en zijn medeleerling in het atelier van Pacheco in Sevilla, Francisco López Caro (1598–1661).[34] De invloed van Vlaamse schilders zoals Pieter Aertsen en Frans Snijders was hier overduidelijk,[35] maar ook die van de Lombardische schilder Vincenzo Campi was niet min, en die van de in Spanje bijzonder populaire Venetiaanse schildersfamilie Bassano kan moeilijk overschat worden.[36] En Vlaamse mecenassen zoals de hertog van Aarschot bevorderden het fenomeen in Madrid.[37]

Een andere Italiaanse kunstenaar die een belangrijke rol speelde in de ontwikkeling van het stilleven in Spanje, is de Romeinse aristocraat Giovanni Battista Crescenzi (1577–1635), architect en stillevenschilder.[38] Het eerste werk dat Crescenzi in Spanje schilderde, was, zo weten we door Giovanni Baglione, een (nu verdwenen) stilleven dat hij aan koning Filips III schonk.[39]

Nog steeds volgens Baglione trad Crescenzi in Rome op als een echte entrepreneur en stond hij aan het hoofd van een groot atelier voor stillevens. Anderen spreken liever van een academie, een plaats van uitwisseling en bemoediging door de

**Afb. 4** ← Giovan Battista Crescenzi (toegeschreven aan), *Stilleven met vruchten, groenten en champignons*, ca. 1615

Olieverf op doek; Modena, Galleria Estense

meester.[40] Zeker is in elk geval dat Crescenzi bij hem thuis jonge schilders bijeenbracht om hen via stillevens met vruchten de natuur getrouw te leren weergeven (afb. 4).[41] Twee van die jongeren waren Bartolomeo Cavarozzi en Pietro Paolo Bonzi.[42] Beiden assimileerden de composities van Spaanse stillevens die in het huis aanwezig waren, om ze vervolgens verder te ontwikkelen. Hier blijkt nogmaals dat de beïnvloeding voortdurend heen en weer ging.[43]

Men heeft Bartolomeo Cavarozzi (1586–1625)[44] willen identificeren met de zogeheten Meester van het Acquavella-stilleven. Zijn stijl is nauw verwant met die van Madrileense stillevens uit de eerste helft van de eeuw.[45] In 1617 kwam hij samen met Crescenzi naar Madrid in het gezelschap van kardinaal Zapata, die na een verblijf in Rome terugkeerde naar Spanje.[46] Zo kon er opnieuw een vorm van wederzijdse beïnvloeding groeien, maar er is nog geen enkel stilleven van Cavarozzi's hand teruggevonden dat hij in Spanje gemaakt zou hebben.

In Spanje verzamelde Crescenzi een zeer actieve groep schilders van vooral stillevens rondom zich en begaf hij zich opnieuw op het handelspad.[47] In 1630 bood hij koning Karel I van Engeland vier stillevens met druiven te koop aan, werken van El Labrador, zijn protegé (actief 1630–1639),[48] die deel uitmaakten van een groter lot uit zijn collectie. In 1634 verkocht hij aan de koning van Spanje twaalf bloemstukken en een stilleven met vruchten en vissen die hij in zijn bezit had.[49] Uit de schilderijen van El Labrador en de eerste ons bekende werken van Antonio de Pereda blijkt dat Crescenzi's Romeinse en Madrileense initiatieven om jongeren op te leiden in het imiteren van de natuur uiterst belangrijk waren voor de ontwikkeling van het genre in de lijn van het caravaggisme.[50] Crescenzi's invloed deed zich zelfs voelen buiten de kring van zijn 'pensionairs'. Waarschijnlijk stonden andere Madrileense stillevenschilders dus in contact met hem en zijn academie. Misschien namen ze zelfs deel aan 'workshops'. Dat is althans wat bepaalde schilderijen van Alejandro de Loarte (ca. 1590 / 1600–1626)[51] en van Van der Hamen doen vermoeden.[52] Crescenzi's invloed werd versterkt door zijn bevoorrechte positie aan het hof in Madrid, waar hij ontegensprekelijk een belangrijke verbindende factor was tussen het stilleven in Italië en het stilleven in Spanje.

Crescenzi's grootste verdienste tijdens zijn periode in Madrid was wellicht dat hij El Labrador ontdekte. De man werd nog bij leven een internationale beroemdheid.[53] We kennen nu de echte naam van deze stillevenschilder, namelijk Juan Fernández, maar wie hij precies was blijft nog altijd even vaag.[54] De bijnaam 'El Labrador' (letterlijk 'de ploeger') verwijst zowel naar zijn afkomst uit een familie van kleine boeren als naar de nederige vruchten van de aarde die de exclusieve onderwerpen van zijn werk vormden. Het gerucht dat hij afbeeldde wat hij zelf in zijn moestuin teelde, droeg bij tot zijn succes[55] en steunt op het feit dat hij in de jaren 1630 – de periode waaruit zijn ons bekende werk dateert – op het platteland buiten Madrid woonde, daar schilderde en vervolgens zijn werk verkocht aan het hof, aan lokale verzamelaars en zelfs aan Engelse klanten.[56] Na 1640 keerde hij terug naar zijn geboortestreek, waarschijnlijk Extremadura. De aura die de afwijzing van het stadsleven rond zijn persoon creëerde, hangt samen met de tijdgeest: de verheerlijking van het landleven, een thema uit de klassieke oudheid, was bezig aan een literaire opmars – en verklaart deels zijn succes.[57]

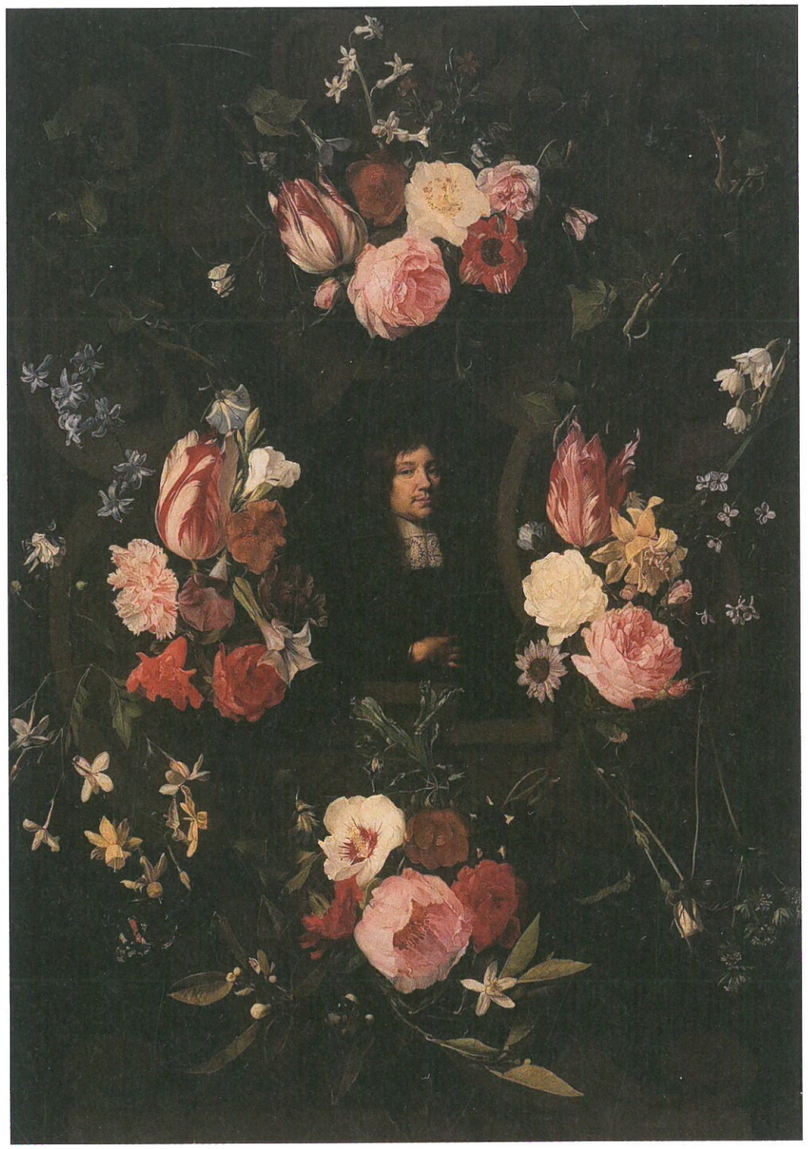
El Labradors stillevens getuigen van de kennis van het Romeinse caravaggisme die hij bij Crescenzi opdeed, maar zijn anderzijds heel persoonlijk uitgewerkt, vooral wat betreft de compositie: geïsoleerde motieven, meestal druiven, zijn op ware grootte afgebeeld voor een donkere achtergrond.

Twee andere beschermelingen van Crescenzi aan zijn academie in Madrid waren de broers De Pereda: Antonio (1611–1678), een van Spanjes schitterendste stillevenschilders, en José (1615–?).[58] Omstreeks 1656 schreef Díaz del Valle dat de twee kort voor 1629 bij Crescenzi hun intrek hadden genomen.[59] In 1634 schilderde Antonio het gesigneerde en gedateerde *Stilleven met noten*. Hoewel hier te merken is dat de schilder net als El Labrador van Crescenzi leerde dat hij de werkelijkheid goed moest observeren om ze getrouw weer te geven, zie je ook dat hij de Zuid- en Noord-Nederlandse stillevens in Madrileense collecties had bestudeerd, met name die van Osias Beert.[60]

De werken van Juan van der Hamen hadden in Madrid de markt voor stillevens doen boomen: ook bij hovelingen van lagere en middelbare rang waren ze erg in trek.[61] Er waren schilders die hun inkomen aanvulden door naast ander werk ook stillevens te gaan maken. Antonio de Pereda was een van hen.[62] Zowel naar onderwerp als naar techniek lijken zijn schilderijen met keukengerei uit de jaren 1650 geïnspireerd te zijn door werk van jongere kunstenaars in Madrid. Ze vormden een terrein waarop hij zijn verzorgde weergave van de materie en zijn rijke coloriet, vruchten van zijn studie van de Venetiaanse meesters, perfect kon inzetten. Toch werd ook een belangrijke rol gespeeld door de Italiaanse en de Vlaamse stillevens die zich op het schiereiland bevonden: ze boden de jonge generatie een alternatief voor de verzorgde techniek en de brave composities van de stijl die tot dan toe de productie in Spanje had overheerst – de stijl van Van der Hamen.

Een andere opmerkelijke schilder van stillevens in Madrid was Juan de Espinosa (actief 1628–1659).[63] Hij stond in contact met de in Italië opgeleide Spaanse schilder Pedro Núñez del Valle en met stillevenschilder Francisco Burgos y Mantilla.[64] In 1646 bezat de Napolitaanse schilder Juan Bautista Santolus, actief in Madrid, een werk van zijn hand.[65] Als erfgenaam van de traditie van Crescenzi valt Espinosa op door zijn talent voor het weergeven van druiven, een vrucht die in zijn werken haast nooit ontbreekt. Mogelijk deed hij zijn voordeel met het succes dat El Labrador met zijn druivenschilderijen had geoogst.[66] De precieze tekening en de zorgvuldige modulatie van de kleuren verlenen de objecten uiterst geprononceerde contouren. Daarmee ligt zijn werk in het verlengde van de Madrileense traditie van Van der Hamen en Antonio Ponce. Anderzijds is in werken zoals het gesigneerde *Stilleven met bloemenvaas omgeven door druiven- en bloemenslingers* (privéverzameling) de invloed merkbaar van – in Spanje op dat moment erg geapprecieerde – werken van Jan I Brueghel en Daniël Seghers waarin slingers op een soortgelijke manier een omlijsting suggereren.[67]

Omstreeks het midden van de eeuw verschenen in Europa nieuwe types. In Rome en Napels werd de compositie ingewikkelder en de factuur pasteuzer. Wat verloren ging aan precisie, won men aan expressie. Dat is met name het geval in het oeuvre van de Napolitaan Giovanni Battista Recco, wiens stijl verwant is aan die van de stillevens van Pereda uit de jaren 1650[68] en van Luca Forte, waarvan dan weer invloed merkbaar is bij Juan de Zurbarán (1620–1649).[69] Daaraan moeten ook de vele Vlamingen worden toegevoegd die in de collecties van het hof in Madrid ruim vertegenwoordigd waren, met name Alexander Adriaenssen, Joannes Fijt en Frans Snijders.[70] Ook moet rekening worden gehouden met de rol die Francisco II Herrera (1622–1685)



**Afb. 5** ← Daniel Seghers en Gonzalez Coques, *Portret in een bloemenslinger*

Olieverf op paneel, 83 × 59 cm; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

in dit verband kan hebben gespeeld.[71] Hij arriveerde in 1653 in Madrid en in 1654 in Sevilla. Voordien was hij in Rome, waar hij een zekere bekendheid genoot als schilder van stillevens met vissen, wat hem trouwens de bijnaam 'De Spanjaard met de vissen' had opgeleverd.

Een van de jonge schilders die de nieuwe stijl hanteerden, was Mateo II Cerezo (1637–1666). De dominantie van diagonale lijnen in zijn composities behoort al helemaal tot de Spaanse barok.[72] Voor Sevilla vermelden we Cornelis II Schut (ca. 1629–1682), neef van zijn Antwerpse naamgenoot,[73] en Francisco Barranco (actief 1640–1649).[74] Barranco schilderde vaak op paneel, wat bij Spaanse schilders veeleer uitzonderlijk is, en in sommige van zijn composities komen zeevruchten voor. De combinatie van beide elementen heeft doen vermoeden dat hij van Vlaamse oorsprong was.[75]

In Spanje werden ook veel bloemstukken geschilderd, eerst door Van der Hamen en daarna vooral door Juan de Arellano (1614–1676), Tomás Hiepes (ca. 1610–1674) en Bartolomé Pérez (1634–1698).[76] Hier kwamen de voorbeelden vooral uit het Noorden – Jan I Brueghel, Ambrosius Bosschaert en Daniël Seghers (afb. 5)[77] –, ook al is de invloed van Italianen zoals Mario Nuzzi niet te verwaarlozen.[78] Arellano, Pérez, Antonio Ponce (1608–1677) en de Spaans-Vlaamse Gabriel de la Corte (1648–1694) maakten schitterende acculturaties van Vlaamse schilderijen met guirlandes rond mythologische, allegorische en religieuze taferelen en lieten daar vaak door andere schilders figuren aan toevoegen. De specialisten waren erg gevraagd: ze maakten niet alleen ezelschilderijen, maar – aan het hof – ook muurdecoraties, waarbij hun composities geïnspireerd waren door de types die Agostino Mitelli in Madrid geïntroduceerd had.[79]

Verder is er nog het subgenre van de vanitas-schilderijen, in het 17de-eeuwse Spanje *desengaños*, *emblemas* of *jeroglíficos* genoemd. De Latijnse term *vanitas* kwam pas later in gebruik. Hoe dan ook, het gaat om stillevens die het illusoire karakter van wereldse zaken symboliseren. In dit subgenre weegt de Vlaamse traditie sterk door.[80] Enkele werken van Antonio de Pereda behoren tot de schitterendste vanitassen uit de 17de eeuw.[81]

De gemengde invloeden uit Italië en Vlaanderen en in mindere mate uit Frankrijk en Duitsland betekenden een verrijking van het stilleven in Spanje. In het verleden heeft men ze soms ingepast in het theoretische kader van nationale scholen die elk specifieke kenmerken hadden,[82] maar thans twijfelt niemand er nog aan dat het 17de-eeuwse stilleven een Europese creatie was.

1. Voor het Spaanse stilleven in de 17de eeuw, zie Jordan 1985; Pérez Sánchez 1987; Jordan & Cherry 1995; Cherry 1999; Romero Asenjo 2009; P. Cherry, 'The golden age of still-life painting in Spain and Italy', in Cherry 2010, pp. 68–117; Alcolea, Aterido & Romero 2014.
2. Bryson 1990, p. 60.
3. Morel 1997, pp. 103–105.
4. Pacheco 1990, p. 113.
5. Pacheco 1990, p. 461. Voor Aquiles en Mayner, zie Ruiz Fuentes 1992; López Torrijos 2000.
6. López Torrijos 1986; Jordan & Cherry 1995, p. 15.
7. Jordan & Cherry 1995, pp. 13 en 28.
8. Pacheco 1990, p. 511; Cherry 2000, p. 244.
9. Miguel Serrera 1986.
10. Aterido 2002, p. 31.
11. Jordan & Cherry 1995, p. 31.
12. M. Gregori, 'Due partenze in Lombardia per la natura morta', in Gregori 2003, afb. p. 82.
13. Voor deze kunstenaars en het ontstaan van de nieuwe typologie, zie De Clippel & Van der Linden 2015–2016.
14. F. Paliaga, 'Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone', in Gregori 2003, p. 81.
15. Pacheco 1990, p. 461.
16. Jordan & Cherry 1995, p. 16.
17. Zie Valdivieso 2003, p. 197.
18. Pacheco 1990, p. 461; Jordan & Cherry 1995, p. 16.
19. Brown & Kagan 1987, pp. 238, 251.
20. Pérez Sánchez 1983, pp. 70, 79–82. Zie ook Jordan & Cherry 1995, p. 16.
21. Pérez Preciado 2010, p. 711.
22. Spike 1983, p. 34, nr. 3.
23. Burke & Cherry 1997, vol. 1, pp. 265–267.
24. Malvasia 1678 (1841), vol. 1, p. 220.
25. Baldinucci 1681–1728 (1845–1847), vol. 3, pp. 384–385.
26. Cherry 2000.
27. Cherry 2000, p. 242.
28. Jordan 2005; Cherry 2010, pp. 77–81; Ripollés 2016.
29. Jordan 2005, p. 75. Voor Peeters, zie Vergara 2017.
30. Carducho 1633 (1865), p. 253.
31. Cherry 1999, pp. 107–143.
32. Cherry 1999, pp. 230–231, 246 en 529–532.
33. Doval Trueba 2003.
34. Malo Lara 2005.
35. Kloek 2009.
36. Falomir 2001.
37. Hervás 2017. Voor de genretaferelen die Murillo en zijn navolgers in Sevilla vervaardigden, zie Brook & Cherry 2001.
38. Voor Crescenzi in Spanje, zie Val Moreno 2017.
39. Baglione 1642, p. 365.
40. Spezzaferro 1985; Cottino 2003, p. 127; M. Gregori, 'Le boteghe romane e l'accademia di Giovanni Battista Crescenzi', in Gregori 2003, p. 50.
41. Baglione 1642, p. 365. Val Moreno 2017, pp. 133–138.
42. Marini 1981, pp. 127–132, ici 127; Cottino 2003, p. 127.
43. Cottino 1992, pp. 132–133; Gregori 2003, p. 50.
44. Voor de aanwezigheid van Cavarozzi in Spanje, zie Baglione 1642, p. 287; Sanguineti 2005.
45. Gregori 2003, pp. 34–36 en 466.
46. Baglione 1642, p. 365; Cherry 2010, p. 83.
47. Harris 1980, p. 563; Gregori 2003, p. 52; Val Moreno 2017, pp. 120–125.
48. Cherry 1999, pp. 215, 244, nr. 49.
49. Harris 1980, p. 564; Cherry 1999, p. 215.
50. Val Moreno 2017, pp. 613–624.
51. Gregori 2003, p. 52 en afb. 2.
52. De bronnen zeggen niets over een eventuele mecenaatsrelatie tussen hen, maar misschien bezat Crescenzi twee stillevens van Van der Hamen. Zie Cherry 1999, pp. 215 en 243, nr. 45.
53. Cherry 1999, p. 215; Cherry 2010, p. 84.
54. Aterido 2013. Voor de band tussen Crescenzi en El Labrador, zie Val Moreno 2017, pp. 620–624.
55. Palomino 1715–1724 (1947), p. 812.
56. Voor het Engelse clientèle van El Labrador, zie Val Moreno 2017, pp. 621–623.
57. Cherry 1999, p. 214.
58. Aterido 1997; Cherry 1999, pp. 215–216; Val Moreno 2017, pp. 615–620.
59. García López 2008, pp. 304–305.
60. Cherry 2010, p. 83.
61. Cherry 2010, p. 81.
62. Cherry 1999, pp. 20–30.
63. Cherry 2010, pp. 87–89.
64. Cherry 1999, p. 509–510.
65. Agulló 1978, p. 156.
66. Cherry 1999, p. 209.
67. Cherry 1999, p. 211.
68. Cherry 2010, p. 91, 114, nr. 75.
69. Jordan 1985, pp. 250–252. Voor deze kunstenaar, zie Cano Rivero 2014, pp. 125–133.
70. Díaz Padrón 1996; Pérez Preciado 2007.
71. Palomino 1715–1724 (1947), p. 1020.
72. Romero Asenjo 2009, pp. 368–377; Cherry 2010, p. 91, 114, nr. 72.
73. Cherry 2010, p. 82.
74. Valdivieso 2003, pp. 384–388.
75. Romero Asenjo 2009, pp. 195–200; Cherry 2010, p. 114, nr. 74.
76. Cherry 2010, pp. 99–107; Scheffler & Ramón-Laca 2005.
77. Merriam 2012; De Clippel & Van der Linden 2015.
78. Cherry 2010, p. 101.
79. García Cueto 2016.
80. Aterido 2002, p. 113.
81. Voor vanitas-schilderijen, zie Vives-Ferrándiz 2011; Ramón Marcaida 2014, pp. 260–277.
82. Jordan & Cherry 1995, p. 11.

nder het Erevoorzitterschap van H.K.H. Infante van Spanje, Doña Margarita,
ertogin van Soria, en Z.E. Don Carlos Zurita, Hertog van Soria

IRPA KIK
INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE
KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM
Bibliotheek / Bibliothèque
INV. 059185

# HET SPAANSE stilleven

*Onder leiding van* ÁNGEL ATERIDO

BOZAR BOOKS – SNOECK PUBLISHERS