

TÖRTÉNETI IRODALOM

ZWISCHEN LUST UND FRUST

Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598).

Herausgegeben von Caecilie Weissert, Sabine Poeschel, Nils Büttner

Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien, 2013. 275 o.

ÉLVEZET ÉS FRUSZTRÁCIÓ KÖZÖTT

Művészet a 16. századi Németalföldön és II. Fülöp udvarában

1548 októberében a huszonegyedik életévét nemrég betöltő Fülöp infáns a katalóniai Rosas kikötőjéből kihajózva hároméves európai útra indult. Apjának, V. Károlynak célja volt, hogy elsőszülött fiát bemutatva a Német-római Császárság tartományaiban a meglátogatott területek támogatását megszerezze Fülöpnek, egyben előkészítse fia császárrá választását. A németalföldi városok nagyszabású ünnepségekkel fogadták Fülöp és Károly gazdag kíséretét, reményeiket tolmácsolva jövődöbéli uralkodójuk felé. Az infáns udvari történetírója, Juan Cristóbal Calvete de Estrella Fülöp Madridba való visszatérése után összefoglalta az utazás élményeit – a részletes (335 oldalas) beszámoló, *El felicísimo viaje...* címen Antwerpenben jelent meg 1552-ben. Fülöp 1555 és 1559 között ismét Németalföldön tartózkodott, miközben apja lemondását követően a Spanyol Királyság trónjára lépett. A Tizenhét Tartományban tett két hosszú látogatásának hozadéka elsősorban az volt, hogy a korabeli spanyol udvari kultúra és művészet minden más hatáznál nagyobb mértékben fogadta magába a németalföldi mintát.

A *Böhlau* kiadó gondozásában megjelent kötet a 2010-ben az Universität Stuttgart és az Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart szervezésében tartott konferencia előadásainak tíz tanulmányra érett szövegén keresztül mutatja be a II. Fülöp korabeli németalföldi és spanyol udvari művészet jelenségeit. Az 1560-as évek feszült politikai klímája, majd az 1568-ban kitört németalföldi szabadságharc és az 1579-ben szövetségre lépő északi tartományok függetlenségi törekvései természetesen a két fél közti korábbi kulturális cserefolyamatoknak jelentős korlátokat szabtak. II. Fülöp udvarában azonban az uralkodói műpártolás töretlen virágzása és annak eredményei — amelyeknek a sokáig perifériaként kezelt Spanyol Királyság esetében a művészettörténet-írás kevesebb figyelmet szentelt — a spanyol barokk kultúra, a „*siglo de oro*” alapjait vetették meg. A kötet célja így az is, hogy a korábbi történetírói determinizmusokon felülemelkedve (a II. Fülöp világi uralmának a katolikus egyházzal való szoros összefonódásának hatásait korábban sommásan jellemző fogalom pár a *Gegenreformation und Inquisition* helyett ma már a *Konfessionalisierung und Disziplinierung* használatosak a német nyelvű szakirodalomban) a művészettörténeti érdeklődést ismét az Ibériai-félsziget gazdag 16. századi művészeti kultúrájára irányítsa. A tanulmányok problémaérzékenységük mellett bátran nyitnak már bejárt és eddig kevésbé ismert utakat a társtudományokkal való párbeszédnek számára. A szövegek a 16–17. századdal foglalkozó történészek számára is alapvető fontossággal bírhatnak: újfajta módszertani kapaszkodókat nyújtanak azoknak a kutatóknak, akik elsősorban a korszak diplomáciatörténetének, udvari kultúrájának, uralkodói reprezentációjának szentelik figyelmüket.

Caecilie Weissert a kötet nyitó tanulmányában Frans Floris Nicolaes Jonghelinck antwerpeni kereskedő villája számára festett Herkules-sorozatával (1555–56) foglalkozik. A széria darabjainak témája (Herkules tizenkét munkája és a hős más tettei) és a korabeli Herkules-ikonográfia metamorfózisai lehetővé tették, hogy az antik világ hősével a németalföldi politikai helyzet változásai nyomán több társadalmi csoport is azonosíthassa magát. A vászonra festett képek ábrázolásait ma már csak Cornelis Cort metszetei nyomán ismeri a kutatás, amelyekből kiderül, hogy Floris szöveges forrása a 16. században nyomtatásban sokszorosított középkori *Libellus de deorum imaginibus* volt. Ennek volt köszönhető az is, hogy a tizenkét munka közé olyan egyébként „nem kanonikus” képtémák is felvételt nyertek, mint a *Herkules és Antaeus* vagy a *Herkules és Akhelóosz*. 1556 tavaszán az újonnan trónra lépett II. Fülöp is látogatást tett hűséges alattvalója és hivatalnoka, Jonghelinck villájában. A fiatal uralkodó számára Herkules a népét védő, jó fejedelem allegorikus alakjaként tűnt fel, csakúgy, mint azoknak a diadalkapuknak a hőst

ábrázoló szobrain, amelyeket Antwerpen városa emelt 1549-ben az infáns és V. Károly bevonulása alkalmából. A Villa Jonghelinck sorozatán több képen is háttérbe szorítják a hősré Eurüsztheus által kiszabott munkákat olyan jelenetek, amelyeken Herkules a hatalmukkal zsarnoki módon visszaélő mitológikus uralkodókat győz le. A zsarnokölő hős alakjában a nem sokkal későbbi értelmezés szerint már a németalföldi tartományok ellenállási joga fogalmazódott meg a hatalmát önkényesen gyakorló királyukkal szemben. Az elnyomó hatalom ellen harcoló helyi lakosság erős öntudatát, és nyílt azonosulását Herkulesel Hendrick Goltzius és Cornelis van Haarlem 1589-ben és 1590-ben keletkezett Herkules-ábrázolásai is bizonyítják: a képeken csupán állatbőrt viselő és kezében bunkót tartó hős egy batavus harcos képében jelenik meg. A Római Birodalom ellen 69-ben fellázadó Rajna-vidéki germán népcsoportban a németalföldi lakosság saját elődjét látta. A 16. század végére a képhagyomány a lázadók vezérét, Orániai Vilmost azonosította Herkulesel, Fülöp és utódainak Spanyolországát pedig a lernai hüdrával, vagy Kerberossal, az alvilág háromfejű kutyájával. Az eredetileg az uralkodó erényeit dicsőítő ciklus hőse a század végére polgári erények viselőjévé, az öntudatos polgár metaforájává vált, s elválaszthatatlanul összefonódott a németalföldi szabadságmozgalommal.

Caecilie Weissert téziseihez hasonlóakat fogalmaz meg Nils Büttner tanulmánya is Cornelis van Dalem tájképeinek a korabeli politikai viszonyokra való utalásainak felfejtésével. A 15. században — az ókori geográfiák és kozmográfiák újrafelfedezése nyomán — a természet tárgyai és a térképek tájai a művészeti érdeklődés központjába kerültek. A tájkép- és vedutafestészet autonóm festészeti műfajja a 16. századi Németalföldön vált – Itáliában is hazájukat elhagyó németalföldi mesterek művelték először. Az antwerpeni származású Anton van den Wyngaerde 1561-ben érkezett II. Fülöp madridi udvarába, hogy kartográfiai munkái mellett városképekkel ékesítse az El Pardo királyi vadászkastély falait. Fülöp ágensei révén Németalföldön alkotó mesterektől is rendelt tájképeket, így került a Prado gyűjteményeibe Cornelis van Dalem (1530/35–1573) egy festménye is, amelyen sziklás táj előterében pásztorok terelik állataikat. A művészettörténeti kutatás az antwerpeni származású festő csupán néhány munkáját azonosította eddig. A szerző feltételezése szerint Van Dalem 1565-ben született — ma a müncheni Alte Pinakothek gyűjteményében levő — egy majorságot és annak háttérben romos kastélyt ábrázoló festménye reflexió Németalföld kortárs viszonyaira, ugyanúgy, mint az idősebb Pieter Bruegel néhány vászna (*Betlehem-i népszámlálás*, 1566; *Cockaigne földje*, 1567). A kép háttérben feltűnő, omladozó kastély a spanyolpárti főrendek politikai uralmának alkonyát hirdeti, de ugyanúgy nyilatkozik Németalföld kilátástalan politikai helyzetéről is. A harcos kálvinista van Dalem a katolikus főurakkal szemben a protestáns köznemesség és polgárság politikai felemelkedését várta; a történelmi szituációra való reflexiót pedig kötelességének tartotta. Mint kortársai, ő is minden bizonnyal úgy tartotta, hogy a festő munkája a *cognitio orbis terrarum* elősegítője – a kortárs politikai aspektust is beleértve.

A II. Fülöp által a Spanyol Királyság központjává tett Madridtól 40 kilométerre délre fekvő aranjuez-i vidéki kastély kertjeinek kialakítási munkálatai 1561-ben kezdődtek. Ursula Härting az Aranjuez-ről a 16. századból fennmaradt írott és képi források segítségével mutatja ki tanulmányában a kert keletkezésében döntő szerepet játszó németalföldi mintát. Az északi modell átvétele Aranjuez esetében egészen direkt módon történt: Antoine Perrenot de Granvelle, Fülöp tanácsadója, Mechelen érseke és Pármái Margit minisztere küldte kertészét, Jehan Holbecq-et tizenhat munkás kíséretében a madridi udvarba. A korszak botanikai és kertészeti traktátusszerzőinek (Carolus Clusius, Rembert Dodoens, Bernard Palissy) munkáit jól ismerő Holbecq II. Fülöp főkertészeként irányította később Valsain, az Alcázar, az Escorial és a Casa del Campo kertészeti munkálatait is. Holbecq munkájának következménye volt, hogy Aranjuez díszkertjei nem kizárólag az uralkodói reprezentáció eszközei lettek, mint az elsősorban Itália és a Francia Királyság területén létrejött kortársai. Aranjuez-ben a Tajo és a Xarama folyók által bezárt földnyúlványon Holbecq invenciója szerint született meg az ágyások geometrikus rendje által teremtett díszkert (*Jardín de la Isla*), mely egyaránt volt lelőhelye virágkülönlegességeknek, gyümölcsfáknak, haszon- és fűszernövényeknek. A törekvés a teremtett növényvilág különböző fajtáinak a teljességet szem előtt tartó akkumulációjára, annak az uralkodói szándéknak is eredménye, amely az *imitatio dei* eszközeivel teremtette meg saját földi Paradicsomát. A király és családja pihenőhelyéül szolgáló Aranjuez egzotikus állatok (teve, strucc, páva, távoli földrészek madarai) „gyűjtőhelye” is volt; a birtok termékeny gabonaföldei, bő termésű gyümölcsösei, vadban és halban gazdag erdei és tavai valóban paradicsomi állapotokat tükröztek, de utaltak Fülöp világbirodalmának gyakorlatilag kimeríthetetlen gazdagságára is.

A spanyol udvari kertművészet számára kizárólagos mintát nyújtó németalföldi modell mellett a flamand falikárpitok hangsúlyos és a spanyol királyi udvarban ugyancsak exkluzív jelenlétével is számolnia kell a Fülöp-kori művészet kutatóinak. A bécsi Kunsthistorisches Museum Kunst- und Schatzkammer-ének kurátora, Katja Schmitz-von Ledebur tanulmánya az uralkodói gyűjtemények rekonstrukciójával foglalkozó kutatások továbblendítője lehet. A II. Fülöp halálakor felvett inventárium által jegyzékbe vett 701 falikárpit közül a kutatás napjainkra mindössze körülbelül kétszáz darabot tudott azonosítani, ami elsősorban annak köszönhető, hogy az összeírás kevés adattal szolgál a kárpitok eredetére és kinézetére vonatkozóan. A falikárpitok egyszerre szolgálták az uralkodóházak reprezentatív és propagandisztikus céljait. A médiumnak ezt a tulajdonságát a 15. századi burgund hercegi udvarban ismerték fel először. A hagyományt a Habsburg-ház inkorporálta saját udvari kulturális közegébe: már Fülöp infáns 1527. június 5-ei keresztelőjén Krisztus életének jeleneteit és Nagy Sándor tetteit bemutató falikárpitok függtek a valladoldi San Pablo templom főhajójának falain. II. Fülöp uralkodásának kezdetén tehát már gazdag gyűjteményt kapott örökségül, amelyet aztán saját vásárlásaival gyarapított. II. Lajos özvegyének, Mária magyar királynénak 254 darabos brüsszeli falikárpit-gyűjteménye 1571-ben került a spanyol királyi udvarba. A flamand faliszőnyeg-művészet remekeivel Fülöp a Máriánál Binche és Mariemont kastélyaiban tett 1549-es látogatásai alkalmával találkozhatott először. Már erről az útvjáról hazatérve is vitt magával falikárpitokat, de második németalföldi tartózkodása során (1555–1559) már uralkodóként kezdhette meg bevásárlásait. A tanulmány három 1556-os megrendelés rekonstrukciójának szentel komolyabb figyelmet: az antwerpeni Willem de Panne-maker vezette manufaktúrától Fülöp egy nyolcdarabos Apokalipszis-sorozatát és öt Ovidius *Átváltozások*jának jeleneteit ábrázoló kárpitot vett át uralkodásának első évében; a brüsszeli Frans Geubels műhelyének ugyanebben az évben fizetett a spanyol királyi udvar tizenkét — a késő középkori *mille-fleurs* kárpitok hagyományát folytató — levéldíszes, imaginárius tájakat ábrázoló faliszőnyegért. Fülöp második útvjáról való hazatérése után is rendelt németalföldi műhelyektől kárpitokat, de a feszült politikai helyzet által terhelt kulturális kapcsolatok miatt az uralkodói udvar vásárlásai az 1560-as évek végére lezárultak.

A kötet legterjedelmesebb tanulmányában a németalföldi ceremóniális kultúrával, és annak a spanyol udvar számára modellként szolgáló szerepével foglalkozik David Sánchez Cano. Fülöp infánsnak és díszes kíséretének 1548–49-es németalföldi útja során városok sora rendezett pazar bevonulási ünnepélyeket. Juan Cristóbal Calvete de Estrella — a bevezetőben már említett — *El felicísimo viaje...* címet viselő munkája, amely a bevonulásokat és az azok alkalmával emelt díszépitményeket részletesen írta le, a későbbi spanyol udvari ünnepségek mintakönyvévé vált. Calvete írásos tudósítása mellett hasonló mintakönyv szerepe volt Cornelius Grapheus (az antwerpeni bevonulás *directora*) „*Festbuch*”-jának (*Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Prin...*, Antwerpen, 1550.), amelynek a Pieter Coecke van Aelst rajzai után készült metszetei a bevonulások efemer építményeit és díszleteit ábrázolták. A könyv metszetei mintaképként szolgálták a spanyol királyi udvar fesztiválszervezői számára. Köztük annak a Juan de Herreranának, aki tizen-nyolc éves udvaroncként ott volt Fülöp kíséretében annak németalföldi útján, és később királya lisszaboni bevonulásának (1581) díszleteit tervezte. Fülöp számára valószínűleg az utolsót: a Madridba két éves távollét után 1583-ban visszatérő uralkodó szigorúan megtiltotta, hogy díszes ünnepségekkel fogadják. Korábban azonban az udvar pompás fogadtatást rendezett a király leendő feleségei, Valois Erzsébet és Ausztriai Anna számára, amikor a menyasszonyok kíséretükkel elérték Madridot. Ausztriai Anna 1570-es madridi és Fülöp ugyanebben az évben történt sevillai bevonulásai alkalmával a fogadó városok élőképekkel várták illusztris vendégeiket: az ún. *tableaux-vivants*-ok, amelyeken a szobrokat színészek helyettesítették, s bújtak mitológiai szereplők bőrébe, elengedhetetlen tartozékai voltak a Németalföldön rendezett bevonulási ceremóniáknak. (Ernő főherceget 1594-es brüsszeli bevonulásakor százfős élőkép fogadta.) A sevillai *entrée* alkalmával egy zömök kapu tetején zenészek öltötték fel Apolló és a Múzsák jelmezét. David Sánchez Cano tanulmánya a napjainkban új lendületet vett ceremóniakutatások — történészek és művészettörténészek által kialakított — szempontrendszere szerint mélyrehatóan elemzi a jelenség elemeinek egyirányú transzportját a két térség között, eredményei pedig új ösztönzésekkel szolgálhatnak az aldiszciplína módszertana számára.

Egy 16. századi németalföldi művész, Willem van den Broecke (humanista néven Paludanus, 1530–1580) megrendelői körének kialakításában szerepet játszó társadalmi stratégiába nyújt betekintést a korszak szobrászatának két szakértője, Frits Scholten és Titia de Haseth Möller által írt tanulmány. A mecheleni művészcsaládból származó Paludanus 1557-ben lépett be

az antwerpeni Szent Lukács-céhbe; a város polgárjogát elnyerve, s a helyi humanista kör tagjaként hamarosan a közösség elismert tagjává vált. A valószínűleg viszonylag kis műhellyel dolgozó szobrász a nagy presztízsű, informális értelmiségi társaságon belül kialakított kapcsolatainak köszönhető befolyásos megrendelőit is. A humanista kör egyik központi figurája, II. Fülöp bizalmasa, a spanyol műgyűjtők ágense, az 1568 és 1575 között Dél-Németalföldön tartózkodó teológus, Benito Arias Montano révén került kapcsolatba Paludanus Fernando Álvarez de Toledo-val, Alba hercegeével és később a spanyol királyi udvarral is. Míg Paludanus németalföldi kortársai főleg protestáns megrendelőknek dolgoztak, addig ő azon kevés művészek közé tartozott, akik 1566 eseményei után sem fordultak el spanyol katolikus megrendelőiktől. Köszönhető volt ez annak is, hogy Paludanus tagja volt a vallási toleranciát hirdető antwerpeni vallási gyülekezetnek, a *Huis der Liefde*-nek. Műhelye így dolgozott többek között a protestáns János Albert mecklenburggüstrow-i hercegnek, a May-Rembold augsburgi patrícuscsaládnak, de a katolikus Albának is. Paludanus műhelye készítette el a herceg életnagyságnál is nagyobb szobrának talpatzatát és annak reliefdíszét 1571-ben. (A helyiek által a kezdetektől gyűlölt kormányzó Jacques Jonghelinck által kivitelezett szobrát hat évvel felállítás után lerombolták.) Szintén Alba volt a megrendelője a Salamanca melletti Alba de Tormes-i San Leonardo-kolostor számára készült, a templom főhajóját a kórustól és a szentélytől elválasztó alabástrom-kapunak. A Pireneusi-félsziget barokk vallásos művészetére jellemző ún. *reja*-t rendelt II. Fülöp főkamaraosa, Francisco Gutiérrez de Cuéllar is a segoviai katedrális Santiago-kápolnájának bejárati íve alá a Paludanus-műhelytől. A tanulmány egyik következtetése az, hogy szinte kizárólag Paludanus révén került az északi all'antica szobrászati stílus az ibériai területekre.

A Kunsthistorisches Museum 2007 őszén megnyílt kiállításán, majd 2008 februárjától a velencei Galleria dell'Accademia termeiben egymás mellett sorakoztak Tiziano késői alkotói korszakának festményei, köztük a II. Fülöp számára festett *poesia*, a *Danaé* is. Aki napjainkban mind a hat, a spanyol uralkodó megrendelésére készült mitologikus témájú festményt látni szeretné, annak a madridi Pradóba (*Danaé*, 1549–50, *Vénusz és Adonisz*, 1553–54), az edinburgh-i National Gallery of Scotland-be (*Diana és Aktaión*, *Diana és Kalliszto*, 1556–59), a bostoni Isabella Stewart Gardner Museum-ba (*Európa elrablása*, 1559–62) és a londoni Wallace Collection-be (*Perszeusz és Androméda*, 1554–56) is el kell látogatnia. Sabine Poeschel tanulmánya arra tesz kísérletet, hogy a festmények eredeti — tehát a II. Fülöp által meghatározott — elrendezését rekonstruálva mutassa meg, hogy a spanyol király nagyon is érezte az ellentmondást a mitologikus témájú, és erotikával fűtött festmények gyűjtése és a katolicizmust harcosan védelmező politikája között. Bár a szerző feltevése merőben hipotetikus, mégis meggyőzően érvel igaza mellett. A velencei mester úgy gondolta, hogy a sorozat darabjai meghatározott program szerint egy teremben fügnek majd, mint korábbi munkái Alfonso d'Este ferrarai *Camerino d'alabastro*-jában, de azok valószínűleg a madridi Alcázar nyári (északi) szárnyának három sötét, földszinti termében kaptak helyet („*las bóvedas de Tiziano*”). II. Fülöp korából nem maradt fenn sem írott, sem képi forrás, ami a képek elhelyezéséről árulkodik, de Poeschel véleménye szerint abban változás nem történt a 17. század első felében, s így Cassiano del Pozzo beszámolója és egy 1651-ben keletkezett dokumentum is az Ovidius *Átváltozásokjának* jeleneteit megörökítő vásznak eredeti helyét írja le. (Rubens ezekben a helyiségekben másolta a *poesiákat* második madridi látogatása alkalmával 1628–29-ben.) Ezek a kevésbé reprezentatív terek a mindenkori uralkodó személyes használatában álló palotaszárnyban voltak. Mindeközben az inkvizíció képrombolásai során olyan festmények pusztultak el, amelyek témájukban és előadásmódjukban sem jelentettek az egyház számára a *poesiák*-hoz mérhető veszélyt. Az önellentmondás elkerülése végett az uralkodó tehát inkább elzárta a képeket saját apartmanjaiban, s azokkal csak néhányan találkozhattak, köztük a család osztrák ágának tagjai, II. Miksa és a későbbi II. Rudolf császár, akik szintén rendelték *poesiákat* Tiziano műhelyétől: a Miksának festett *Diana és Kalliszto*t és a Rudolfnak készített *Danaét* ma a Kunsthistorisches Museum őrzi. A *poesiák* buja aktjainak elődeit, az Alessandro Farnese *gran cardinale* számára festett *Danaét* és a Guidobaldo della Rovere urbinói kastélyában függő fekvő aktot (*Urbinoi Vénusz*) Fülöp 1548-as itáliai útja során ugyan nem láthatta, de az „ördög műveinek” hírért bizonyosan hallotta. Az *Urbinoi Vénuszt* — elsősorban Daniel Arasse nyomán — bizonyos műértelmezési szinteken szokás egyszerű *pin-up girl*-ként emlegetni, s valljuk be, a Fülöp számára festett *Danaé* érzéki és tökéletesen meztelen aktja esetében is jogos a 20. századi fogalom visszavetítése. A tanulmány végén a szerző a katolikus uralkodó propagandájának elsődleges helyszínét az Escorial reprezentatív tereiben, és templomában jelöli ki, ahol a Tizianótól rendelt vallásos-politikai témájú képek is helyet kaptak. Ezzel szemben a *poesiák* kéjes nőalakjaira az Alcázar föld-

szinti termeinek hűvös boltívei alatti félhomályban csak egy meglehetősen szűk és kiváltságos kör tagjai emelheték tekintetüket.

A nemzeti karakterisztikum keresése egy állam közép- és kora újkori művészeti produkciójában a 19. századi történetírás hagyatéka, mely törekvéseket az újabb kori tudomány sikeresen számolt fel. Ez a célja Bettina Marten szövegének is, aki hat pontban mutatja meg, hogy a II. Fülöp-kori spanyol (udvari) művészet arculatát milyen hagyományok és hatások alakították. 1492-ben elesett Granada, a muszlimok utolsó nyugat-európai védőbástyája; Aragóniai Ferdinánd 1512-ben Navarra elfoglalásával bevégezte a korábbi önálló királyságoknak keresztény uralma alatt való egyesítését. Ezt a királyságot vette át 1516-ban unokája, (Habsburg) Károly, aki udvarába azzal az észak-európai kulturális mintával érkezett, ami egyben saját és utódai ízlésére is döntő hatással volt. A szerző megjegyzi, hogy a helyi késő gótikus hagyomány mellett már Izabella és Ferdinánd korában is erős volt udvari környezetben a németalföldi művészeti nyelv jelenléte. A 15. század végi és 16. század eleji harmadik erős stílustradíciót a mór és az itáliai reneszánsz formakincsét elegyítő ún. platereszk (*estilo plateresco*) jelentette. II. Fülöp preferenciáit ugyan csak meghatározták dédszülei és apja korábbi németalföldi és itáliai megrendelése. Az Ibériai-félszigeten született udvari festők stílusára is a reneszánsz itáliai és északi mesterei gyakorolták a legnagyobb hatást. A Valenciából Fülöp udvarába érkező Alonso Sánchez Coello (1531/32–1588) mestere az 1552 és 1560 között többször is a madridi udvarban tartózkodó németalföldi Anthonis Mor volt. Az Escorial vallásos témájú megrendeléseinek dolgozó Juan Fernandez de Navarrete („El Mudo”, 1526–1579) az 1550-es években utazást tett Itáliában, udvari pályáját pedig Rogier van der Weyden és Tiziano képeinek restaurálásával kezdte. A főleg magánmegrendeléseken dolgozó Luis de Morales (1509/10–1586) vásznainak váltakozóan szikárabb és fátyolos felületei egyaránt árulkodnak a lombard reneszánsz (elsősorban Leonardo) és az északi Quentin Massys körének hatásáról.

A kötet két utolsó tanulmánya a fülöpi korszak ikonikus épületkomplexumával, az Escorialal (1563–1584) foglalkozik. Az Universitát Leipzig művészettörténet tanszékének professzora, Michael Scholz-Hänsel a tudománytörténeti áttekintés mellett a „kolostorpalotát” vallástörténeti kontextusba helyezve számol le azokkal a korábbi, főleg művészettörténészek által képviselt elképzelésekkel, amelyek az Escorial *Gesamtkunstwerk*-jét a „protestáns eretnokség” ellen vívott ellenreformációs küzdelmek szimbolikus központjaként interpretálták. Bár a 19. század végén Carl Justi bonni előadásában már erősen vitatta a Fülöpről az utókor — és főként a korai német protestáns történet- és művészettörténet-írás — által kialakított, és olyannyira hangsúlyozott despota képet, a művészettörténeti szakmában követőkre csak akkor talált, amikor a történetudományokban is a korábbiakhoz képest másképp kezdtek gondolkodni a 16. századi Spanyol Királyságról. Tény, hogy a Yuste kolostorát és a madridi Alcázart egyaránt mintájának tekintő Escorialt 1563-ban, a tridenti zsinat utolsó évében kezdte építtetni az uralkodó, s az épület tekinthető a spanyol katolikus reform központjának. A katolikus vallás számára azonban az Ibériai-félszigeten nem a protestantizmus jelentette a legnagyobb ellenfelet, amit az Escorial Galería de Batallas-ának festett jelenetei is bizonyítanak. Szimbolikus jelentőségű a komplexum építőanyaga, a gránit, amely az új uralkodói központot az Alhambra homokkővel, és gipsztukkóival szemben, annak ellenpólusaként definiálta. Juan de Toledo és Juan de Herrera épülete dísztelenségével (*estilo desornamentado*) már-már tüntet az iszlám művészet hatása alatt álló, s a félszigeten uralkodó platereszk stílus ellen. Scholz-Hänsel javaslata az is, hogy az Itáliában képzett építészek munkájára ne mint a késő reneszánsz heroikus-klasszikus csúcspontjára, és mégis periférikus jelenségre tekintszen a kutatás. Az Escorial a michelangeleszk építészeti nyelvet követve is sokkal inkább protobarokk emlék, amelynek stíluselemei teljesen megfeleltethetőek a következő évszázadot uraló, s egy korszakot jellemző korstílusnak. Ezenkívül nem tartozik a periféria művészeti produktumai közé sem: az Escorial egyszerre a fülöpi államkatolicizmus monumentuma, és a Trident utáni katolikus reform manifestuma. A szerző célja az tehát, hogy a többek között Ernst Gombrich és Horst W. Janson nagy művészettörténeti összefoglalóiból is kimaradt Escorialt a kutatás a barokk művészet meghatározó emlékeinek sorába emelje, a kánon részévé tegye.

Der Escorial – eine vollendete Architektur címet viseli Ulrich Schulze tanulmánya, amely az épületegyüttest Fülöp birodalmának ideológiai központjaként a római Szent Péter székesegyház és Salamon jeruzsálemi templomának analógiájaként írja le. Az Escorial a spanyol világbirodalom számára ugyanazt jelentette, mint a kereszténység számára a 16–17. században teljesen újjaépített Konstantin-kori bazilika, vagy a zsidóság számára egykor a jeruzsálemi Templom, „ami” a fejekben élő absztrakt fogalomként napjainkra sem veszített szimbolikus-ideologikus jelentőségét.

géből. Az egy nagy körbe foglalható kolostorpalota négyszögű alaprajza mellett egy harmadik, szabályosságával a végtelenséget és egységet szimbolizáló geometriai forma, az egyenlő oldalú háromszög is beírható az alaprajz három kardinális pontja közé: szarvai a főhomlokzat két sarkát és a templom oltárának szentségtartóját kötik össze (írja korábban René Taylor [1967]). A tökéletességet kereső alaprajzi kép mellett, amely Salamon templomát is jellemezte, másban is mintaként tekintett az Escorial ókori elődjére. Fülöp rezidenciáját ugyanúgy, mint Salamon palotáját, a templom köré építtette. Bár az Escorialnak háromszor annyi időre volt szüksége az elkészüléshez, mint a legendák szerint a jeruzsálemi templomnak, méreteit tekintve és párhuzamba állítva a római Szent Péter bazilika másfél évszázadot átölelő építkezéseivel, az a maga korában gyorsnak számító huszonegy év alatt épült fel. Az Escorial első építésze az a Juan Bautista de Toledo volt, aki 1546-tól Rómában Michelangelo oldalán a „*secondo architetto*” posztját töltötte be a Szent Péter-bazilika építkezéseivel. Toledo meghalt az Escorial építkezéseinek megkezdése után három évvel, utódjának, Juan de Herreranának munkáját az uralkodó mindvégig személyes felügyelete alatt tartotta. Fülöp mindenre kiterjedő hatalmát az új építészeti stílus (és típus) megteremtésének ellenőrzésében is gyakorolta. A vallási- és uralkodói központot építő Salamonnal Cabrera de Cordoba, Fülöp életrajzírója is azonosította urát, míg apját, V. Károlyt Dávid király szerepében tüntette fel. II. Fülöp az Escorial gyűjteményeiben hozzátvetőleg 7500 keresztény ereklyét halmozott fel; saját és apja síremlékének felállításával kijelölte a család temetkezőhelyét a San Lorenzo templom kriptájában. Az uralkodóház és a spanyol katolicizmus központját kialakítva teremtett a 20. századig ívelő hagyományt, melyben állam és egyház szoros együttműködésben létezett egymással. Ily módon vált napjainkra az Escorial a spanyol közösségi emlékezet helyévé.

A Németalföld és II. Fülöp udvara közti művészeti transzfer, amint azt a tanulmányok is mutatják, a király elődeinek mintáját követte, majd teljesítette ki. A szabadságháborúk kitérőse a két fél közti kulturális kapcsolatok sérüléséhez vezetett, az északi tartomány függetlenné válásával pedig Németalföld egy részével e kötelék teljesen meg is szakadt. Az Escorial példája is jól mutatja azonban, hogy Fülöp uralkodásának második felében az államkatolicizmus sikeresen alakította ki a céljait szolgáló művészeti nyelvet, amelyben a németalföldi modellnek hatalmas szerepe volt. Az itáliai és németalföldi hagyományok befogadásával a „*siglo de oro*” — amelynek kezdetét a kötet tanulmányait végigolvasva talán helyesebb az 1560-as és 70-es évekre tenni — vallásos és világi művészeti produkciója az európai barokk csúcsteljesítményeivel egyenlő rangra emelkedett. Csak remélhető, hogy a kötet nyomán a művészettörténeti szakma más, korábban szintén periférikusnak tartott jelenségek értékeit bemutatva, méltónak tartja majd azok beemelését is abba a kánonba, amelyből Európa nagy részének kora újkori művészeti teljesítménye mindaddig kizorult.

Ugry Bálint

Julia Anna Riedel

BILDUNGSREFORM UND GEISTLICHES ORDENSWESEN IM UNGARN DER AUFKLÄRUNG

Die Schulen der Piaristen unter Maria Theresia und Joseph II.

Stuttgart, Steiner, 2012. (Contubernium. Tübinger Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte 77). IX, 611 o.

OKTATÁSI REFORM ÉS SZERZETESSÉG A FELVILÁGOSODÁS KORI MAGYARORSZÁGON

A piarista iskolák Mária Terézia és II. József alatt

Julia Anna Riedel nagyszabású monográfiája a tübingeni egyetemen megvédett doktori disszertáció nyomtatásban megjelent változata. A mű fő célkitűzése, hogy megmutassa: hogyan élte meg a piarista rend a Mária Terézia és II. József irányításával bevezetett oktatási és egyházi reformokat. A disszertáció a „Fenyegetett rendszerek (*Bedrohte Ordnungen*)” című kutatási projekt keretében készült, ezért fő kérdésfeltevése is a projekt központi témájához igazodik: mennyiben jelentett a