

# VU Research Portal

## Ritueel in beeld. De Boerenbruiloften en hun publiek in de tijd van Bruegel en zijn navolgers

Henneke, W.M.A.

2009

### **document version**

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

### **citation for published version (APA)**

Henneke, W. M. A. (2009). *Ritueel in beeld. De Boerenbruiloften en hun publiek in de tijd van Bruegel en zijn navolgers*.

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

### **E-mail address:**

[vuresearchportal.ub@vu.nl](mailto:vuresearchportal.ub@vu.nl)

## I Beeld

### 1 De *Boerenbruiloften* en hun context

Het accent in het onderzoek heeft gelegen op de bloeiperiode van de *Boerenbruiloften* tussen 1540 en 1580, waarin het merendeel van de beeldtypen is ontstaan. Daarnaast is ook aandacht geschonken aan het vervolg dat door Pieter Breughel de Jonge en Jan Bruegel de Oude tussen 1590 en 1640 aan het thema is gegeven. In dit hoofdstuk wordt een overzicht gegeven van het onderzochte beeldmateriaal, dat een grote diversiteit in stijl en iconografie vertoont. Dit en het feit dat deze verschillen ook een rol spelen in de betekenis van de voorstellingen is reden om stil te staan bij de iconografische en stilistische ontwikkeling van het thema boerenbruiloft. Vervolgens wordt aandacht besteed aan de historische context van deze schilderijen en prenten. Het accent ligt daarbij op vragen naar de tot standkoming van deze kunst, de kunstenaars en het publiek waarvoor deze voorstellingen werden gemaakt. De beantwoording van deze vragen moet zicht geven op de sociale context waarin de *Boerenbruiloften* ontstonden. Daarna worden de relevante kunstopvattingen belicht om het kader aan te geven waarin de contemporaine waardering van het boerengenre een plaats had. Het hoofdstuk wordt afgesloten met een overzicht van enkele belangrijke, gemeenschappelijke kenmerken van de iconografie van het beeldmateriaal in zijn totaliteit, zoals deze uit de eerste analyse van al het beeldmateriaal naar voren kwamen. De vragen waartoe deze kenmerken aanleiding geven, worden in het derde deel *Ritueel in beeld* aan de orde gesteld.

#### Het beeldmateriaal

De *Boerenbruiloft* verscheen gelijktijdig in de Duitse prentkunst en in de Zuid-Nederlandse prent- en schilderkunst. De vroegste vermelding van een *Boerenbruiloft* in de Nederlandse kunst stamt uit 1529. Het betreft een verloren gegaan schilderij van het te bedde brengen van de bruid, dat was aangekocht door koning Frans I van een Antwerpse kunsthandelaar.<sup>72</sup> Wel bewaard bleef daarentegen een anonieme Duitse houtsnede, *Boerenbruiloft*, 1527 (Cat.I.1, Afb. 1), maar de ontwikkeling van het thema boerenbruiloft in de Duitse kunst eindigde al met de volgende afbeelding van een boerenbruiloft, een reeks kleine gravures, *Boerenbruiloftsstoet*, uit 1538-'40 (Cat.I.2, Afb. 2) van de Neurenbergse prentkunstenaar Hans Sebald Beham (1500/02-1550).

Alleen in de Zuidelijke Nederlanden werd het thema Boerenbruiloft opgepakt en niet alleen in de prentkunst, maar ook in de schilderkunst.<sup>73</sup> Hoewel de Duitse voorbeelden wel bekend zullen zijn geweest, zoals blijkt uit een prentserie van Cornelis Bos, de *Bruiloftsdansers*, ontwikkelde de iconografie zich geheel zelfstandig verder. Tussen 1540 en 1580 creëerde een klein groepje kunstenaars in Mechelen en Antwerpen de belangrijkste composities: Jan van Hemessen (Hemiksem ca. 1500-1575-'79 Antwerpen), Jan Massys (Antwerpen 1509-1575 Antwerpen), kunstenaars uit de Mechelse Groep Verbeeck, Hans Bol (Mechelen 1534-1593 Amsterdam), Peeter van der Borcht (Mechelen of Brussel ca. 1535-1608 Antwerpen), Pieter Bruegel (Breda ? ca. 1525-1569 Brussel), Marten

---

<sup>72</sup> Zie hoofdstuk 6 *Een Huilende bruid van Jan van Hemessen*.

<sup>73</sup> De verlichting van handschriften en de prentillustraties in boeken zijn niet systematisch onderzocht, maar een eerste inventarisatie van het materiaal maakt boerenbruiloften tot een weinig waarschijnlijk onderwerp.

van Cleve (1527 Antwerpen 1581), Pieter Baltens (ca. 1527 Antwerpen ca. 1584), Lucas van Valckenborch (Leuven 1535–1597 Frankfurt a.M.) en Jan van Wechelen (1555 inschrijving Sint-Lucasgilde Antwerpen). Daarvan was Pieter Bruegel de bekendste en invloedrijkste kunstenaar.

Van de meeste composities van deze kunstenaars zijn ook nog een flink aantal reproducties en vrije versies bewaard gebleven. Van het overgrote deel hiervan kennen we de namen van de kunstenaars niet. Het gebrek aan kwaliteit van veel van deze werken en het ontbreken van een signatuur en datum maken het niet waarschijnlijk dat de makers ooit uit de anonimiteit zullen treden. Ook de datering van deze werken is lastig. Waarschijnlijk ligt hun ontstaansdatum ongeveer tussen 1590 en 1630, de periode waarin de zonen van Bruegel, Jan Brueghel de Oude (Brussel 1568-1625 Antwerpen) en Pieter Breughel de Jonge (Brussel 1563-'64–1637-'38 Antwerpen), met reproducties en vrije versies aan de vraag naar het werk van hun vader voldeden. Zij schiepen daarnaast nog een aantal eigen composities van *Boerenbruiloften* in de trant van hun vader en diens generatie. Hoewel er daarna ook nog *Boerenbruiloften* zijn geschilderd, zowel in de Zuidelijke als de Noordelijke Nederlanden, is er geen sprake meer van de grote aantallen, die kenmerkend zijn voor de eerste drie decennia van de 17de eeuw. Dat is een duidelijk teken van de afgenomen belangstelling voor het onderwerp. Het verschil met het werk uit de voorgaande periode is ten slotte dusdanig, dat zij voor dit onderzoek buiten beschouwing zijn gelaten.

## Voorlopers

Als eerste moet hier de *Huilende bruid* van Jan van Hemessen uit 1540 (Cat.III.1; Afb. 6) worden genoemd. Het is de vroegste, bewaard gebleven *Boerenbruiloft* en de compositie staat in de traditie van de vroege genrevoorstellingen met figuren, een compositietype dat overigens in de rest van het beeldmateriaal niet meer voorkomt. De figuren zijn ten halven lijve afgebeeld en vullen bijna het gehele beeldvlak, zoals Quinten Metsys (1465-1530) deze voor het eerst schilderde.<sup>74</sup> Van Hemessens compositie is, direct of indirect, het voorbeeld geweest voor alle latere prenten en schilderijen waarop het te bedde brengen van de bruid is afgebeeld (Cat.III)

Een bijzonder geval zijn twee schilderijen uit de jaren 1540-'50 waarop de *Boerenbruiloft* als achtergrondmotief de boodschap van het hoofdthema van het schilderij onderstreept. Het betreft de *Gelijkenis van het grote gastmaal* (Cat.II.1, Afb. 3 en Afb. 4) van de Brunswijker Monogrammist (werkz. Antwerpen XVIb) en *De Zondvloed* (Cat. II.2, Afb. 5), die vroeger werd toegeschreven aan de samenwerking van Herri met de Bles (Dinant ca. 1510– werkzaam 1533/1566 te Antwerpen) met een verder onbekende schilder. De beide schilderijen zijn van belang, omdat de hoofdonderwerpen, overigens minder bekende iconografische thema's, iets van het denkkader laten zien waarin het thema *Boerenbruiloft* past.<sup>75</sup> Van veel later dateert een gezicht op Antwerpen van Abel Grimmer, waarop een *boerenbruiloft* als detail in het landschap is opgenomen, *Boerenbruiloft met gezicht op Antwerpen* (1596).<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Namelijk het schilderij *De juwelier en zijn vrouw* (1514), Parijs, Louvre.

<sup>75</sup> KIRSCHBAUM 1994, 4, 161-163, *Sintflut*. KIRSCHBAUM 1994, 3, 133-136, *Mahl, Gastmahl*, i.h.b. *II Gleichnis vom Mahl*.

<sup>76</sup> KMSK Antwerpen, inv.nr.672. Afgebeeld in: ANTWERPEN KMSK - Borggreve H. (red.), *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen : Hans Vredeman de Vries en de Renaissance, Antwerpen, 2002*, afb. 17.

In de jaren 1550-'60 – de datering van Vandenbroeck wordt hier aangehouden – volgt een drietal waterverfdoeken van de Groep Verbeeck.<sup>77</sup> De kunstenaars, die tot deze groep worden gerekend, waren werkzaam in Mechelen. Twee van deze schilderijen geven carnavaleske bruiloftsmalen (Cat.IV.1; Afb. 18 en Cat.IV.2; Afb. 19) weer en het derde geeft een steekspel weer (Cat.IV.5; Afb. 22), alledrie met een sterk satirische inslag. Van deze kwetsbare doeken, die de nodige beschadigingen hebben opgelopen, bestaan ook nog enkele kopieën en varianten in olieverf op paneel of doek, die in betere staat zijn.

## Twee stromingen

Tussen 1560 en 1580 vindt de belangrijkste ontwikkeling van het thema plaats. In deze periode ontstaat ook het merendeel van de composities van de *Boerenbruiloften*. Daarbij is sprake van een parallelle ontwikkeling van twee typen compositie. Het gaat enerzijds om een groep prenten en kleine schilderijen met een meer landschappelijk karakter waarop kleine figuurtjes een nogal ondergeschikte rol vervullen en anderzijds om grootfigurige voorstellingen, hoofdzakelijk op schilderijen, waarin de figuren en hun handelingen juist op de voorgrond staan.<sup>78</sup> De eerste groep voorstellingen is ondergebracht in de groep *Landelijke bruiloften*. Hierop is voornamelijk boers gedrag in het algemeen te herkennen, in tegenstelling tot de grootfigurige voorstellingen, waar ook de bruiloftsviering zelf mikpunt van satire is. Aan het begin van beide stromingen staan twee prenten, *Landelijke bruiloft* (Cat.VI.1; Afb. 31) van Hans Bol uit 1562 en een *Bruiloftsfeest op een boerenerf* (Cat.V.1; Afb.25) uit 1560 van Peeter van der Borcht.

Van de *Boerenbruiloften* uit deze periode is gezegd dat zij een 'realistisch, documenterend' karakter zouden hebben.<sup>79</sup> Er zijn inderdaad belangrijke verschillen met de *Boerenbruiloften* uit de voorafgaande periode te constateren. Voortaan ontbreekt het karikaturaal satirische karakter dat we aantreffen in de Verbeeck-bruiloften of de *Huilende bruid* van Jan van Hemessen en is er evenmin nog sprake van allegorische elementen, zoals bij de *Huilende bruid* van Van Hemessen. De stelling echter van Vandenbroeck dat de *Boerenbruiloften* in de periode na de Verbeeck-bruiloften een vorm van "beschrijvende ethnografie" zouden vertegenwoordigen waaraan spottende en denigrerende elementen ontbreken, wordt ontkracht door de blijvende aanwezigheid in de iconografie van de *Boerenbruiloften* van verwijzingen naar typische boerenondeugden of ondeugden in het algemeen.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> VANDENBROECK P., "Het schildersgeslacht Verbeeck. Voorlopige werkkatalogoog", *Jrb. KMSKA.*, 1981, 31-60. De datering is te vinden in: VANDENBROECK P., "Verbeeck's peasant weddings: a study of iconography and social function", *Simiolus* 14 (1984), 82. Zie over de datering ook hoofdstuk 7 *De satirische Verbeeck-bruiloften*.

<sup>78</sup> Composities waarin de figuren klein zijn en het landschap overheerst noemt men landschappen "verciert met beelden en Historien", terwijl composities met grote figuren "Historien oft beelden" worden genoemd, aldus het 17de-eeuwse traktaatje over de tekenkunst van C.P. Biens uit 1636. BIENS C.P. – E.A. de Klerk, "De Teecken-Const, een 17de-eeuws Nederlands Traktaatje", *OH*, 96:1 (1982), 51.

<sup>79</sup> RAUPP 1986, 302: "Welche Anregungen und Absichten den entscheidenden Ausschlag gegeben haben, dass anstelle der 'boertighe' Narrenhochzeit 1560 eine 'richtige' Bauernhochzeit eine neue Bildtradition begründete (Van der Borcht Nr.5, Abb. 235) bleibt unklar. Es scheint, dass diese Frage durch rein kunst- oder literaturgeschichtliche Untersuchungen nicht beantwortet werden kann." TENT. ANTWERPEN KMSK - P. Vandenbroeck, *Beeld van de andere, vertoog over het zelf*, 1987, 85: "Van het genre der Verbeeck-boerenbruiloften wijkt de rest van de 16e-eeuwse voorstellingen fundamenteel af." Zie ook: H.7 *De satirische Verbeeck-bruiloften*.

<sup>80</sup> TENT. ANTWERPEN KMSK 1987, 85. Pieter Baltens panoramische dorpsbruiloft en dezelfde thema's bij Marten van Cleve noemt hij "eerder een ethnografische inventarisatie". „Spottende en

## Peeter van der Borcht, Pieter Bruegel en Marten van Cleve

Peeter van der Borchts *Bruiloftsfeest op een boerenerf* is, als gezegd, het vroegste voorbeeld van de grootfigurige *Boerenbruiloften*, waaraan vooral Pieter Bruegel en Marten van Cleve markante bijdragen hebben geleverd. De compositie van deze prent, die het formaat heeft van een klein schilderijtje, is duidelijk verwant aan de boerenbruiloftsmaaltijden van de Groep Verbeeck.<sup>81</sup> Spottende verwijzingen naar de bruiloftsviering spelen op alle grootfigurige schilderijen en prenten een belangrijke rol. Tussen 1565 en 1568 ondergingen de ouderwetse composities die we aantreffen bij de Groep Verbeeck en bij Van der Borcht, in handen van Bruegel een stilistische metamorfose.<sup>82</sup> Moderne, Italiaanse stijlmiddelen uit de historieschilderkunst, zoals het plaatsen van grote figuren op de voorgrond en het verplaatsen van het blikpunt uit het midden, werden door Bruegel toegepast op de *Dans van de bruid* waarvan alleen nog een oude repliek bestaat (Cat.VIII.E.1), op de *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid*, waarvan latere replieken door de zonen van Bruegel bewaard zijn gebleven, en op het *Boerenbruiloftsmaal* (Cat.IX.1; Afb. 78).

Naar Bruegels compositie werd rond 1570 een prent van Pieter van der Heijden uitgebracht, alweer van een groot formaat, door de weduwe van Hieronymus Cock, Bruegels vaste uitgever en vriend (Cat. VIIIA.1, Afb. 56). Bruegels vernieuwing vond voor het thema Boerenbruiloft alleen navolging in twee werken van de Antwerpse kunstenaar Marten van Cleve, het *Bruiloftsfeest met de landheer en zijn vrouw* (Cat.XI; Afb. 105) en de *Bruiloftsserie* (Cat.XA.a-f; Afb. 81, Afb. 82, Afb. 83, Afb. 84, Afb. 85, Afb. 86). Daarop zijn zowel elementen van Bruegels *Boerenbruiloftsmaal* als zijn *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid* te herkennen. Van Cleve was een in zijn tijd gewaardeerde en productieve kunstenaar die zijn 'rapen goed kookte', hetgeen wil zeggen dat hij motieven uit andermans werk zo verwerkte dat het niet onmiddellijk opviel, wat naar de toen

---

denigrerende elementen zijn afwezig: geen woeste drankgelagen, brakkers etc. zelfs geen dans." VANDENBROECK 1987, 86. Over Bruegels *Boerenbruiloften* merkt hij op: "Weerom zijn groteske en karikaturale elementen afwezig." RAUPP 1986, 254, 255-256 (over Baltens *Dorpsbruiloft*): "Im Gewimmel der Figuren und Einzelszenen findet man allerlei possible Motive, Liebespaare, und Trinker. Auch ist angesichts der riesigen Kessel, in denen Brei oder Milchsuppe bereitet werden, klar, dass Mäßigkeit auf einem solchen Fest nicht regiert. Das ist aber noch kein Anlaß, in diesem Bild mehr sehen zu wollen, als eine detailreiche, lustige und unterhaltsame Schilderung dörflichen Festtreibens aus bequemer und sicherer Vogelschau. Das Bild enthält weder in der kompositorischen Struktur, noch in den Einzelheiten explizite Warnungen und Mahnungen: es werden keine Exzesse vorgeführt, keine speienden Betrunkenen und keine Prügelei die Festteilnehmer sind unbewaffnet. Mit einem solchem Bild konnte der Städter sich den Anblick ländlicher Festvergönungen ins Haus holen, um sich in Ruhe und Bequemlichkeit in die Fülle der bunten und amüsanten Einzelheiten zu vertiefen." Idem, 260, 264 (over Van Cleve): "Die Kunden Marten van Cleves waren vermutlich weniger gebildet, sicher aber nicht weniger zahlungskräftig als die Bruegels. Auch sie waren an folkloristischen Darstellungen interessiert. Das Bild, das Marten van Cleve von ländlichen Brauchtum und bäuerlichen Festen entworfen hat, zeigt diese vor allem von ihren unterhaltsamen, komischen und seltsamen Seiten. Andererseits werden, wie schon bei Pieter Baltens, die für die graphischen 'Bauernfeste' typischen Hinweisen auf Unmäßigkeit, Unzüchtigkeit und Narrheit in den Bildern des Marten van Cleven nur sehr zurückhaltend angedeutet."

<sup>81</sup> Peeter van der Borcht was tot 1572 werkzaam in Mechelen, waar hij het werk van zijn stadgenoten, de schilders Verbeeck zal hebben gezien.

<sup>82</sup> Dat Bruegel met dit werk bekend moet zijn geweest blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat Bruegel rond 1551 samen met Pieter Balten werkte aan een altaarstuk voor het handschoenmakersgilde in Mechelen. De opdracht, die door de schilder en kunsthandelaar Claude Dorisi werd gegeven, werd in diens atelier uitgevoerd. MONBALLIEU 1964, MONBALLIEU 1966, MONBALLIEU 1969, 123, GIELES 1972-'73, 22-23, TENT. MECHELEN, Centrum voor Oude Kunst, 't Vliegend Peert - J. Op de Beeck (red.), *De zotte schilders. Moraalridders van het penseel rond Bosch, Bruegel en Brouwer*, Gent, 2003, 21-22.

geldende opvattingen niet alleen volstrekt geoorloofd, maar zelfs een reden tot lof was.<sup>83</sup> Zijn belangrijkste en meest originele bijdrage aan de iconografie van de Boerenbruiloft is wel de *Bruiloftsserie* waarvan vele repleieken bekend zijn.<sup>84</sup> Enkele zijn van de hand van Pieter Breughel de Jonge, op wiens werk Van Cleve duidelijk invloed heeft uitgeoefend, een invloed die nu eveneens aanwijsbaar blijkt in de *Boerenbruiloften* van Jan Brueghel de Oude.<sup>85</sup>

## Hans Bol en anderen

De *Landelijke bruiloft* van Hans Bol (Cat.VI.1; Afb. 31) hoort bij een twaalfdelige prentreeks, de *Grote Landschappen* die in 1562 werd uitgebracht bij *De Vier Winden* van Hieronymus Cock. Deze laatste borduurde daarmee voort op het grote succes van de gelijknamige prentreeks van Bruegel, die hij een paar jaar eerder op de markt had gebracht.<sup>86</sup> Terwijl echter Bruegel nog religieuze taferelen in zijn landschappen had opgenomen, waren het bij Bol alleen maar scènes uit het dagelijks leven. We zien marskramers die onderweg zijn of wagens en schuiten die vrachten vervoeren, een boer die een kruiwagen voortduwt of een boer die zijn vee drijft, een valkenjacht en een hertenjacht, adellijke genoegens ontleend aan de oudere beeldtraditie van de kalendermaanden en een plattelandsbruiloft en een dorpskermis, twee gloednieuwe onderwerpen.<sup>87</sup>

Kenmerkend voor de groep *Boerenbruiloften* met een landschappelijk karakter is dat er geen beeldtypen zijn ontstaan, dat wil zeggen dat het steeds om unieke composities gaat, die geen navolging hebben gevonden. Dit type *Boerenbruiloften* ontwikkelt zich rond 1600 in de richting van het idyllische landschap, waarvan de *Bruiloftsdans op een boomrijke plek* (Cat. XIII.1; Afb. 110) van Jan Brueghel de Oude een voorbeeld is.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> De Leidse schilder Angel sprak in zijn *Lof der schilder-konst* over "welgekookte rapen". ANGEL Philips, *Lof der Schilder-konst*, Leiden, 1642, 36-37.

<sup>84</sup> Aangezien over deze kunstenaar nog geen monografie is verschenen, maar hem als schilder en inventor van nieuwe iconografische thema's enig gewicht mag worden toegekend in de ontwikkeling van de Nederlandse genrekunst, is in de catalogus al het gevonden beeldmateriaal van zijn hand of aan hem toegeschreven opgenomen. Nieuwe thema's, die tot in de 17de eeuw geliefde onderwerpen bleven, zijn: *Gevecht tussen boeren en plunderende soldaten*, *Bezoek van de landheer aan de pachter* en *De koning drinkt*. Zie RAUPP 1986, 258-264.

<sup>85</sup> In zijn studie over Pieter Breughel de Jonge wijdde Marlier een apart hoofdstuk aan diens relatie met Marten van Cleve. MARLIER 1969, 333-364. Van Cleve is heden ten dage bekender als graveur en ontwerper van prenten. Zie o.m. MIELKE 1975, 57-67. Ruime aandacht kreeg Van Cleve in de studie over Bruegel van Bastelaer en Hulin de Loo. BASTELAER R. van & HULIN DE LOO G., *Peter Brueghel l'ancien, son oeuvre et son temps*, Brussel, 1907, 374-380. Sindsdien is alleen nog in 1965 een aparte publicatie aan zijn genreschilderijen gewijd. FAGGIN G.T., "De genre-schilder Marten van Cleef", *OH*, 80 (1965), 34-46. Faggin vermoedt dat Van Cleve ook invloed heeft uitgeoefend op David Vinckboons, wiens werk een belangrijke bron was voor de Noord-Nederlandse genreschilderkunst van de eerste helft van de 17de eeuw. FAGGIN 1965, n. 28.

<sup>86</sup> Over deze veronderstelde marketing tactiek: FRANZ 1965, I, 27-31. Ook Miedema suggereert concurrentieoverwegingen bij het maken van sterk gelijkende voorstellingen, zoals in het geval van de prent *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid* naar Bruegel, die rond 1570 werd uitgegeven door de weduwe van Hieronymus Cock. MIEDEMA 1981, 198.

<sup>87</sup> De reeks voorstellingen wordt door het ontbreken van de gebruikelijke historische, religieuze of mythologische scènes en het overheersend landschappelijk karakter door Franz bestempeld tot zuivere landschappen en zo een belangrijke plaats in de ontwikkeling van het landschapsgenre van deze periode toegekend. FRANZ 1965, I, 27. Het stofferen van een landschap met wat Franz noemt "...Schilderingen aus dem Leben der Menschen seiner Zeit" was nieuw in de prentkunst. FRANZ 1965, I, 30.

<sup>88</sup> Raupp beschouwt het sterk landschappelijk karakter van Bols Boerenfeesten als de voorbode van een ontwikkeling naar het idyllische landschap, die na 1570 inzet. RAUPP 1986, 253, 293.

## Nabloei

Het typeert Bruegels bijdrage aan de ontwikkeling van de *Boerenbruiloft*, dat slechts een enkeling als Van Cleve zich door zijn baanbrekende stijl liet inspireren. Vele navolgers van Bruegel beperkten zich tot het inpassen van allerlei beeldmotieven in hun composities waarbij het overrompelende effect dat de inventor eraan wist te geven, verloren ging. Dit geldt ook voor zijn andere werk.<sup>89</sup> Voorzover bekend hebben alleen Hans Bol en Lucas van Valckenborch *Boerenbruiloften* gemaakt.

Voor het werk van Bruegel bestond direct na zijn dood al belangstelling, maar zijn schilderijen bleven tot aan het eind van de 16de eeuw voornamelijk in kleine kring bekend en geliefd.<sup>90</sup> Bijvoorbeeld bij kardinaal Granvelle, beschermer van de drukker Plantijn en een groot kunstliefhebber. Nadat zijn paleis in Mechelen was geplunderd, toonde Granvelle zich vooral bezorgd over het verlies van de schilderijen van Bruegel en gaf hij onmiddellijk opdracht om zijn kunstcollectie weer aan te vullen met een werk van deze kunstenaar.<sup>91</sup> Hoewel aangenomen moet worden dat direct na het overlijden van Bruegel kopieën zijn gemaakt om aan de vraag naar zijn schilderijen te voldoen, zijn namen van makers of dateringen hiervan niet bekend. Bruegels geschilderde composities vonden slechts bij uitzondering verbreiding via prenten, waaronder zijn *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid*.

Ook van de *Boerenbruiloften* van Marten van Cleve is een flink aantal replieken bewaard gebleven.<sup>92</sup> Daarvan zijn de precieze ontstaansdatum en makers evenmin bekend, maar het feit dat er eigenhandige versies bewaard zijn gebleven van Pieter Breughel de Jonge wijst erop dat deze replieken waarschijnlijk vooral werden vervaardigd in de late 16de en vroege 17de eeuw toen er een grote vraag was naar dit soort taferelen, in het bijzonder die van Bruegel.<sup>93</sup> Schilderijen van Bruegel kwamen toen terecht in de collectie van aartshertog Ernst van Oostenrijk. Tijdens diens verblijf als landvoogd tussen 1592 en 1595 in de Nederlanden kocht hij enkele schilderijen van Bruegel, zoals het *Boerenbruiloftsmaal* waarvoor hij in 1594 hij de niet onaanzienlijke som van 190

---

<sup>89</sup> Ik noem hier: Gillis Mostaert (Hulst ca.1535-1598 Antwerpen), de gebroeders Lucas en Marten van Valckenborch (Leuven 1535-1597 Frankfurt a.M.), Jacob Grimmer (ca. 1526 Antwerpen 1590), en een generatie later zijn zoon Abel (na 1570 Antwerpen vóór 1619), verder Hans Bol en een generatie later, Gillis van Coninxloo (Antwerpen 1544-1607 begr. Amsterdam) en Pieter Schoubroeck (Hessheim ca. 1570-1607 Frankenthal) Zie over de navolgers van Bruegel in het algemeen: ROBERTS-JONES Ph. & F., *Pieter Bruegel de Oudere*, Gent, 1997, 298-305.

<sup>90</sup> VANDENBROECK 1987, 84.

<sup>91</sup> Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1589), vanaf 1550 staatssecretaris en grootzegelbewaarder van keizer Karel V en invloedrijk adviseur van landvoogdes Margaretha van Parma, van 1561-1564 aartsbisschop van Mechelen, wegens zijn medewerking aan de strenge maatregelen in de Nederlanden teruggezonden naar zijn geboortestreek Franche-Comté, waarna hij vanuit Rome bleef corresponderen met Filips II en zo invloed bleef uitoefenen op de Nederlanden. Van 1579-1584 verbleef hij in Madrid waar hij voor Filips II belast was met de Nederlandse zaken. Granvelle bezat schilderijen van Bruegel, waaronder een *Vlucht naar Egypte*. In een brief geschreven na de plundering vermeldde zijn provoost Morillon, dat de prijzen van Bruegels werken sterk waren gestegen omdat het werk zeer gezocht was sinds de dood van de meester. ROBERTSON-SMITH 1997, 21.

<sup>92</sup> Van de *Bruiloftsserie* van Marten van Cleve zijn enkele tientallen kopieën gemaakt. Zie Deel 2, Cat. X, *Opmerkingen*.

<sup>93</sup> Een ander voorbeeld van de interesse voor Bruegels werk in deze tijd zijn de landschappen van Gillis van Coninxloo waarin veel gebruik is gemaakt van ideeën uit het werk van Bruegel. Het werk van Van Coninxloo werd vermenigvuldigd op prenten van Hans Bol, Jacob Saverij, Jan Breughel de Oude en Paul Bril. Zie FRANKENTHAL (PF) 1995, 218. Zie ook: T. Gerszi, "Bruegels Nachwirkung auf die niederländischen Landschaftsmaler um 1600", *Oud Holland*, 90 (1976), 201-229, en latere publicaties van dezelfde auteur.

florijnen betaalde.<sup>94</sup> Pieter Breughel de Jonge en Jan Brueghel de Oude begonnen vanaf de jaren '90 van de 16de eeuw reproducties van hun vaders werk te schilderen, maar hebben ook regelmatig uit het werk van Marten van Cleve geciteerd.

De vroegste, gedateerde kopie van een Boerenbruiloft van Jan Brueghel de Oude is uit 1597, van Pieter Breughel de Jonge uit 1607.<sup>95</sup> Het gaat om de *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid*, waarvan meer dan honderd kopieën bewaard zijn gebleven, vervaardigd door Pieter Brueghel de Jonge, zijn werkplaats en andere navolgers. Daarmee is dit verreweg de populairste compositie van alle *Boerenbruiloften* van deze periode. Het aantal van vier reproducties van het *Boerenbruiloftsmaal*, een even bijzondere compositie als de *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid*, steekt hierbij wat magertjes af.<sup>96</sup> De belangstelling voor Bruegels *Boerenbruiloften* mag ook in verhouding tot zijn andere werk trouwens bijzonder groot genoemd worden.<sup>97</sup> Van de aftrek die *Boerenbruiloften* toen vonden getuigen ook de reproducties van de *Bruiloftsserie* van Marten van Cleve, en de exacte kopie van het *Bruiloftsfeest in een boerendorp* van Jan van Wechelen, die Frederik van Valckenborch (Antwerpen ca. 1570-1623 Neurenberg), neef van de schilder Lucas van Valckenborch, schilderde (Cat.VI.7 en 7a, Afb. 47).<sup>98</sup>

Behalve reproducties schreef Pieter Breughel de Jonge nog een eigen compositie van een boerenbruiloft, het *Bruiloftsmaal in de open lucht* (Cat.XII.1; Afb. 109), geschilderd in de stijl van zijn vader, maar met invloeden van composities van Marten van Cleve.<sup>99</sup> Terwijl Pieter reproducties bleef maken, hield zijn jongere broer, Jan daarmee al vrij snel op. Wèl paste hij regelmatig motieven uit het werk van zijn vader toe, zoals op twee pendants, een *Bruiloftsstoet met het aartshertogelijk paar* en een *Bruiloftsmaal met het aartshertogelijk paar* (Cat.XIII.3 en pendant, Afb. 112 en Afb. 113), en nogmaals op twee pendants, een *Landelijk feest voor de aartshertogen* en een *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid*, die hij schilderde in opdracht van het aartshertogelijk paar Albrecht en Isabella. Bij Jan Brueghel onderging de *Boerenbruiloft* een laatste ontwikkeling naar een meer idealiserende, bijna pastorale, stijl waarop echter geen vervolg is gekomen.<sup>100</sup>

<sup>94</sup> De werken kwamen nadien in de collectie van zijn broer keizer Rudolf II, eerst in Praag, later in Wenen. ROBERTSON-SMITH 1997, 298. De aanwezigheid van schilderijen van Marten van Cleve in de verzameling van keizer Rudolf II naast die van Bruegel is een teken van de waarde die ook aan het werk van Van Cleve werd toegekend. WENEN 1981, 156-158.

<sup>95</sup> Jan Brueghel de Oude schilderde een kleine reproductie op koper (Cat.VIIIB.2). De eerste kopie naar zijn vaders werk van Pieter Breughel de Jonge stamt uit 1601. Zijn gedateerde reproducties van *Boerenbruiloften* van bestrijken de periode 1607-1624. Zie TENT. ESSEN 1997, cat.nr.20.

<sup>96</sup> Ertz veronderstelt dat Pieter Breughel de Jonge al in de vroege jaren '90, toen het origineel nog in Brussel was, een kopie maakte. TENT. ESSEN 1997, cat.nr.135. Zie ook: WENEN 1981, 110-115. Het antwoord van Ertz op de vraag welke schilderijen van hun vader zijn zonen kenden, is bij gebrek aan gegevens niet meer dan hypothetisch: zij bezaten, behalve de prenten van hun vader, waarschijnlijk ook schilderijen, maar of het daarbij ging om originelen of kopieën is onzeker. TENT. ESSEN 1997, 18. Deze kwestie komt ook aan de orde in: TENT. MAASTRICHT/ BRUSSEL 2001-'02.

<sup>97</sup> De aantallen bewaard gebleven reproducties van de andere werken van Bruegel liggen beduidend lager. Een uitzondering daarop is *De vogelval*, waarvan Ertz 123 exemplaren signaleert. TENT. ESSEN 1997, 382.

<sup>98</sup> Frederik van Valckenborch was de zoon van Marten, broer van Lucas van Valckenborch. Hij werd beïnvloed door Gillis van Coninxloo. Na een jarenlang verblijf in Frankenthal vestigde hij zich in 1595 in Amsterdam. FRANKENTHAL 1995, 128.

<sup>99</sup> MARLIER 1969. Volgens Ertz waren Pieter Balten en Marten van Cleve de enige inspiratiebronnen van Pieter Breughel de Jonge. ERTZ 2000, I, 20.

<sup>100</sup> Volgens Raupp vonden er rond 1600 wezenlijke veranderingen plaats in het genre. Hij beschouwt het sterk landschappelijk karakter van Bols Boerenfeesten als de voorbode van de



In de Zuidelijke Nederlanden werden in de 17de eeuw nog wel nieuwe composities van Boerenbruiloften geschilderd door bijvoorbeeld David Teniers de Jonge (1610-1690)<sup>101</sup> en Mattheus van Helmont (1623-1679/1699)<sup>102</sup>, maar de verschillen met de composities uit de 16de eeuw zijn aanzienlijk. In deze periode waren dorpskermissen en andere volksfeesten als onderwerp trouwens veel meer in trek dan boerenbruiloften. Dit geldt ook voor de Noordelijke Nederlanden, waar vele Zuid-Nederlandse kunstenaars en hun nakomelingen werkzaam waren, zoals David Vinckboons en Hans Bol. Roeland Savery die een leerling was van Bol, schilderde wel kermissen, maar geen boerenbruiloften. Veel *Boerenbruiloften* in de Noordelijke Nederlanden zijn trouwens van schilders van Zuid-Nederlandse origine, zoals Gillis van Tilborgh (1625-1678)<sup>103</sup> en Adriaen van Ostade (1610-1669).<sup>104</sup> Verder vallen onder meer nog te noemen Jan Miense Molenaar (1609-'10-1668)<sup>105</sup>, Jan Victors (1619-1676)<sup>106</sup>, Jan Mes (1622-1671)<sup>107</sup> en Gerrit Lundens (1622-na 1683)<sup>108</sup>. Het bekendst zijn de schilderijen van Jan Steen (1625-'26-1679), waaraan soms het uitgesproken boerenkarakter ontbreekt. De 17de-eeuwse bruiloftsvorstellingen 'verburgerlijken'. De belangstelling verschuift naar nieuwe onderwerpen, waarvan het huwelijkscontract een bijzondere voorkeur genoten lijkt te hebben.<sup>109</sup> De introductie van andere onderwerpen in een andere sociale setting en het gegeven dat deze schilderijen in heel andere historische omstandigheden tot stand kwamen vormden de belangrijkste reden om de werken uit deze periode buiten het onderzoek te houden.

## Mechelen en Antwerpen: kunstenaarskringen

De toonaangevende composities van de *Boerenbruiloften* ontstonden dus tussen ongeveer 1540 en 1580 en waren afkomstig van een klein groepje kunstenaars dat voornamelijk werkzaam was in Mechelen en/of Antwerpen. Met uitzondering van Jan van Hemessen en Jan Massys, waren zij allemaal generatiegenoten.<sup>110</sup> Hans Bol, Marten van Cleve, Pieter Baltens waren Antwerpenaren

---

ontwikkeling naar het idyllische landschap, die na 1570 inzet. RAUPP 1986, 253, 293. Zie ook hoofdstuk 12, § *Nabijheid en distantie*.

<sup>101</sup> Bijvoorbeeld *Boerenbruiloft* (1637), doek 120 x 188 cm Madrid, Museo del Prado, inv.nr.1788, afgebeeld in: TENT. ANTWERPEN KMSK 1991, nr.16; *Boerenbruiloft* (1650), doek 82 x 108 cm, Sint-Petersburg, Hermitage, inv.nr.1719, afgebeeld in: TENT. ANTWERPEN KMSK 1991, nr.66.

<sup>102</sup> In de trant van Teniers: *A village scene with peasants dancing and eating*, doek 72 x 104 cm., Cat. Sotheby's Amsterdam, 8-2-1988, nr.22 met afb.

<sup>103</sup> *Group portrait: a wedding celebration*, New York, MMA. Afgebeeld in: W.A. Liedtke, *Flemish paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1984, afb.104.

<sup>104</sup> *Boerenfeest in een herberg*, paneel 57,8 x 85,7 cm, SCHNACKENBURG B., *Adriaen van Ostade – Isack van Ostade. Zeichnungen und Aquarelle*, Hamburg, 1981, nr.16 met afb.; Londen Christie's 8-7-1998, lot nr.50 met kleurenafb.

<sup>105</sup> *Boerenbruiloft*, paneel 43,5 x 56,7 cm, Den Haag, Mauritshuis, inv.nr.691. Afgebeeld in: DEN HAAG 1993, afb. p.100.

<sup>106</sup> *Volkse bruiloft*, doek 77 x 99 cm, Antwerpen KMSK, inv.nr.494. Afgebeeld in ANTWERPEN KMSK 1988, 393; *Aufforderung zum Tanz*, afgebeeld in: PRAAG 1907, nr.130.

<sup>107</sup> *Boerenbruiloft*, afgebeeld in: *Antiek*, 7:7 (1973), 512.

<sup>108</sup> *Hochzeitsfest* (1649), paneel 84 x 112, afgebeeld in: WENEN 1907, 17-18.

<sup>109</sup> Zie over dit onderwerp bij Jan Steen: WESTERMANN M., *The amusements of Jan Steen: comic painting in the seventeenth century*, Zwolle, 1997, 105-107.

<sup>110</sup> Over Jan van Hemessen: FRIEDLÄNDER M.J., "Jan Sanders van Hemessen and the Brunswick Monogrammist", Norden, 1975, XII, 44-46; WALLEN B.E., *Jan Sanders van Hemessen. Style and iconography*, Diss. University of New York, 2 dln, Ann Arbor (Mich., USA), 1976; WALLEN B.E., *Jan Sanders van Hemessen. An Antwerp painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor (Mich., USA), 1983. KONEČY L., "'Weinende Braut' oder 'Betrunkene Alte'? Überlegung zu Jan Sanders van Hemessne", *Bulletin of the National Gallery in Prague*, 3-4 (1993-'94), 115-116. Over Jan Massys: BUIJNSTERS-SMETS L., *Jan Massys. Een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*, Zwolle, 1995.

en waarschijnlijk gold dit ook voor Pieter Bruegel en Jan van Wechelen (1555 ingeschreven als meester te Antwerpen).<sup>111</sup> Antwerpen, dat zich vanaf de vroege 16de eeuw tot het belangrijkste handelscentrum voor kunst ontwikkelde, trok steeds meer schilders, graveurs, drukkers en andere beoefenaars van kunsthandwerken aan.<sup>112</sup> Rond het midden van de eeuw telde de stad honderdduizend inwoners. Daarmee was Antwerpen de grootste stad van Noord-Europa.<sup>113</sup> Volgens de beschrijving van Guiccardini uit 1567 waren er driehonderd schilders werkzaam, leerlingen en gezellen en buitenlandse kunstenaars niet meegerekend.<sup>114</sup> Hans Bol en Peeter van der Borcht en de leden van de Groep Verbeeck werden geboren in Mechelen en aldaar opgeleid.<sup>115</sup> Mechelen trok

<sup>111</sup> Over Hans Bol: FRANZ H.G., "Hans Bol als Landschaftszeichner", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 1, 1965, 21-67; FRANZ H.G., "Beiträge zum Werk des Hans Bol", *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 14 (1979), 199-208; GIELES F., "Hans Bol. Vermaard schilder, miniaturist, tekenaar, etser", *De Waterschans. Uitgave van de Kring van Stad en Land van Bergen op Zoom*, [1972-'73], 18-41; ZWOLLO A., "Hans Bol, Pieter Stevens en Jacob Saverij, enige kanttekeningen", *OH*, 84 (1969), 298-302; ZWOLLO A., "Jacob Savery, Nachfolger von Pieter Bruegel und Hans Bol", in: SIMSON & WINNER 1979, 203-213. Over Marten van Cleve: BASTELAER & HULIN DE LOO 1907, 374-380; FAGGIN 1965; MIELKE H., "Antwerpener Graphik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler", *Zs.f.Kunstg.*, 38 (1975), 29-83. Over Pieter Balten: BASTELAER & HULIN DE LOO, 1907, 371-374; KOSTYSHYN S.J., 'Door tsoecken men vindt'. A reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584). Diss. Case Western Reserve University Ann Arbor (Mich., USA), 1990, 1994 (microfilmuitgave). Over Pieter Bruegel: DVORÁK M., *Pieter Bruegel der Ältere*, Wenen, 1921; MICHEL E., *Bruegel*, Parijs, 1931; GLÜCK G., "Bruegel und der Ursprung seiner Kunst", in: idem, *Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei*, Gesammelte Aufsätze, L. Burchard & R. Eigenberger (red.), Wenen, 1933, 151-169; TOLNAY Ch. de, *Pierre Bruegel l'Ancien*, 2 dln, Brussel, 1935; GROSSMANN F., *Bruegel. The paintings. Complete edition*, Londen 1955; STRIDBECK C.G., *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Stockholm, 1956; DENIS V., *All the paintings of Pieter Bruegel*, New York, 1961; TOLNAY Ch.de & BIANCONI P., *Tout l'oeuvre peint de Bruegel l'ancien*, Parijs, 1968/1981; LEBEER L., *Beredeneerde catalogues van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude*, Brussel, 1969; SIMSON O. von & Winner M. (red.), *Pieter Bruegel und seine Welt*. Ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz am 13. und 14. November 1975, Berlijn, 1979; GIBSON W.S., *Bruegel*, Londen/New York, 1977; GIBSON W.S., *Pieter Bruegel the Elder: two studies*. The Franklin D. Murphy lectures XI, Kansas, 1991; MIELKE H., *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Turnhout, 1996; JONG J. de, e.a. (red.), *Pieter Bruegel, NKJ*, 47 (1996), Zwolle, 1997; ROBERTS-JONES Ph. & F., *Pieter Bruegel de Oudere*, Gent, 1997; KAVALER 1999; MEADOW M., *Pieter Bruegel the Elder's 'Netherlandish Proverbs' and the practice of rhetoric*, Zwolle, 2002; GIBSON, W.S., *The art of laughter in the age of Bosch and Bruegel*, Groningen, 2003; GIBSON, W.S., *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley (Ca), 2006; SELLINK M., *Bruegel: the complete paintings, drawings and prints*, Gent, 2007. Over Jan van Wechelen: STERLING Ch., "Cornelis van Dalem et Jan van Wechelen", in: *Studies in the history of art, dedicated to William E. Suida*, Londen 1959, 277-288; BROCHHAGEN E., "Zu Jan van Wechelen und Cornelis van Dalem", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3e Folge, 14 (1963), 93-104; TENT. ANTWERPEN KMSK - *Van Breugel tot Rubens*, 1992-93, 291-292. Hij schilderde een *Bruiloftsfeest in een boerendorp*, dat evenals het andere werk van deze kunstenaar moeilijk te dateren is. Over zijn leven is zeer weinig bekend. Hier wordt een 17de-eeuwse kopie van het schilderij door Frederik van Valckenborch afgebeeld, op het bestaan waarvan Prof. Ekkehard Mai zo vriendelijk was mij te wijzen.

<sup>112</sup> BALIS 1991, 238; SOLY 1991, 33.

<sup>113</sup> MONTIAS 1996, 28.

<sup>114</sup> EWING D., "Marketing art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand", *Art Bull.*, 72 (1990), 579-580, BALIS 1991, 238.

<sup>115</sup> Zie voor de kunstenaars behorend tot de Groep Verbeeck: BASTELAER & HULIN DE LOO,, 384-387; FAGGIN G.T., "Tra Bosch e Bruegel: Jan Verbeeck", *Critica d'arte*, 16:8 (1969), 53-65; RENGIER K., "Frans und Jan Verbeeck", in: BERLIJN 1975, 174-176; GIBSON W.S., "Verbeeck's grotesque wedding feasts: some reconsiderations", *Simiolus* 21:1/2 (1992), 29-39; VANDENBROECK P., "Het schildersgeslacht Verbeeck. Voorlopige werkkatalog", *Jrb. KMSKA*, 1981, 31-60; VANDENBROECK P., "Verbeeck's peasant weddings: a study of iconography and social

als vorstelijke residentie van Margaretha van York en daarna van Margaretha van Oostenrijk, als zetel van de Grote Raad en vanaf 1559 als aartsbisdom met Granvelle als eerste aartsbisschop, uiteraard de nodige kunstenaars aan.<sup>116</sup> De uit Leuven afkomstige schilder Lucas van Valckenborch was in de jaren '60 lid van het schildersgilde van Mechelen en werkte, na omzwervingen onder meer in Duitsland, van 1573 tot 1582 in Mechelen en Antwerpen.<sup>117</sup>

In de 16de eeuw speelde de beroepsorganisatie, het schildersgilde, een belangrijke rol in het leven van kunstenaars. Zij woonden in elkaars nabijheid, trouwden onderling en soms werkten zij met elkaar samen. Het ligt dus voor de hand te veronderstellen dat de kunstenaars van de *Boerenbruiloften* elkaar persoonlijk hebben gekend en ook van elkaars werk op de hoogte waren.<sup>118</sup> Van Pieter Balten en Bruegel is bekend dat zij in 1551 samengewerkt hebben in Mechelen.<sup>119</sup> De Mechelse kunstenaars Hans Bol en Peeter van der Borcht werkten voor Antwerpse uitgevers en zo zijn er nog vele voorbeelden te noemen.

De onderlinge relaties van deze kunstenaars liggen op allerlei vlak. Zij kenden elkaar als leden van het Sint-Lucasgilde, waar elke meesterschilder ingeschreven hoorde te staan. Het Antwerps schildersgilde was bovendien sinds de late 15de eeuw verenigd met de rederijderskamer *De Violieren*.<sup>120</sup> Over de leden van deze rederijderskamer schreef Guicciardini in zijn *Descrittione di tutti i Paesi-Bassi* (1567), dat zij "meestendeels al Schilders zijn/ die in alle heur wercken

---

function", *Simiolus* 14 (1984), 79-124; TENT. MECHELEN 2003, 45-54. Over Peeter van der Borcht: BASTELAER & HULIN DE LOO, 381-383; WENEN Albertina - Oberhuber K., *Die Kunst der Graphik IV. Zwischen Renaissance und barock*, 1967-'68, 70-71; NEW HOLLSTEIN Peeter van der Borcht, Rotterdam, 2004.

<sup>116</sup> Margaretha van York verbleef in Mechelen, evenals Margaretha van Oostenrijk als landvoogdes van 1507 tot 1530. Maria van Hongarije volgde haar op, maar vestigde zich in Brussel. De Grote Raad was de hoogste gerechtelijke instantie van de Nederlanden. Over de aantrekkingskracht van Mechelen en later Brussel in de 16de eeuw als belangrijke, bestuurlijke centra: BALIS 1991, 238; MONTIAS 1996, 29. De nijverheid van Antwerpen, Brussel en Mechelen hoorde tot de snelst groeiende van het hertogdom Brabant. SOLY 1991, 34. Over de kunstenaars van Mechelen: NEEFFS E., *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, Gent, 1876, 2 dln; TENT. MECHELEN 2003.

<sup>117</sup> In 1579 werd hij gevraagd om te werken voor aartshertog Matthias van Oostenrijk. Toen de laatste rond 1582 naar Linz in Oostenrijk vertrok, volgde Van Valckenborch hem en bracht nog tien jaar in Linz door. Hij overleed uiteindelijk in Frankfurt am Main. Zoals vele andere kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden bracht hij een groot deel van zijn leven door in Duitsland, op de vlucht voor geloofsvervolging. Voor verdere biografische gegevens: WIED A., *Lucas und Marten van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612): das Gesamtwerk mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren, 1990; WIED A., "Neues zu Lucas und Marten van Valckenborch", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 85-86 (1989-'90), 9-23.

<sup>118</sup> Losse gegevens hierover zijn uiteraard te vinden in kunstenaarslexica, kunstenaarsbiografieën, en in monografieën en andere publicaties over kunstenaars en kunstenaarsfamilies. Voorbeelden van onderzoek naar de sociale netwerken van kunstenaars: *Antwerpse Schilderijen voor de Europese markt* TENT. ANTWERPEN/ MAASTRICHT 2005 - Peter van den BRINK P. van den & MARTENS M.P.J. (red.), *Extravagant!: 1500-1530 : een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt*; VELDMAN I.M., *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670) : a century of print production*, [Studies in prints and printmaking 3], Rotterdam, 2001. Een eerste aanzet voor het kaart brengen van de sociale netwerken van Mechelse kunstenaars rond Bruegel en de Groep Verbeeck wordt gegeven in: TENT. MECHELEN 2003, 19-28, 45-49. Veel aandacht voor de sociale netwerken van kunstenaars en hun opdrachtgevers in o.m.: GIBSON, 2006.

<sup>119</sup> Zie § *Peeter van der Borcht, Pieter Bruegel en Marten van Cleve*.

<sup>120</sup> Volgens een notitie in de gildenboeken uit 1480, waarin de rederijders als gildenbroeders worden aangeduid, aangehaald door Van den Branden. BRANDEN F.J. van den, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool, I-III*, Antwerpen, 1883, 32-35. Verder: MIEDEMA 1993-'94, 130, n.56.

bescheedt en ghetuyghenisse geven van heur scherpsinnicheydt en verstandicheydt."<sup>121</sup> Van verschillende van de genoemde kunstenaars is bekend dat zij ook actief waren als rederijker, zoals Pieter Balten.<sup>122</sup> Marten van Cleve en Hans Bol waren lid van *De Violieren*, maar ook in andere steden waren schilders vaak lid van rederijkersverenigingen. In Mechelen stonden verscheidene leden van de schildersfamilie Verbeeck als rederijker bekend.<sup>123</sup> De rederijkersverenigingen speelden een belangrijke rol in het openbare leven van een stad. Zij organiseerden de feesten van de stad, zoals een blijde intrede, in samenwerking met de schilders en beeldhouwers, maar ook hun eigen feesten, de landjuwelen, waaraan rederijkerskamers uit de wijde omtrek deelnamen.<sup>124</sup>

In deze rederijkerskringen waren behalve rijke burgers en ambachtslieden ook drukkers en uitgevers te vinden, die in de wereld van de kunstenaars een belangrijke rol speelden.<sup>125</sup> Vele kunstenaars werkten voor hen en sommigen waren zelf uitgever, zoals Pieter Balten.<sup>126</sup> Bruegel werkte uitsluitend voor Hieronymus Cock, maar de meeste kunstenaars verrichtten opdrachten voor meerdere drukkers en uitgevers. Ook Marten van Cleve leverde werk aan verschillende uitgevers, maar graveerde en etste ook zelf. Hij maakte bijvoorbeeld twee etsen naar ontwerp van Bol.<sup>127</sup> Peeter van der Borcht werkte vanuit Mechelen voor verschillende opdrachtgevers, waaronder Plantijn, één van de belangrijkste drukkers en uitgevers van die tijd, aan wie hij al sinds 1564 boekillustraties leverde. Hij werd door hem in dienst genomen, toen hij bij de plundering van Mechelen in 1572 de wijk nam naar Antwerpen.<sup>128</sup> Zijn *Boerenbruiloftsfeest op een boerenerf* van 1560 (Afb.25) werd uitgebracht door Bartholomeus de Momper (1535 Antwerpen 1595/97), die behalve schilder en uitgever ook kunsthandelaar was.

Drukkers en uitgevers stonden vaak ook in contact met geleerden, van wie zij werk publiceerden en die voor hen werkzaam waren. Waarschijnlijk kwamen kunstenaars ook in contact met geleerde kringen via drukkers. Drukkers hadden ook uitgebreide klantnetwerken en konden kunstenaars in contact brengen met opdrachtgevers.<sup>129</sup> Alles wijst erop dat we met een betrekkelijk

---

<sup>121</sup> Citaat naar de vroegste, gedrukte Nederlandse vertaling: GUICCIARDINI L. - M. Lowys Guicciardiijn, *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden, anderssins gheuoemt Neder-Duytslandt*. [...], Amsterdam, <Willem Jansz.>, 1612, 79. Behalve *De Violieren* waren er nog twee andere rederijkerkamers, *De Olijftack* en *De Goudsbloeme*. Zie ook: PLEIJ 2007, 310.

<sup>122</sup> "... laissant de côté son activité de graveur et de rhétoricien." MARLIER 1965, 140-141. Alpers merkte op dat juist schilders met rederijkersconnecties zich bezighielden met boerenvoorstellingen. ALPERS 1975-'76, 126, n. 47. Zie nog: MECHELEN 2003, 22-23.

<sup>123</sup> VANDENBROECK 1984, 107-108.

<sup>124</sup> RAMAKERS 1997, 97-98; Behalve de rederijkerskamers organiseerden ook gilden, broederschappen, schutterijen en andere gezelschappen tot ver in de 16de eeuw toneel en ander vertier bij feesten. Aldus: PLEIJ 2007, 298.

<sup>125</sup> Over de wereld van drukkers en uitgevers in 16de-eeuws Antwerpen: MATERNÉ J., "Uitgeven en drukken te Antwerpen ca. 1550-1650", BRUSSEL 1991, 279-290; EVANSTON (III.) Mary and Leigh Block Gallery - RIGGS T. & SILVER L., *Graven images. The rise of professional printmakers in Antwerp and Haarlem, 1540-1640*, 1993; VAN DER STOCK J., *Printing images in Antwerp. The introduction of printmaking in a city, fifteenth century to 1585, Rotterdam*, 1998.

<sup>126</sup> Balten staat op een lijst voor de jaren 1577-1580 van personen met wie Plantijn handel dreef. DELEN A.J.J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, des origines jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dl. 2, Parijs, 1934, 1935, 120, 148. Over Balten als prentuitgever: VAN DER STOCK 1998, 157-172.

<sup>127</sup> Voor de uitgever Willem van Haecht. HOLLSTEIN III, 48, nrs. 25, 26.

<sup>128</sup> WENEN 1967-'68, 70-71. Zie over Peeter van der Borcht als boekillustrator: NEW HOLLSTEIN Peeter van der Borcht, I-VI, Rotterdam, 2005-2007.

<sup>129</sup> Hans Vredeman de Vries (1527 - 1607) werd door bemiddeling van zijn prentuitgevers Hieronymus Cock en Gerard de Jode goed ontvangen aan de Europese hoven: VELDMAN 2006, 32, n. 60.

kleine sociale wereld te maken hebben waarin de kunstenaars van de Boerenbruiloften een rol speelden en die haar centrum toch vooral had in Mechelen en Antwerpen.

## **De Boerenbruiloften en hun publiek**

Een enkel laat wandtapijt daargelaten, komt de Boerenbruiloft uitsluitend op prenten en schilderijen voor. Dit is aanleiding geweest voor de stelling dat deze kunstwerken vooral de belangstelling hadden van de welgestelde en ontwikkelde burgerij, aangezien wandtapijten voornamelijk gekocht werden door een adellijke publiek.<sup>130</sup> Uiteraard was een adellijk publiek ook geïnteresseerd in schilderijen en, niet te vergeten, in prenten. Een generaliserende uitspraak over de kopers van de *Boerenbruiloften* wordt verder bemoeilijkt, doordat er zulke grote verschillen in stijl en kwaliteit zijn in deze schilderijen en prenten. Dit is deels het gevolg van de ruime tijdsperiode van ongeveer een eeuw, waarin de *Boerenbruiloften* werden gemaakt, en deels van de verschillen in kwaliteit van de kunstenaars.<sup>131</sup>

We krijgen in Europa vanaf de late middeleeuwen te maken met het paneelschilderij voor privégebruik. Behalve schilderijen met religieuze onderwerpen, meestal in de vorm van triptiek of diptiek, zijn er ook genrevoorstellingen in het bezit van privépersonen.<sup>132</sup> De sporen daarvan zijn aangetroffen in laatvijftiende-eeuwse inventarissen.<sup>133</sup> Ook de *Boerenbruiloften* waren in bezit van particulieren. Het koperspubliek in de Zuidelijke Nederlanden verbreedde zich vanaf de 15de eeuw met een groep rijke, internationaal georiënteerde kooplieden en ondernemers, aanvankelijk in Brugge, later in Antwerpen en met de hoffunctionarissen, werkzaam voor de bestuurlijke instellingen in Mechelen en in Brussel na de verplaatsing van het hof aldaar.<sup>134</sup> Behalve door de stedelijke elite werden ook kunstwerken gekocht door stedelijke overheden en gilden, en naast een grote lokale markt, produceerde Antwerpen ook voor de regionale en internationale markt.<sup>135</sup> Vooral luxe-artikelen, waaronder beeldende kunst, werden in grote hoeveelheden over heel Europa verspreid. In de periode tussen 1540 en 1560 kende Antwerpen haar hoogtepunt als producent van kunst.<sup>136</sup>

In de Nederlanden ontstonden al in de 15de eeuw gespecialiseerde kunstmarkten. Het vroegste voorbeeld is het *Predikheerenpand* te Antwerpen, gesticht door de Dominicaner orde in een deel van hun klooster. De ruimte werd verhuurd aan de Antwerpse gilden van goudsmeden (St. Eloi), van juweliers en tapijtmakers (St. Nicolaas) en van schilders en beeldhouwers (Sint

---

<sup>130</sup> TENT. ANTWERPEN KMSK 1987, 71-72, afb. 78. Het wandtapijt dat Vandenbroeck noemt dateert uit het derde kwart van de 16de eeuw. Het maakt deel uit van een reeks tapijten die qua thematiek nauw verwant zijn aan herderstapijten. Zie voor deze reeks: BALDASS L., *Die Wiener Gobelinsammlung*, 3 dln., Wenen, 1920, nrs. 69-76. Nr.76 is de Boerenbruiloft. Op de achtergrond is een kerkelijke huwelijksluiting te zien, een motief dat verder niet voorkomt in de iconografie van de *Boerenbruiloften*.

<sup>131</sup> Hoe moeilijk het is om iconografische thema's in de genreschilderkunst te koppelen aan een specifieke sociale groep, blijkt uit het artikel van Balis. Daarbij speelt schaarste aan informatie over het milieu waarin genretafereelen zijn ontstaan een belangrijke rol. BALIS 1991, 242-249.

<sup>132</sup> Over de ontwikkeling van het paneelschilderij voor privé gebruik: BELTING 1995 (1981), 50-52.

<sup>133</sup> CAMPBELL 1976, 189-190.

<sup>134</sup> BALIS 1991, 238.

<sup>135</sup> VERMEYLEN F., "Exporting art across the globe", *NKJ* 50, 2000, 12-29. In Antwerpen bevond zich een elite van rijke kooplieden, deels buitenlanders, die veel kunstwerken kocht. Volgens Ewing was de belangrijkste factor in de enorme expansie van de Antwerpse kunstmarkt de instroom van buitenlandse kooplieden tijdens markten en als inwoners. Deze groep kocht kunstproducten, waaronder schilderijen, in grote hoeveelheden om deze later weer te verkopen. EWING 1990, 579-580.

<sup>136</sup> Waarvan zij toen tachtig procent van de Nederlandse export verzorgde. EWING 1990, 579-580.

Lucas) en aan de Brusselse schilders en vele anderen, afkomstig uit de steden van Brabant, Vlaanderen en de Noordelijke Nederlanden.<sup>137</sup> In 1460 werd volgens een Antwerpse kroniek het *Onse Lieve Vrouw pandt* gebouwd speciaal voor het verkopen van 'boeken, schilderijen, beelden en schrijnwerk'.<sup>138</sup> Het was de eerste kunstmarkt in een speciaal daarvoor opgericht gebouw in Europa en werd in 1540 gevolgd door het al genoemde *schilderspandt*, een nieuwe verkoophal uitsluitend voor schilders, ditmaal op initiatief van de stad.<sup>139</sup> Het nieuwe Beursgebouw dat in 1532 was gebouwd trok ook andere handel aan. In dezelfde wijk kwamen verkoophallen voor tapijten, juwelen, goudsmiden en schrijnwerkers. Verschillende belangrijke drukkers vestigden zich daar, zoals Hieronymus Cock, Gerard de Jode en Tielman Susato.<sup>140</sup>

Aangenomen wordt dat er veel voor de markt is gewerkt en maar weinig in opdracht.<sup>141</sup> Dit behoeft wel enige nuancering. Terecht wijst Montias erop dat het produceren voor de markt kon variëren van snel en goedkoop geschilderde werkjes tot schilderijen van hoge kwaliteit waarvan niet meer dan enkele stuks per jaar werden gemaakt. In het laatste geval ligt het meer voor de hand dat er in opdracht werd gewerkt, terwijl in het eerste geval de kunstenaars voldeden aan een vraag waarvan zij tamelijk goed op de hoogte moesten zijn om van afzet verzekerd te zijn.<sup>142</sup>

Bovendien is gebleken, dat slechts een klein deel van de kunstenaars die hier hun werk verkochten lid was van het gilde en daarin ontbraken kunstenaars van naam en faam, zoals Jan van Hemessen, Pieter Aertsen (ca. 1508– 575), Frans Floris (1519-'20–1570), Pieter Coecke van Aelst (1502–1550) en Pieter Bruegel.<sup>143</sup> Het was veel gebruikelijker om werk te verkopen vanuit het eigen

<sup>137</sup> Over de kunstmarkt in de Nederlanden o.m.: EWING 1990; MONTIAS J.M., *Le marché de l'art aux Pays-Bas. XVe-XVIIe siècles*, Parijs, 1996; FALKENBURG e.a. (red.), *Kunst voor de markt 1500-1700*, N.K.J., 50 (1999) Zwolle, 2000.

<sup>138</sup> EWING 1990, 563. Voor het eerst werd er het hele jaar door handel gedreven. Voordien waren de periodes waarin gehandeld kon worden beperkt tot de jaarmarkten.

<sup>139</sup> Antwerpen, waar zich de handel in kunst en luxe artikelen concentreerde in de 16de eeuw, neemt in deze ontwikkelingen een bijzondere plaats in. Daar was, aldus Ewing, voor het eerst sprake was van het openbaar verhandelen van kunstwerken op zeer grote schaal, waarvoor de eerste gespecialiseerde verkooppunten werden gebouwd. Tussen 1430 en 1580 telde Antwerpen een zestiental verkooppunten voor beeldende kunst en verwante artikelen als edelsmeedkunst, juwelen, tapijten, boeken en prenten. EWING 1990, 580.

<sup>140</sup> EWING 1990, 579.

<sup>141</sup> Vermeylen veronderstelt dat voor de schilderijen hetzelfde percentage gold als voor de gesneden altaren, namelijk dat driekwart zonder opdrachtgever werd gemaakt. Hij verwijst voor dit percentage naar Lynn Jacobs, *The marketing and standardization of South Netherlandish carved altar pieces. Limits on the role of the patron*, *The Art Bulletin*, 71 (1989), 208-229. VERMEYLEN 1999, 15.

<sup>142</sup> Tussen het werken voor een anonieme markt enerzijds en het uitvoeren van een specifieke opdracht anderzijds lagen allerlei tussenvormen, die het mogelijk maakten flexibel te reageren op een markt, die steeds meer anoniem werd. Montias beschrijft vervolgens de verschillende mogelijkheden en de factoren die daarbij een rol speelden aan de hand van de productie van goedkope aardewerken religieuze beeldjes, van prenten en boeken en van het altaarstuk. MONTIAS 1996, 33-36. Over de wisselwerking tussen publiek en kunstenaars bij de keuze van onderwerpen: BALIS A., "De nieuwe genres en het burgerlijk mecenaat", in: ANTWERPEN Gemeente Krediet, 1991, 242-243.

<sup>143</sup> Ook uit een onderzoek naar het 'pandt' in Brugge blijkt dat de destijds bekende kunstenaars van Brugge ontbraken. WILSON J.C., "The participation of painters in the Bruges' 'pandt' market, 1512-1550", *Burl. Mag.*, 125 (1983), 476-479. Volgens Ewing bestond het aanbod in het *Onse Lieve Vrouw pandt* vooral uit goedkopere schilderijen, waarschijnlijk op doek, en kopieën en zelfs vervalsingen. Vooral in de tweede helft van de 16de eeuw werd het werk van Quinten Metsys en andere beroemde, overleden Nederlandse schilders gekopieerd of vervalst. Het stadsbestuur vaardigde in deze periode een verbod uit tegen het vervalsen van schilderijen. EWING 1990, 571-575.

atelier, waarvoor het lidmaatschap van het plaatselijke gilde vereist was.<sup>144</sup> Ook al verkochten de kunstenaars die lid waren van het schildersgilde vanuit hun atelier, dan nog bleven er verschillende mogelijkheden voor de schilder om aan de vraag van het publiek te voldoen. Afgezien van bijvoorbeeld portretten, die uiteraard in opdracht werden gemaakt, was er, als gezegd, waarschijnlijk eerder sprake van opdrachten naarmate het werk kostbaarder was. Een schilder kon tegelijkertijd goedkoper werk op voorraad hebben, waarvoor hij een min of meer verzekerde afzet had.<sup>145</sup> Het was ook heel gebruikelijk dat kunstenaars niet alleen hun eigen werk, maar ook dat van anderen verhandelden.<sup>146</sup> Bartholomeus de Momper bijvoorbeeld die de prent *Bruiloftsfeest op een boerenerf* van Peeter van der Borcht uitbracht en van wie we weten dat hij niet alleen schilder en uitgever maar ook kunsthandelaar was, pakte daarbij zijn zaken wel bijzonder grootscheeps aan. In 1565 pachtte hij alle kunstkramen in het *Schilderspandt*, die sinds 1540 gevestigd was op de tweede verdieping van het beursgebouw en verhuurde vervolgens onder aan andere kunstenaars.<sup>147</sup>

De markt waarvoor in Antwerpen werd gewerkt was zo groot dat behalve kostbare originele werken van grote meesters er ook een grote hoeveelheid kopieën kon worden gemaakt van succesvolle voorstellingen. In de 16de eeuw ontwikkelde zich de schilderswerkplaats waar leerlingen en gezellen niet alleen maar meewerkten aan de werken van hun meester, maar waar zij ook kopieën maakten van succesvolle composities.<sup>148</sup> Dankzij het onderzoek dat de laatste jaren is verricht weten we veel meer over de verschillende productiewijzen in de Nederlandse schilderkunst die ontstonden als antwoord op de groeiende vraag van een anonieme markt in de 16de eeuw.<sup>149</sup> Een voorbeeld van een atelier waar enorme aantallen religieuze schilderijen werden geproduceerd is dat van Pieter Coecke van Aelst.<sup>150</sup> Deze praktijken worden ook weerspiegeld in het

<sup>144</sup> MONTIAS 1996, 46-48. Voor de literatuur over de manier waarop een aantal van deze kunstenaars, waaronder Van Hemessen en Bruegel hun werk en soms dat van anderen verkochten: EWING, 1990, n. 104.

<sup>145</sup> Over de flexibele marktstrategieën: MONTIAS 1996, 35-36.

<sup>146</sup> Pas in de tweede helft van de 15de eeuw worden handelaren in kunstobjecten apart genoemd in de archieven. Hiervoor was het gebruikelijk was dat kunstenaars (maar ook hun echtgenotes en dochters) hun eigen werk, maar ook dat van anderen verkochten, waardoor het bestaan van de kunsthandel lange tijd onopgemerkt bleef. MONTIAS 1996, 52-53. Over de marktproductie van kunst: MONTIAS J.M., *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVe-XVIIe siècles*, Parijs, 1996; FALKENBURG R. e.a. (red.), *Kunst voor de markt 1500-1700, NKJ 50* (1999), Zwolle, 2000;

<sup>147</sup> Volgens Van den Branden was hij destijds de voornaamste koopman in schilderijen. Zie VAN DEN BRANDEN 1883, 245, 282. De Momper stond in 1581 als kunsthandelaar geregistreerd in Antwerpen. Zie VERMEYLEN 1999, 12-29. Over het *Schilderspandt* en De Momper: EWING 1990, 577-580, afb. 13 (beursgebouw).

<sup>148</sup> Al in de 15de eeuw was het reproduceren van schilderijen door middel van patronen en modellen gebruikelijk. Zie bijvoorbeeld: Hélène Mund, *La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts*, in: LEUVEN 1998, 231-246. Over het maken van kopieën zie ook: BRINK P. van den, "De kunst van het kopiëren. Het waarom en hoe van het vervaardigen van kopieën en schilderijen in oplage in de Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw", in: TENT. MAASTRICHT/ etc. 2001, 12-43.

<sup>149</sup> Zie uitgebreide notities in: EWING 1990, 581, n. 165. Hij onderscheidt twee richtingen. Enerzijds is er sprake van een toenemende standaardisatie, die wordt mogelijk gemaakt door aanpassingen in de manier van produceren, anderzijds is er sprake van een ontwikkeling van uitgesproken individuele stijlen, die juist door hun populariteit weer konden leiden tot standaardisering. Als voorbeelden van standaardisering geeft hij het werk van de Antwerpse maniëristen, de landschappen van Patinir, de ontwikkeling van het 'brandje', een landschapje, waarop een brand te zien is.

<sup>150</sup> EWING 1990, 571, n.104; G. Marlier, *La Renaissance flamande, Pierre Coecke d'Aolst*, Brussel, 1966, 93-265. Zijn echtgenote, de miniatuurschilderes Mayken Verhulst (ca. 1519- ca. 1599) was

beeldmateriaal van de *Boerenbruiloften*, waarvan een niet onaanzienlijk deel bestaat uit kopieën. Zo is van het paneel *Bruiloftsfeest met de landheer en zijn vrouw* (Afb. 105) van Marten van Cleve nog een elftal kopieën bekend. Een aanzienlijk aantal voor een dergelijk fors paneel.<sup>151</sup> Kopieën spelen bij de *Boerenbruiloften* dus een minstens even belangrijke rol als originelen, zogeheten 'principaalen', waaruit blijkt dat de *Boerenbruiloften* erg in trek moeten zijn geweest.

Of er *Boerenbruiloften* in opdracht zijn gemaakt is niet bekend, hoewel dit bij de grote schilderijen van Pieter Bruegel en Marten van Cleve of een Pieter Balten zeker voorstelbaar is. Documenten die informatie geven over de eisen van opdrachtgevers met betrekking tot inhoud en uitvoering van de kunstwerken ontbreken. Over kunstenaars met een eigen atelier en winkel die hun werk zelf verkochten, is nog weinig documentatie bekend.<sup>152</sup> De manier van werken die hierboven is geschetst, doet veronderstellen dat kunstenaars en kopers vrij nauwe contacten met elkaar hebben onderhouden. Over opdrachten zullen er voornamelijk mondelingen contacten zijn geweest. Aangenomen wordt dat kunstenaars, wier status van vrij kunstenaar in de 16de eeuw snel groeide, ook zelf steeds meer invloed hebben uitgeoefend op de keuze van onderwerpen en hun uitvoering. Dit veronderstelt bij kunstenaars en publiek een gedeelde mentale achtergrond. We mogen aannemen dat dit ook op de *Boerenbruiloften* van toepassing is. De verschillen in kwaliteit kunnen dus inderdaad een indicatie van de relatie tussen kunstenaar en publiek zijn.

Het meeste weten we over het publiek waarvoor Bruegel werkte.<sup>153</sup> Zijn schilderijen waren bestemd voor een klein publiek van ontwikkelde, rijke tot zeer rijke en hooggeplaatste personen, met wie hij op vriendschappelijke voet omging. Hiertoe hoorde bijvoorbeeld Abraham Ortelius (1527-1598), de bekende cartograaf en humanist, die net als Bruegel lid was van het schildersgilde.<sup>154</sup> Hij kocht de grisaille *Sterfbed van Maria* van Bruegel en liet er in 1574 een prent naar maken, opdat anderen ook van Bruegels voorstelling zouden kunnen genieten, zoals blijkt uit het onderschrift bij de prent.<sup>155</sup> Ortelius schreef het lofdicht over Bruegel voor de eerste publicatie

---

na het overlijden van haar man in 1550 actief als uitgeefster van prenten. Zij voedde haar kleinkinderen, de zonen van Bruegel en haar dochter Maria Coecke, op nadat de laatstgenoemde in 1578 was overleden. Zie TENT. MECHELEN, 2003, 19-22, 24.

<sup>151</sup> Het exemplaar in Museum Mayer van den Bergh (Cat.XI.1) meet 75,5 bij 107,6 cm.

<sup>152</sup> Een uitzondering is de inventaris van de winkelvoorraad van schilder en kunsthandelaar Jan van Kessel, opgemaakt na zijn overlijden in 1581. Daarin waren 600 schilderijen, ruim 80 prenten, kaarten, koperen platen en verscheidene mappen met tekeningen en prenten opgenomen. De inventaris werd gepubliceerd door in: DENUCE J., *De Antwerpsche "Konstkamers". Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst II, Amsterdam, 1932. Zie EWING 1990, 579. Hij noemt ook nog een aankoop van De Momper van een voorraad prenten, boeken, kaarten en "cunsten", waarvoor de helft van een huis als borg werd gegeven.

<sup>153</sup> Hetgeen te danken is aan de onderzoekers als Glück, Popham en Tolnay, die vanaf de vroege 20ste eeuw hun aandacht richtten op het onderzoeken van Bruegels sociale omgeving. Zie verder: SULLIVAN M.A., *Bruegel's peasants. Art and audience in the Northern Renaissance*, Cambridge (Mass) / etc., 1994; KAVALER E.M., *Pieter Bruegel. Parables of order and enterprise*, Cambridge, 1999, i.h.b. 29-56 over de onderlinge contacten tussen kunstenaars, geleerden en kooplieden en bestuurders in Antwerpen; GIBSON W.S., *Pieter Breugel and the art of laughter*, Berkeley/etc., 2006, i.h.b. 67-76, 79-86.

<sup>154</sup> Ortelius werd vier jaar eerder dan Bruegel ingeschreven als kaartenkleurder Tot deze inschrijving was Ortelius waarschijnlijk verplicht om met de kaarten handel te kunnen drijven. Hij verkocht naast kaarten nog boeken, handschriften en prenten. In 1570 gaf hij de eerste atlas uit in de vorm van een verzameling van 53 kaarten naar de tekeningen van de beste geografen van die tijd, het *Theatrum Orbis Terrarum*.

<sup>155</sup> De onderschriften luiden: "Abrah. Ortelius, sibi & amicis fieri curabat" en "Sic Petri Brugelij archetypu Philipp. Galleus imitabatur". Prent en grisaille zijn afgebeeld in ROBERTS-JONES 1997,



over Nederlandse kunstenaars, het *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* van Lampsonius uit 1572.<sup>156</sup>

Een andere liefhebber van het werk van Bruegel was kardinaal Granvelle, die hierboven al werd genoemd. Dan is er nog de Antwerpse bankier en belastinginnehmer Nicolaes Jonghelinck, een bekende van Granvelle.<sup>157</sup> Zijn broer Jacob was een succesvol beeldhouwer, die werkte voor de hoogste kringen in de Nederlanden.<sup>158</sup> Nicolaes bezat zestien schilderijen van Bruegel die hij samen met nog drieëntwintig schilderijen van andere kunstenaars, in 1566 als borg gebruikte voor een schuld van 16.000 carolusgulden aan de stad.<sup>159</sup> Dit komt neer op een gemiddelde waarde van 570 gulden per schilderij en dat is vergeleken met de prijzen die we kennen uit andere bronnen een hoog bedrag.<sup>160</sup> Het zegt niet alleen iets over de financiële draagkracht van deze verzamelaar, maar ook over de grote waardering voor de schilderijen en hun makers. Ook aan het eind van de 16de eeuw is het publiek voor het werk van Bruegel nog steeds in de kringen van vorsten, hoge adel en invloedrijke burgers te vinden, zoals aartshertog Ernst van Oostenrijk.

Uit een Antwerpse inventaris uit 1572 van een zekere Noirot die de functie van muntmeester bekleedde in Antwerpen, blijkt deze tenminste vijf schilderijen van Bruegel in zijn bezit had: een winterlandschap, twee boerenbruiloften en twee boerenkermessen.<sup>161</sup> Op een *Diana en Actaeon* van Frans Floris na, die 151 gulden kostte, was één van deze Boerenbruiloften met een prijs van 80 gulden het duurste schilderij van de hele verzameling. Hoe hoog deze bedragen waren blijkt uit de heel wat bescheidener prijzen variërend van 3 tot 20 gulden, waarvoor de meeste schilderijen werden verkocht. Overigens brachten drie andere schilderijen van Bruegel, die op doek waren geschilderd elk niet meer dan tussen de 27 en 28 gulden op.<sup>162</sup> Bijzonder in deze inventaris is de

---

afb.151, 152. In een brief van 15 juli 1578 bedankt Coornhert Ortelius voor de prent naar Bruegels grisaille *Sterfbed van Maria*, die de laatste hem had toegestuurd. Zie POPHAM A.E., "Pieter Bruegel and Abraham Ortelius", *Burl. Mag.* 59 (1931), 184-188. Verder over de correspondentie van Ortelius: DEPUYDT J., "De brede kring van vrienden en correspondenten rond Abraham Ortelius", in: TENT. ANTWERPEN Museum Plantin-Moretus – KARROW jr., R.W. e.a., *Abraham Ortelius (1527-1598) cartograaf en humanist*, 1998, 117-140.

<sup>156</sup> LAMPSONIUS D., *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antwerpen <Wed. Hieronymus Cock> 1572.

<sup>157</sup> ROBERTS-JONES 1997, 21.

<sup>158</sup> Hij maakte onder meer een portretbuste van de hertog van Alva, van Karel V en portretpenningen van Margaretha van Parma en Granvelle. Jacob Jonghelinck leefde van 1530 tot 1606, zijn eerste leermeester was zijn vader Pieter Jonghelinck, daarna leerde hij bij Cornelis Floris en Leone Leoni in Milaan. De portretbustes van Alva en Karel V werden in 1571 gemaakt. WP 1971. Over de hofkunst: GENT Kunsthof De Sint-Pietersabdij – ALTRINGER L. e.a. (red), *Carolus. Keizer Karel V 1500-1558*, 1999-2000.

<sup>159</sup> SEIDEL M. & MARIJNISSEN R.H., *Bruegel*, Stuttgart, 1984 [1969], 13. Nicolaes Jonghelinck bezat zestien werken van hem, maar in het document voor de borgstelling worden alleen de *Twaalf Maanden*, een *Toren van Babel*, en een *Kruisdraging* bij name genoemd. De borgstelling aan de stad dateert van 21 februari 1566 en werd gepubliceerd in DENUCE 1932.

<sup>160</sup> Zie hieronder de prijzen in de inventaris van Noirot, 1572.

<sup>161</sup> SMOLDEREN L., "Tableaux de Jérôme Bosch, de Pierre Bruegel l'Ancien et Frans Floris dispersés en vente publique à la monnaie d'Anvers en 1572", *Rev. belge archeol. et hist. de l'art*, 65 (1995), 33-42. Op grond van de datum mag worden aangenomen dat het om eigenhandige werken van Bruegel gaat. Noirot bezat nog drie andere boerenbruiloftsvorstellingen, waarvan één aan Hieronymus Bosch was toegeschreven. Drie broers van Nicolaes Jonghelinck waren net als Noirot werkzaam voor de Antwerpse munt. Thomas van december 1560 tot zijn dood in augustus 1563, Jan van 1551 tot 1569 en de eerder genoemde beeldhouwer en medailleur Jacob Jonghelinck. Zie SMOLDEREN 1995, 36.

<sup>162</sup> De techniek, olieverf of tempera, is niet vermeld. Dit geldt ook voor de boerenvoorstellingen, die door Stappaert (1988-'89) werden onderzocht, waarvan het merendeel op doek was geschilderd. Zie GIBSON 2006, 74-75 met referentie naar: STAPPAERTS, G. *Bijdrage tot de studie van*

vermelding van het vertrek waar drie van de boerenvoorstellungen en het winterlandschap hingen, namelijk een eetkamer. Dit is één van de zeldzame directe aanwijzingen voor de functie van boerenvoorstellungen, namelijk het gezelschap te amuseren. De maaltijd werd beschouwd als een gelegenheid voor ontspanning en lichte conversatie, om de zinnen te verzetten en de spijsvertering te bevorderen.<sup>163</sup>

Een belangrijke bron van kennis over het publiek van de *Boerenbruiloften* en hun kunstenaars, zijn dus boedelinventarissen, maar daarnaast kunnen ook andere officiële documenten, zoals testamenten, belangrijke informatie bevatten.<sup>164</sup> In inventarissen worden soms omvangrijke kunstcollecties beschreven, maar vaker gaat het om boedels waarin een bescheiden aantal kunstwerken voorkomt.<sup>165</sup>

Over de kopers van het werk van de andere kunstenaars zijn we veel minder goed ingelicht. Het feit dat kunstenaars als Pieter Baltens, Marten van Cleve en Jan van Wechelen in dezelfde periode nieuwe composities schiepen van boerenbruiloften in een verwante stijl en op hetzelfde, grote formaat wijst, behalve op voldoende vraag, ook op een financieel zeer draagkrachtig publiek, zodat mag worden aangenomen, dat ook deze schilders voor de maatschappelijke bovenlaag werkten.<sup>166</sup> Het feit dat van Granvelle bekend is dat hij ook werk van Van Cleve in bezit had, een *Gevecht tussen boeren en plunderende soldaten*, maakt deze veronderstelling alleen maar aannemelijker.<sup>167</sup> Ook een schilder als Lucas van Valckenborch trad in 1582 in dienst van aartshertog Leopold van Oostenrijk.<sup>168</sup>

---

*schilderijen in privé-bezit te Antwerpen in de zestiende eeuw*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Vrije Universiteit Brussel, 1988.

<sup>163</sup> Zie verder hoofdstuk 10, § *Distantie en nabijheid*.

<sup>164</sup> Voor de manier waarop kunstwerken in omloop worden gebracht maakt Montias een onderscheiding tussen een primair en een secundair circuit. In het eerste geval gaat het om de kunstwerken, die via de kunstenaar op de markt komen, in het tweede geval om kunstwerken die vanuit de bezitter worden doorgegeven, bijvoorbeeld door een testament. MONTIAS 1996, 30-31.

<sup>165</sup> In driehonderd 16de-eeuwse Antwerpse boedelinventarissen, die zijn onderzocht komen vijftientig boerenvoorstellungen voor, waarvan vijf *Boerenbruiloften*. GIBSON 2006, 68-69 met referentie naar Stappaerts 1988, 139. Vóór 1550 zijn in de Antwerpse archieven weinig notarisprotocollen en insolvente boedels bewaard gebleven. Aldus Denucé, voor wiens publicatie over de Antwerpse kunstverzamelingen in de 16de en 17de eeuw dit de voornaamste bronnen waren. DENUCÉ 1932, IX. De gegevensbank van archiefreferenties naar kunstenaars, kunstwerken en bezitters, die het resultaat is van het NWO-onderzoek *Antwerp Painting before Iconoclasm*, dat tussen 2000 en 2004 werd verricht, is niet geraadpleegd. Zie verder publicaties als: MARTENS M.P.J. & PEETERS N., "Antwerp painting before iconoclasm. Considerations on the quantification of taste", *Economia e Arte Secc. XIII-XVIII, Istituto Internazionale di storia economica "F. Datini"*, Prato, 2002, 875-894; FARIAS M. & MARTENS M.P.J., "Painting in Antwerp before iconoclasm (ca. 1480-1566), a socio-economic approach: comments on methodology", in: Verougstraete, H., Van Schoute, R. (red.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XIV: Jérôme Bosch et son Entourage et autres études*, Leuven/ etc., 2003, 161-164.

<sup>166</sup> Bruegels *Bruiloftsstoet* (61,5 x 114,5 cm), *Dans van de bruid* (119 x 157,4 cm), en *Bruiloftsmaal* (114 x 164 cm); Pieter Baltens *Dorpskermis* (117 x 162,5 cm); *Geschenken voor de bruid* van Marten van Cleve (76 x 107 cm).

<sup>167</sup> FAGGIN 1965, 36; WENEN 1981, 156. Over de kopers van de schilderijen van Van Cleve: RAUPP 1986, 260-261, 264. Ook de vroegst bekende eigenaar van zijn zesdelige *Bruiloftserie* (Cat.X.A) was van adel. De herkomst kan teruggevoerd worden tot aan het midden van de 17de eeuw. De eerste eigenaar was waarschijnlijk Johann Arnold Freiherr von Leerodt, domheer te Luik. De panelen verbleven van het midden van de 17de eeuw tot aan hun veiling in 1986 bij Kunsthaus Lempertz te Keulen in het familiekaasteel, Schloss Leerodt.

<sup>168</sup> Zie hierboven § *Antwerpen en Mechelen: kunstenaarskringen*.

De markt voor prenten was veel groter dan voor grote schilderijen van goede kunstenaars, maar informatie over het publiek ervan is schaars.<sup>169</sup> Uit het grote formaat en de kwaliteit van een aantal prenten met *Boerenbruiloften* valt wel af te leiden dat ze bestemd moeten zijn geweest voor een draagkrachtig publiek, waarvoor zulke grote prenten verzamelobjecten waren.<sup>170</sup>

De kwaliteitsverschillen van de kunstwerken zijn als gezegd ook een aanwijzing voor het publiek. Veel kopieën zijn van een niet al te hoge kwaliteit, ongesigneerd, moeilijk te dateren, maar waarschijnlijk vroegzeventiende-eeuws, en nog veel minder toe te schrijven aan een bepaalde kunstenaar.<sup>171</sup> Het publiek dat deze stukken kocht laat zich niet vergelijken met de kopers van het werk van Jan Brueghel, die voor de aartshertogen *Boerenbruiloften* schilderde. Het publiek van genrevoorstellingen als de *Boerenbruiloften* zal dus hebben gevarieerd, alnaargelang de kwaliteit van het werk, van een adellijk-burgerlijke elite tot en met enigszins welgestelde burgers.

## De kunstopvattingen

In de 16de eeuw stelde een veel breder publiek belang in kunst dan voorheen. Dit publiek was ontwikkeld en op de hoogte van het humanistisch gedachtengoed.<sup>172</sup> Dit bracht met zich mee dat in de 16de eeuw ook een kunsttheorie werd ontwikkeld, uiteraard onder invloed van Italië en Frankrijk.<sup>173</sup> Hoe paste de waardering van de *Boerenbruiloften* in de kunstopvattingen van de 16de eeuw? Eén van de bronnen voor de kunstopvattingen in de 16de-eeuwse Nederlanden is een dichtwerk en geen kunsttraktaat, een genre, dat in Italië al een eeuw eerder was ontstaan. Ik doel op de bundel *Hof en Boomgaard der Poesie*, geschreven door de schilder en dichter Lucas de Heere (1534 - 1584). Hierin staan lofdichten op de schilderkunst, op schilders en schilderijen. Volgens zijn leerling Karel van Mander liet De Heere ook een manuscript voor een kunsttraktaat na, dat echter niet bewaard bleef en daarmee is het enig bekende Nederlandse kunsttraktaat uit de 16de eeuw verloren gegaan.<sup>174</sup>

---

<sup>169</sup> Inventarissen bieden geen uitkomst voor dit probleem, want prenten worden wel genoemd, maar hoogst zelden is het onderwerp vermeld, laat staan een maker. Over het verzamelen van prenten: VELDMAN VELDMAN I.M., *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*, Leiden, 2006, 30-32.

<sup>170</sup> De afmetingen van *Bruiloftsfeest op een boerenerf* van Peeter van der Borcht zijn 36,2 x 50,2 cm (Cat.V.1), van het *Bruiloftsfeest op het land* van Hans Bol 22,7 x 32,1 cm (Cat.VI.1) en *Bruiloftsdans met geschenken voor de bruid* naar Bruegel 37,5 x 42,8 cm (Cat.VIIIC.1). Over de kwaliteitsproductie van Cock: PARSHALL P., "Prints as objects of consumption in early modern Europe", *Journal of medieval and early modern studies*, 28:1 (1998), 24-26. Voor de relatie tussen formaat en prijs in fondslijsten van 17de-eeuwse prentuitgevers: TENT. AMSTERDAM 1997, 19-20. Opkomst van de prentenverzamelaar rond 1550 stond in relatie met de professionalisering van het prentbedrijf, dat met de gravure en ets een visueel interessanter product leverde. Zie VELDMAN 2002, 52.

<sup>171</sup> Zie ook het werk dat in de vroege 17de eeuw in de Noordelijke Nederlanden werd gemaakt/geïmporteerd en dat werd afgedaan met de term 'vodden'. SLUIJTER E.J., "Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw", *NKJ* 50, 2000, 113-143.

<sup>172</sup> Zie in dit verband hetgeen Ramakers naar voren brengt over het publiek van Bruegels werk. RAMAKERS 1997, 100-102.

<sup>173</sup> BALIS 1991, 242.

<sup>174</sup> Ik beperk me hier zoveel mogelijk tot de 16de-eeuwse Nederlandse bronnen. Over de Nederlandse kunstliteratuur: BECKER J., "Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere", *Simiolus*, 6 (1972-'73), 113-127; BECKER J., "Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius", *NKJ*, 23, 1973, 45-61. In het bijzonder met betrekking tot het komische boerenggenre: RAUPP 1986, 304-316.

Een andere bron waarin kunstopvattingen van die tijd tot uitdrukking worden gebracht, vormt de biografie die de humanist en schilder Domenicus Lampsonius (1532-1599) schreef over zijn leermeester, de Luikse schilder Lambert Lombard (1505-'06-1566).<sup>175</sup> Ook in de bijschriften bij de portretten van Nederlandse schilders in zijn eerder genoemde uitgave *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* uit 1572 worden ideeën over de schilderkunst verwoord. Deze portretreeks was overigens een initiatief van Hieronymus Cock en werd na diens dood door zijn weduwe uitgegeven.<sup>176</sup> Steeds blijkt uit de onderlinge relaties hoe klein deze kunstenaarswereld destijds was. Lambert Lombard, schilder, architect, archeoloog en oprichter van een eigen academie, was de leermeester van Frans Floris, bij wie Lucas de Heere in de leer was geweest. De Heere wisselde gedichten uit met Lampsonius, die ook een leerling van Lombard was geweest.<sup>177</sup>

Verder geven verspreide opmerkingen in de literatuur ons een indruk van de gedachten van de schilders over hun kunst. En ook al verscheen het werk pas in 1604, het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander, het eerste, bewaard gebleven Nederlandse kunsttractaat, is zeker ook voor de 16de eeuw te gebruiken als bron.<sup>178</sup> Verder zijn er nog de Latijnse, Italiaanse, Franse en Duitse traktaten, zoals Leonardo's *De pictura e movimenti humani* dat in manuscriptvorm zou hebben gecirculeerd of het traktaat van Alberti, *De Pictura*, die al of niet in vertaling in de Nederlanden bekend waren.<sup>179</sup>

De ontwikkeling van de kunsttheorie van de Renaissance, die ook in de 16de-eeuwse Nederlanden aan invloed won, staat in nauw verband met de dichtkunst en de retorica.<sup>180</sup> In de rederijderskamers die in de 16de eeuw een bloeiperiode doormaakten en waarvan vooral burgers en een enkele edele lid waren, troffen kunstenaars ongetwijfeld potentiële klanten. Schilders en beeldhouwers in het Antwerpen van de 16de eeuw onderhielden nauwe banden met de rederijders, zozeer zelfs dat kennis van de rederijdersactiviteiten onmisbaar wordt geacht voor een goed begrip van de kunst van Bruegel en zijn tijdgenoten.<sup>181</sup> De activiteiten van schilders als rederijker

<sup>175</sup> LAMPSONIUS D., Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita. Pictoribus, sculptoribus, architectis, allisque id genus artificibus utilis et necessaria, Brugge <Hubert Goltzius> 1565.

<sup>176</sup> LAMPSONIUS D., *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antwerpen <Wed. Hieronymus Cock> 1572.

<sup>177</sup> BECKER 1973, 50-51. Lampsonius' biografie over zijn leermeester Lambert Lombard werd uitgegeven bij een andere leerling van Lombard, Hubert Goltzius. Zie over Lombards leerlingen: LUIK Musée de l'Art wallon - DENHAENE G. (red.), *Lambert Lombard. Renaissanceschilder. Luik 1505/06-1566. Interdisciplinaire essays en tentoonstellingscatalogus*, 2006, i.h.b. 309-326.

<sup>178</sup> Ik laat de Nederlandse tekenboeken hier buiten beschouwing, omdat zij geen of weinig tekst bevatten. Zie voor de tekenboeken: BOLTEN J., *Method and practice. Dutch and Flemish drawing books 1600-1750*, Proefschrift Rijksuniversiteit Leiden 1979, Stuttgart, 1985.

<sup>179</sup> Aan de kunsthistorie die in de 16de-eeuwse Nederlanden bekend was, is geen aparte publicatie gewijd. In de eerder genoemde artikelen van Becker wordt een aantal titels vermeld. Zie BECKER 1972-'73, BECKER 1973. Een indruk wordt ook verkregen uit de bronnen die Van Mander gebruikte. Zie hiervoor: GREVE H.E., *De bronnen van Carel van Mander voor 'Het Leven der doorluchtighe Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders'*. Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte II, 's-Gravenhage, 1903; HOECKER R., *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, Den Haag, 1916; MANDER Karel van - MIEDEMA H. (red.), *Karel van Mander, Den grondt der edel vrij schilder-const*, 2 dln., Utrecht, 1973.

<sup>180</sup> Over de relatie tussen de kunsttheorie van de Renaissance en die van de dichtkunst en retorica: LEE R.W., *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York/Londen, 1967.

<sup>181</sup> Zie GIBSON W.S., "Artists and Rederijders in the age of Bruegel", *Art Bull.* 63:3 (1981), 426. In dit artikel wijst Gibson erop dat tot dan toe de invloed van de rederijders op de beeldende kunst in de 16de eeuw voornamelijk onderzocht was met betrekking tot bepaalde thema's of met betrekking tot individuele kunstenaars. Algemene vragen zoals de reikwijdte van deze invloed, de

veronderstelt dat zij op de hoogte waren van de regels van de dichtkunst en de nauw met haar verwante retorica, waarvan de naam rederijkers is afgeleid. De overeenkomsten die volgens de kunsttheorieën van de Renaissance bestonden tussen *Pictura* en *Poësia*, hadden niet treffender geïllustreerd kunnen worden dan door de vereniging van schilders en dichters in de Antwerpse rederijkerskamer De Violieren.

In de poëtica en retorica werd een onderscheid gemaakt tussen een lage stijl, een stijl daartussenin en een verheven stijl, een onderscheid dat tegelijkertijd een onderverdeling in onderwerpen inhield.<sup>182</sup> De lage of nederige stijl (*genus humilis*) kan in verband gebracht worden met nederige onderwerpen in de beeldende kunst zoals boeren en bedelaars.<sup>183</sup> Bevolkingsgroepen die al eeuwenlang in aanmerking kwamen voor een levensechte of satirische uitbeelding op koorbanken, op kapitelen van kerken en dergelijke meer. Deze nederige stijl leende zich bij uitstek voor leren en vermaken. Van Mander schreef over Bruegels 'huisdrukker' Hieronymus Cock: *En ghelijck hy boertigh en een Rethyorijcker was / seyde en schreef hy dickwils als voor advijs: Laet de Kock koken om t'volcx wille, Somtijts stelde hy uyt sonder letters: Houde die Kock in eeren / en derghelijcke dinghen. By eenigh dinghen schreef hy op zijn oudt Rethorijcks:....*<sup>184</sup> In de vroegmoderne tijd vermaakte een ontwikkeld publiek zich met het vertellen van anecdotes en grappes; dat hoorde tot de conversatiekunst waartoe men geacht werd in staat te zijn.<sup>185</sup>

'Grillig', 'boertig', 'kluchtig' en 'drollig' waren gangbare termen om boerenvoorstellingen te beschrijven, maar werden evengoed gebruikt voor grappige scènes in een religieuze voorstelling.<sup>186</sup> Ze betekenden zoveel als grappig of lachwekkend, maar er waren ook associaties met bizarre

manier waarop deze invloed zich manifesteerde en de gelegenheden waarbij kunstenaars en rederijkers waren verenigd, werden nog niet behandeld. Zijn artikel was bedoeld als een aanzet tot verder onderzoek op dit belangrijke terrein. Geraadpleegd werden verder nog: BROM G., *Schilderkunst en litteratuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht/ Antwerpen, 1957; GELDER H.A.E. van, *Erasmus. Schilders en rederijkers. De religieuze crisis der 16de eeuw weerspiegeld in toneel- en schilderkunst*, Groningen, 1959; RAMAKERS B.A.M., "Bruegel en de rederijkers", *NKJ*, 47, 1997, 80-105; PLEIJ H., *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Amsterdam, 2007, 295-464.

<sup>182</sup> Over de oorsprong van deze driedeling in de aristotelische categorisering van de drie naturen van de ziel - de vegetatieve, de sensibele en de intelligibele -: BOLTEN, J., *Positur. Gaan en staan in de beeldende kunst van de 16de en 17de eeuw*. Intreerede 11 oktober 1991, Leiden, 1991, 9.

<sup>183</sup> Volgens Raupp valt de koppeling van de nederige stijl aan de beeldende kunst wel te traceren in 16de-eeuwse uitingen over dit onderwerp, maar was deze nog niet uitgekristalliseerd tot een kunsttheoretisch standpunt. Hij verwijst voor de opvatting van het boerengenre als een komisch of satirisch genre naar vele verschillende contemporaine teksten, waaronder Van Mander (1604), Lampsonius (1572) en Ortelius (ca. 1574). RAUPP 1986, 305-315. Over de bewondering van Hadrianus Junius (1511-1575) voor Aertsens boerenvoorstellingen met een verwijzing naar de Griekse Piraikos, die als schilder van "sordid subject", door Erasmus precies geschikt werd geacht voor een hardwerkende christen, die het amusement van een intelligente grap nodig heeft om verfrist terug te keren tot zijn arbeid. SULLIVAN 1994, 35.

<sup>184</sup> VAN MANDER Karel van, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604 [facsimile-editie Utrecht 1969], f. 232<sup>ro</sup>.

<sup>185</sup> Kluchtboeken, apophtegmata-verzamelingen en andere verzamelingen humoristische verhaaltjes waren direct of indirect gerelateerd aan deze 'ars jocandi', de kunst van het grappen vertellen die tot de conversatiekunst hoorde. ROODENBURG 1999, 155.

<sup>186</sup> Het gebruik van deze termen werd onderzocht door Muyllé. MUYLLE J., "Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegel's werk", in: M.Smeyers (red.) *Archivum Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K.Steppe*, Leuven, 1981, 319-337; MUYLLE J., "Pier den Drol" - Karel van Mander en Pieter Bruegel. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600", in: VEKEMANN & MÜLLER HOFSTEDÉ 1984, 137-145. Zie ook: RAUPP 1986, 304; TENT. AMSTERDAM 1997, 21-24.

fantasieën, die vaak gekoppeld werden aan het werk van Hieronymus Bosch. Twee schilders uit het groepje dat *Boerenbruiloften* schilderden worden door Van Mander als navolgers van Bosch genoemd: allereerst Bruegel, maar ook Frans Verbeeck.<sup>187</sup> Over Frans Verbeeck zegt hij: *Van hem ist datmen siet die drollige Boeren bruyloften / en derghelijcke bootsen*, en over Bruegel: *Oock sietmen weynich stucken van hem / die een aenschouwer wijslijck sonder lacchen can aensien / ja hoe stuer wijnbrouwigh en statigh hy oock is / hy moet ten minsten meese-muylen oft grinnicken*.<sup>188</sup> Zelfs de meest norske en 'standsbewuste' persoon kon dus nog grinniken om de *Boerenbruiloften*. Over Pieter Balten, met wie Bruegel in Mechelen had gewerkt aan een altaarstuk, zegt Van Mander niet meer dan dat hij goed was in: *beelden / makende Boeren kermissen / en derghelijcke*.<sup>189</sup>

Niet alleen waren de boeren goed getypeerd door hun manier van kleden, maar ook hun manier van doen wist Bruegel goed te treffen en dat wekte de lachlust op.<sup>190</sup> En dat er inderdaad werd gelachen, is inmiddels overtuigend aangetoond.<sup>191</sup> Ook tijdgenoten van Bruegel als Lampsonius, prezen Bruegel om zijn humor en vindingrijkheid, die "de moeite waard zijn om te lachen".<sup>192</sup> Een komisch effect kon dus worden bereikt door de natuurgetrouwheid, die berustte op het goed observeren door de kunstenaar.<sup>193</sup> Van Mander vertelt hoe Bruegel met zijn vriend Hans Franckert het platteland opging om de boeren te bezoeken als zij kermis en bruiloft vierden. *Hier hadde Brueghel zijn vermaeck / dat wesen der Boeren / in eten / drincken / dansen / springen / vryagien / en ander kudden te sien / welcke dingen hy dan seer cluchtigh en aerdigh wist met den verwen nae te bootsen [...]* *Dese Boeren en Boerinnen op zijn kempische en anders wist hy oock seer eyghentlijck te cleeden / en dat Boerigh dom wesen seer natuerlijck aen te wijsen / in dansen / gaen / staen/ oft ander actien*.<sup>194</sup> Deze lof over de natuurgetrouwheid van het werk van Bruegel raakt direct aan wat in de kunst buitengewoon belangrijk werd gevonden, het vermogen de zichtbare werkelijkheid zo overtuigend en levensecht uit te beelden dat de beschouwer even de werkelijkheid meent te aanschouwen.

De kunst spiegelt de natuur echter niet willekeurig, maar met de bedoeling te *leren* en te *vermaken*. Zo kan de schilderkunst *exempla* geven, voorbeelden waaruit de beschouwer een les kan trekken voor zijn eigen gedrag. Deze didaktische kwaliteit van beeldende kunst gaat terug op

<sup>187</sup> MUYLLE 1984. Voor Bruegel en Verbeeck als navolgers van Jeroen Bosch verwijst hij naar de levensbeschrijvingen door Karel van Mander. Zie resp. VAN MANDER 1604 (facsimile-editie 1969), f.233r<sup>o</sup>. en f.228 r<sup>o</sup>.

<sup>188</sup> Resp. VAN MANDER 1604 (facsimile-editie 1969), f. 228<sup>vo</sup> en f. 233<sup>vo</sup>.

<sup>189</sup> VAN MANDER 1604 (facsimile-editie 1969), f.257<sup>vo</sup>. Nog tot in de 18de eeuw werden de waarderingen van boerenvoorstellingen in deze termen vervat, zoals anekdoten over een schilder als Adriaen Brouwer in Houbrakens *Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen* laten zien. MUYLLE 1984, 139, n.48.

<sup>190</sup> Terecht wijst Muylle erop, dat zinsneden als "dat wesen der Boeren", "seer natuerlijck", en op andere vergelijkbare plaatsen in de tekst van Van Mander aanwijzingen zijn voor de waardering van Bruegels natuurgetrouwheid. MUYLLE 140.

<sup>191</sup> Zie over lachen en humor in de vroegmoderne tijd: VERBERCKMOES J., Schertsen, schimpen en schateren. Geschiedenis van het lachen in de Zuidelijke Nederlanden, zestiende en zeventiende eeuw, Nijmegen, 1998; BREMMER J. & ROODENBURG H. (red.), Homo ridens. Humor van de oudheid tot heden, Amsterdam, 1999; GIBSON 2003.

<sup>192</sup> De termen die Van Mander gebruikte waren, zoals Muylle heeft laten zien, al tijdens het leven van Bruegel, dus in de tijd van de *Boerenbruiloften* in gebruik MUYLLE 1984, 137-138.

<sup>193</sup> Zie hierover ook RAUPP 1986, 305 onder verwijzing naar Miedema, 1981, 167.

<sup>194</sup> VAN MANDER 1604 (facsimile-editie 1969), f. 233<sup>vo</sup>, 233<sup>ro</sup>.

antieke theorieën over kunst, waarvoor in het bijzonder naar Horatius werd verwezen.<sup>195</sup> De kunstenaar werd gewaardeerd om zijn vermogen uitdrukking te geven aan ideeën, maar hoorde door een kundige nabootsing van de zichtbare werkelijkheid de voorstelling overtuigingskracht te geven.<sup>196</sup>

Daarbij was het ook belangrijk dat een kunstwerk de beschouwer emotioneel raakte. Dit streven om gevoelens zichtbaar te maken en die van de beschouwer daarmee te raken maakte deel uit van de retorische opvatting van de afbeelding, namelijk dat zij kon overtuigen door op het gemoed te werken, waarvoor ook weer Horatius als gezaghebbende bron werd gezien.<sup>197</sup>

Waarin bestonden echter nut en vermaak van de *Boerenbruiloften*? De meeste onderzoekers formuleren dit in termen van de sociale afstand tussen afgebeelde boeren en een publiek uit de hogere kringen. Feestvierende boeren maanden tot beter gedrag enerzijds en anderzijds amuseerden zij het publiek, dat zich boven hen verheven kon voelen. Of nu het lachen uitsluitend op kosten van de boerenstand was of dat de schilderijen het publiek een spiegel van het menselijk gebrek in het algemeen voorhielden, ongetwijfeld werd er gelachen, gegrinnikt of geglimlacht bij de *Boerenbruiloften*.<sup>198</sup> Bovendien zijn de meeste onderzoekers tegenwoordig van mening dat de boerenfeesten ook nostalgische gevoelens hebben kunnen oproepen en een teken zijn van de onderdrukking van spontane gevoelsuitingen bij het publiek.<sup>199</sup> De vraag blijft echter toch waarom nu juist de bruiloft een geschikt onderwerp werd bevonden.

## Iconografie

Het is duidelijk dat het publiek de boerencontext associeerde met het komische of satirische. Deze vertegenwoordigt echter niet alleen een stijlcategorie, maar is uiteraard ook een belangrijk aspect van de iconografie van de *Boerenbruiloften*, die niet kan worden begrepen zonder rekenschap af te leggen van de bruiloftsviering die is afgebeeld. Op een klein aantal onderwerpen na, waarvan meestal niet meer dan een enkel exemplaar bekend is, zijn de meest voorkomende onderwerpen de bruiloftsstoet, de bruiloftsdans met geschenken voor de bruid, het bruiloftsmaal en het te bedde brengen van de bruid. Ondanks de grote diversiteit aan onderwerpen en composities in het beeldmateriaal van de *Boerenbruiloften* is een viertal opvallende

---

<sup>195</sup> In dit verband wordt meestal diens "omne tulit punctum qui miscuit utile dulci" aangehaald, hetgeen betekent: alle bijval krijgt hij, die het nuttige met het aangename verenigt. LEE 1967, 32-34. De kunst moest "vermakelick en orborelick" zijn. BECKER 1972-'73, 116. Zie ook: RAUPP 1986, 317.

<sup>196</sup> Zie ook de notie, dat een schilderij weliswaar om zijn kleuren en techniek gewaardeerd kan worden, maar dat het onderwerp, c.q. de lering het belangrijkste is. Sullivan verwijst hiervoor onder meer naar Erasmus. SULLIVAN 1994, 35.

<sup>197</sup> Hoewel dit idee ook veel te danken had aan Cicero en Quintilianus. Behalve woorden moest de redenaar gebaren en gezichtsuitdrukkingen gebruiken om gevoelens over te brengen. Als de stille gebaren op een schilderij het hart al zo kunnen raken, dat zij doeltreffender lijken dan woorden, dan hoeft het geen verwondering te wekken dat gebaren zo 'n krachtige werking hebben bij een redevoering. LEE 1967, 23-32, i.h.b. 25.

<sup>198</sup> Ramakers laat zien dat het heel waarschijnlijk is dat Bruegels werk het publiek ruimte bood voor een glimlach, een schaterlach en voor serieuze gedachten, net zoals de contemporaine literatuur, die in hoge mate moralistisch-didactisch van aard was. Dit geldt voor literatuur in de volkstaal en Latijnse literatuur, voor inheems en uitheemse genres. De auteur bekritiseert het standpunt van Sullivan, als zou het publiek van Bruegel uitsluitend hebben bestaan uit een kleine elite van intellectuelen, die onberoerd zou zijn gebleven door de traditionele cultuur, die bij de rederijkers zo'n belangrijk element was. RAMAKERS, 1997, 97-103.

<sup>199</sup> Dit is door Raupp naar voren gebracht, maar ook Westermann komt met dit aspect ter verklaring van de voorstellingen van boerenfeesten. RAUPP 1986, 317; WESTERMANN, 1997, 124.

gemeenschappelijke kenmerken aanwijsbaar. Aan één ervan, de aanwezigheid van de hogere standen, is een apart hoofdstuk, *Bruiloftsfeest met de landheer en zijn vrouw*, gewijd. Op de betekenis van de andere drie kenmerken wordt in de verschillende hoofdstukken van deel 3, *Ritueel in beeld*, nader ingegaan.

Als eerste moet de centrale positie die de bruid inneemt op alle *Boerenbruiloften*, worden genoemd. Van bruiloftsstoet tot het moment dat zij te bedde wordt gebracht krijgt zij, ingetogen of huilend, de meeste aandacht. In de hoofdstukken over de bruiloftsstoet en het te bedde brengen van de bruid wordt ingegaan op de achtergrond hiervan.

Een ander opvallend gegeven is dat de kerkelijke huwelijksluiting ten overstaan van de priester nooit direct in beeld is gebracht.<sup>200</sup> We zien wel de bruiloftsstoet op weg naar de kerk, waarvan de toren in de verte zichtbaar is, maar de ceremonie zelf, het moment waarop bruid en bruidegom hun wederzijdse instemming met het huwelijk uitspreken en de huwelijksgeloften afleggen, ontbreekt. Het feit dat Bruegel voor de prent *Fides* (Geloof) een bruidspaar voor de priester tekende, dat zo uit een *Boerenbruiloft* weggelopen zou kunnen zijn, maakt duidelijk dat deze weglating een welbewuste keuze moet zijn geweest.<sup>201</sup> Een gebrek aan voorbeelden kan ook niet de oorzaak van deze weglating geweest. De kerkelijke huwelijksluiting voor de deuren van de kerk of in het kerkportaal is namelijk op talloze prenten, tekeningen en schilderijen afgebeeld en kende in de 16de eeuw al een traditie van bijna twee eeuwen, te weten in de iconografie van het huwelijk van Maria en Jozef<sup>202</sup>, van de Zeven Sacramenten<sup>203</sup> en van huwelijken van vorstelijke

---

<sup>200</sup> Met als enige uitzondering het eerder vermelde wandtapijt uit het derde kwart van de 16de eeuw dat door Vandenbroeck is geduid als een boerenbruiloft. Zie hierboven § *De Boerenbruiloften en hun publiek*.

<sup>201</sup> De prent naar deze tekening maakt deel uit van de *Deugdenreeks*, uitgegeven door Hieronymus Cock tussen 1559-'60. Te zien is de voltrekking van de sacramenten in een kerkinterieur. De *Zeven Sacramenten* in de Vlaamse schilderkunst laten altijd een bruidspaar uit de rijke adel of burgerij zien. Het enige andere, mij bekende, voorbeeld van een boerenpaar dat voor de kerk trouwt is te zien op de achtergrond van de houtsnede, *Das große Bauernkirchfest*, (1539) van Hans Sebald Beham. Houtsnede in 4 delen, 36,2 x 114,2 cm, afgebeeld in RAUPP 1986, 136, afb.138. Voor middeleeuwse handschriften is opgemerkt dat, in vergelijking met aristocratische huwelijken, illustraties van eenvoudige huwelijken een zeldzaamheid zijn. CUNNINGTON P. & LUCAS C., *Costumes for births, marriages and deaths*, Edinburgh/Londen, 1972, 77-78.

<sup>202</sup> Het huwelijk van Maria en Jozef maakt deel uit van beeldcycli over het leven van Maria. Deze zogeheten *Marialevens* zijn, met of zonder het huwelijk, veelvuldig uitgebeeld. Ze waren te vinden op kapitelen, reliëfs van kerkportalen en glasvensters, wandschilderingen, ivoren voorwerpen, het borduursel van priesterkleding, wandtapijten, miniaturen, paneelschilderijen, prenten en tekeningen. Hoewel vroegere voorbeelden bekend zijn, ontstaan de meeste voorstellingen van het huwelijk pas in de vroege 14de eeuw in samenhang met de groeiende Mariaverering. Zie KIRSCHBAUM, 3, *Marienleben*, kol. 212-234. Afbeeldingen van dit huwelijk, evenals van andere bijbelse huwelijken vóór deze tijd zijn zeer schaars te noemen. FRUGONI Ch., "L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo", in: *Il matrimonio nella società altomedioevale*, II, Spoleto 1977, 928-933. In dit uitgebreide artikel behandelt Frugoni de iconografie van het huwelijk en het paar in de middeleeuwen in relatie tot de antieke beeldtraditie.

<sup>203</sup> De Zeven Sacramenten maakten als thema eveneens in de 14de eeuw hun entree in de beeldende kunst. Zie KIRSCHBAUM, 3, *Sakramente*, kol. 5-11; BAKER E.P., "The Sacraments and the Passion in medieval art", *Burl. Mag.*, 89 (1947), 81. Zie ook: NICHOLS, A.E., *Seeable signs: the iconography of the seven sacraments, 1350- 1544*, Woodbridge, 1994. Nog ouder zijn de miniaturen in canonieke en andere kerkelijke geschriften. NIEUWENHUISEN K.A., *Het jawoord in beeld. Huwelijksafbeeldingen in middeleeuwse handschriften (1250-1400) van het Liber Extra*, Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdam, 2000.



personen.<sup>204</sup> In het hoofdstuk over de bruiloftsstoet, waar het ontbreken van de kerkelijke huwelijksluiting het meest opvalt, komt deze weglating aan de orde.

De aanwezigheid van de hogere standen, overigens alleen bij het bruiloftfeest op moment dat er geschenken worden gebracht door de gasten en een enkele keer bij het bruiloftsmaal, is een andere iconografische bijzonderheid van de *Boerenbruiloften*. Het motief is ook bekend van de *Dorpskermissen*, waar deze personen veelal als toeschouwer zijn afgebeeld. Gewezen wordt meestal op de spanning veroorzaakt door het amusement dat de feestvierende boeren brachten enerzijds en de afkeuring van hun grove gedrag anderzijds. Er zou sprake zijn van een nostalgisch verlangen.<sup>205</sup> Zoals in de inleiding aangegeven oppert Alpers als eerste de mogelijkheid dat het publiek zich herkende in de afgebeelde bruiloften en deze positief waardeerde. Bovendien wijst zij op de verschillen in gedrag van de aanwezige hogere standen, dat varieert van afzijdigheid tot deelname aan het gebeuren.<sup>206</sup> Het is opvallend dat de hogere standen op de *Boerenbruiloften* meestal in andere rollen dan die van toeschouwer zijn afgebeeld. Hierop wordt uitgebreid ingegaan in het hoofdstuk over dit motief, *Bruiloftsfeest met de landheer en zijn vrouw*.

Een iconografisch fenomeen met een wat ander karakter is het voorkomen van *Boerenbruiloft* en *Dorpskermis* als elkaars pendanten. Kermissen en bruiloften werden vaak in één adem genoemd als het ging om (te) uitbundig feestvieren, aldus Miedema, die er als eerste op attendeert dat deze beide thema's een paar vormden in de late versie (ca. 1600) van de prent *Boerenbruiloftsfeest op een boerenerf* van Peeter van der Borcht (Cat.V.4 en pendant; Afb. 28 en Afb. 29). Daarbij stelt hij de vraag wanneer beide voorstellingen voor het eerst met elkaar gecombineerd werden.<sup>207</sup> Beide thema's verschenen ongeveer gelijktijdig in de beeldende kunst. Het blijkt dat al in 1562 in de reeks *Grote landschappen* van Hans Bol een bruiloftsfeest en een dorpskermis als pendanten van elkaar fungeren. Hun composities vertonen een duidelijke verwantschap, Bol paste de compositie van de *Sint-Sebastiaanskermis* (Cat.VI.1 pendant; Afb. 34) in spiegelbeeld toe op de *Landelijke bruiloft* (Afb. 31).<sup>208</sup> Van Bruegels *Boerenbruiloftsmaal* en de *Dorpskermis*, die rond 1568 worden gedateerd, wordt wel aangenomen dat zij als pendanten van elkaar werden geschilderd. Verder komt de boerenbruiloft nog op twee andere prentreeksen van Bol voor, maar in deze gevallen is er geen duidelijke pendantfunctie meer aanwijsbaar. In het ene geval gaat het om een zestal ronde prentjes, bekend onder de titel *Volksvermaken* (Cat. VI.3, Afb. 36, Afb. 37, Afb. 38, Afb. 39, Afb.

<sup>204</sup> De afbeelding van de kerkelijke huwelijksluiting van vorsten ontwikkelde zich ook in de 14de eeuw tot een beeldtraditie.

<sup>205</sup> De feestende boeren spreken behalve het superioriteitsgevoel van de beschouwer ook zijn trots aan als grondbezitter zogoed als "... die Erinnerung an oder die Wünsche nach Teilnahme an solch buntem Treiben." Zie RAUPP 1986, 317 .

<sup>206</sup> ALPERS 1972-'73, 168-172. Kavalier wijst op de nogal algemene betekenis van de bruiloft op Bruegels *Boerenbruiloftsmaal* als een feest dat uitdrukking geeft aan de gemeenschap van een dorp. KAVALER 1999, 183.

<sup>207</sup> MIEDEMA 1981, 202-203. Behalve een citaat uit het WNT geeft hij nog als voorbeeld dat Van Mander in de *Levens* (1604) de kermis en bruiloft van Bruegel als paar noemde. MIEDEMA 1981, n. 25, n. 37. De New Hollstein gewijd aan het prentoeuvre van Peeter van der Borcht signaleert nog een derde prent als pendant, *Werkende boeren* (Cat.IV.4c pendant; Afb. 30)

<sup>208</sup> Van de kermissen dateren de vroegste voorbeelden in de Nederlandse kunst, twee anonieme etsen, uit 1549 en 1553. Zie RAUPP 1986, 245-251, afb. 231, 232. Hierop volgen de welbekende *Sint-Joriskermis* (ca. 1559) en de *Kermis van Hoboken* (ca. 1559) van Bruegel. Over de relatie van Bruegels kermissen met de beeldtraditie: RAUPP 1986, 287-295. De compositie van de *Sint-Sebastiaanskermis* in de reeks *Grote landschappen* van Bol is sterk verwant is met de vroegste zelfstandige dorpskermissen in Nederlandse kunst. Ook Franz wijst op de overeenkomst tussen Bols compositie en de vroegere kermissen. FRANZ 1969, I, 212, II, afb. 270.

40, Afb. 41), in het andere geval om een drietal ronde prentjes: een *Bruiloftsmaal*, een *Onze-Lieve-Vrouwekermis* en een *Sint-Sebastiaanskermis* (Cat. XIV.5; Afb. 118, Afb. 119, Afb. 120). Tenslotte kennen we van Lucas van Valckenborch nog drie tondo's, een *Boerenbruiloft*, een *Landschap met boerendans voor een herberg* en *Dorpskermis*, die zowel qua onderwerp, als ook in stijl en compositie veel verwantschap vertonen met het drietal prentjes van Bol. De meeste voorstellingen die een pendantfunctie hebben komen voor in de groep voorstellingen van het bruiloftsfeest met het geven van geschenken aan de bruid en het dansen van de gasten. In het hoofdstuk *Geschenken voor de bruid en dansende bruiloftsgasten* komt de betekenis van de pendants aan de orde.